

ROMANERO HISPÁNICO

(HISPANO-PORTUGUÉS,
AMERICANO Y SEFARDÍ)

TEORÍA E HISTORIA

POR

R. MENÉNDEZ-PIDAL

TOMO I

CON ILUSTRACIONES MUSICALES POR
GONZALO MENÉNDEZ-PIDAL

ESPASA-CALPE, S. A.
MADRID, 1953

160890

*Es propiedad.
Queda hecho el depósito que
marca la ley.
Copyright, 1953.*

A MARÍA GOYRI DE MENÉNDEZ PIDAL

*que con perseverante afecto, desde la juventud a la vejez,
ha colaborado durante medio siglo en el acopio, ordenación
y estudio del Romancero Hispánico, enriqueciéndolo con
innumerables aportaciones*

NOTA PRELIMINAR

La publicación de una nueva y amplísima colección de romances es proyecto acariciado por mí desde la juventud, y siempre dilatado, por lo mismo que era tan grato y tan deseoso de mejora. La suerte adversa de tantos planes predilectos.

Ya va para medio siglo que, refiriéndose a ese proyecto, la insigne romanista germano-portuguesa, Carolina Michaëlis, al publicar su libro de rara y deleitosa erudición sobre *Romances velhos em Portugal*, anunciaba la definitiva reconstrucción del romancero hispano-portugués¹; y sin embargo, la ardua empresa no ha sido aún realizada, habiéndose publicado tan sólo estudios y más estudios como labor preparatoria.

Los augurios esperanzadores de la señora Michaëlis se fundaban en empeñosos trabajos que, dedicados a descubrimientos e indagaciones romancísticas, hacíamos por entonces, tanto el gran etnólogo Leite de Vasconcellos en Portugal, como mi mujer y yo en España. La obra de Leite venía desarrollándose desde algunos años antes. Por lo que toca a nosotros, era empresa impulsada el año inicial de este siglo con grandes afanes, continuada después siempre como afición doméstica, como simbólico emblema familiar que transmitido a los deudos animaba

¹ *Estudos sobre o Romancero Peninsular*, Madrid, 1907-1909, segunda edición, Coimbra, 1934; la autora escribe pensando siempre en la próxima reconstrucción e historia del romancero peninsular, págs. 3, 15, 245, 247, 289. La dedicatoria del libro es: «Aos futuros e definitivos apuradores do Romancero Geral Hispano-Português, Ramón Menéndez Pidal, María Goyri de Menéndez Pidal e José Leite de Vasconcellos.»

la prosecución de los trabajos caseros. Así la afición, tras los inevitables olvidos, renacía siempre activa, para sacudir el ocio de las estadias veraniegas en el campo, para animar con el aliciente de investigación científica el gusto por las excursiones y los viajes, para amenizar el desabrido despacho del correo, ganando colaboradores en lejanas tierras, en fin, para sazonar con algún tinte de utilidad ideal cualquier solaz o cualquier ocupación adusta. Y esa afición, propagada a amigos y discípulos, daba por resultado en el primer decenio, además de una variada serie de estudios romancísticos, una muy abundante colección de romances hallados en las Bibliotecas de España o del extranjero, y rebuscados en la tradición oral, tanto en la Península como en América y entre los sefardíes esparcidos por Marruecos y por Europa.

Era una obra privada; no era acopio hecho por ninguna entidad oficial ni por ninguna sociedad particular como en otros países. Sin embargo, el interés privado, siempre perseverante, se vió poco después apoyado por el Centro de Estudios Históricos, que colaboró con tres importantes misiones exploradoras; y más tarde, el eficiente concurso de la «Hispanic Society of America», hizo que al fin entrase en prensa una que iba a ser extensa publicación, titulada *Epopéya y Romancero*. En ella comencé a imprimir todos los escasos textos referentes a la épica medieval española, y en ella habrían de editarse después todas las versiones romancísticas coleccionadas, que ya ascendían a muchos millares. Iban ya, en 1936, estampadas hasta 224 páginas, cuando el comienzo de nuestra guerra interrumpió la impresión, y luego una granada destruyó los edificios de la casa editora Hernando, en Madrid, salvándose sólo algunos ejemplares de los 14 pliegos impresos.

Hasta trascurridos bastantes años de acabada la guerra, no pude pensar en rehacer la malograda obra. La volví a emprender más modestamente, repartida en dos partes. Empecé por repetir los 14 pliegos destruidos, continuándolos con otros textos épicos más necesitados de edición, y anteponiéndoles un estudio preliminar para discutir algunas cuestiones candentes, que eso son las *Reliquias de la poesía épica española*, dadas a luz el año 51. En cuanto al Romancero, al ver pasarse más años y ver tan avanzada mi edad, sin haber comenzado la pu-

blicación que doña Carolina auguraba cierta en mi juventud, retiñen confusos en mis oídos los versos con que Berceo se decide a tratar la vida de una olvidada asceta castellana, por quien sentía devota ternura:

Quiero en mi vejez, maguer so ya cansado
de esta noble materia romançar un ditado.

«Maguer so ya cansado», sí. Cansado de sufrir mi distracción en otros trabajos y cansado de esperar la llegada de alguna forma para una más rápida publicación, me decido a emprender particularmente ésta. En familia se inició y creció el romancero, y en familia habrá de publicarse.

Pero a la publicación de esos textos debe preceder un estudio de conjunto, y ése es el que aquí sale a luz en estos dos volúmenes. Con ellos doy principio a la obra, mezclando a los antiguos entusiasmos juveniles la melancolía con que Moisés, al fin de sus días, desde la cumbre del monte Nebo tendió la mirada sobre la fértil Tierra Prometida, sabiendo que no la disfrutaría él, sino sus sucesores. Yo, en las páginas siguientes, escudriño la inmensa y fértil región tan apetecida, sabiendo que, por mis pecados, no llegaré a beneficiarla. Mis sucesores serán más dignos de disfrutar esa tierra de promisión.

Ahora antepongo a la publicación de los textos una historia general del romancero, retrasando para después la historia, más antigua, de la poesía épica, aunque la tengo bastante adelantada. Falto así al debido orden cronológico, pero es porque el estudio de la tradición romancística, como cosa hoy viviente y observable, esclarece gran número de problemas comunes a la historia del romancero y de la épica, dándoles lucidez y evidencia que en modo alguno puede darles el examen de la tradición épica, caducada ya hace cinco siglos.

A esto el romancero une un más vivo valor literario. Basta, para dar idea de ello, recordar dos aspectos. En cuanto a la forma externa, la métrica romancística creo demostrar que encierra arcaísmos de escansión y de *e* paragógica, desestimados por incomprensidos, pero claramente definibles dentro del siglo *x* o sus proximidades, restos excepcionales de una versifi-

cación románica primitiva, de la que en ningún otro pueblo latino quedan rastros; y esa forma, nacida a la vez que el idioma mismo, evoluciona en la literatura y reina siempre como la forma natural en que se expresa todo poeta, cuando prefiere olvidar que lo es de una escuela y de una técnica. En segundo lugar, en su contenido temático, el romancero nacional encierra una riqueza incomparable. A él afluyen, a más de cuantos temas folklóricos son comunes en toda poesía popular narrativa, otros asuntos de la poesía lírica, de las serranillas, de los «lais» franceses del siglo XII, de la antigüedad clásica, vista en sus adaptaciones al gusto medieval, o vista directamente en Virgilio o en Ovidio; en el romancero entran asuntos de la épica francesa, de la *chanson de Roland*, de *Aimeri de Narbonne*, de los *Saxons*, de *Aiol* y muchos más, y entran también de la épica alemana, de *Walther*, de *Kúdrun*..., todos (y esto es bien notable) mantenidos, hasta en las versiones de hoy, dentro del más elevado ambiente épico, tanto que hay crítico francés que estima el romance de *Doña Alda* superior al pasaje correspondiente de la inmortal «chanson» francesa, y no le falta en ello razón. No hay género de balada en ningún pueblo de Europa que, ni de muy lejos, pueda compararse al romancero en tal riqueza de temas, ni en la manera de tratarlos, y en todos ellos se ofrecen cuestiones altamente significativas para las relaciones histórico-culturales de los pueblos. En fin, por remate, recordemos los temas más insignes que distinguen al romancero, los de la epopeya nacional y muchos otros de la historia patria, atendiendo a los cuales se ha dicho, se ha repetido y recalcado que los romances formaban una singular *Ilíada* sin Homero, y Hegel en su *Estética*, recordando también los poemas homéricos, se atreve a colocar los romances al lado de lo más hermoso que la antigüedad clásica tiene.

Este gran interés temático del romancero ha suscitado ya, en España y fuera, innumerables estudios sobre cada romance en particular, muchas monografías de exquisita erudición, ensayos magistrales, admirables; pero el romancero, el espléndido sartal de perlas que Hegel dijo, es siempre mirado como un sartal desconcertado y desgranable, no como un collar, un conjunto de hechos literarios concurrentes al desarrollo evolutivo de un género poético. En este sentido la historia del romancero

está por hacer, enfocada hacia los más graves problemas que el género romancístico promueve hoy día.

Y es tanto más preciso superar la historia individual de los romances cuanto que ella está en gran crisis, y ganará en solidez siendo llevada a perspectivas generales de conjunto. Un sabio profesor norteamericano muestra su insatisfacción respecto a los estudios romancísticos, deseando que en ellos se llegue a conclusiones de una seguridad semejante a la de las ciencias experimentales. Pero si es impropio el querer equiparar cosas tan heterogéneas como son los hechos del espíritu y los de la naturaleza, lo que sí ha de exigirse al juicio histórico es que tenga presentes todos los datos allegables y que además tenga en cuenta todas las concomitancias que concurren a encuadrar esos datos; es decir, se necesita considerar la vida toda en que se produce el fenómeno estudiado. La visión segura de cada problema histórico o estético suscitado por un romance en particular sólo puede darla el estudio del romancero en su conjunto.

Esa visión panorámica de totalidad es especialmente necesaria dada la amplitud de nuestro campo de observación en el tiempo y en el espacio. Los romances nos ofrecen abundante serie de textos desde el siglo xv hasta hoy, antigüedad que ningún otro grupo de baladas europeas ostenta, y a su vez el romancero alcanza una extensión por toda la redondez del mundo como ninguna otra canción baladística tiene. Esta excepcional variedad de vida poética a través de los siglos y de los continentes, espera fecundos estudios, sobre todo cuando los textos recogidos se hayan publicado con la conveniente profusión, ordenados y comparados todos.

Es verdad que el romancero de tan dilatada vida aparece dividido en dos porciones muy separadas: una antigua, perteneciente a los siglos xv y xvi, y otra moderna, correspondiente a los siglos xix y xx. A primera vista parecerá incongruente el establecer una relación efectiva entre ambas porciones. El romancero oral que hoy recrea a la gente campesina, desprovista de toda cultura, no parece pueda relacionarse muy fundadamente con el romancero que la imprenta de hace cuatro siglos nos ha transmitido, el cual vivía entre las clases más cultas, entre los grandes poetas y los grandes musicólogos de aquella

edad áurea; y a mayor abundamiento, el romance oral de hoy se nos presenta como algo tan moderno que todavía en el siglo XVIII nadie sabía cosa alguna de su existencia.

Y sin embargo, cuando examinemos el modo como ha ido descubriéndose el romancero actual, nos convenceremos de que él existió durante varios siglos antes, aunque ignorado o negado, y cuando penetremos el carácter y el valor de la producción antigua y de la moderna en su conjunto, veremos con evidencia que no hay abismo ninguno ni solución de continuidad entre los romances de antes y los de dos siglos después; hasta las mismas variantes antiguas hemos de ver que se repiten hoy con perduración asombrosa.

Pues bien; ese estado de ocultación, estado latente en que un fenómeno colectivo, como el romancero oral, puede vivir durante siglos, es concepto básico en la historia literaria, lo mismo que en la historia lingüística, institucional o política, y sin embargo, es concepto desatendido con grave daño de la ciencia. Es concepto sobre todo indispensable para no descarriar, como tanto se descarría, al estudiar el desarrollo histórico de la poesía épica medieval; pero la épica, ya extinguida, no puede por sí misma patentizarnos su estado latente, mientras el romancero oral, hoy vivo, nos lo evidencia por completo.

Y aún esta vida de seis siglos, que nos presenta el romancero, es poco. Algunas observaciones coordinadas, que habremos de hacer, lanzan nuestra historia hacia un pasado desconocido, hacia una época primitiva, otro remoto estado latente, alguno de cuyos caracteres podemos precisar. Hubo un período inicial polimétrico, en el que nuestras canciones narrativas se componían en pareados, tercetos y otras combinaciones métricas además de la monorrima; una época en la cual se produjo abundante floración de romances novelescos, de los que sólo sobreviven algunos oscuros fragmentos recogidos en el siglo XVI, fascinantes enigmas, como un campo de ruinas, evocador de un pasado ignoto. Índice de la antigüedad de esa primitiva época latente es que en ella los protagonistas de las aventuras épico-líricas eran el *infante* 'joven de alta nobleza', lo mismo que en la vieja epopeya castellana, y el *escudero* 'joven que espera ser armado caballero', protagonista también en los cantares de amigo galaico-portugueses del siglo XIII, y estos dos tipos arcaicos,

que aún perviven en los romances del siglo xv, se transforman a comienzos del xvi en el *conde* y el *caballero*, que son los dos tipos novelescos que más actúan en el romancero posterior.

Como en este caso, en otros varios la dilatada historia de nuestro género poético deja ver que el romancero no participa de esa inmutabilidad que cómodamente se suele atribuir a la poesía popular, sino que tiene épocas evolutivas bien señaladas; ni siquiera mantuvo en todos los tiempos el siempre exclusivo octosílabo monorrímo que se cree, y que yo creí en un comienzo.

Una vez establecida la relación indisoluble entre el romancero de los siglos xv y xvi con el romancero del xix y xx, el primer cuidado que se nos impone es el de estudiar la vida del romance oral de hoy día, penetrar su esencia, ver en qué manera la colectividad, el pueblo, es autor de sus canciones. Se pide en nuestros estudios exactitud comparable a la de las ciencias experimentales; en el romancero actual podemos lograr algo semejante, pues podemos practicar la experimentación a voluntad, sobre ciento, sobre quinientas versiones orales, a nuestra satisfacción plena, y esto nos lleva a la conclusión de que el concepto y el nombre tan arraigado de *poesía popular* debemos sustituirlo por el concepto y el nombre científico de *poesía tradicional*, aún desconocido o desechado por los más.

El pueblo es autor pero no autor inicial. En este punto el romancero nos lleva también a contradecir otra opinión universalmente extendida. El romanticismo, al afirmar contra el siglo xviii la liberadora verdad que la poesía no se recluye en los estrechos ámbitos de ninguna escuela, exaltó la poesía popular como poesía natural, inspiración divina recibida por los hombres de las edades primitivas. Esta concepción mítica fué relegada pronto; pero como permaneció firme la distinción valorativa de la poesía *popular*, frente a la denominada poesía *de arte*, se continuó pensando que cuando sobre un mismo tema concurren las dos formas, la popular es anterior a la de arte individual, cualquiera que éste sea. Contra esa opinión tan general, que tanto tergiversa la historia, tendremos que combatir de continuo en las páginas siguientes, y de continuo tendremos que trabajar en la fechación de los romances, para poner claridad en su estudio. Para citar un ejemplo ilustre, todavía Me-

néndez Pelayo, cediendo a la común opinión, creía que el romance del *Conde Alarcos* era obra de un poeta tardío, del siglo xvi, seguidor acaso de la tradición oral. Veremos que el romance pertenece a la primera mitad del siglo xv y que nada hallamos que le ligue a una tradición anterior. Debemos mirarlo como obra de arte muy personal, invención audaz, no fácil de comprender en su complejo dramatismo y por eso no bien entendida en la motivación del uxoricidio que le sirve de tema; es bien sorprendente el ver cómo en los medios romancísticos del siglo xv, apartados de la alta vida literaria de entonces, pudo un anónimo juglar mostrarse originalísimo y superior a sus contemporáneos áulicos, Juan de Mena y Santillana, ideando una extraña y poderosa tragedia del honor, comparable a las grandes concepciones barrocas de Calderón, obra extraordinaria y única en su tiempo, pero que, por haber quedado fuera de los cancioneros cortesanos, no figura en las historias literarias como una de las obras maestras de la poesía española.

En la parte genética, nadie duda hoy que todas las versiones orales del *Alarcos*, ahora conocidas, derivan tradicionalmente del romance juglaresco, y esto resulta tan claro por versar la cuestión sobre un texto extenso impreso en el siglo xvi, y sobre versiones orales modernas recogidas en abundancia. Pero cuando el problema se plantea sobre textos de edad remota, una gesta extensa del siglo xiii o xiv y un romance del siglo xvi en versión única, la derivación es muy comúnmente negada, o cuando menos dudada. Confío en que el examen general del romancero, con la consideración exacta de lo que las versiones antiguas representan y significan, dejará sentado, como principio básico, la dependencia directa de los romances heroicos del siglo xvi, respecto de los juglarescos cantares de gestas anteriores; esto resultará tan claro para todos, una vez desechados los prejuicios de la crítica individualista antitradicional, como resulta hoy claro para todos, una vez desechados los prejuicios románticos, la dependencia de los romances orales modernos respecto a los poemas juglarescos de igual tema, en casos análogos al del juglaresco poema del *Conde Alarcos*.

Insistimos en la mayor claridad que da al problema de *Alarcos*, y demás romances juglarescos, evolucionados a tradi-

cionales, el hecho de sernos conocidas muchas versiones orales modernas, mientras que el problema de un episodio de gesta evolucionado a tradición oral sólo cuenta con una versión romancística del siglo xvi y a todo con más dos o tres. La crítica antitradicionalista, hoy dominante, no comprende lo que representa esa versión única o doble o triple; no quiere ver en esos romances viejos sino una poesía igual a la de cualquier otro poeta de aquel entonces. Tendremos que poner muy especial cuidado en contradecir esta manera de ver. Y nuestro empeño ha de ser tanto mayor cuanto que aún los más grandes maestros, los más comprensivos de la llamada poesía popular, un Milá Fontanals, pongo por caso, propenden a considerar los romances viejos al igual que las obras de un Lope de Sosa, un Comendador ESCRIVÁ u otro cualquier poeta de entonces.

Y no. Un romance viejo, aunque llegue a nosotros estampado en aquellas prestigiosas letras de molde en que recibimos también los versos de Jorge Manrique o de Garcilaso, hemos de ver que no es obra personal como la de estos insignes escritores, sino que es de igual índole que una ruda versión que hoy manuscibimos cualquiera de nosotros, al recogerla de labios de un campesino. Una vez establecida la continuidad de la tradición desde el siglo xv hasta el xx, se hace inevitable el proyectar los fenómenos de la actualidad que conocemos, sobre el pasado que ignoramos, y ver en qué modo la vida del romancero antiguo que, a través de sus versiones únicas, tan impenetrable a nuestras miradas parece, es igual en su esencia a la vida tradicional de hoy, que tan a nuestras anchas podemos observar sobre cientos y cientos de versiones.

Habremos de mostrar que el romancero viejo vivía en la tradición una vida funcional idéntica a la que vive el romancero cinco siglos después. Esta recóndita verdad, que por último no es sino una recóndita perogrullada, nos la revela el estudio total del romancero a cuantos hemos peregrinado afanosamente por los esquivos montes y valles donde se retrae la Musa popular. Pero esa verdad evidente permanece desconocida para la crítica que no atiende o entiende el hecho de la tradicionalidad moderna. Tendremos pues que hacer patente esa equiparación de la tradición vieja y la nueva, para apreciar el verdadero carácter de los textos recogidos en la época antigua, para no

mirarlos, según costumbre, como textos inmutables de un autor determinado, para comprenderlos en su verdadero carácter de poesía multiforme, cambiante y fluida. Y entonces, las cuatro versiones viejas en que ha llegado a nosotros el famoso romance del *Conde Arnaldos*, nunca tenidas en cuenta juntas, nos revelarán el misterio biológico y estético de la creación poética colectiva con tanta claridad como las quinientas versiones que hoy podemos estudiar de cualquier romance. Entonces, examinando el romancero viejo a estas nuevas luces de la ciencia, empleando estos rayos ultravioleta de que la filología dispone, como para descubrir los retoques, repintes y superposiciones de un cuadro antiguo, vemos que las versiones del siglo XVI poseen una belleza singular, y que en muchos casos afortunados practican un estilo tan insólito y exclusivo, tan único, que no es atribuible a ningún escritor conocido de aquellos tiempos; pertenecen en suma a un autor ignoto, innominado, el *autor-legión* que se expresa en una forma palpitante de vida. Esto lo observaremos, por ejemplo, respecto al romance *A cazar va don Rodrigo*, en el cual además veremos que las tres versiones viejas, nunca consideradas por los que discutieron la relación de este romance con los cantares de gesta, todas tres constituyen una unidad, y es en esa unidad donde más claramente percibimos el aliento inspirador de la epopeya.

Estos y otros muchos fenómenos de difícil interpretación nos esclarece el estudio del romancero en su vida tan dilatada, tan compleja, y todos revisten la mayor importancia para el conocimiento de la poesía colectiva, en la cual se encierra alguna esencia de las primigenias virtualidades de un pueblo, a la vez que en ella prende y se esconde la última raíz de la poesía individual.

Si se quiere definir con una sola palabra el carácter que más distingue la vida entera de los hispanos, esa palabra no podrá ser otra que «tradicionalismo». De ahí el valor representativo que en la literatura asume el romancero, la poesía en que más ha puesto el pueblo español su alma. El romancero viejo es la creación genuina en que la fuerte personalidad anónima de España une más impresionante su voz al gran coro de la poesía universal, es en nuestra literatura la producción más

gustada, por propios y extraños, después del Quijote; además el romancero viejo se nos presenta como el taumaturgo de ese que se ha llamado «el milagro español», ese prodigio de renovación en el cultivo de las leyendas heroicas que tanto ha sido realizado por la crítica: el romancero recoge el espíritu de la epopeya, que desde los siglos más remotos, desde los primeros albores de la producción intelectual de la nación, informaba un sentir, un pensar común, y lo trasmite a través de las diferentes edades a diversos otros géneros poéticos hasta nuestros días. Por otra parte, el romancero oral, imperecedero, representa hasta hoy el recuerdo patrimonial que los pueblos hispanos guardan, con tenaz cariño, por dondequiera que se han dispersado, por América y por las demás partes del mundo; cada país, no sólo conserva la tradición recibida, sino que inculca en ella algo de su propia idealidad creadora, haciendo más íntimo y vivo ese recuerdo perseverante, imborrable, aunque, según tantos otros hondos afectos, recatado, escondido, como vena de aguas soterrañas que dan fertilidad al suelo.

En el estudio teórico-histórico que aquí sigue me abstengo de tratar ningún romance inédito, reservando esto para ilustrar la publicación de los textos que seguirá a los presentes volúmenes introductorios. Sólo, cuando el caso lo requiere, echo mano de algún fragmento aún no publicado.

Así, los romances aquí utilizados pueden verse impresos en las obras mencionadas en las notas. La gran mayoría van citados bajo la abreviatura *Primav.*, que se refiere a la *Primavera y Flor de romances*, publicada por F. J. Wolf y C. Hofmann, Berlín, 1856. El que no disponga de esta colección puede utilizar la reimpresión de la misma hecha por M. Menéndez Pelayo en su *Antología de poetas líricos castellanos*, tomos VIII y IX, Madrid, 1899. Antología reimpresa a su vez en la Edición Nacional de las obras del maestro, tomo VIII, 1945.

PARTE PRIMERA
QUÉ ES UN ROMANCE POPULAR

CAPÍTULO I

DEFINICIÓN DEL ROMANCE

1.—*La palabra romance en los siglos XIII y XIV.*

La palabra *romance*¹ en su sentido primario significó 'lengua vulgar', a diferencia de *latín*, acepción que perdura hasta hoy; pero además tuvo desde la Edad Media en el campo literario un sentido vago, designando composiciones varias redactadas en lengua común, no en el latín de los clérigos.

En los siglos XIII y XIV nos encontramos la voz, ora con sentido literario general, indeterminado, ora aplicada particularmente a composiciones de muy diverso carácter. Hacia 1260 las *Partidas* (II.^a, 5.^o, 21.^a) enumeran entre las diversiones que quitaban al hombre cuidados y pesares: «las estorias e los romances e los otros libros que fablan de aquellas cosas de que los homes reciben alegría e placer». Por entonces mismo se llama romance a un poema extenso escrito en cuartetas del mester de clerecía, que no se cantaba, sino que se «rezaba» o recitaba. Berceo aplica esa denominación a sus obras: «el romance es cumplido», dice al acabar el Sacrificio de la Misa, hacia 1240 (copla 296); «este romance», llama a los Loores de la Virgen (copla 232). Lo mismo hacia 1250 el Libro de Apolonio dice de sí mismo ser «un romance de nueva maestría» (copla 1), y luego cuenta que Tarsiana, haciendo oficio de juglaresa ante las muchedumbres, «quando hovo asaz

¹ Para los sentidos varios de la voz *romance*, véanse los autores que cito en *El Cantar de Mio Cid*, pág. 16, nota 1; y véase L. PFANDL, *Investigaciones lingüísticas*, México, 1934, II, págs. 264 y sigs.

cantado, tornóles a rezar un romance bien rimado de la su razón misma» (copla 428), esto es, un romance sobre sus propias aventuras, un romance narrativo. También en el año 1302, la Vida de San Ildefonso (copla 7) asegura su veracidad con la frase «debe lo creer el que el romance rezare». Igual nombre da el Arcipreste de Hita a su *Libro de Buen Amor*, cuyas dos ediciones son de 1330 y 1343, «escuchad el romanze» (copla 14), «fué compuesto el romançe» (copla 1634) ²; se aplica aquí el nombre «romance» a un poema misceláneo, con unos trozos narrativos, otros doctrinales, otros entreverados de canciones líricas; y en la copla 904 se llama también particularmente «romance» a la fábula del león y el burro. Hacia 1300 san Pedro Pascual nos da otra aplicación de nuestro vocablo cuando censura el «oir fablillas e romances de amor y de otras vanidades» ³.

Mas junto a tanta vaguedad, un género literario puramente narrativo, las gestas épicas, que ora se «cantaban» ora se «deían», parecen apropiarse el nombre de *romance*. La *Primera Crónica General*, acabada hacia 1289, aplica ese nombre alguna vez a los que también llama *cantares* o *cantares de gesta*; así alega en oposición a los historiadores en latín, «dize aquí en el castellano la estoria del romanz dell Infant García» (pág. 471 a); o bien, tratando de Bernardo del Carpio: «algunos dizen en sus romances et en sus cantares que...» (pág. 375 a) ⁴. Quizá la aplicación de este nombre a los relatos épicos era novedad en el siglo XIII, porque el Poema de Mio Cid, en el siglo XII, sólo da a sus versos los nombres de «gesta» y de «cantar», mientras a su copia de 1307 se le añadió un éxplicit en que el poema es designado con el nombre *romance*: «El romanz es leído, Datnos del vino». En fin, hacia 1400, el cantar de Rodrigo, en su verso 567, autoriza su propio relato con las palabras «segunt dize en el romance».

² Como variante a esta copla final, la primera edición, la de 1330, dice «fué acabado este libro».

³ En el texto latino de las obras del santo: «cantonies amorum», y no sabemos lo que el santo escribiría. Véase MILÁ FONTANALS, *De la poesia heroico-popular*, 1874, págs. 416 y sigs.; en la pág. 412 se habla de Nicolás de los Romances, en el Repartimiento de Sevilla, hacia 1250, sobre el cual véase RÍOS, *Hist. de la Liter.*, IV, 1863, pág. 547.

⁴ Véase para este nombre y para el de «cantares», «cantares de las gestas», «fablas de gesta» y «fablas», usados también por la Crónica, *Poesía juglaresca*, 1924, págs. 320, 368-369 y 402.

2.—A partir del siglo XV.

En el siglo XV, cuando ya los mismos temas y episodios de los cantares de gesta se repetían fragmentariamente en breves canciones épico-líricas, es indudable que a éstas se había de aplicar también el nombre de *romance*. Claro es que, sobre todo en los primeros decenios, continuaba todavía el sentido general de la palabra, aplicable aún a páginas en prosa; así una crónica del Cid copiada en Aragón el año 1429 lleva por título «Aquí comienza el romanz del Cid Campeador», y al final «Acabado es este romanz del noble Cid Campeador»⁵. El uso arcaico muy vago se ve cuando el arcipreste de Talavera, Alfonso Martínez de Toledo, en su *Corbacho*, 1438, encarece el buen intento de sus avisos y ejemplos, «aunque parezcan consejuelas de viejas, patrañas o romançes, e algunos entendidos reputarlo han a fablillas»⁶.

Pero el hecho es que en el transcurso del siglo XV vamos viendo la palabra especializada en el sentido en que hoy lo está. El significado de canción breve es indudable cuando Pedro Tafur, en sus *Viajes*, nos dice haber hallado en Constantinopla, a fines de 1437, al ministril Juan de Sevilla, muy estimado del emperador Juan Paleólogo, «porque le cantaba *romances castellanos* en un laúd»; designación de un género particular de canciones que indudablemente es el género que hoy consideramos formar el llamado romancero castellano, el género de los que llamaban *romances* los tañedores de laúd y de vihuela en el siglo XVI; e igual particularidad de significado debemos reconocer en la tan recordada frase del Marqués de Santillana relativa a los «romances e cantares»⁷. A mediados del siglo, cuando Santillana escribe, el sentido moderno de la palabra predomina ya indudablemente. Un texto aragonés, el Cancionero de Estúñiga, no da el nombre de «Romance» sino a las dos composiciones octosilábicas monorrimas de Carvajales, una de ellas asonantada en *-ía*, escrita en 1454, y la otra asonantada en *áa*⁸. Lo mismo

⁵ Manuscrito de la Biblioteca Nacional de París, núm. 139 del *Catalogue des manuscrits espagnols*, por A. MOREL-FATIO.

⁶ Página 191 de la edición de Pérez Pastor, 1901.

⁷ Sobre Tafur y Santillana, véanse aquí los caps. XI, 8, y IV, 4.

⁸ Para Carvajales, véase cap. XI, 8.

un texto castellano, la Crónica del Condestable Miguel Lucas de Iranzo (1458-1471), llama «romance» a uno fronterizo, hoy perdido, que fué asonado por los músicos de la Capilla Real en 1462, y a otro compuesto en 1466 que consta de 12 hemistiquios octosílabos rimados en *-as*, con un estribillo ⁹.

En la última parte del siglo xv la especialización del significado es ya completa: el Cancionero de Londres, formado entre 1471 y 1500, en sus epígrafes llama «romance» tan sólo a los poemitas octosilábicos monorrimos ¹⁰, exactamente igual a lo que hacen en los primeros años del 1500 el Cancionero General de Hernando del Castillo y el Cancionero Musical empezado bajo los Reyes Católicos. Idéntica especialización de significado se manifiesta en el Juego de Naipes compuesto en 1495-96 por Jerónimo Pinar para la corte de la Reina Católica, en el cual se llama uniformemente «canción» a las varias trovas que los naipes mandan cantar a cada una de las damas de palacio, y sólo a las «canciones» épico-líricas en metro octosilábico y monorrimo se aplica el nombre especial: «un romance verdadero... *Gritando va el caballero*», «el romance... *Mal se queixa don Tristán*», «un romance por canción... de la muerte de Alixandre», «un romance entristecido qu'es el de la reina Dido», «un romance aunqu'es antigo... *Rosa fresca y con amor*» ¹¹. Los romances mismos se atribuyen ese nombre, en los raros casos en que llevan algo semejante a un *éxplicit*. Así el juglaresco de 366 octosílabos sobre Montesinos, cuyo primer verso es *En las salas de París*, termina con el octosílabo «y el romance fué acabado». El referente al rey don Pedro, que comienza *Entre las gentes se suena*, acaba con el hemistiquio «como el romance decía».

Bien puede afirmarse que a partir de mediados del siglo xv es completamente excepcional el antiguo empleo de la palabra *romance* para designar otras diversas obras literarias en prosa o en estrofas consonantadas. Muy pocos son los ejemplos que de tal excepción puedo citar. El Cancionero de Roma (compilado hacia 1470) inserta una ficción histórico-alegórica en cuatro octavas de arte mayor, escrita hacia 1465, titulándola «Romance del

⁹ Crónica de Miguel Lucas, véase adelante cap. XII, 2.

¹⁰ Cancionero de Londres, véase adelante cap. XII, 11.

¹¹ Cancionero de *Hernando del Castillo*, edic. Bibliófilos Esp., 1882, II, págs. 93-94. Véase aquí capítulo XII, 12.

muy magnífico rey don Fernando»¹², título que responde al uso vago medieval arriba reseñado. Después debe recordarse que los pliegos sueltos impresos en el siglo XVI, lo mismo que el Cancionero de Amberes (año 1548 y siguientes) y otras publicaciones dedicadas especialmente a romances, acogen a veces composiciones breves no monorrimas, extendiendo a ellas el nombre de las otras. Así, por ejemplo, los pareados en consonantes que comienzan: *Caminando por mis males*, aparecen bajo el título «Romance de Garci Sánchez de Badajoz»¹³. Hasta en el Romancero General de 1600 se llaman «romance» más de cuarenta composiciones que además de los monorrimos contienen otros metros y estrofas, quintillas, redondillas, octavas, endechas, villancicos. Aun más, bajo el prestigioso título de *Romancero General*, en la edición de 1605, se contienen cien folios de poesías en metro endecasílabo.

Estas confusiones, repito, son muy raras. Tan fijada estaba ya la palabra *romance* para designar composición monorrima, asonantada en un octosílabo no y otro sí, es decir, en los versos pares, que en el último tercio del siglo XVII, cuando nuestros poetas inventaron imitar esa alternación de rimas con versos de once sílabas, asonantado uno no y otro sí, llamaron a la nueva forma poética *romance heroico*, *romance real* o *romance endecasílabo*. Se llamaron también *romance* a los decasílabos con asonante alterno¹⁴.

3.—*Difusión de la palabra romance fuera de España.*

Éstos, que en el siglo XV se apropiaron el nombre de *romances*, se presentaron en Europa, a comienzos de la Edad Moderna, como el tipo mejor logrado de la canción narrativa popular, y

¹² *El Cancionero de Roma*, publ. por M. CANAL GÓMEZ, Florencia, 1935, I, pág. XVII, y II, pág. 207.

¹³ En el pliego suelto de Praga, núm. XXXV (F. WOLF, *Über eine Sammlung span. Romanzen*, Wien, 1850, pág. 10); lo mismo hace el *Canc. de Amberes*, sin año, fol. 238; y en el fol. 257 v., titula «Otro romance» las cuartetos *Desamada siempre seas*. En el pliego que comienza *Perqué muy gracioso...*, que fué de Salvá (*Catálogo de la Biblioteca de Salvá*, I, 1872, núm. 74), hoy en la Bibl. Nac., R-4001, se titula «Romance» el *Vivid, señor, sin cuidado*, de Torres Naharro, que son coplas de pie quebrado.

¹⁴ En las *Obras* de sor Juana Inés de la Cruz (1689) hay ejemplos del romance endecasílabo, llamado «Coplas» en el tomo II (2.^a edic., 1693, pág. 68), y del decasílabo, llamado «Romance» (pág. 229).

difundieron su nombre fuera de España, sea para designar las mismas producciones españolas, sea para designar cualquier breve narración poética en otra lengua, pero de asunto análogo, caballeresco o amoroso.

Se usó el vocablo en Francia desde fines del siglo XVI, al hablar de los cantos españoles, creyéndolo por lo común femenino, *la romance*. Así lo usó Corneille cuando, en la famosa contienda literaria de 1648, puso ante los ojos del gran público francés un par de romances cidianos ¹⁵. Desde entonces en la patria de Corneille el género femenino quedó asegurado para designar los poemitas narrativos de España o de cualquier otro país, y sólo los hispanizantes usan el género masculino cuando tratan particular y técnicamente del romancero español.

Con su género femenino pasó la voz desde Francia a Alemania, y no sólo para indicar un canto español, sino cualquier otro análogo, *die Romanze*, expresión cuyo primer testimonio es de 1756.

Igualmente pasó a Italia, tanto para designar «le vecchie romanze spagnuole», según hace el romántico G. Berchet, como para significar una composición musical cantada, sentido que Italia nos comunicó en el siglo XIX, devolviéndonos el préstamo e imponiéndonos el femenino cuando hablamos de *una romanza*. La masculinidad del vocablo para hablar de los romances españoles es adoptada por algunos, como Emilio Teza en su estudio de 1895: *Dai romanzi di Castiglia* ¹⁶.

Por haber sido España la primera nación de Europa que coleccionó y dió a la imprenta sus canciones narrativas, sus romances, propagó también el nombre de sus *romanceros*, aplicado en la época romántica a varias colecciones de cantos o de poemitas parecidos a los romances. En Francia ya en 1833 se publicó un *Romancéro français*, y luego un *Romancéro de Champagne* y otros así, sintiendo en el nombre un grato «perfume de exotismo». El préstamo de esta voz se extiende también a Italia y Alemania ¹⁷.

¹⁵ Véase aquí cap. XVII, 1.

¹⁶ En *Atti del R. Istituto Veneto*, VII, 1895-96.

¹⁷ Véase adelante, cap. XVII, 10.

4.—*De cuáles romances vamos a tratar.*

No vamos a considerar dentro de nuestro campo de estudio tanta clase de poesía como abarcaba el editor del *Romancero General* de 1605, ni vamos a comprender toda clase de lo que más propiamente entre nosotros se llaman romances, como comprendieron el editor del *Romancero General* de 1600 y Durán en 1849-1851. No será la forma métrica, de octosílabos asonantados, la que limite nuestro campo; lo limitará el carácter poético de la composición.

Anticipando aquí nociones cuya precisión será objeto de los capítulos siguientes, definiremos los romances cuyo estudio nos proponemos:

Por su tema o asunto; no atenderemos a los romances puramente líricos o descriptivos, sino sólo a los breves poemas que desarrollan una escena, una situación dramática o una acción, en estilo ora puramente narrativo, ora épico-lírico, como hacen las baladas populares de otros países.

Por su difusión; nos ocuparemos sólo de los romances que han alcanzado una popularidad bastante duradera, y preferentemente de aquellos tan popularizados que se transmiten de boca en boca a través de los tiempos.

Por su forma; la inmensa mayoría de los romances que nos interesan son los métricamente tales, es decir, los compuestos en octosílabos, monorrimos, asonantados los pares. Al lado de ellos incluiremos romances hexasílabos, igualmente asonantados y monorrimos. Incluiremos también en el conjunto del *Romancero*, siguiendo el citado ejemplo de los pliegos sueltos y del *Cancionero* de romances de Amberes, otras formas, aunque más raras, tales como pareados, o cualquier otra en que se suceden asonantes diversos.

Adelante habremos de precisar cómo el romancero, aunque género afín por completo a las baladas de otros países, se caracteriza entre ellas por dos rasgos más salientes: por muchos de sus asuntos comunes con la épica medieval, que le infunden un singular espíritu nacional caballeresco, y por el predominio casi exclusivo de la más sencilla forma métrica, la monorríma, semejante a la forma usada en la misma épica antigua.

Trataremos pues del romance en cuanto breve poema épico-

lirico destinado al canto, elaborado popular o tradicionalmente. Esta elaboración le hace partícipe de tendencias colectivas, revelador de fundamentales características, propias de la vasta comunidad hispánica donde el romance vive, las más profundas, arraigadas y esenciales.

Por otra parte veremos también cómo el romancero es el género de baladas en el que, más claramente que en ningún otro, se puede observar lo que es el fenómeno social o colectivo de una poesía tradicional, el género que mejor puede hacernos patente la biología de una tradición poética. Esto depende de que la vida del romance es más rica y está documentada más profusamente que la de ninguna otra clase de baladas.

CAPÍTULO II

POESÍA POPULAR Y POESÍA TRADICIONAL

1.—*Ideas de los siglos XVI y XVII.*

El concepto de poesía popular y su aplicación a los romances como tal poesía, tuvo gestación en extremo larga y laboriosa. La historia de este concepto es en muy gran parte la historia de la estimación que los romances lograron en la crítica universal.

Las ideas del Humanismo y del Renacimiento sobre el valor divino de la Naturaleza, sobre la «poesía natural», imitadora y émula de esa suprema fuerza creadora, difundían el pasaje de Platón, que «las cosas mayores y más bellas se deben a la Naturaleza y a la Fortuna, y las menores al Arte»¹. La Naturaleza, o sea la espontaneidad de las facultades humanas, y la Fortuna (otra concepción básica del Renacimiento), la Fortuna «ancilla Dei», servidora de la Providencia Divina, producen cosas más bellas que el humano artificio. De ahí que en 1580 Montaigne, en su Ensayo sobre los indios americanos, negando que sean salvajes porque estén en estado de naturaleza, se apoya en el citado pensamiento de Platón; en el otro Ensayo sobre sutilezas vanas, recuerda los villancejos de Gascuña y los cantos de naciones que no conocen ninguna ciencia, ni aun siquiera la escritura, y con ellos apoya la tesis de que «la poesía popular y puramente natural ofrece ingenuidades y gracias por donde ella compite con la principal belleza de la poesía perfecta según el arte»². Ya te-

¹ PLATÓN, *Libro de las Leyes*, X, 889 (edic. Didot, pág. 444).

MONTAIGNE, *Essais*, I.º, 30.º, Des Cannibales, y 54.º, Des vaines subtilitez.

nemos aquí contrapuestas «la poésie populaire» y «la poésie selon l'art», antagonismo que no es una invención de la época romántica, como suele creerse, si bien luego el romanticismo lo revestirá de una importancia doctrinal extraordinaria.

Por el mismo camino va Lope de Vega. Sus ideas estéticas, opuestas al culteranismo, extendían sabiamente a toda la literatura docta esa distinción entre la poesía *natural* (no ya popular), producto de las dotes naturales del poeta inspirado, y la poesía según el *arte*, producto de los preceptos y artificios de escuela. El principio de que la Naturaleza es superior al Arte le lleva a estimar los romances del pueblo como muestra más pura de la naturalidad, como un producto enteramente espontáneo. En su comedia *Con su pan se lo coma*, oyendo a unos músicos de aldea cantar a lo burlesco el romance viejo de la huída de Marsilio en Roncesvalles, dice la criada Laureta a su ama labradora:

Estos romances, señora,
nacen al sembrar los trigos ³,

palabras con que Lope quiere indicar que la natural espontaneidad del romance viejo consiste en ser debido a poetas sin letras (algo del pensamiento de Montaigne), canto espontáneo del hombre del pueblo en sus faenas agrícolas.

Por su parte, los historiadores españoles de los siglos xv al xvii que enumeraremos adelante, cuando aprovechan los romances legendarios o noticiosos como fuente histórica fidedigna, es porque los creen producto natural de la impresión que los sucesos pasados produjeron a los contemporáneos. La coetaneidad, esto es, la inmediatez de la poetización espontánea, es afirmada expresamente por varios de esos historiadores ⁴.

2.—*El siglo XVIII. Sarmiento, Percy, Herder.*

Sólo en el siglo xviii empezamos a encontrar opiniones más explícitas y concretas, hijas de una mayor atención hacia la poesía popular y sus problemas.

El Padre Martín Sarmiento, en sus *Memorias para la Historia*

³ *Comedias de Lope de Vega*, Parte XVII, Madrid, 1621, fol. 9 v. (en las *Obras de Lope*, Nueva Edic. Acad. Esp., IV, pág. 306 a).

⁴ Véanse caps. XI, 9, y XIII, 19.

de la poesía española (escritas antes de 1748, publicadas en 1775), llevado de su enorme erudición poligráfica, fué el primero que sintió la necesidad de formular una hipótesis circunstanciada y precisa sobre el origen de los romances, considerando en especial los históricos. Romances de los Doce Pares de Francia, de Bernardo del Carpio, del Cid, y demás serían compuestos por los juglares casi coetáneamente a los sucesos que refieren, y serían cantados por la gente plebeya en sus fiestas; estos romances primitivos se perdieron, salvo reliquias conservadas por tradición oral muy alteradas, hasta que en el siglo xv se compusieron de nuevo tal como hoy los leemos, en los cuales se altera una vez más y se reforma lo poco que se conservaba de los juglares primitivos⁵. Sarmiento, partícipe insigne del activo movimiento de investigación erudita desarrollado en el siglo XVIII, se preocupa de aquilatar el valor que pueden poseer los romances históricos como testimonios casi coetáneos a los sucesos que cantan, y viendo que la lengua versificada de los romances conocidos no es muy arcaica, llega a imaginar esa transformación tradicional a través de los siglos, consumada sobre todo en el xv. Tal teoría es el resultado último del crédito que España, desde la más remota Edad Media, había prestado siempre a sus ficciones heroicas, y por este camino Sarmiento viene a ser un remoto precursor de la crítica romántica que desde otros puntos de vista llegó igualmente a suponer unos romances primordiales perdidos, como fundamento de los viejos conservados.

Sin la completa transformación multiseular que Sarmiento supone en la tradición, también Thomas Percy, precursor próximo de la revolución romántica, supone alteraciones profundas a través de los tiempos. La diferencia está en que Percy parte de un punto de apoyo menos preciso: no trata como Sarmiento de autorizar una vieja tradición historiográfica, sino de revalidar la antigua poesía.

Esa antigua poesía inglesa estaba tan olvidada, tan fuera de los gustos del neoclasicismo racionalista y didáctico del siglo XVIII, que el cancionero donde sus obras se hallaban manuscritas andaba en manos de una criada, destinado para encender el fuego.

⁵ SARMIENTO, *Memorias*, publicadas en el tomo I de las *Obras póstumas*, Madrid, 1775, párrafos 547 a 550. Resumen extenso en MILÁ, *De la poesía heroico-popular*, 1874, páginas 16-19.

Percy lo salva de las llamas y toma de él sus famosas *Reliques of Ancient English Poetry*, 1765, que son principalmente viejas baladas, empezando por las memorables de «Chevy-Chase» y «Robin Hood». Encarece Percy en ellas la gran simplicidad, el fiel reflejo de costumbres y gustos de edades primitivas, como contraste con el atildamiento vigente en la literatura del día. Son producciones sin arte (artless), obra de juglares, que no escriben como los poetas de ahora para la posteridad, para la fama, sino sencillamente para el pueblo «for the people», para el aplauso del momento y para ganarse el pan. Esto ocasiona mudanzas en el texto de la poesía: «las extraordinarias variaciones que ocurren en las diferentes copias de las viejas composiciones prueban que los juglares no escrupulizaban en alterar las producciones ajenas; el recitador añadía u omitía estrofas enteras según su antojo o conveniencia». Así Percy, además de caracterizar las baladas por su destino popular y por no llevar artificios de escuela, se fija ya en las grandes variantes que su texto ofrece, aunque sin concederles influjo estilístico alguno. Entre las baladas inglesas incluye Percy la traducción de un romance fronterizo y otro morisco, según versión de Pérez de Hita en las *Guerras civiles de Granada*; busca en el romancero apoyo a su propósito de retrotraer los modelos de la poesía a tiempos anteriores a las modas del siglo XVIII: «parece, dice, que los romances estaban escritos antes que los castellanos hubiesen importado de Italia esa afición al concepto y al refinamiento que por espacio de dos siglos infectó la poesía española haciéndola tan frecuentemente afectada y oscura».

Las *Reliques* de Percy fueron una revelación. Muy leídas y muy reeditadas entonces, muy influyentes en todos los románticos ingleses, influyeron también en Alemania en modo muy decisivo.

Herder, un «Stürmer und Dränger», preocupado activamente desde sus veinticinco años en fomentar la recogida de canciones alemanas y de otros pueblos, se animaba siempre ilusionado con igualar en cuanto pudiese la rica colección de Percy, pero supera a su inspirador en ser el primero que intenta una caracterización detenida de la poesía popular. En su trabajo *Von deutscher Art und Kunst*, 1773, califica estilísticamente las antiguas canciones por el ímpetu y el brío (Sprünge und Würfe); son producto del

hombre primitivo, hijo de la naturaleza, poeta cuya fuerza imaginativa y expresiva, llena de juventud, se halla incorrupta, no debilitada aún ni distraída en conceptos oscuros y abstracciones; tal espontaneidad muestran las rapsodias de Homero y los cantos de Ossian. Poco a poco esos dones naturales se van debilitando «hasta que finalmente viene el Arte y sofoca a la Naturaleza», trayendo consigo falsedad, debilidad y artificio (Falschheit, Schwäche und Künstelei). Queda así bien establecida la oposición entre la poesía joven, de la Naturaleza, y la poesía moderna, la del Arte, o mejor dicho, artificiosa ⁶. En su colección de los *Volkslieder*, 1778 (donde incluye algunos romances de las Guerras civiles de Granada y de Góngora), sienta que la poesía popular «vive en el oído de la muchedumbre, en los labios y en los instrumentos de los cantores»...; es la flor que brota del lenguaje de un pueblo, de sus sentimientos, de sus costumbres, de sus pasiones, de su alma. En esas canciones se revela el íntimo ser de cada nación, según se ve en los Cantos Escoceses coleccionados por Ramsey (1719) o en las Reliquias de antigua poesía inglesa de Percy, donde se hallan obras espléndidas como no se encuentran en la moderna poesía inglesa; y el cariño constante por esos antiguos cantos, dice, es la causa de que la literatura de aquel país se haya desarrollado en un sentido tan nacional. En fin, en el último año de su vida, proyecta todavía Herder una nueva colección de Cantos Populares, ampliando los *Volkslieder*, ordenándolos por lenguas, por naciones y por tiempos, y la concibe «como una voz viviente de los pueblos o de la Humanidad misma» ⁷, frase grandiosa que, a falta de realización del proyecto, truncado por la muerte, fué acuñada de nuevo para que sirviese como título a la reedición póstuma de la antigua colección de 1778, *Stimmen der Völker in Liedern*, «la voz de los pueblos en sus canciones».

Así en vez del humanitarismo, abstractamente unitario, del siglo XVIII, los prerrománticos consideran la Humanidad históricamente, en su gran variedad de pueblos. Y la diversidad de los cantos nacionales sugiere nuevas ideas estéticas: la poesía no

⁶ Véase R. HAYM, *Herder nach seinem Leben und seinen Werken*, Berlín, 1885, tomo I, págs. 444-445.

⁷ *Adratea*, V, 2, 1803, pág. 659 («als eine lebendige Stimme der Völker, ja der Menschheit selbst»).

obedece a normas rígidas y únicas; al gusto uniformista neoclásico con sus convencionalismos de escuela, se contraponen la espontaneidad peculiar de cada pueblo. Y así, en su lucha contra el intelectualista y abstracto concepto dieciochesco del arte, Herder, lo mismo que Percy y demás disconformes de entonces, encontraban algo de común en toda obra anterior a las rígidas reglas vigentes; todo estilo desarrollado según los ideales, los sentimientos y las costumbres de otras épocas y de otros pueblos, les producía una impresión muy semejante, que podía confundirse con la de una poesía espontánea, primitiva, popular. Tal confusión venía de antes. El escocés Thomas Blackwel, en sus estudios sobre Homero, 1735, traducidos al alemán y muy influyentes sobre las opiniones de Herder, daba como ejemplo de poesía popular los más artificiosos romances moriscos españoles; no es de extrañar que hiciesen lo mismo Percy y Herder, ni puede sorprendernos el que Herder no percibiese en la amañada traducción francesa del muy tardío romancero de Escobar, nada disonante con el espíritu heroico y homérico que él percibía en la vieja leyenda cidiana.

3.—*El romanticismo, de Grimm a Hegel.*

Durante el romanticismo, se repiten y perfilan las mismas ideas de Herder. Continuando la pugna frente al logicismo académico que regía el arte del siglo XVIII, el término «poesía popular» quería decir todo lo que parecía efusión directa del alma, por último, todo lo anterior a los gustos dieciochistas; como Homero, fueron tenidos por grandes poetas populares lo mismo Dante que Shakespeare. En lo que toca a los romances, tanto Bouterwek, *Geschichte der spanischen Poesie*, 1804, como Sismondi, *De la littérature du Midi de l'Europe*, 1813, persisten en citar muestras del tan tardío Romancero de Escobar con otras por el estilo, para ejemplo de poesía primitiva. Hasta 12 romances, todos de Escobar, cita Sismondi, creyendo que fueron compuestos poco después de la muerte del Cid, aunque rehechos después.

No obstante, ya está de nuevo despierta la duda, y con ella la necesidad de una distinción de épocas. El mismo Bouterwek echa de menos para sus juicios el que «algún literato no se dedique

a aclarar este caos de los romances, clasificándolos a lo menos cronológicamente». Y muy pronto la clasificación empezó. Le dió comienzo el insigne Jacobo Grimm, quien, guiado por su concepto de la poesía épica y por su penetrante sentido filológico, recogió y restableció como fundamental la antigua separación que nuestros editores del siglo xvi hacían entre romances «viejos» y «nuevos». Grimm publicó una *Silva de romances viejos* en Viena de Austria, 1815, proponiéndose incluir sólo «los romances verdaderos» con exclusión «de aquellos que se han compuesto posteriormente a la imitación de los viejos, a los cuales falta mucho para que puedan parecerse en ninguna manera». Las cualidades estilísticas señaladas por Herder, esto es, las dotes de ímpetu juvenil, de naturalidad incorrupta, son ahora expresadas dentro del concepto místico que Grimm profesaba sobre la *Naturpoesie*, la poesía inconsciente, pura, de origen divino, y son circunscritas terminantemente a esos romances viejos, a diferencia de los tardíos; únicamente los viejos romances muestran toda esa fresca y pura belleza, lograda sólo en la feliz niñez de los pueblos. Grimm, en su inhábil dicción española que no consintió fuese corregida por nadie (defensa de la propia naturalidad), se expresa con estas palabras: preconizar la excelencia de los romances más antiguos «fuera dar cuenta de la gracia de un inocentito que no conoce su virtud ni sabe ningún pecado que tiene». Insiste así en lo que por entonces escribía a Arnim (20 de mayo de 1811): «la poesía vieja es toda inocencia», ya que los hombres de antes fueron más grandes, más puros, más santos que nosotros, porque todavía llevaban en sí muy inmediato reflejo del origen divino.

Además, Grimm, en sus escritos, expone esta capital diferencia: la *Naturpoesie*, o poesía popular, brota del alma de la colectividad, por eso es anónima, mientras la *Kunstpoesie*, la poesía de arte moderna, brota del alma de un individuo, por eso cita siempre el nombre de sus poetas. La poesía antigua no es producto de uno, de dos o de tres hombres, sino la suma de una obra colectiva. Cómo se constituye ese conjunto es, ciertamente, cosa inexplicable y misteriosa, pero no podemos imaginarnos la existencia de un poeta individual autor de la *Iliada* o de los *Nibelungos*⁸. Aquí se afirma una distinción fundamental, pero envolviéndola

⁸ Véase E. TONNELAT, *Les frères Grimm*, 1912, págs. 63-88.

en un velo de misterio. A causa de eso, la distinción fué negada, pero ya veremos que siempre es preciso volver a ella.

El prólogo de la *Silva*, al darnos una curiosa noticia romancística, insiste en el misterio de una existencia primitiva: cierto viajero ha recogido romances de España, pero como la *Naturpoesie* es poesía de edades primitivas, Grimm teme que el pueblo no la conserve ya en modo alguno; la poesía épica se destruye continuamente, pues, semejante «a las razas grandiosas de animales que vivían de plantas solas» y que se van extinguiendo del todo, ella, como sencilla, blanca y pura, no puede resistir el tumulto abigarrado «de los líricos colores que después se han encendido en la poesía moderna».

Durante el período romántico, desde Alemania se extienden a otros pueblos las ideas de Herder y de Grimm. Se acepta sin dificultad el definir la poesía popular como anterior en el tiempo a la poesía de arte, pero se rehuye la nota sobrenatural o misteriosa y se intenta por varios modos explicar el carácter de poesía colectiva, a diferencia de la poesía individual de época posterior. Estas cuestiones preocupaban a los primeros ilustradores de las *viser* escandinavas (E. G. Geijer, 1814; N. F. S. Grundtvig, 1847), lo mismo que a los que pensaban en los orígenes de la épica francesa (Fauriel, 1830; J. J. Ampère, 1830, etc.)⁹.

Todos, por un modo u otro, participan de la doctrina difundida y consagrada en Alemania al finalizar el primer cuarto del siglo XIX, por el gran filósofo romántico Hegel, quien en el último capítulo de sus *Vorlesungen über die Aesthetik*, introducía la innovadora distinción de tratar separadamente las «epopeyas primitivas», producto de una edad en que no se ha despertado todavía el espíritu individual, a diferencia de las «epopeyas artificiales», escritas en épocas más avanzadas. Toda producción épica, por lo demás, es siempre obra de un solo individuo, y la explicación de lo que dentro de esta singularidad de autor significa la

⁹ Según Ampère, el poeta popular carece de individualidad, sólo se distingue porque el don del canto está en él más desarrollado que en los demás, aunque la imaginación y la poesía son patrimonio de todos; él canta lo que está en el espíritu de todos, él es la voz de la colectividad. Muy empapado en la filosofía de Hegel, Renan, estudiante a sus veintitrés años, escribía que el poeta de la *Chanson de Roland* no era sino el eco armonioso del genio de su nación, casi no más que «el amanuense que escribe al dictado del pueblo, mientras éste le refiere en mil modos sus más hermosos ensueños»; *Cahiers de jeunesse*, 1845-1846, París, 1906, pág. 123 (en BÉDIER, *Les légendes épiques*, III, págs. 229, 238 y 449).

poesía primitiva la da por extenso Hegel al tratar de la lírica popular, situándole en una época de gran indiferenciación cultural entre las diversas clases sociales, anterior al desarrollo de la lírica docta: aunque en la canción popular se puede expresar la más concentrada intimidad de espíritu, no se hace a nombre de un singular individuo que expone, según el arte, su propia y peculiar subjetividad, sino en forma de un sentimiento popular que el individuo lleva en sí plenamente. El individuo indiferenciado se identifica con su nación, pues aun no se han despertado en él ni la reflexión ni el cultivo independiente del espíritu; «así, el poeta no es otra cosa sino el órgano por el que se expresa la vida nacional en su sentimiento lírico y en su manera de concebir la existencia. Esta primordial naturalidad da a la canción popular una frescura ingenua, una densa concisión, una sorprendente verdad que suele ser de máxima eficiencia; pero a la vez lleva a menudo consigo algo fragmentario, incoherente e inexplicable que puede degenerar en oscuridad». Cuando, según estos principios, Hegel habla de romances, no tiene en cuenta los únicamente ensalzados por Grimm, sino los romances artificiosos con muy escasa mezcla de romances viejos, que Herder había tenido presentes.

Es que a los románticos no preocupaba tanto la historia de la poesía popular como su concepto en abstracto. Así, la confusión de épocas de los romances perdura en todo el primer tercio del siglo XIX, salvo entre unos pocos especialistas alemanes.

4.—*Los romances primitivos; de Diez a Durán.*

Los romances viejos en especial fueron el primer tema de estudio para el futuro creador de la filología románica. Federico Diez, al publicar sus *Altspanische Romanzen* (1818 y 1821), por el hecho de tratar romances populares (*Volksromanzen*), los concibe dentro de las ideas dominantes entonces; son poesía primitiva, pero ¿en qué medida y en qué forma? La lucha antiislámica despertó en los españoles, junto con la acción heroica, la palabra heroica, y podemos suponer con seguridad que ya en las montañas de Asturias resonó la lira a la vez que la espada; pero esos cantos primitivos se perdieron, más que por las rápidas transformaciones del lenguaje, por la abundancia de nuevos hechos que

atraían continuamente la atención de los espíritus. Los romances conservados, apenas ascienden más que a mediados del siglo XIV. Pero los cantos no mueren con un siglo como exclusiva propiedad de él: «son semejantes a una hermosa ánfora que encierra la esencia del tiempo viejo y que, heredada por los siglos siguientes, recibe nuevo espíritu sin perder el aroma del antiguo»¹⁰.

Cosa muy semejante tenían que pensar los demás especialistas. Los críticos románticos, dado su concepto teórico sobre la poesía popular, como poesía anterior cronológicamente a la de arte, venían a coincidir con la teoría que Sarmiento había ideado, inducido sobre todo por motivos historicistas.

En consecuencia, V. A. Huber, en dos trabajos publicados en 1844¹¹, supone a su vez y más particularmente unos *romances primitivos*, compuestos y cantados por individuos del pueblo, no por juglares, y se atreve a dar de ellos alguna noticia muy precisa como si para ello tuviera datos. Los romances primitivos referentes al Cid remontan al siglo XII; ninguno ha llegado hasta nosotros en su forma original, y poquísimos nos llegaron con alteraciones más o menos importantes entre los muchos romances que hoy existen relativos al héroe de Vivar; mas, a pesar de tal pérdida, debemos suponer que esos primeros cantos populares estaban compuestos en versos octosílabos con asonancia continua en los versos pares y en los impares; en siglos posteriores los juglares suprimieron la asonancia impar, y a ellos se deben los *romances secundarios*, los que hoy se conservan, y que fueron adoptados por el pueblo para los cantos que componía a imitación de los juglares.

Por su parte, el profesor vienés Fernando Wolf, el más docto conocedor entonces de la literatura medieval española, partía también inevitablemente del dogma romántico: «Está ahora averiguado que en todas partes y en todos tiempos la poesía popular se desarrolla antes que la artística»¹². Sentado esto, tanto en

¹⁰ Sobre todos los estudios y traducciones que Diez publicó con igual título, véase H. BREYMANN, en la *Zeitschrift für rom. Philol.*, IV, 266. Los juicios que aquí resumo se hallan en la publicación de 1821, págs. 198-199 y 206-207. Véase adelante cap. XVII, 7.

¹¹ En su tesis profesoral de Berlín, *De primitiva cantilenarum epicarum (vulgo Romances) apud Hispanos forma*, extractada por MILÁ, *De la poesía*, 1874, págs. 51-54, y en la *Chronica del famoso cavallero Cid Ruy Diez*, págs. XXII-XXIII, XXXIII-XXXV y XXXVII-XXXIX. Para la hipótesis de Huber y de Wolf sobre octosílabos asonantados en los pares y en los impares, véase adelante cap. IV, 7.

¹² *Über die Lais, Sequenzen und Leiche*, 1841 (en MILÁ, *De la poesía*, pág. 49).

su disquisición *Über die Romanzen poesie der Spanier*, 1846-47¹³, como en el prólogo de su *Primavera y Flor de Romances*, Berlín, 1856, asiente en todo a la opinión de Huber: «Se puede, si no probar con documentos, sí, al menos, afirmar con la certidumbre que dan las leyes universales de analogía», que, antes de que hubiese poesía artística, hubo unos romances primitivos, entre los siglos X y XII, de los cuales no hay muestra ninguna, porque, como dice Fauriel, es dote esencial de estos cantos originarios el perderse muy pronto en las transformaciones sucesivas que sufren, y además porque, cuando nació la poesía artística, esos romances fueron completamente despreciados. Los romances más antiguos y primitivos son los históricos, acerca de los cuales Wolf da alguna idea respecto al modo como piensa que nacen: «fueron compuestos por y para un pueblo de hidalgos y caballeros»; «al impulso tan natural y tan irresistible de una nación heroica de cantar las hazañas de los antepasados y las proezas de los contemporáneos... debió su origen la poesía de romances»; estos cantos primitivos y orales llegaron a nosotros mudando más de una vez su forma popular en manos de juglares, trovadores y poetas artísticos de los siglos XV, XVI y XVII¹⁴.

En España, una política aislacionista respecto al extranjero hacía que nadie secundase el movimiento romántico y nadie pensase en los romances. Sólo tarde acude un erudito a remediar tanto olvido.

Agustín Durán, sin conocer apenas el movimiento romántico de Alemania, coincide en principio con él al publicar el «Discurso preliminar» de sus *Romances caballerescos e históricos*, 1832, dentro de las ideas vigentes en España desde tiempos de Sarmiento. Sería absurdo suponer, dice Durán, que hasta el siglo XII careció el pueblo español de poesía, y siendo el romance octosílabo tan connatural a nuestra lengua, que hasta el hombre más rústico puede componerlo, debemos suponer que en el reino de Asturias se cantaron romances, precursores de los hoy conservados; éstos llegaron a nosotros renovados, como llegó a los

¹³ Publicada en el *Wiener Jahrbuch der Lit.*, tomos 114 y 117, e incorporada después en los *Studien zur Geschichte der spanischen und portugiesischen Nationalliteratur*, 1859, págs. 304-554 (en la traducción por Unamuno, *Hist. de las lit. castellana y portuguesa*, II, págs. 1-291).

¹⁴ Véase *Primavera*, págs. IX-X, XII-XVIII, XXXI y sigs. En la pág. IX de la *Primavera* se apoya Wolf en la opinión de Durán, *Romancero*, 1849.

griegos la nave de Colcos, con forma igual a la primitiva pero con piezas renovadas en diversos tiempos.

Más tarde, cuando Durán tenía en curso de impresión el Prólogo de su *Romancero General* de 1849, en que amplía sus mismas ideas de 1832, recibe de Wolf el estudio *Über die Romanzenpoesie*, y creo que algo influyó en el Apéndice a ese Prólogo, pues en él hallamos ideas más claramente románticas, aunque mantenidas con manifiesta vacilación. Los romances viejos y populares más antiguos conocidos son, según el Apéndice de Durán, los del Cancionero General de 1511; sin embargo, la forma de romance debió preceder entre el pueblo a las formas sabias y eruditas, «porque la naturaleza precede al arte, la espontaneidad al estudio... La poesía popular nació sola por su propia virtud, por la necesidad de que naciese; creció entre el vulgo agreste»; los juglares después hubieron de modernizar el lenguaje de esos originales primitivos e introducir en ellos pensamientos y costumbres nuevas. Pero en la página siguiente del Apéndice, si bien hace categórica afirmación de que en el Poema del Cid del siglo XII y en la Crónica General del XIII se hallan fragmentos de romances intercalados, acaba con una conclusión dubitativa: «resulta una presunción más de que el romance pudo preceder a las otras formas de cantos más difíciles y artificiosos. Triste cosa es que hechos tan importantes no podamos fundarlos más que en conjeturas»¹⁵.

5.—*Supervivencias románticas y Steinthal.*

La idea que el romanticismo concibió acerca de la poesía popular tuvo vida larga, inspirando, más o menos ampliamente, muy importantes trabajos críticos posteriores a la época romántica. Adelante veremos cuánto sobrevivió el influjo romántico en la comprensión de las relaciones entre el poema extenso y la canción breve. En cuanto a la canción en sí, hasta fines del

¹⁵ *Romancero General*, en la Bibl. de Aut. Esp., tomo X, págs. XL, XLI y LXII. Los romances históricos y caballeresco surgen «al calor de las masas populares» (pág. XXV); «puede presumirse» que los romances, hijos del pueblo rudo, fueron rehechos por los juglares (pág. XXXV). Cuando Durán escribe este prólogo conoce del romanticismo alemán los trabajos de Böhl de Faber, así como los de Depping (traducidos por Alcalá Galiano); de Wolf conoce las *Rosas* de Timoneda, más el *Über die Romanzenpoesie* que le tradujo don Santiago Palacios (págs. XXXVI y sigs.).

siglo XIX se repite por muchos la fórmula hegeliana: el poeta popular es la boca por donde se expresa la colectividad poetizante; pero se protesta a la vez que no debe verse en la poesía popular ningún secreto místico impenetrable ¹⁶.

Reminiscencias así se hallan por todas partes, hasta en la más precisa e innovadora explicación que en la segunda mitad del pasado siglo cabe señalar acerca de cómo el pueblo puede componer un canto, y es la dada por el profesor de Berlín Heymann Steinthal en 1868 ¹⁷. Este gran psicólogo lingüista, que no era sólo un teórico, pues había practicado sobre el terreno el estudio de la lírica popular italiana, piensa que la poesía popular, a la que también puede llamarse poesía natural (*Naturdichtung*), es la poesía de un pueblo que no ha llegado a ser culto en suficiente grado por carecer sobre todo de escritura, como los helenos en tiempo de Homero, o bien es poesía de un pueblo en que parte de su masa nacional permanece inculta al lado de otra parte culta, como sucedía en las naciones europeas de la Edad Media, o como sucede hoy en el oriente de Europa, o en las montañas de Italia donde no se escribe ni se lee. Esa poesía carece de individualidad, pues sólo la cultura da variedad personal a los individuos. Todos en un pueblo inculto, burgueses o campesinos, caballeros o mendigos, todos son poetas, todos participan del espíritu colectivo (*Gesamtgeist*), todos se recrean en la misma canción, la repite cada uno a su gusto y cooperan a ella como las abejas a formar el panal. «Toda canción, escribe Steinthal, ha debido ser inventada alguna vez por algún cantor, pero, en el momento que es cantada, ya pertenece por completo al pueblo, porque ella ha brotado del 'espíritu del pueblo' (*Volksgeist*). Asunto, estilo, metro, todo cuanto integra una poesía, es un bien común; por eso cada cual considera como suya aquella producción y la canta a su manera. Tenemos que representarnos — y en esto pongo el mayor énfasis — la poesía popular en toda su vivacidad, inestabilidad y fluidez. De ella se puede decir lo que se dice del lenguaje: no es una obra conclusa, sino una fuerza; su

¹⁶ Así vemos hasta en L. ERHARDT, *Die Entstehung der homerischen Geschichte*, 1894 (en G. FINSLER, *Homer*, I, 1914, pág. 396).

¹⁷ En su estudio *Das Epos*, publicado en la *Zeitschrift für Völkerpsychologie*, V, 1868, págs. 1-57; el capítulo I versa sobre «Wesen der Volksdichtung im Allgemeinen», páginas 3-10, véanse especialmente págs. 4-5.

nombre es *nomen actionis*¹⁸. No hay poesías populares (Volksgedichte), sino una poetización popular (Volksdichten); no hay un poema popular (Volksepos), sino una épica popular (Volksepik)... Y porque la poesía popular no es una obra inmóvil, sino una producción continuada, depende del brote y de la extinción del 'espíritu del pueblo', sin desprenderse de él con propia sustantividad; y como le falta estabilidad, por eso su florecimiento es tan corto y su decadencia tan rápida.» Vemos aquí modificado el concepto romántico de una poesía anterior al nacimiento de la cultura; se da conveniente flexibilidad cronológica a ese concepto, pero aunque según eso ya no sería preciso suponer los romances cidianos anteriores al Poema del Cid, Steinthal continúa la opinión romántica y no duda que sean anteriores. Sustituye la imagen romántica del amanuense que escribe al dictado de su nación por otra más exacta, las abejas que trabajan en el panal, pero no explica la unidad constitutiva de la canción sino echando mano del vago concepto romántico, el genio del pueblo, el espíritu de la colectividad, el Volksgeist, el Gesamtgeist, como opuesto al espíritu o genio individual.

A pesar de esas supervivencias del concepto antiguo, nadie expuso con tanta novedad y penetración como Steinthal la viviente variabilidad de la poesía popular. Le sirve de punto de partida el observar que en Italia, en Servia o en Rusia una breve canción de ocho o diez versos es cantada con infinitas variantes, pues jamás nadie canta sin alguna improvisación, ni jamás canta la misma canción dos veces de un modo igual. Sobre esto llama Steinthal fuertemente la atención, según hemos visto, apoyado en el estudio directo de la lírica popular italiana. Siendo infinitas las variantes, pues cada poeta popular canta como le viene en gana, «es imposible fijar por escrito una poesía popular: ésta es un torrente poético que fluye incontenible; podemos sacar de la corriente un vaso de agua, pero entonces deja ya de ser una onda flúida. Se transcribe una canción tal como se la ha oído, pero aquello ya no es una canción popular; en aquel momento mismo, en otro lugar, la misma canción suena en otro tono. Así, la canción popular es inasible, pues es imposible reunir todas las variantes;

¹⁸ El continuo renacer de las ideas fecundas hace que esta comparación de poesía popular y lenguaje reaparezca en JOHN MEIER, 1939, acogida por PAOLO TOSCHI, *Fenomenología del canto popolare*, Roma, 1947, pág. 88.

varió ya innumerables veces y volverá a variar otras innumerables. Las pocas versiones que se puedan reunir son un puro acaso. Por esto debemos procurar obtener la más alta perfección en cada canto popular, y aun así nunca estaremos seguros de tenerlo en su forma más perfecta: creeremos haber anotado la forma más bella, y quizá una hora antes haya sido cantada otra más bella aún, o quizá mañana lo sea; o también quizá nunca haya sido tan hermosa. La idea que se tiene de la memoria del cantor popular es falsa; nunca aspira a reproducir fielmente lo que recuerda, como hacen los actores del teatro».

Nos hemos detenido en este sugestivo estudio por lo mismo que la gran autoridad, la experiencia de su autor y su viva claridad expositiva no tuvieron ningun eco. Ni siquiera lo tuvieron en el círculo reducido de los especialistas investigadores del canto popular. Las observaciones de Steinthal, fundadas en la experiencia directa de la tradición oral, aparecen impregnadas de filosofía postromántica que las hace sospechosas o repulsivas a los educados en las nuevas ideas del mundo literario, adversas a las concepciones dominantes en la primera mitad del XIX.

6.— *Reacción antirromántica contra el «pueblo autor». Hebbel, Carducci, Pereda.*

Entre esas concepciones, la más escandalosa fué la del mítico «pueblo poetizante», si bien pertenece no tanto a los románticos como a sus impugnadores, que inventaban o agravaban simplemente un error para darse la fácil satisfacción de combatirlo victoriosamente. Ningún romántico pensó que el pueblo se reuniese en común para poetizar; verdad es que tampoco ninguno logró divulgar una clara idea sobre cómo debía entenderse el concepto de una poesía obra del pueblo, así que siempre quedó como muy vulnerable ese impreciso concepto. Contra él se rebelaban muy naturalmente los literatos. Contra él escribía en Viena Federico Hebbel en su Diario, tanto en 1859 como en 1862, pensando que «La poesía popular, en el sentido que se suele dar a esta expresión, es pura quimera, porque siempre quienes han poetizado han sido únicamente individuos singulares»¹⁹.

¹⁹ F. HEBBEL, *Tagebücher*, tomo IV, págs. 132 y 225, edic. R. W. Werner, 1854-1863. Hebbel añade: «Ciertamente hubo un tiempo en que todo el pueblo atesoraba la

En estos decenios 1860 y 70 se inicia el menosprecio por parte de los literatos que conocían algo al pueblo. En 1866 se produce una curiosa polémica entre Manuel Cañete, atildado crítico académico, y la Fernán Caballero, aferrada al concepto de la poesía popular, poesía sin cultivo, inspirada por Dios, por la Naturaleza, superior a la poesía de arte. Cañete le opone un concepto negativo: la casta y aromática flor de la poesía popular «jamás nace entre el estiércol»; nunca se produce entre el vulgo inculto, sino que el pueblo la toma de los poetas que por su naturalidad y sencillez están más en armonía con los propios sentimientos populares ²⁰.

Suceden enseguida otras negaciones más rotundas. Carducci en 1870 declara, contra los que creen en la sangre azul de la poesía popular, que «el pueblo de Toscana, embrutecido hace trescientos años, no ha sentido artísticamente nada, no ha hecho nada, no ha inventado nada»; los cantos populares toscanos que algo valen proceden de época en que el arte italiano no estaba aún divorciado del sentimiento popular. Aunque Carducci había vivido en su juventud entre aldeanos y montañeses, «jamás encontré allí, dice, un sentimiento artístico, un efecto poético, una florecilla, como pudiera decirse, virgen y pura. Cantar, sí cantan; pero, cuando no son cosas viejas, son simplezas e indecencias, gritadas con unos extraños versos, que Dios nos libre» ²¹.

Y sin embargo, Carducci, a pesar de tanto desprecio hacia la idea del pueblo poeta, a pesar de su aversión política hacia el romanticismo, nos desconcierta un tanto manteniendo una supervivencia romántica cuando escribe su oda *A la Rima* (1877).

Es preciso encajar esta oda en el ideario del poeta. En una

materia poética, cuando en virtud de la aun subsistente intimidación del hombre y la Naturaleza, todos percibían y recogían los rasgos ideales de los cuales había de surgir la creación poética. Hoy los percibe únicamente aquel que va a ejecutar la obra poética; y sin duda advierten más un millón de ojos que un par, aunque éste sea el más sagaz». Como se ve, Hebbel sigue considerando la poesía popular como poesía de época primitiva, naturalista; el pueblo tiene sólo una intervención preparatoria, de recoger impresiones poéticas.

²⁰ La polémica se entabla al leer Fernán Caballero el Prólogo de Cañete a los *Cantares de don Melchor de Palau*, Madrid, 1866. Véase el *Epistolario de Fernán Caballero* publicado por A. LÓPEZ ARGÜELLO, Barcelona, 1922 (Sociedad Menéndez Pelayo), páginas 184-186 y 215-220.

²¹ CARDUCCI, *Opere*, edizione nazionale, IX, págs. 354-355. La oda *Alla Rima* fué publicada por primera vez al fin del tomo primero de las *Odi barbare*, 1877, diciendo en una nota (XI, 235) que quiere mostrar en ella que él con sus odas bárbaras, sin rima, no se declara enemigo de la «antigua y gloriosa» compañera de la poesía románica.

nota aclaratoria desmiente Carducci a los que le creen enemigo de los consonantes, pues escribe sin ellos sus «odas bárbaras»; por eso al final de nuestra oda en cuestión, saluda a la rima como reina del verso neolatino, aunque él sea un rebelde en sus barbáricos ensayos; y en las estrofas anteriores, bosquejando una historia del nacimiento del verso rimado, contraponen a la poesía que «con hermoso arte» el trovador elabora sobre la página, la otra poesía que «brota centellante del corazón del pueblo» (tu zampilli / su del popolo dal cuore), la poesía que surge espontánea entre los incitantes giros de la danza, en los solaces vespertinos de los labradores, en el ardor de los guerreros que con las armas ensangrentadas golpean rítmicamente sus escudos, entre los tañidos del olifante de Roldán, y en los romances entonados al galopar de Babieca y al tremolar los pendones del Cid:

Poi t'afferri a la criniera
irta e nera
di Babieca che galoppa,
e del Cid tra i gonfaloni
balda intoni
la romanza in su la groppa.

Y a continuación Carducci evoca también, como remate de los orígenes poéticos, las canciones de la escuela trovadoresca de Tolosa y la Divina Comedia. Claramente vemos que para Carducci ahora la poesía de arte es históricamente posterior a la poesía popular; vemos también que el pueblo primitivo, creador de la rima, no era repetidor de «cosas viejas» como el embrutecido pueblo de Toscana, sino que era poeta de cosas nuevas; era poeta de los romances cidianos.

Sin elevarse a tan altos recuerdos, en compensación de los más bajos, en España, un coetáneo de Carducci, hacia los mismos años de 1870, maldecía también, aunque por otro estilo, los cantos populares. Pereda, que en Santander, más que Carducci en Toscana, vivió y escribió entre los aldeanos, protestaba contra la afirmación hecha por autores de fama «que el pueblo es un gran poeta»²²; «esas tiernas baladas, dice Pereda, esos cantares

²² Alude Pereda probablemente a J. MARTÍNEZ VILLERGA, *El pueblo poeta*, donde se afirma que «el pueblo es el primero de los poetas españoles, porque es el que... hace composiciones más sentidas, más sentenciosas, en una palabra, más ricas de filosofía y de ins-

sentidos que andan en boca del pueblo»²³ proceden de buenos poetas, y «lo único que deben esos ligeros fragmentos de bella poesía al pueblo que los manosea es el favor de encontrarse mutilados y contrahechos a lo mejor de la vida, cuando nacieron perfectos; el pueblo, es decir, la masa indocta, no solamente no es capaz de crear nada bello, pero ni aun de conservarlo... ni siquiera de distinguirlo; por eso su literatura son pura y exclusivamente los romances y coplas de los ciegos»²⁴.

7.—Los técnicos de la balada. John Meier.

Igual que los literatos, los teorizantes de la poesía popular dirigen sus críticas contra el concepto romántico. Predomina la estimación adversa de la obra del pueblo en cuanto transmisor de la poesía. En el último cuarto del siglo XIX, el gran colector de las baladas inglesas, el norteamericano F. J. Child, pensaba que la tradición, aun la mejor, va empeorando la balada, la va apartando de la forma original, la va haciendo menos exacta²⁵; y lo mismo pensaba a comienzos del siglo actual el musicólogo francés J. Combarieu: las canciones populares «son simplemente obras que han venido a ser anónimas; el pueblo, como colectividad, es, sobre todo desde el punto de vista musical, un mero agente de deformación». Se niega así terminantemente la distinción básica que el romanticismo había establecido entre una poesía popular y una poesía de arte; el pueblo no crea poesía, sino que deforma la que recibe y canta, y, por lo demás, todo canto popular tiene un autor individual, una fecha y una patria precisas, lo mismo que toda poesía de arte²⁶.

Por todas partes se difunden esas nuevas ideas. En Dinamarca Sv. Grundtwig (1883) sostiene que las «viser» escandinavas,

piración, imprimiendo en todos sus versos el sello de la espontaneidad»; artículo publicado en *El Correo de Ultramar*, París, 1854, núm. 53, y reimpresso, creo, en la *Colección escogida de artículos literarios de Villergas*, Habana, 1858.

²³ En ediciones posteriores alteró Pereda este pasaje excluyendo «las tiernas baladas»: «esos cantares tan bellos que se oyen (muy de tarde en tarde, por cierto) en boca de los sencillos trovadores de las calles y de los bosques»; *Tipos y paisajes*, 4.ª edic., 1920, página 486.

²⁴ PEREDA, «Pasacalle» en *Tipos y paisajes*, 1871.

²⁵ Véase W. M. HART, *Professor Child and the ballad*, en *Modern Language Association of America*, 1906, pág. 770.

²⁶ J. TIERSOT, en el prólogo a G. DONCIEUX, v. adelante § 10.

lejos de haber nacido entre el pueblo y haber subido después a los castillos señoriales, según antes se decía, eran obra de uno u otro poeta que escribía para la clase noble, cuyas costumbres reflejaba ²⁷. El concepto de poesía popular es una fantasmagoría sin realidad, explica Ed. Wechssler en 1897, y muy lejos de nacer entre el pueblo, esa poesía nace entre las clases superiores, eclesiásticas, nobiliarias o burguesas; estas clases son las que impulsan la cultura intelectual y exigen siempre novedades, abandonando los géneros anticuados a las clases inferiores cuando hasta éstas los ven difundidos, y por ello los rechazan como faltos de distinción, avulgarados ²⁸.

Los técnicos en buscar y estudiar los cantos del pueblo se fijan sobre todo en el estado de variabilidad observable en las versiones recogidas. El término especial acuñado en la época romántica alemana, *zersingen*, esto es, alterarse una canción al trasmitirse de boca en boca ²⁹, es tomado por la reacción antiromántica como particular tecnicismo; esa alteración sufrida, *Zersingung*, es característica esencial de la canción popular. Un muy estudiado desarrollo de este punto de vista nos da en 1906 el organizador y actual director del vasto «Deutsches Volksliedearchiv» en Friburgo de Brisgovia, John Meier: no es «el espíritu colectivo» el que produce el canto popular, pues el poeta es siempre un individuo; la poesía popular y la poesía de arte no se diferencian ni en su origen ni en su constitución, «las diferencias son *accesorias* y no atañen a la esencia de la canción popular ³⁰, ya que estriban sólo en que la canción que se hace popular, después de creada, es recibida como cosa propia por el pueblo y éste, sin respeto ninguno hacia el autor, ejerce sobre ella pleno dominio para alterarla a su capricho» (*zersingen*); las cosas pasaron lo mismo en los tiempos de antes que en los de ahora; y para descubrir el carácter de la poetización y composición del canto popular, Meier dedica un largo estudio a las canciones modernas

²⁷ PINEAU, *Les vieux chants populaires scandinaves*, I, 1898, pág. IX.

²⁸ EN *Kritischer Jahresbericht über die Fortschritte der romanischen Philologie*, IV, páginas 408-411.

²⁹ Según me dice el profesor John Meier, en carta de 10 de mayo de 1933: «der Ausdruck *zersingen* stammt von Jacob Grimm; und fasst in diesem Wort diejenigen Veränderungen zusammen, die ein Lied durch die Überlieferung von Mund zu Mund erfahren hat». Para el uso del vocablo y de la idea por Goethe, Uhland, etc., v. P. Lévy, *Geschichte des Begriffes Volkslied*, 1911, págs. 13, 47, 93 y 171.

³⁰ J. MEIER, *Kunstlieder im Volksmunde*, 1906, pág. VII.

popularizadas, sean de autor conocido, Goethe, Schiller, Uhland, etcétera, sean anónimas, examinando los múltiples equívocos, confusiones, yerros de audición, contaminación y toda clase de cambios que en boca del pueblo sufren las poesías y las melodías, sea de modo inconsciente, sea de modo intencionado con propósito refundidor; de lo cual en definitiva resulta que, sean involuntarias o sean conscientes, siempre estas alteraciones hacen que una poesía popular se aparte de «su original». El pueblo no crea nada; se limita a recibir lo creado por los selectos; ésta es la *Rezeptionstheorie* de John Meier. Así queda colocada la popularidad moderna al par de la popularidad antigua; no se cree que los tiempos de antes constituyen una época cultural de carácter diverso al de los tiempos de hoy, y puede llegarse a pensar, como notó algún crítico con extrañeza, que el cantar callejero o de ciego que hoy únicamente escuchamos, viene también a ser un *Volkslied*, un «canto popular»³¹.

En Italia debe ser recordada la importante doctrina de G. Fraccaroli sobre *L'irrazionale nella letteratura*, 1903. Dentro de ella, aunque propugna la gran parte que lo inconsciente y lo imprevisto tiene en la creación artística, no admite que una forma determinada de arte pueda ser obra de múltiples actividades individuales, y sólo concede un valor deturpador o degenerante, nunca creador, a las modificaciones que el cantor popular introduce, sustituyendo, nada más, la palabra difícil por la fácil, la fórmula selecta por la común, lo individual y nuevo por lo vulgar de siempre³².

8.—Milá y Menéndez Pelayo. Una rectificación.

Tratando en España de los romances, hallamos la opinión antirromántica afirmada muy tempranamente. Sólo cuatro años después que Durán había expuesto doctrina romántica al frente de su gran *Romancero General*, publicaba Milá sus *Observacio-*

³¹ *Kunstlieder im Volksmunde*, págs. LXXXII-CXLIV, y P. LÉVY, *Geschichte des Begriffes Volkslied*, 1911, pág. 174. Tratando de la obra de J. MEIER, *Werden und Leben des Volks-epos*, 1909, hemos advertido que no basta la aceptación de la canción por el pueblo (popularidad), sino que es preciso la asimilación (tradicionalidad). *Rev. Filol. Esp.*, III, 1916, página 276, nota. Véase también sobre el pensamiento de Meier en 1906, G. H. GEROULD, *The Ballad of tradition*, 1932, pág. 166.

³² *L'irrazionale...*, Torino, 1903, págs. 257, 260-261.

nes sobre la poesía popular con muestras de romances catalanes inéditos, Barcelona, 1853. Pero Milá era veinte y tantos años más joven que Durán y que Fernando Wolf, y lejos de creer, como éstos, que los juglares y poetas artísticos rehacen los romances del pueblo, piensa que el pueblo toma los romances compuestos por los juglares y los conserva oralmente. El mito del pueblo poeta se ha disipado a mediados del siglo XIX. Según Milá, los romances que hoy se cantan en Cataluña y sus análogos de otras comarcas, son obra de un autor, generalmente un poeta profesional, «un poeta habitual, por afición o por lucro», cuyas composiciones, «populares y jerárquicas a la par, interesan a todos o a la mayor parte de los estados de la sociedad», y después, olvidadas por las clases letradas y poderosas, quedaron abandonadas en manos del pueblo³³. En cuanto a los romances viejos, Milá, en su trabajo posterior *De la poesía heroico-popular*, 1874, contradice a Wolf: no derivan, más o menos modificados por tradición no interrumpida, de los hipotéticos romances primordiales, anteriores a los poemas extensos, sino que son posteriores y obra de un autor singular; por lo demás, es accidente eventual el que ese autor se inspire en un cantar de gesta o en una crónica; accidental es también el que la primera redacción sea refundida por otro poeta posterior; accidental es el que al darse a la imprenta se arregle su versificación³⁴. Cuando Milá da su opinión concretamente sobre la composición de algún romance, cosa que suele hacer respecto a los más viejos de asunto nacional heroico, no piensa, como Wolf, que remonten al siglo X, sino que los fecha, cuando más antiguos, en el siglo XV, y la mayoría entre los años 1450 y 1550; duda siempre entre suponer si el autor se funda en un cantar de gesta, manuscrito o recordado oralmente, o bien si se inspira en la lectura de las crónicas donde los antiguos relatos se prosifican³⁵. En suma, la acción constante de la transmisión popular, aunque bien conocida por Milá como activo colector de romances cata-

³³ *Observaciones*, y unos preliminares a *Romancerillo catalán*, póstumos, en *Obras de Milá*, VI, 1895, págs. 3, 177, 181, 192 y 200.

³⁴ *De la poesía heroico-popular*, pág. 106 (se sitúa frente a Wolf), págs. 403-405 (influjo de Crónicas o de tradiciones orales o de la imprenta), pág. 377 (los romances carolingios son obra de juglares, modificada a veces «por la tradición del pueblo»).

³⁵ Para la fechación tardía habitual en Milá, véase adelante cap. V, nota 4, y para las Crónicas inspiradoras de romances según Milá, cap. VI, nota 10.

lanes ³⁶, no le merece especial apreciación respecto a los romances viejos, lo cual equivale a negar la eficiencia de la tradición; sólo se dirige la atención hacia el autor primero, «el romancista».

El magistral libro de Milá hizo época en los estudios de la epopeya y del romancero. Muchos años después Menéndez Pelayo, en su *Tratado de los romances viejos*, 1903 y 1906, modifica en bastantes casos determinados las conclusiones de Milá, pues aporta a ellas valiosísimos datos nuevos y dispone de importantes textos descubiertos nuevamente en el campo de las Crónicas Generales de España, pero en lo sustancial desea mantener las mismas opiniones en cuanto a la composición y época de los romances viejos; hasta el punto de que cuando, por ejemplo, discrepa sobre la fecha de uno que Milá cree obra de Timoneda, lo hace expresando la más noble contrariedad: «siento separarme de la opinión de mi maestro aun en cosa mínima». Por esto, únicamente suele hablar de los romances como obra personal, ora nombrando «el autor», ora «el romancerista», ora «un poeta culto, pero sinceramente penetrado de la inspiración tradicional», etcétera ³⁷.

Tras estos dos maestros, siempre guías e inspiradores míos, hay que citar mi estudio sobre la formación de los romances referentes a los Infantes de Lara, 1896.

Viendo tan asentada, en el concepto de la canción popular, la consideración prevaleciente del autor único, sin ninguna reacción decidida contra ella, me preocupé de notar cómo intervenía la memoria del pueblo en cuanto éste retenía relatos épicos oídos a los juglares cuando la epopeya se divulgaba preferentemente entre las clases inferiores de la sociedad. Los oyentes de un juglar que recitaba un cantar de gesta hacían una labor selectiva, reteniendo en la memoria los pasajes más felices; esos recuerdos «germinados lentamente en la imaginación popular» y cultivados por los mismos juglares o por otros poetas más espontáneos, formaban el texto de un romance, que hacía fortuna, propagándose en la tradición. Después, en mis conferencias sobre *L'Épopée castillane* (1910), repetí en forma demasiado abrevia-

³⁶ En los preliminares póstumos al *Romancerillo catalán* (Obras, VI, pág. 199), Milá expone que los romances son obra de un autor, si bien «los cantores modifican incesantemente los pormenores de la canción».

³⁷ Véase *Antología de poetas líricos*, XI, 1903, págs. 348, 354-356, 358, etc., etc.

da esta manera de ver respecto a los romances de asunto heroico antiguo, y traté de los romances del rey Pedro el Cruel y de los romances fronterizos como nacidos al calor de los sucesos que celebran ³⁸.

9.—«*El pueblo autor*». *Nuevas supervivencias románticas. Las baladas inglesas.*

No me detuve (descuido grave) a precisar en qué consiste ese «germinar lentamente en la imaginación popular». La crítica de las baladas inglesas, trabajando en absoluto desconocimiento de la crítica de los romances, sin embargo, coincidía muy curiosamente en realzar «la lenta elaboración de la obra poética, de generación en generación, en la memoria comunal» ³⁹. Pero los estudiosos de las baladas inglesas y escocesas se preocupaban muy particularmente por la cuestión del pueblo poetizante. Nos referimos en especial a los trabajos de Francis B. Gummere, *The Beginnings of Poetry* (New York-Londres, 1901), *The Popular Ballad* (Boston and New York, 1907) y al estudio de George L. Kittredge, en su Introducción a la edición hecha por la Universidad de Cambridge de las *English and Scottish popular Ballads* de Child (Boston and New York, 1904). Para Gummere es concepción básica la de la poesía popular como de origen coral, «poesía comunal» ⁴⁰, idea que enunciada como actividad: «composición comunal», es aplicada por Kittredge a desvanecer el misterio encerrado en la frase de Grimm: *das Volk dichtet* ⁴¹. En un pueblo de cultura primitiva, homogéneo, indiferenciado en sus varias clases sociales, entre una muchedumbre que canta y danza durante una fiesta, el poeta improvisa oralmente en íntimo contacto emocional con sus oyentes; éstos, conforme avanza el relato, no permanecen silenciosos, sino que colaboran con un lugar común poético, con una estrofa tradicional, con un

³⁸ *La Leyenda de los Infantes de Lara*, 1896, págs. 45-46, y *L'Épopée castillane à travers la littérature espagnole*, págs. 159-160, 162-163, 170, 172, etc.

³⁹ «... in the slow transmission of a given piece from generation to generation of communal memory». F. B. GUMMERE, *The Popular Ballad*, 1907, pág. 287. Lamento haber leído a Gummere muy tarde; la discusión de alguno de sus puntos de vista me hubiera llevado a precisar mis ideas tan vagamente expuestas en mis trabajos antes citados.

⁴⁰ Idea expuesta ya en su artículo *The Ballad as Communal Poetry*, en el volumen dedicado a Child por *Studies and Notes in Philology and Literature*, Boston, 1896. Véase GUMMERE, *The Popular Ballad*, págs. 19, 331-332, etc., sobre todo 287.

⁴¹ KITTREDGE, págs. XVIII y XXV.

estribillo, con una «repetición incremental» que, modificando algo la estrofa precedente, hace avanzar el curso del relato ⁴² (esto es, algo así como una estrofa paralelística). No siempre actúa el grupo poetizante; varias baladas de las hoy recogidas pueden estar compuestas en la soledad, pero por un poeta del pueblo, de carácter impersonal, y después, al ser aceptadas por la comunidad, sufrieron continuas modificaciones. Por esto, una balada oral no puede tener un texto fijo, sino siempre variable; y estas modificaciones son esenciales; sin ellas la balada no sería balada ⁴³.

En afirmar esta esencial variabilidad de la poesía popular, la crítica de la balada inglesa coincide con las ideas que Steintal había expuesto con más viveza aunque con menos realismo; coincide sin conocer al crítico alemán, como a su vez Child, Gummere, Kittredge, quedan desconocidos para los estudiosos de los romances y de la canción popular francesa; lamentable ejemplo de incomunicación entre los investigadores de las diversas ramas de la poesía oral ⁴⁴. También los citados definidores de la balada inglesa coinciden con Steintal en tener la poesía comunal o popular como anterior a la poesía individual o de arte, supervivencia romántica arraigadísima, cuya impugnación ha de hacerse clara en el estudio de los romances. Pero esta cuestión la aplazamos para cuando hablemos de la relación entre el poema épico y la balada (cap. V, 6).

En suma, el estudio de la balada inglesa y escocesa, contra la fuerte y general reacción antirromántica negadora de una distinción fundamental entre la poesía popular y la poesía de arte, juzga necesario volver al concepto romántico *das Volk dichtet*, y estudia una explicación racional para el hecho del pueblo poetizante. Paso muy importante, aunque la explicación no nos parezca satisfactoria.

Volvamos ahora a la poesía popular románica.

⁴² KITTREDGE, pág. XXII. Comenta útilmente la repetición incremental COIRAULT, páginas 661-663.

⁴³ Págs. XVII-XVIII de KITTREDGE: «Al pasar de cantor en cantor, la balada olvida viejas estrofas y añade otras nuevas, varía los nombres de los personajes, introduce trozos de otras baladas, el desenlace puede cambiarse totalmente, la lengua se moderniza.»

⁴⁴ P. COIRAULT, *Recherches sur notre ancienne chanson populaire*, 1927-1933, página 640, lee a Kittredge sólo al terminar la impresión de su obra. Yo tampoco lo leí hasta la redacción de este capítulo, aunque poseía hace mucho la edición de Child hecha en Cambridge.

10.—*Predominio de la teoría individualista.*
Doncieux, Foulché-Delbosc, Salverda de
Grave.

Los trabajos doctrinales publicados en la última parte del siglo XIX y en la primera del XX establecen ya de modo muy claro, como nunca antes, la pugna de dos teorías opuestas que informan todos los trabajos posteriores y determinan su varia posición crítica. Las dos teorías luchan, aunque sus mantenedores no se dan aún clara cuenta de la radical divergencia de principios en que se funda su discrepancia de opiniones.

Mientras los estudiosos de la balada inglesa profesan la teoría tradicionalista y trabajan por penetrar y racionalizar el misterio romántico del pueblo autor, los tratadistas de la canción popular francesa defienden la teoría individualista⁴⁵. El experto musicólogo Jules Tiersot, autor de la *Histoire de la chanson populaire en France*, 1892, al publicar la obra póstuma de Georges Doncieux, *Romancéro populaire de la France*, 1904, enuncia como principio de lógica evidente y de sentido común, que «un canto, popular o no, tiene siempre una fecha, un autor, una patria». Por esto la tarea del literato y, aunque con muchas más dificultades, la del musicólogo consistirá, según Doncieux la practica, en examinar las múltiples versiones y variantes de una canción, para descubrir a través de ellas «el original», restaurarlo, fijar el lugar donde se escribió la poesía, determinar la fecha, y llegar a descubrir cuanto más se pueda la probable personalidad del autor: un parisiense del siglo XVI, un soldado del XVII, un vecino de Grenoble del mismo XVII, etc.; utiliza Doncieux tal vez 30 ó 60 versiones, pero no las publica, porque le basta aprovechar de cada una lo que estima originario, omitiendo lo demás como alteración bastarda y desechable. Doncieux titula la reconstrucción así hecha «texto crítico», queriendo llegar con él a la canción «tal como por primera vez salió de boca del cantor»⁴⁶.

⁴⁵ Por el contrario, en los comienzos del siglo XX, la teoría tradicionalista guía al gran recolector de la canción italiana MICHELE BARBI, *Per la storia della poesia popolare in Italia* (en los *Studi dedicati a Pio Rajna*, Firenze, 1911, págs. 87-117); concepción de la poesía popular italiana como un conjunto, por cima de los cantos particulares en que ella se expresa: «La poesía popular es un ser en perpetuo estado de transformación, pero es un río que corre siempre límpido y puro, aunque puede tener parciales turbiedades en las muestras que se recogen en las colecciones» (págs. 103-105).

⁴⁶ *Romancéro de la France*, 1904, págs. IX y XXXVII.

La participación del pueblo en la creación de los romances, enunciada en mi estudio sobre la *Leyenda de los Infantes de Lara*, 1896, y en las conferencias sobre *L'Épopée castillane*, 1910, chocaba con las ideas generalizadas en Francia. A nombre de ellas, R. Foulché-Delbosc, en un *Essai sur les origines du Romancero* (1914), atacó violentamente aquellas conferencias sobre *L'Épopée castillane*, contradiciendo mi exposición del romance cidiano *Cabalga Diego Laínez* como obra de imaginación popular. Supone gratuitamente el contradictor que entonces esa imaginación popular no tiene otro modo de intervenir sino en forma de una masa de gentes delirantes que poetizan en común, y al repeler tal absurdo se lanza a aplicar como indiscutible el principio de que toda poesía popular tiene un autor y una fecha, exactamente lo mismo que toda obra literaria; el romance *Cabalga Diego Laínez*, dice, tiene un autor bien individualizado y un texto fijo, el publicado por primera vez en el Cancionero de Romances, de Amberes, hacia 1548, en el cual no hay rastro de las múltiples alteraciones que yo supongo en todo texto popular ⁴⁷. Pero la realidad, desconocida por Foulché, es que del mismo romance existe otro texto diverso, anterior a 1546, y, por tanto, la crítica más positivista tiene que reconocer por lo menos dos redactores del romance, dos autores cuando menos. Impugnó también Foulché-Delbosc, respecto a los romances viejos, su coetaneidad a los sucesos que cantan, negando historicidad al romance de Abenámar; pero su negativa se funda sólo en desconocimiento de las crónicas de la época y de la historia de los edificios granadinos que el romance enumera. Negó también la historicidad al romance *Cercada tiene Baeza*, por no comprender el valor decisivo que tienen las razones alegadas por Menéndez Pelayo. Estas y otras razones contra el *Essai* en cuestión expuse por extenso en un escrito sobre *Los orígenes del romancero*, 1914 ⁴⁸. Por lo demás, el *Essai* responde con entera docilidad a las ideas dominantes entonces y aun ahora. Intentando explicar los romances como

⁴⁷ *Essai*, págs. 12-18.

⁴⁸ Publicado en la *Revista de Libros*, II, 1914, pág. 3; reimpresso en mi libro *El Romancero, teorías e investigaciones* (1928), y en la Colección Austral, en el vol. 55, titulado *Los romances de América*, 1939, 1941, etc. Aunque S. G. MORLEY, en *Romanic Review*, VII, 1916, pág. 42, da como frustrado el *Essai* de FULCHÉ-DELBOSC y censura la demasiada ligereza con que Fitz-Maurice-Kelly da crédito a los argumentos de tal *Essai*, no obstante quedan eruditos que se satisfacen de ellos, según F. VIAN, *Introduzione alla letteratura spagnola del Siglo de Oro*, Milano, 1946, pág. 96, nota.

compuestos tardíamente, poco antes de ser publicados, y como productos de un poeta individual que fantasea sus versos sin una dependencia directa respecto de los poemas heroicos y de los sucesos históricos a que se refieren, la tesis de este Ensayo se relaciona (aunque esto no lo diga Foulché-Delbosc) con la corriente antitradicionalista entonces puesta tan en boga por Becker, por M. Wilmotte y, sobre todo, por J. Bédier, considerando las «chansons de geste» como ficciones cuya primera forma poética fué inventada tardíamente, no antes del tiempo en que fueron compuestos los textos hoy conservados, en el siglo XII. A la vez que se niega para las gestas la tradicionalidad por escrito, se niega para los romances la tradicionalidad oral: no hay que considerar sino la personalidad individual de un artista que en un momento creador inventa un romance.

Si bien muy lejos de la indocumentada ligereza de Foulché, aparece también arrastrado por la misma corriente de exageración antirromántica el estudio del eminente profesor holandés J. J. Salverda de Grave, *Over een Oudspaanse Romance*, 1919⁴⁹, en el cual expone ideas antipopularistas, disintiendo de la manera de tratar varios problemas relativos al romancero como si éstos fueran fruto de una tradición. La trasmisión oral y la elaboración tradicional le son inconcebibles; sólo concibe la individualidad del poeta único: los romances narrativos algo extensos, como el de los Infantes de Lara *A Calatrava la vieja*, no pudieron propagarse sino impresos o por escrito; sólo los muy breves, como el de *La venganza de Mudarra*, es posible que subsistiera por corto tiempo sin apoyo de la escritura, pero es inverosímil que, una vez impresos, conservase la versión oral su independencia junto a la impresa (pág. 182). Ahora bien; esta negativa de la trasmisión oral sólo puede hacerse en absoluta inexperiencia folklórica, pues para multitud de romances que se oyen cantar no existe ni existió texto ninguno impreso, y cuando por casualidad existe influye poquísimos o nada en el texto cantado⁵⁰. El

⁴⁹ En *Verlagen en Mededeelingen der Koninklijke Akademie van Wetenschappen*. Afd. Lett., 5^e Reeks, Deel IV, Amsterdam, 1919, págs. 144-183. Véase reseña hecha por mí en *Rev. Filol. Esp.*, VII, 1920, págs. 71-74. Salverda de Grave escribe sin aprovechar mis estudios en *Rev. Filol. Esp.*, I-III.

⁵⁰ Sin recordar la negativa de Salverda de Grave, contesté a ella en mi estudio *So-bre geografía folklórica*, en *Rev. Filol. Esp.*, VII, 1920, págs. 262-264, además de lo dicho en la página 73 de ese mismo tomo de la *Rev. Filol.*

absoluto descreimiento a que el erudito holandés llega, respecto a la trasmisión oral, se manifiesta en la extraña duda, la muy intencionada y negadora duda que expresa diciendo: «Cuando Menéndez Pidal nos habla en *El Romancero Español*, 1910, página 100, de cómo fué descubierto el romance sobre la *Muerte del Príncipe don Juan*, en el que se conservan pormenores tan históricamente exactos como la mención del doctor de la Parra, no parece que ha averiguado si la lavandera del Duero que recitó esos versos los había aprendido en algún papel escrito» (página 181). Pero sí que lo he averiguado, y afirmo que tales versos no habían sido impresos nunca, ni nunca fueron conocidos por ningún escritor, ni por nadie citados; y no cabe sospechar que tales versos fuesen invención literaria moderna, ignorados por nosotros y aprendidos por aquella recitadora en cualquier oportunidad, porque desde que entonces fué descubierto, apareció el mismo romance (con incontables variantes, claro es) esparcido oralmente por toda España y por todas las colonias sefardíes del Oriente, prueba de su antigua tradicionalidad.

Salverda de Grave extraña que Durán, Wolf, Milá, Carolina Michaëlis y cuantos tratamos del romancero hablamos de las producciones de «la musa popular» como cosa distinta de las producciones de los juglares; eso, dice, es seguir la mística concepción romántica del pueblo poeta, es creer en fuerzas misteriosas que elaboran, mientras hoy evitamos cualquier expresión que haga dudar de que la poesía sea otra cosa que creación consciente de un poeta, anónimo o no. Los varios estilos de los romances populares, añade, son efecto de diversa inclinación del poeta autor: en los romances más narrativos, como *A Calatrava*, el autor siguió muy de cerca a las Crónicas y escribió para que los versos se expusiesen en un recitado donde la música hacía un papel secundario, mientras el autor de *La venganza de Mudarra* trató más libremente la materia que leía en las Crónicas y compuso versos para que fuesen cantados con mayor vuelo musical (págs. 170 y sigs. y 178 y sigs.).

El negar así la tradicionalidad del romancero, el concebir la trasmisión oral como esencialmente discontinua y siempre dependiente de un texto impreso o manuscrito, nos dice hasta qué punto llega la exageración antirromántica que culmina en el primer cuarto del siglo xx. Existían muy doctas publicaciones de-

dicadas a estudiar la trasmisión oral de la canción popular, sobre todo en Alemania, y vemos que no llegaban a rebasar la esfera del especialismo más restringido. Y todavía debemos insistir en que, hasta bien entrado el siglo actual, aun los autores que conocían mejor la tradición oral moderna, no le atribuyeron especial importancia. Arriba notamos el caso de Milá, que consideraba como algo accidental las alteraciones debidas a la tradición; accesorias son también para J. Meier y otros, en cuanto ellas son desviaciones que se apartan del original poético, son un deterioro, una *Zersingung*.

Ésa es efectivamente la tarea que se propone la filología al reconstituir el texto de una obra literaria o de trasmisión escrita; pero aplicar igual propósito a la canción popular es ir contra la esencia misma de la poesía de trasmisión oral ⁵¹.

11.—*El primer estado de una canción oral es inasequible.*

No es posible fijar el texto primitivo de una canción popular, oral, tradicional, como fija la filología el texto de una obra literaria de origen individual, porque una obra, desde el primer momento en que alcanza popularidad tradicional, nos ofrece ya varios textos coetáneos. Estudiando sobre 160 versiones modernas el romance de *La boda estorbada*, aunque bastante reciente, pues debió ser compuesto en el siglo XVI, no conseguimos restaurar una redacción primera de donde puedan derivar todas las hoy conocidas. Como una poesía no se hace tradicional en un momento preciso, sino en un período extenso de popularización o divulgación, desde el comienzo de su difusión las variantes abundaron; los rasgos constitutivos de la primera redacción sólo se conservan dispersos, desigualmente repartidos en versiones diferentes, y como muchísimas de estas versiones se han perdido, es imposible reconstruir su árbol genealógico completo, pues desconociendo el entronque de muchas ramas no podemos remontarnos con seguridad al tronco general. Por tanto, el texto pri-

⁵¹ Contra el sistema de Doncieux escribí en la *Rev. Filol. Esp.*, VII, 1920, págs. 318 y 336. Una extensa discusión, adversa a los textos críticos de Gillieron y de Doncieux, hace P. COIRAULT, *Recherches sur notre ancienne chanson populaire traditionnelle*, París, 1927-1933, págs. 168-243; de este importante estudio volveremos a hablar adelante.

mitivo de la canción sólo podemos reconstruirlo de un modo impreciso, en sus líneas más salientes, y siempre vacilantes en algunos puntos ⁵².

Pero además, y esto es capital: si como Doncieux pretende, lográsemos reconstruir el texto tal como lo emitió el primer autor de una canción popular, dejaríamos ésta convertida en muy otra cosa: reconstruiríamos una canción juglaresca, trovadoresca o literaria de cualquier clase, muy distinta de la forma tradicional, según en el curso del presente estudio explicaremos. Cuando por cualquier caso afortunado se nos ha conservado por escrito el primer texto originario de un romance popular, por ejemplo el de la *Muerte del Príncipe de Portugal*, que es el romance compuesto por fray Ambrosio Montesino al mismo asunto, este texto originario ya no es un romance tradicional, sino un romance trovadoresco ⁵³.

12.—Poesía que vive en variantes.

Pretender reconstruir el texto primitivo de una canción popular es intento propio de la reacción antirromántica, que ve sólo el valor negativo de la variante, afirmando que la obra de un autor, al pasar a la boca del pueblo, entra en un proceso de adulteración; *Zersingungprocess* lo llamó la crítica alemana; fatal proceso de deterioro que avanza en cada repetición de un canto de boca en boca. Se han estudiado, sobre todo en Alemania, las alteraciones que desfiguran la poesía de un autor cuando se convierte en canción divulgada, presentando esta divulgación como vianda del festín literario, enranciada y refrita al ser servida en la mesa popular.

Pero este modo de ver no es exacto más que a veces, y desde luego no sirve para comprender la poesía que nos ocupa, sobre lo cual tengo que volver a recordar trabajos míos posteriores a los arriba mencionados de 1896 y 1910. Al ver que éstos eran combatidos en 1914, creí preciso explicar lo que antes había

⁵² Véase *Rev. Filol. Esp.*, VII, 1920, págs. 297-298; en la página 278 muestro los versos finales del romance propagados sólo en grandes variantes; en la página 336 la canción se muestra multiforme en su origen. Este trabajo aparecerá en breve rehecho por A. Galmés y D. Catalán Menéndez-Pidal, v. nota 63.

⁵³ De la relación que entre sí guardan ambas formas traté en la *Rev. Filol. Esp.*, III, 1916, pág. 273, y aquí expondré la cuestión más desarrolladamente en el cap. XII,

envuelto en la vaguedad de una frase metafórica, hablando de episodios poéticos juglarescos «germinados lentamente en la imaginación popular». En aclaración a esto intenté mostrar y destacar que la variante no es sólo una degeneración, aunque muchas veces lo sea, ni es sólo tampoco, más atenuadamente dicho, un mero accidente eventual y adverso, una desviación del estado original primero, considerado éste como estado único legítimo, lo mismo que en cualquier otra obra literaria individual. La variante en la canción oral se distingue esencialmente de la variante en la obra escrita por un literato.

En primer término, las variantes en una canción popular son innumerables. Entre centenares de versiones que hoy se recojan de un romance, no se hallarán dos que coincidan completamente; hasta un mismo recitador, en dos ocasiones distintas, variará su recitación, porque el recuerdo popular no se preocupa de la fidelidad en el pormenor. Verdad es que la tradición del siglo XVI nos parece que ha sido fijada por la imprenta, pero esto es apariencia engañosa; adelante veremos que entonces la tradición vivía en continuas variantes, lo mismo que la de hoy.

En segundo término, esa multiplicidad de variantes nos lleva a sentar que el recuerdo popular, poco o mucho, suele ir acompañado de alguna inventiva o refundición ⁵⁴; porque entre ellas no sólo hallamos variantes de valor negativo, debidas al olvido o mala inteligencia del que ha aprendido mal el canto, sino que la mayoría ofrecen un valor positivo, producidas en excitación poética del cantor, que siente como propia la canción anónima y, al recrearse en ella, la re-crea. Con esas pequeñas variantes, temblor expresivo que refleja la emoción del momento sobre la superficie del poema recitado, cada cantor varía en poco o en mucho las palabras aprendidas, de manera que la forma de un poema tradicional es algo cambiante, algo flúido que se adapta a la sensibilidad y gusto de cada recitante, al modo que un líquido toma la forma del vaso en que se echa.

Esta tensión poética y creadora, por la cual el que repite se considera coautor del canto repetido, es punto esencial y definidor de la llamada canción popular. Ella elabora su estilo y su contenido mismo en los incontables actos de creación y re-

⁵⁴ Véase *Rev. Filol. Esp.*, VII, 1920, págs. 324-325.

creación que la propagan a través del espacio y la perpetúan a través del tiempo. De este proceso reformador puse en otra ocasión bastantes ejemplos tomados en la tradición de los siglos xv y xvi, y en la tradición moderna ⁵⁵.

Esta rectificación al descaminado concepto antirromántico, era fruto maduro al llegar el segundo decenio del siglo. Algo antes que se desarrollase a propósito de los romances, dos musicólogos que trabajaban independientemente sobre las baladas, el inglés Cecil J. Sharp y el norteamericano Phillips Barry, exponían una rectificación afín respecto a la música, llegando a la conclusión de que la melodía popular adquiere típicas cualidades en su trasmisión oral a través de los tiempos, mediante una re-creación colectiva ⁵⁶.

La variante de valor positivo, y aun a veces la de valor negativo (olvidos, equívocos, etc.), tiene una función esencial en la vida del romance, siendo espontáneo efecto del deleite y solaz que se procura quien lo recita en tensión poética, recreativa del propio espíritu y re-creadora del poema que repite. Dado que la forma romancística, su octosílabo y su asonancia, es fácilmente asequible a todos, el romance se ofrece a la memoria incitador de retoques, preñado de variantes. Es así una poesía dinámica, capaz de suscitar múltiples desenvolvimientos en la imaginación del que la repite. No es obra conclusa, definitivamente corregida y acabada sobre el papel por el arte personal de un escritor; no tiene esa inmovilidad estatuaría; es, por el contrario, un ser animado, que perdura, no en la fijeza de la escritura y del libro, sino en el mudable canto del pueblo, y la variante es su palpitación vital ⁵⁷. Todo el que disfruta una obra de arte le añade algo

⁵⁵ Véase *Poesía popular y romancero*, variantes del romance de *La Jura en Santa Gadea*, del de *Doña Urraca* y de varios fronterizos, en la *Rev. Filol. Esp.*, I, 1914, páginas 361, 367 y sigs.; II, 1915, págs. 19-20 y 123-236. Sobre la decisiva operación de la variante como impulso poético, III, 1916, págs. 277 y sigs. Sobre las variantes, ejemplificadas en el canto moderno, VII, 1920, págs. 322-327.

⁵⁶ La contemporaneidad de las tres opiniones independientes (SHARP, 1907, 1919; BARRY, 1910, 1913) es expuesta por G. H. GEROULD, *The Ballad of Tradition*, Oxford, 1932, págs. 167-70. Sobre esta curiosa coincidencia de ideas llegadas a madurez, también S. G. MORLEY (*Spanish Ballads Problems*, en *University of California Publications in Modern Philology*, XIII, pág. 226) nota la coetaneidad e independencia de mi *Poesía popular y poesía tradicional*, Oxford, 1922, y el artículo de G. H. GEROULD, *The Making of ballads*, en *Modern Philology*, XXI, 1923, págs. 15-28, desarrollando teorías análogas.

⁵⁷ Para la propensión a ser refundidas que también se da en las obras juglarescas de gran popularidad, o de tradicionalidad escrita, véase *Poesía juglaresca*, 1924, páginas 446 y 449-452.

de su propia sensibilidad, colaborando con el artista; pero tratándose de obras consumadas perfectamente, esa colaboración queda inexpresada, o se expresa aparte en un juicio crítico, o a todo más se incorpora a la obra con los matices acústicos de una recitación en público; mientras que tratándose de una obra tradicional, recibida como herencia propia, la colaboración del que la disfruta se hace más expresa y activa en las fugaces variantes que se introducen en la obra misma.

La poesía tradicional se diferencia de la poesía meramente popular o popularizada en que es una poesía que vive en su intensa popularidad.

13.—*Variabilidad y estabilidad tradicionales.*

Arriba (párrafo 5) hemos visto cómo Steinthal, muy conocedor práctico de la canción popular, nos ha descrito ésta como producida constantemente en infinitas variantes, en un fluir continuado como el de un río que renueva sus aguas siempre corrientes. La acción de la colectividad, el *Volksgeist* de que Steinthal nos habla, se resuelve en la acción de una suma de individualidades que producen una tumultuaria infinidad de realizaciones poéticas, fugaces, incontenibles, inconexas, sólo regidas por el impulso momentáneo de cada cantor. Y, en consecuencia, siendo imposible reunir todas las variantes de una canción, el texto de la misma nos es prácticamente inasequible en cualquier momento.

Pero este modo de concebir la fluidez de la canción popular que Steinthal nos ha descrito con tanto realce, dejándonos impresión inquietante, angustiosa sobre lo inasible del texto popular, así como es en parte muy exacto, es en parte muy inexacto. El texto de la canción, del romance, no tiene fijeza precisa e inalterable, pero sí tiene estabilidad dentro de ciertos límites. Las variantes, en su infinidad fluyente, llevan una dirección fija, determinada por el sentido general de la ficción propia de cada romance y por tendencias y gustos colectivos, de igual modo que la corriente del río está fijamente determinada por la configuración del lecho y por los obstáculos que el fondo y las orillas ofrecen. Así, para volver a la comparación de Steinthal, el río

canta siempre el mismo verso
pero con distinta agua,

como siente Gerardo Diego escuchando la eterna estrofa que la corriente del Duero rima. Para buscar comparación más precisa, el romance se rehace cada vez que se canta, como el lenguaje se modifica por quien cada vez lo usa; pero como el individuo crea su habla en continuo ajuste y contraste con la comprensión del oyente y con el uso general de los demás hablantes, también el que repite el romance se ve constreñido por el texto tradicional, al cual debe ajustarse como a patrón aceptado por la colectividad, modelo ejemplar para todos. Así, la continua refundición que en el canto se opera se mueve dentro de límites dados. Las continuas iniciativas individuales, sean las nacidas por deficiencia en el recuerdo o las debidas a espontáneo gusto refundidor, son muy fugaces, porque hallan fuerte resistencia en los oyentes, que prestan crédito y adhesión al texto consabido de todos, al cual procura siempre retornar la memoria de todos. Rara vez una de esas invenciones individuales tiene éxito bastante para llegar a perpetuarse, aceptada por un extenso grupo que la repite y propaga ⁵⁸.

La canción tradicional es poesía de continuo cambiante, como el organismo humano que se rehace y evoluciona conservando su identidad personal.

14.—*Poesía popular y poesía tradicional.*

No toda poesía que anda en boca del pueblo posee esa vitalidad de variantes aquí tratada. La divulgación de un canto tiene dos grados muy diversos.

Uno es el meramente *popular*. A menudo vemos propagarse en el canto de las gentes alguna composición poética de autor contemporáneo, conocido o anónimo. Es recibida por el público como moda reciente; se difunde con poca densidad, sin lograr gran extensión en las últimas capas sociales ni en los remotos centros rurales. Entonces la repetición de este canto en boca del público es bastante fiel; las variantes son esca-

⁵⁸ *Sobre geografía folklórica*, en *Rev. Filol. Esp.*, VII, 1920, págs. 325-327 y 330. La comparación con el lenguaje la desarrollo en mi estudio *Unidad del idioma* (Colección Austral, volumen 501, titulado *Castilla, la tradición, el idioma*, 1945, págs. 194-196).

sas, porque el que entona aquella canción tiene conciencia de que es invención reciente, y como novedad hay que aprenderla y repetirla; si alguien se aparta del texto divulgado, se expone a ser corregido en su mal recuerdo. La boga de este canto dura poco tiempo; el gusto de las clases que primero lo han propagado, necesita mudar de moda a menudo, y un canto nuevo hace caer en descrédito al anterior.

Un segundo grado es el *tradicional*. El canto es considerado como patrimonio común. Sin duda antes se introdujo como moda nueva, pero, olvidada rápidamente la novedad, el canto sigue estimado como antiguo; precisamente su mérito es la antigüedad, el ser canto de los padres y de los abuelos. Su difusión es extensa, pues ha llegado a arraigar en las clases rurales, las menos propensas a los cambios de moda; su duración en la memoria del pueblo es mucha, por lo general de varios siglos. Asimilado por el pueblo, mirado como patrimonio cultural de todos, cada uno se siente dueño de él por herencia, lo repite como suyo, con autoridad de coautor; al repetirlo, lo ajusta y amolda espontáneamente a su más natural manera de expresión, y así, al propagarse en el canto de todos, se han ido fijando en el texto de la canción algunas modificaciones, hondas unas, menudas otras, decisivas todas para irlo acomodando a la índole más connatural del pueblo entero.

Estos dos grados tan diversos se confunden comúnmente bajo el único nombre de canción o romance «popular», término sumamente equívoco, causa de continuas confusiones y yerros, que equiparando lo popular simplemente vulgarizado, o hasta lo callejero del momento, con lo tradicional, se presta a muy falsas deducciones. Por eso en unos estudios sobre *Poesía popular y Romancero*, 1914-1916, abogué por el nombre de *poesía tradicional*, entendiendo que la *tradicción* no es simple transmisión como la etimología dice, no es mera «aceptación» de un canto por el público (popularidad), sino que lleva implícita la «asimilación» del mismo por el pueblo, esto es, la acción continuada e ininterrumpida de las variantes (tradicionalidad)⁵⁹. Y sobre esta diferenciación de nombres insistí en una conferencia leída en Oxford,

⁵⁹ *Rev. Filol. Esp.*, III, 1916, págs. 270-276, en especial la nota de la pág. 276; comp. I, 1914, págs. 373-375.

Poesía popular y poesía tradicional 1922 ⁶⁰, así como en otros trabajos ⁶¹.

En la confusión de los dos conceptos bajo el nombre de *poesía popular*, la idea antirromántica de no concebir sino poesía individual, se suma con una de las aludidas supervivencias románticas: la de la nomenclatura. El romanticismo contraponía habitualmente *Volkslied*, *Volkspoesie* frente a *Kunstlied*, *Kunstpoesie*, por donde en todas partes se adoptó la contraposición de *poesía popular* y *poesía artística*, *poesia popolare* y *poesia d'arte*, etc. Durán y Fernando Wolf han generalizado entre nosotros la contraposición de romances *populares* y romances *artísticos*; pero si hallamos malo el calificativo *popular*, también el adjetivo *artístico* es inaceptable, pues no podemos negar arte, en sentido general estético, a la poesía popular; y aunque sostuviéramos que ésta sólo tiene el arte espontáneo e inconsciente, no el arte del estudio y de las reglas, igualmente muchos poetas «de arte» no saben nada de reglas ni de técnica, ni quieren saber de ellas. Por eso es preciso rehuir también el segundo término de la contraposición romántica, y frente a la poesía *tradicional* o colectiva poner la poesía *individual*, o llamarla *artificiosa*, para atribuirle reflexión y primor mayor que con el simple adjetivo «artística».

Toda poesía tradicional fué en sus comienzos mera poesía popular. Entre una y otra categoría hay, pues, una diferencia cuantitativa, porque la tradición supone una popularidad continua prolongada y más extensa; pero hay también una diferencia cualitativa, pues la obra tradicional, al ser asimilada por el pueblo, es reelaborada en su trasmisión y adquiere por ello un estilo propio de la tradicionalidad; no es sólo anónima, sino que es impersonal.

El distinguir esencialmente entre poesía popular y poesía tradicional, así como el negar a la tradicional el carácter de poesía individual, será la base de muchas discusiones que han de ocurrir en los capítulos siguientes. Unos tratadistas partirán

⁶⁰ Impresa en Oxford, págs. 22-24; reimpressa en *El Romancero, teorías e investigaciones* (1928), págs. 38-40, y en el tomo 55 de la Colección Austral titulado *Los romances de América*.

⁶¹ Véase *Supervivencia del poema de Kudrun*, en la *Rev. Filol. Esp.*, XX, 1933, páginas 29 y 59.

de la idea que toda poesía es obra de un sólo autor; crítica *individualista*. Otros pensaremos que, frente a la poesía individual, hay una poesía colectiva; crítica *tradicionalista*.

15.—*Carácter colectivo de la variante tradicional.*

El acto de ser asimilada una canción por el pueblo es un acto colectivo y duradero; no depende de una voluntad individual ni de la oportunidad de un momento único.

Toda mudanza o alteración introducida oralmente en un canto popular es obra particular de un individuo, sin duda, lo mismo que las variantes gráficas que se introducen en cualquier otro texto literario por amanuenses, editores o refundidores; pero en éstas el carácter individual de la variante es absoluto, mientras la variante oral está condicionada y regida por el influjo de la colectividad que se impone al individuo, y esa variante de gusto colectivo está en posibilidad de propagarse. Las variantes del canto individual que no hallan acogida en la colectividad, se extinguen sin efecto ninguno; son innumerables, como las vislumbres titilantes en la corriente del río. Pero la variante afortunada que halla favor entre los oyentes, se propaga como el neologismo del idioma, difundándose entre un grupo humano vecino, que cada vez va engrosándose con más adeptos; la variante adquiere así difusión colectiva, y arraiga en la tradición, perpetuando alguna forma de expresión más sencilla y feliz, o bien introduciendo en el relato algún pormenor nuevo, o contaminando el texto con versos procedentes de otra canción.

La propagación de una variante no suele practicarse por emigración lejana de una persona portadora de la innovación, sino por contacto habitual entre gentes y pueblos vecinos, sin solución de continuidad en el espacio ni en el tiempo, en ondas que se dilatan cubriendo áreas geográficas compactas, de modo muy semejante al observado para las ondas de propagación de un fenómeno lingüístico. Así, el examen del área ocupada por las variantes revela muchos fenómenos relativos a la vida de la canción, como el examen de la geografía lingüística es muy revelador sobre la vida del lenguaje, según indicaremos en el cap. XXI.

Ese estudio geográfico de las áreas de propagación aplicado

al romancero, vino a mostrar que tal estudio hecho sobre las versiones completas de un romance, logra resultados más confusos que el hecho sobre ciertas variantes singulares. Suele suceder que entre las múltiples variantes ofrecidas por la serie de pormenores que constituyen la versión dada de un romance, algunas de ellas alcanzan extensión diversa, límites geográficos más extensos o más reducidos que los alcanzados por otras, no de otro modo que cada uno de los rasgos característicos de un dialecto ocupa límites más dilatados o menos que los ocupados por cada uno de los otros rasgos. La poesía tradicional es un fenómeno colectivo, como colectivo es el lenguaje ⁶². Cada variante de pormenor puede aparecer dotada de una fuerza emigratoria propia, evolucionando por sí en el espacio y en el tiempo; el área de los lugares a que se extiende sufre vicisitudes independientes de las sufridas por las variantes expresadas en otros versos contiguos, independientes también de las vicisitudes que experimenta el romance en su totalidad, indicándonos que cada una de ellas es producto de un primer autor, de un país y un tiempo diversos de los que produjeron otras variantes de la canción, y a la vez es producto de la aceptación de un grupo humano algo distinto del que aceptó las otras ⁶³.

Este resultado reviste manifiesta importancia definitoria. Una variante puede tener plena sustantividad; lejos de ser la deformación ocasional de un texto auténtico e invariable, se nos ofrece como creación poética particular, que vive sustentada por el conjunto del romance a que pertenece, pero dotada de fuerza vital propia, destacada, con valor estético propio, en el recuerdo de los que repiten el romance.

Otra notable manifestación del carácter colectivo de la variante es el caso de diferentes refundidores o interpoladores que,

⁶² Véase *Sobre geografía folklórica; Ensayo de un método*, en la *Rev. Filol. Esp.*, VII, 1920, págs. 316-322 (trabajo rehecho en vista de muchas más versiones por A. Galmés y D. Catalán Menéndez-Pidal en un Anejo de la *Rev. Filol. Esp.* próximo a salir a luz). A la nota de las págs. 317-318 sobre el método finlandés añádase: KAARLE KROHN, *Die folklorische Arbeitsmethode, begründet von Julius Krohn und weiter geführt von nordischen Forschern*, Oslo, 1926. Para el auxilio de la representación cartográfica de las áreas, empleado en mi citado estudio de 1920, véase V. SANTOLI, *Problemi di Poesia popolare*, 1935, páginas 110 y 114 (reimpreso en V. SANTOLI, *I canti popolari italiani*, Firenze, 1940, páginas 54 y 64).

⁶³ La misma claridad de resultados se obtiene respecto a la canción italiana, considerando cada variante particular independientemente de las otras. V. SANTOLI, *Cinque canti popolari* (en los *Annali della R. Scuola Norm. di Pisa*, 1938, págs. 140 y sigs.).

a pesar de pertenecer a generaciones diversas, obran animados de una misma idea poética o de un mismo propósito, continuando el uno la iniciativa de su predecesor, y viéndose su innovación aceptada por la tradición. Existe pues una corriente colectiva que arrastra a los varios autores y propagadores de estas variantes consecutivas en el tiempo. De ellas pueden verse ejemplos en los romances de *Las quejas de doña Urraca ante su padre*, de *Cabalga Diego Laínez*, de *El Obispo don Gonzalo* y de *Gerineldo y boda estorbada*, cuyas modificaciones evolucionan persistentemente, informadas por un mismo principio inspirador ⁶⁴.

16.—*El autor-legión; el pueblo autor.*

Y si cada una de las variantes afortunadas de un romance tiene una fecha, un autor y un país distintos de los de otras variantes del mismo romance, claro es que cada romance no tiene un autor, sino muchos que en él pusieron algo de su sensibilidad, de su imaginación, de su gusto; es una obra colectiva en su perduración tradicional, aunque sea obra individual en la primitiva forma de su conjunto y en la de cada una de sus variaciones sucesivas, pequeñas o grandes que sean.

Pero, además, el romance es en cierto modo colectivo ya desde su origen, único carácter popular que ya vieron los románticos. El primer poeta individual es, en la inmensa mayoría de los casos, anónimo porque no concibe su obra poético-musical como una propiedad privada; poetiza para procurar el solaz propio y procurarlo a los demás, sin la menor preocupación por distinguirse como superior a los demás en la invención; él canta a nombre de todos, quiere expresar lo que todos pueden sentir como propio.

En suma, el romance es anónimo, no porque se haya olvidado el nombre del autor, como dice la reacción antirromántica, sino porque es obra de muchos autores que profesan el anonimato, no simultáneos (huelga decirlo), sino sucesivos. Es anónimo porque su autor no puede ser nombrado; su único nombre sería Le-

⁶⁴ *Rev. Filol. Esp.*, III, págs. 274-275, y VII, 1920. Caso menos notable es el romance de la Jura en Santa Gadea, que, en su versión recogida a comienzos del siglo XVI, inicia una contaminación con *Cabalga Diego Laínez*, y en la versión recogida hacia 1548 la contaminación aparece bastante agrandada; *Rev. Filol. Esp.*, I, 1914, pág. 372.

gión o su sinónimo, Ninguno ⁶⁵. La *poesía popular* es poesía de un autor que siente «pueblo»; la *poesía tradicional* es poesía de un pueblo que se hace «autor».

17.—*Opiniones desde 1925. La rectificación de Salverda de Grave.—Croce y Spitzer.*

En el segundo cuarto del presente siglo, la reacción antirromántica, eminentemente representada al comienzo de la centuria por Doncieux para la balada y por Bédier para la «chanson de geste», va perdiendo su parte de extremismo.

Esto se observa cuando nos sale al paso otra vez el ilustre profesor holandés Salverda de Grave. Ahora, abjurando su antigua fe individualista, está ya lejos de afirmar el autor único, admitiendo por el contrario la vida colectiva de ciertos géneros poéticos. Reconoce la existencia de una poesía que vive en variantes, a la cual cree que pudiera aplicársele el nombre de «poesía evolucionante», mejor que el de «poesía tradicional» ⁶⁶ y en un estudio sobre *La Chanson de geste et la Ballade*, 1927, sostiene «el carácter impersonal» del estilo, tanto en esos poemas extensos como en los breves; unos y otros «son anónimos y existen en muchas versiones; no son propiedad de un autor, sino que la comunidad se arroga el derecho de hacer de ellos lo que le place». No menta la palabra tradición, pero basta que reconozca el carácter colectivo de esta poesía, y lo esencial que en ella es la anonimia. Por lo demás, Salverda de Grave, al abandonar su posición antirromántica de antes, cae en el inextinguible prejuicio romántico de juzgar la balada como anterior a la «chanson de geste» y como elemento constitutivo de ésta, siguiendo la opinión de H. R. Lang sobre los romances épico-líricos anteriores a los poemas extensos.

⁶⁵ *Poesía popular y Romancero*, en la *Rev. Filol. Esp.*, III, 1916, págs. 272-273; *Poesía popular y poesía tradicional*, Oxford, 1922, págs. 19-20; *La Epopeya castellana*, Buenos Aires, 1945, págs. 125-126 y 140.

⁶⁶ En carta de 1 enero de 1923, Salverda de Grave, después de leer mi conferencia de Oxford, me escribía: «la séparation que vous faites entre poésie évolutionnante (le terme n'est pas beau, mais il est peut-être plus clair et prête moins au malentendu que traditionnelle) me semble éminemment utile» (¡tradición!, palabra vitanda). Su artículo *La Chanson de geste et la Ballade* está publicado en los *Mélanges offerts à M. Antoine Thomas*, París, 1927; véanse especialmente págs. 390 y 392.

Sin embargo, a pesar de muy fundamentales rectificaciones⁶⁷, todavía son y serán incontables los que afirman que así como no hay astronomía popular, ni matemática popular, tampoco hay poesía popular, fórmula inepta, si las hay, cuando supone que la poesía ocupa en el espíritu humano un lugar equiparable al de la astronomía o la matemática.

Esa negación de la poesía popular es contradicha desde el campo filosófico por la máxima autoridad de Croce, quien en su estudio *Poesía «popolare» e poesia «d'arte»*, 1929 y 1933⁶⁸, afirma la realidad de una poesía popular, que puede ser buena o ser mala (no-poesía), pero que, cuando es bella, deleita y encanta lo mismo que la de arte, la cual igualmente puede ser poesía o no-poesía; la popular no es de categoría diversa que la de arte, se distingue sólo por características psicológicas, por la «elementalidad» en las impresiones y conmociones que maneja. Combatiendo después Croce el mito romántico del «pueblo poetizante», piensa siempre en «el autor», el cual casi nunca es un hombre rudo, sino un semiliterato o un literato que, aunque culto, ha quedado respecto a ciertos aspectos vitales en la simplicidad e ingenuidad de sentimientos, o gusta retornar a ellas en ciertos momentos. En cuanto a la «fluidez» y variabilidad tan encarecida por Steinthal en la poesía popular, dice Croce que «no es otra cosa sino el incesante imitar, retocar o rehacer que se verifica de igual modo en la poesía de arte por obra del autor y de los amanuenses, editores, intérpretes y otros trasmisores». La negación de una diferencia categórica entre la poesía popular y la de arte es de fundamental importancia estética, pero el comparar también las variantes de un canto tradicional con las de una obra literaria de autor único es remachar el error individualista. Tal comparación procede, a mi ver, de una reacción natural contra el modo demasiado romántico en que están concebidas las observaciones de Steinthal; no llegó éste a considerar las conclusiones estilísti-

⁶⁷ Repito el recuerdo de P. COIRAULT, *Recherches sur notre ancienne chanson populaire traditionnelle*, París, 1927-1933, advirtiéndome que rechaza la idea de que la tradición haga «obra colectiva», y prefiere, como menos inexacto, decir «obra social», pág. 260, nota 3, y 265-271. No veo en ello ventaja. Debemos destacar aquí que acepta plenamente estas dos ideas: no hay que buscar el origen de la canción popular tradicional en una edad de oro muy remota, págs. 647-648; la canción folklórica se modela en el curso de una tradición archiseccular, pág. 652.

⁶⁸ Publicado primero en *La Critica*, XXVII, 1929, y luego algo retocado en el volumen XXVIII de los *Scritti* de Croce, 1933.

cas que debiera deducir de la variabilidad por él tan vivamente descrita como inherente a la poesía popular, y la poderosa mente de Croce no pudo liberarse del individualismo.

Ese comentario de Croce a Steinthal, que acabamos de transcribir, sirve de punto de partida a L. Spitzer, quien lo aplica al romancero, exponiendo dudas acerca de la diferencia que pueda existir entre las modificaciones que sufre una poesía por los retoques que provienen del «pueblo» y las que hace a su propia obra un Víctor Hugo o un Malherbe. Pero después, estimando Spitzer sin duda que la diferencia entre los retoques debidos al autor único y los debidos a manos varias es realmente fundamental, toda vez que se trata de definir el carácter colectivo de la poesía rehecha por el pueblo, alega de nuevo el caso de interpolaciones y retoques hechos en una elegía de Propercio para allanar ciertos pasajes (por ejemplo, los que contienen catálogos de nombres mitológicos, o bien pormenores escabrosos), a la vez que recuerda añadiduras y deturpaciones en otros textos clásicos, juzgándolas comparables al célebre *zersingen* del Volkslied alemán ⁶⁹. Pero no necesitamos acudir a ejemplos tan remotos. Toda obra muy divulgada sufre esas intervenciones por escrito alguna que otra vez, cosa esencialmente diversa de la variante oral que sufre la canción popular constantemente y todas las veces que es cantada, continuadamente a través de los tiempos ⁷⁰, de modo que la obra se hace impersonal en su estilo. Es imposible comparar los escasos arreglos de una elegía de Propercio o los de una comedia de Lope de Vega con el continuo variar del romance de Gerineldo, en estado flúido desde la Edad Media acá, el cual examinado en 500 versiones antiguas y modernas que hoy podemos reunir, no hallamos una que enteramente coincida con otra; la diferencia cuantitativa, de totalidad por una parte, se convierte en diferencia cualitativa esencial. A pesar de algún retoque o refundición, bien puede decirse que cada poema de autor indivi-

⁶⁹ Los dos artículos de Spitzer, en la *Rev. Filol. Esp.*, XXII, 1935, págs. 160-161, y XXIII, 1936, págs. 68-71.

⁷⁰ Aun en la trasmisión por escrito de una obra, hay que distinguir las variantes que ocurren alguna que otra vez y las que se ofrecen constantemente en la gran mayoría de las abundantes copias, y continuadamente a través de siglos, en sostenida popularidad de la obra; en este caso tenemos una verdadera *tradicionalidad escrita* comparable a la *tradicionalidad oral*; véase *Poesía juglaresca*, 1924, págs. 444-450. Adelante volveremos sobre esto.

dual, cada oda, cada drama, tiene un autor, una patria, una fecha; pero cada verso de un romance es continuamente refundido por diverso recitador, en diversa región, en diversa fecha.

18.—*Una tesis universitaria de Ch. V. Aubrun.*

Aparte hay que colocar toda una tesis universitaria dedicada al romancero, leída en 1950 en la Sorbona por Ch. V. Aubrun, a quien tan importantes trabajos debe ya la literatura española. Por desgracia, sólo puedo informar sobre esa tesis (para ser lo más completo posible) apoyándome en una exposición verbal que el autor me ha hecho ⁷¹; pido pues a él excusa por la posible inexactitud en resumir sus opiniones, las cuales además cambiarán sin duda mucho antes de recibir la fijeza que la imprenta les ha de dar.

Los romances, según Aubrun, son bastante más modernos de lo que se cree comúnmente, pues son poco más o menos del tiempo en que se recogieron los textos conservados, esto es, la segunda mitad del xv y el siglo xvi. Si esta afirmación es corriente en la crítica individualista, ahora Aubrun la complica con suponer que los autores de romances se suelen inspirar en sucesos de esa época tardía, aunque traten de sucesos muy antiguos. Así, el romance de *Las Almenas de Toro* (Primav., 54), por más que trata del Cid, hace referencia a doña Juana la Beltraneja, la pretendiente al trono ocupado por Isabel la Católica; y el romance de Bernardo, *Con tres mil y más leoneses* (Durán, 646), es un eco de las comunidades. Cuando escuchaba estas apreciaciones de Aubrun, publicaba yo el caso de un romance sobre las Quejas de Jimena contra el Cid, escrito por Pedro Liñán en 1592, que contenía alusiones a las revueltas acaecidas entonces mismo en Aragón, alusiones que, aunque muy veladas, nos resultan completamente seguras, porque las declara un coetáneo ⁷²; pero cuando falten testimonios así indudables, es enteramente gratuita toda hipótesis tendente a generalizar el intento de

⁷¹ En mayo de 1949 recibí la grata visita de Aubrun, en la que me habló de su tesis universitaria. Después de ella leída y aprobada, intenté varias veces, sin resultado, obtener una de las mecanografías que de la tesis se habían hecho.

⁷² *Curso para extranjeros en Segovia. El Romancero Nuevo, conferencia del curso 1948*, Madrid 1949, págs. 18-20. Véase aquí adelante, cap. XIV, 12.

Liñán que quiso dar curso a difíciles ideas políticas de actualidad, ocultándolas bajo el disfraz de sucesos históricos antiguos; no podemos, sin documentos justificativos, entregarnos a la tarea de imaginar en los viejos romances históricos veladas alusiones como en el romance tardío de Liñán.

A los alegatos que en esta conversación hacía yo en favor de la tradición, Aubrun respondía que si un romance era antiguo, al recibir una nueva forma se revestía de alusiones a lo moderno, y esa versión posterior anulaba y hacía olvidar la anterior. Ciertamente que en la historia de toda poesía baladística se conoce el hecho, por lo demás no abundante, de que una canción sobre suceso antiguo se adapte después a otro suceso reciente algo semejante, quedando el antiguo oculto o borroso ⁷³; pero el caso inverso, que el tema antiguo quede patente y se revista de alusiones nuevas hechas en forma enigmática, es suposición que necesitará pruebas muy fehacientes, para no ponernos en peligro de convertir el romancero en una poesía secreta, esotérica y de clave, radicalmente impopular.

Reseñando un notable estudio de J. Horrent sobre varios romances carolingios, Aubrun ⁷⁴ desecha tácitamente las apreciaciones de carácter histórico o tradicionalista que acerca de ellos hace el autor reseñado y las sustituye por otras de tipo individualista. Piensa que el romance largo sobre la *Huida del rey Marsín* (que comúnmente se juzga como fragmento abreviado de cantar de gesta, Antología, XII, 365; Horrent, etc.) consta de dos partes compuestas en distinta época y en distinto tono: la segunda parte parece, por su estilo, ser del tiempo de Enrique IV, «calcada, como una glosa épica, sobre una serranilla, *Por una sierra muy alta*»; la primera parte parece posterior, por sus sentimientos galófobos e islamófobos a la vez, perteneciente al tiempo de la última guerra de Granada. Vemos que la teoría individualista se satisface con esta completa vaguedad en los fundamentos para llegar a una extraña precisión en las fechas tardías que propugna. Por lo demás, no creo que pueda decirse que hay galofobia en un romance carolingio exaltador del heroísmo francés, ni puede descubrirse coetaneidad de tono entre el

⁷³ Véase adelante cap. VIII, 5 y 6.

⁷⁴ En el *Bulletin Hispanique*, LIII, 1951, págs. 429 y sigs.

romance del rey Marsín («islamófobo» en verdad por estar muy dentro de la tradición rolandiana francesa), y los romances de la guerra de Granada, implantadores de la «maurofilia» en España y en Europa entera.

Los romances de la *Pérdida de don Beltrán* (Primav., 185, 185a), con sus versiones modernas, son considerados por Aubrun como un todo unitario. Puesto que una versión oral gallega dice que la batalla fué «no río de Malpasare», debe aludir al río Po y al descalabro de Carlos VIII en Fornovo, 1495; y puesto que otra versión antigua comienza *En los campos de Alventosa*, siendo Alventosa villa de Aragón, parece indicar que todos estos romances pudieron surgir entre los soldados aragoneses de aquella campaña. Otra vez observamos que al individualismo le basta esa total insuficiencia del dato para deducir con extraña precisión la fecha y la patria del autor de un romance.

En fin, el romance de la *Muerte de doña Alda* «no pertenece sino de muy lejos a la tradición de Roland». En vano Horrent, el autor reseñado, pone de manifiesto que la tradición medieval francesa explica todo el romance; Aubrun dice que éste, «por su sentimentalidad, como por sus características de estilo (tópicos paralelos, maravilloso), pertenece verosímilmente a la cuarta década del siglo XVI». De nuevo, sorprendente precisión.

Así, la teoría individualista hace ahora un vasto esfuerzo por declararse totalmente y afirmarse, pero se coloca muy fuera del terreno en que aquí debemos discutir.

19.—*Los coetáneos especialistas de la canción tradicional.*

Contemporáneamente, por otra parte, los críticos que estudian en especial y en la práctica la tradición popular, se ocupan de descubrir su esencia y reconocen como indiscutible el carácter específico de la variante, su valor positivo. La opinión negativa va siendo cada vez menos sostenible ⁷⁵. El gran

⁷⁵ Hasta se proscribe en el mundo soviético toda negativa de la característica popular, como negación propia de las clases burguesas, hostiles a las clases humildes; bajo cuyo principio, los eruditos eslavos recalcan el carácter creativo del arte popular, y Máximo Gorki usa la frase «creación popular» como sustitutiva del término folklore; véanse BOGATYREV y JACOBSON, *Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens*, en el *Donum Natalicium Schrijnen*, Nimega, 1929; citado por P. Toschi, *Nuovi orientamenti nello stu-*

avance de la concepción tradicionalista lo hemos hecho notar en este capítulo, registrando varios cambios de opinión individualista y adhesión a la teoría tradicional. Hay que añadir aquí la rectificación que se observa en el gran estudioso de las canciones alemanas. Ahora, para John Meier el verbo *zersingen*, cuyo significado primario es negativo, 'adulterar, deteriorar la canción', admite también significado positivo, indicando cierta intensa actividad creadora del pueblo que renueva y re-crea la canción, pues las formas alteradas no son siempre peores que las de antes; esto dice John Meier en 1939, y cree necesario el advertirlo «para evitar falsas interpretaciones frecuentes», es decir, para oponerse al concepto antes generalmente admitido (sostenido por el mismo Meier) de la variante como mera desviación de la buena forma original del canto. Meier expone «cómo el canto individual se muda en colectivo, adoptando en su texto y en su melodía ciertas formas estilísticas propias del canto popular y provenientes del *estilo oral* (mündlich Stil)» ⁷⁶.

Por mi parte, frente a esta nueva denominación estilo «oral», que sin duda aventaja a la tan equívoca de estilo «popular», prefero siempre la que antes adopté, estilo *tradicional*, pues expresa la acción colectiva prolongada a través del tiempo; mientras «estilo oral» nos puede hacer pensar sólo en la diferencia que media entre el lenguaje hablado y el escrito, ambos usuales por todos y en todo tiempo según las ocasiones.

En fin, la ventaja del nombre que destaca el carácter colectivo implicado en la «tradicionalidad», es reconocida por los tratadistas ingleses. *The Ballad of tradition* se titula el excelente libro publicado en Oxford, 1932, por Gordon H. Gerould, en vez de *Popular Ballad* que decían F. J. Child o F. B. Gummere, y en ese libro ⁷⁷ se aprecia la variante como proceso esencial de

dio della poesia popolare, artículo publicado en la revista *Lares*, Roma, XVI, 1950, páginas 6 y 9.

⁷⁶ JOHN MEIER, *Volksliedsammlung und Volksliedforschung in Deutschland*, publicado en las *Mitteilungen* de la *Deutsche Akademie* de München, 1940, págs. 205-206 y 193. Traducido al italiano y publicado por la revista *Lares*, diciembre de 1939: *L'organizzazione, i compiti e gli scopi degli studi sul canto popolare tedesco*. — La traducción alemana de mi estudio *Supervivencia del poema de Kudrun* (*Rev. Filol. Esp.*, XX), hecha en el *Jahrbuch für Volksliedforschung* de JOHN MEIER, 1936, págs. 102 y 122, usa los vocablos *Überlieferungs-Dichtung* y *Überlieferungs-Stil*.

⁷⁷ *The Ballad of tradition*, aludiendo a *Poesía popular* y *poesía tradicional* y demás estudios afines, págs. 163 y sigs.

poetización colectiva. Igualmente el profesor, también de Oxford, William J. Entwistle, en su eruditísimo y vasto estudio sobre las baladas europeas, 1939, apoya la denominación *traditional art*, considerando sus productos como poesía incitante a nuevas creaciones, poesía a la cual es de esencia el vivir en variantes, sean ellas exquisitas o rudas ⁷⁸. Sin embargo, es difícil el desterrar la antigua denominación. El profesor de Florencia Vittorio Santoli, aunque aprueba mis razones en favor del nombre *tradicional* y alguna vez usa denominación doble, *poesía popolare o tradizionale*, en general sigue usando la antigua denominación *popolare*, sin duda por hallarla demasiado arraigada en la lengua erudita italiana ⁷⁹.

Pero dejando a un lado la cuestión de nomenclatura, V. Santoli apoya la concepción tradicionalista en amplios y valiosos estudios de 1935 y 1938 hechos sobre la rica colección de cantos italianos reunida en Pisa por Michele Barbi. Santoli afirma «una elaboración popular común» como distintiva de la poesía históricamente popular, frente a la poesía culta o de arte, y también frente a la poesía sólo popularizante o escrita para el pueblo; y apreciando el carácter colectivo de la variante, practica el método geográfico y cartográfico para estudiarla ⁸⁰. También últimamente, en 1947 y 1950, Paolo Toschi, notando como punto débil, en la definición que Croce da de la «poesía popular», el no contener el concepto «pueblo» ni «colectividad», expone el carácter activo de la asimilación de un canto. Son de gran exactitud sus conclusiones sobre la esencia de la «poesía popolare»; sólo es de reparar el que limite esa poesía exclusivamente a «las clases populares», limitación proveniente de no utilizar la denominación más exacta «poesía tradizionale» ⁸¹.

⁷⁸ W. J. ENTWISTLE, *European Balladry*, 1939, págs. 28 y 118.

⁷⁹ V. SANTOLI, *Problemi di poesia popolare*, nota 64 (en *Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa*, IV, 1935); reimpresso en el libro *I canti popolari italiani, Ricerche e Questioni*, Firenze, 1940, págs. 37, 55 y 57.

⁸⁰ V. SANTOLI, *Problemi di poesia popolare*, en los *Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa*, 1935, págs. 93-94 y 110-119 (coleccionado en el volumen de la Biblioteca del Leonardo, *I canti popolari italiani*, 1940, págs. 11-12 y 53-57). Véase también de este mismo autor *Cinque canti popolari*, estudiados en los mismos *Annali*, 1938, págs. 109-193. *Forma e spiriti dei canti popolari italiani*, en *Atti dell' Accademia Fiorentina La Colombaria*, 1947, pág. 395.

⁸¹ PAOLO TOSCHI, *Fenomenologia del canto popolare*, 1947, págs. 66-67 y 84; en las páginas 207-282, detenido estudio de las variantes en las canciones italianas. P. TOSCHI, *Nuovi orientamenti*, etc., en *Lares*, 1950, págs. 15-16, comp. pág. 7, nota 12.

CAPÍTULO III

EL ESTILO TRADICIONAL

1.—*La poesía tradicional no es poesía primaria.*

Llegados al término de esta larga pugna de opiniones, veamos los resultados en cuanto al valor intrínseco de la poesía tradicional.

Al fin del siglo XVIII y comienzos del XIX, los románticos atribuían a la poesía popular un carácter excepcional en alto grado; percibían en ella la expresión del alma del pueblo en su plena espontaneidad, en su naturalidad incorrupta (Herder), en su inocente pureza, propia de la feliz infancia de la humanidad (Grimm), una naturalidad fresca, primordial, incomparable (Hegel). Esta percepción de algo extraordinario en el estilo popular tradicional se embota y se pierde con la reacción antirromántica, en la segunda mitad del XIX; hasta bien entrado el XX se niega todo carácter positivo propio, toda singularidad, a la canción popular, la cual no es sino obra de un literato, abandonada al pueblo que la estropea, o bien es obra de un poeta que escribe para la gran masa del pueblo, bajo impulsos simples y elementales. Modernamente, los métodos filológicos aplicados al problema imponen una contrarreacción. El excepcional carácter de la poesía popular reaparece de nuevo, pero el llamado mito romántico, el *Volksgeist*, se racionaliza; resulta ser una realidad el pueblo poetizante, la obra colectiva, debida a muchos autores, no simultáneos, claro es, sino sucesivos; reaparece la percepción de un estilo singular, inimitable.

La poesía *popular* no es poesía primaria, producida en una época primitiva, anterior al nacimiento de la poesía artística, ni es obra personal producida desde el primer momento por un poeta de inspiración ingenua e incompleja. Una vez que hemos sustituido ese adjetivo equívoco, *popular*, hallamos que no hay poesía que originariamente sea *tradicional*; suponerla, es un contrasentido, pues ella es un producto formado en el curso de la tradición misma ¹. Y entonces la tradición poetizante no es anterior a la poesía de arte individual, sino que es posterior, pues deriva de ella mediante la acción prolongada de las variantes.

2.—*El estilo tradicional; épico-lírico,
épico-intuitivo.*

Al ser asimilado por la colectividad un canto, la tradición poetizante imprime en él sus caracteres específicos, que en los casos de más feliz acierto podemos reducir a cuatro.

Esencialidad, intensidad. El trabajo tradicional es una continua selección, comenzando por la selección inicial, cuando el gusto popular escoge entre muchos un canto, lo aprende y lo repite, sintiendo en él algo propio. Después, al repetirlo, va eliminando del texto primitivo las partes poco afortunadas; tal vez añade algún rasgo que estima necesario; y en esta busca de sencillez y viveza, el romance gana una esencial intensidad. Cuando, como hemos de ver en muchos casos, el romance procede de una narración de muy amplia complejidad, no puede decirse que el refundidor o refundidores, que cooperan a la elaboración tradicional, desconozcan las complicaciones de la imaginación y de la sensibilidad, pues teniéndolas delante las reelaboran, empleando su inventiva en sintetizarlas, llevados por un propósito selectivo. En estos casos la tradición poetizante llega a la simplicidad mediante un enérgico esfuerzo depurador; tiende el velo de la sencillez sobre una complicación previa, que viene a quedar subyacente, dando vigor a la concentrada brevedad. Hablamos de los

¹ Véase *Poesía popular y poesía tradicional* en la *Rev. Filol. Esp.*, III, 1916, páginas 270 y 287. De un romance que se declara escrito sobre un suceso de 1570 por un contemporáneo amigo de Pérez de Hita, nos dice F. Wolf que es un romance «de origen tradicional y en tono popular» (*Primavera*, I, 1856, pág. 325, nota); ¡extraña cosa! tener como «de origen tradicional» un romance escrito y publicado a fines del XVI, sin que intervenga una tradición transmisora!!

casos ejemplares, y huelga decir que otras veces la tradición suprime desastrosamente la complejidad por incapacidad para comprenderla.

Naturalidad. En el continuo operar de las variantes —selección incesable, aceptación, repulsa, retoque—, el canto poemático llega a amoldarse a la más natural manera de la colectividad; nada queda que no responda al modo expresivo de más espontánea eficacia; ninguna artificiosidad que empañe la pura emoción.

Intuición; liricidad, dramatismo. El estilo épico tradicional no gusta de la narración trabada; tiende a una visión intuitiva, instantánea, inmediata. Cuando prolonga una relación de sucesos, desarticula sus partes con transiciones bruscas, pues suprime selectivamente todo lo narrativo inesencial; introduce en cambio tonalidades líricas emotivas, reiteraciones, enumeraciones simétricas, exclamaciones. Por eso desde el siglo pasado se califica ese estilo narrativo de baladas o romances con el adjetivo de *épico-lírico* o *lírico-épico*. Verdad es que también las baladas manejan mucho el diálogo con otros recursos dramáticos, de modo que tanto pueden decirse impregnadas de dramatismo como de liricidad. Usan del uno y de la otra para sustituir la narración discursiva, propia de la épica, mediante una visión directa, rápida y viva, del suceso que tratan; por eso pudiéramos adoptar con ventaja la denominación de estilo *épico-intuitivo* ².

De ningún modo es exclusivo de los romances o baladas este lirismo o intuitivismo narrativo, en que radicalmente se diferencian de la épica; sus procedimientos se hallan aquí y allá esparcidos en los grandes poemas, en los cantares de gesta particularmente, según enseguida veremos, así que el arte tradicional sólo se caracteriza, y ya es mucho, por usar las modalidades intuitivas en un fuerte grado de concentración. En algún caso en que nos es posible estudiar la génesis de un romance tradicional por conservarse de él versiones sucesivas, vemos documentalmente que el pleno dramatismo y liricidad no es cualidad primaria, sino conquistada tras largos trabajos de la tradición.

Impersonalidad; arte intemporal. Cuando el proceso asimilatorio llega felizmente a su término, el estilo se liberta de cuantos

² *Rev. Filol. Esp.*, III, 1916, págs. 284-286.

elementos personales y ambientales lleva consigo la creación de todo autor. La poetización individual, siempre agitada, siempre revuelta entre la multitud de los accidentes particulares y efímeros propios del momento actual, se decanta límpida y pura bajo la acción sedimentadora de la tradición. Cualquier deseo de novedad se extingue. El poeta inicial y los refundidores sucesivos se desvanecen; toda personalidad de autor desaparece sumergida en la colectividad. El autor se llama Ninguno o Legión. Apartándose la tradición, paso tras paso, de todo lo transitorio que hay en el arte individual, en el de las escuelas y en el de las modas literarias, alcanza una belleza intemporal de la más firme estabilidad, de la más simple y poderosa eficiencia, que nos encanta y recrea en la fatiga del ánimo, como un alivio de perenne frescor.

De aquí lo inimitable. Es cierto que el poeta individual imita, muchas veces con fortuna, los procedimientos y giros romancísticos; pero siempre a esa imitación le faltará la asimilación y reelaboración por el pueblo, así que de ningún modo pueden tenerse por equivalentes los términos de «estilo épico-lírico» y «estilo tradicional», ya que éste es el mismo estilo intuitivo una vez reajustado en la trasmisión de boca en boca. La elaboración tradicional logra, tanto en lo máximo como en lo mínimo, amoldarse al más universal sentimiento poético; y esto lo consigue en manera excepcionalmente absoluta, hasta el punto que ni el escritor más compenetrado con el gusto de los buenos cantos populares, un Lope de Vega por ejemplo, no puede, entre las muchas imitaciones y refundiciones que hace, producir una donde no se echen de ver los versos inventados, los retocados o añadidos, a los cuales falta el desgaste o pulimento de la trasmisión oral, que obra como la corriente del río, redondeando las guijas de su lecho³. De este modo comprendemos realistamente el estilo de excepción observable en las obras maestras de la poesía popular, aquella naturalidad inmaculada, bien percibida por los críticos románticos, como libre en absoluto de la menor sombra de afectado artificio: no empleando forma alguna que no convenga a la plena

³ Recuerdo que cuando J. Benoliel, un poeta conocedor como nadie de la tradición judeo-marroquí, empezó a enviarme romances de Tánger, los retocaba, creyendo que debía entregarme versiones correctas; le llamé la atención sobre versos que me parecieron sospechosos, y él se sorprendía de que mis sospechas recayesen sobre los versos por él retocados.

espontaneidad de todos, logra la más inmediata viveza expresiva, dotada de gracia y vigor incomparables que son siempre meta inasequible, tormento para el literato imitador ⁴.

Dada esa eliminación de notas individuales que decimos, si se entiende por estilo la manera peculiar de un autor, pensaremos entonces que la acción continuada de la variante popular traerá por resultado la negación de todo estilo; no deberemos entonces hablar de un «estilo tradicional». Pero en las obras afortunadas, el esmerado trabajo de la tradición logra el magno estilo impersonal, que es el estilo de la colectividad personificada. Y la frase de Herder no ha muerto, aunque haya muerto el mito romántico; racionalmente podemos nosotros oír en la poesía tradicional «la voz viviente de los pueblos», podemos escuchar la voz de los pueblos hispanos en su romancero, más pura, natural y unánime que en ninguna otra de las grandes producciones de su literatura.

En todo lo aquí dicho no hablamos sino de los grados más perfectos de tradicionalidad. Dejemos bien afirmado que es empeño vano pretender definir el estilo tradicional con tal precisión que no admita duda la inclusión en él o la exclusión de ciertas obras del arte popular. Tal precisión atormenta inútilmente a algunos buenos definidores de la poesía popular ⁵. La elaboración tradicional no logra de un golpe su plenitud en la simplificación y total asimilación al gusto más selecto de la colectividad. Perfeccionándose el estilo tradicional en el curso de una evolución, puede suceder que ésta no llegue a ser completa, y que deje subsistir algunos restos del estilo individual propios del primer redactor o de los sucesivos refundidores ⁶. Hay así romances sólo tradicionales a medias, con dificultad distinguibles de los meramente populares. También se da continuamente el caso de que habiendo alcanzado un romance un alto grado de perfección tradicional, decae después, al perdurar en su evolución oral, degenerando en variantes de vulgaridad inculca o de vul-

⁴ B. CROCE, *Poesia popolare e poesia d'arte*, 1933, págs. 12-13, como define el estilo de la canción popular por la elementalidad psicológica de su autor, explica la inimitabilidad de otro modo, compatible en parte con el expuesto aquí arriba: es imposible comportarse con candidez cuando la candidez se ha perdido, viniendo a ser sustituida por otras fuerzas, y es imposible recobrar el tono popular cuando el poeta ha evolucionado hacia la poesía de arte.

⁵ Me refiero, por ejemplo, a COIRAULT, pág. 650.

⁶ *Rev. Filol. Esp.*, III, págs. 286-287.

garidad literaria; esto ocurre con muchos de los romances cuyas versiones del siglo XVI fueron recogidas por escrito en aquella época de florecimiento romancístico, y que siguen hoy produciendo variantes orales muy inferiores.

3.—Narración y diálogo. Romances-cuento y romances-diálogo.

Al dar breve idea del estilo romancístico, tomando como base la tradición antigua por más originaria y más original, observamos que son rarísimos los romances tradicionales viejos que se ciñen a una muy rápida narración, sin diálogo ninguno; por ejemplo: *Ay Dios, qué buen caballero* (El Maestre de Calatrava, en sus dos más viejas versiones, de 20 y 26 octosílabos); *En Sevilla está una ermita* (La bella en misa); *Ferido está don Tristán* (Tristán e Iseo); *En aquellas peñas pardas* (El conde Grifos Lombardo); *Por las sierras de Moncayo* (Bovalías). No exponen una serie de sucesos complicada y completa, sino que se limitan a desarrollar una escena, una situación, un momento.

Lo corriente es que la narración se anime y actualice mezclando buena parte de diálogo, sin que tampoco abarque una sucesión larga de sucesos, sino un evento único, aunque desenrollado en incidentes varios, como el de *Todas las gentes dormían* (La linda Melisenda, 82 octosílabos), o *Helo, helo por do viene* (El Moro que perdió Valencia, 82 octosílabos), o el del *Prior de San Juan y el rey don Pedro* (110 ó 104 octosílabos), o el de *Las bodas de doña Lambra* (muy circunstanciado, 94 ó 138 octosílabos), con muchos otros.

Estos dos tipos de narración representan, no el conjunto de la tradición antigua, sino el gusto de los colectores romancistas del siglo XVI. Sin atender a ese gusto especial, en la «Primavera y flor de romances» formada por Fernando Wolf sobre las colecciones del XVI, se incluyen dos recogidos en la tradición moderna que desdican de los otros. Uno es: *Grandes guerras se publican* (La boda estorbada), que en su relativa brevedad (122 octosílabos) comprende una extensa acción completa con sus antecedentes, nudo y desenlace. El segundo es el que empieza: *Moro, si vas a la España* (Hermanas reina y cautiva), donde la acción (desarrollada en 86 octosílabos) es también extensa y de varios incidentes

episódicos. Estos «romances cuentos»⁷ no son del gusto corriente entre los colectores y editores de romances en el siglo XVI; existían entonces en abundancia, lo mismo que existen hoy, pero los cantores al uso no los estimaban y los editores no los acogían. Por eso no se publicó entonces la forma completa del *Conde Arnaldos*, que es un «romance-cuento» con nudo, desenlace y alusión a los antecedentes, forma que sólo conocemos por la moderna tradición sefardí. Por eso no se publicaron en los pliegos sueltos y cancioneros otras muchas narraciones completas, mucho más sabidas entonces que hoy.

Excepcionalmente se halla en la cosecha del siglo XVI, entre los de estilo tradicional, algún «romance-cuento», como el de *Reina Elena*, *Reina Elena*, que refiere el robo de Elena seguido de toda la guerra de Troya; pero sólo su primera mitad (74 octosílabos) está en estilo verdaderamente tradicional, muy dialogado, mientras la segunda mitad (64 octosílabos), con asonante diverso, es simplemente narrativa, sin diálogo ninguno, y, aunque la narración es muy suelta y popular, no arraigó en la tradición, ya que hoy lo que sobrevive en las comunidades sefardíes y en Canarias es sólo la parte primera, el robo de Elena.

En general, los romances que en las colecciones del XVI desarrollan una acción larga, circunstanciada, con muchos incidentes, no son tradicionales, sino simplemente popularizados y de estilo juglaresco, enormemente largos algunos de ellos, como *El Conde Claros* (412 octosílabos), *El Conde Dirlos* (1366 octosílabos), *El Conde Alarcos* (428 octosílabos) y otros, después acortados considerablemente cuando llegaron a hacerse tradicionales. Vemos así que el gusto del siglo XVI no estimaba los romances-cuento de estilo tradicional, sino sólo los de estilo juglaresco.

En cambio, gozaban gran aprecio entre los colectores los romances-diálogo, en que la narración era suprimida y la escena o la situación se desarrollaba toda en forma de diálogo, una serie de discursos directos sin ningún verso de unión que advierta quién habla ni quién responde: *Buen Conde Fernán González* (dos interlocuciones, 38 octosílabos); *Durandarte*, *Durandarte* (dos interlocuciones, 22 octosílabos); *Afuera*, *afuera Rodrigo*

⁷ «Märchen» llama SPITZER a este tipo de romances (*Rev. Filol. Esp.*, XXII, 1935, página 158), y acepto esa feliz denominación.

cuatro interlocuciones, 34 versos); *Abenámar* (seis interlocuciones, 46 octosílabos); *Rosafresca* (tres interlocuciones, 22 octosílabos); *Compañero, compañero*; *Nuño Vero* (tres interlocuciones, 28 octosílabos); *Tiempo es el caballero* (cuatro interlocuciones, 28 versos); *Morir vos queredes, padre* (tres interlocuciones, mas dos octosílabos narrativos al final). En esto el estilo épico-lirico no hace sino extender un uso épico. Sorprende la proporción verdaderamente exorbitante en que se hallan las palabras dichas por alguno de los personajes en las gestas, ocupando casi la mitad de los versos de la *chanson de Guillaume*, hasta dos tercios de los 1000 versos primeros de la *Chanson de Roland*, y una mitad en el *Poema del Cid* ⁸. Nótese en particular el uso épico de hacer seguir un discurso a otro, sin verso introductor que nombre al que replica, *Cid* 206, 875, 1028-1039-1074, 1910, 2195-2196, etc. El verso introductor es narración; todo rastro de narración es suprimido para dar más viveza a la escena. Siguiendo este uso épico, romances hay que no son sino un girón dialogístico desprendido de un conjunto narrativo.

Veamos otros casos de semejanza entre el estilo de los poemas y el de los romances.

4.—*Recursos intuitivos épicos y épico-líricos. La descripción.*

La escena o situación presentada en los romances tradicionales no se narra objetiva y discursivamente, sino que se actualiza ante los ojos. Varios procedimientos intuitivos eran ya usados por los juglares de gesta, y la canción popular no hace sino heredarlos, frecuentarlos e intensificarlos; pero esta diferencia cuantitativa tiene valor cualitativo, esencial.

En algún pasaje de las más antiguas «chansons de geste» aparece el estribillo («Lunsdi al vespre» en la *chanson de Guillelme*; una cuarteta en el *Gormont et Isembart*), pero de esto no tenemos ejemplo en los cantares españoles, y a ellos nos hemos de ceñir.

Fijándonos en otros caracteres muy escasamente representados, vemos que, en los romances, la descripción circunstanciada,

⁸ J. J. SALVERDA DE GRAVE, en los *Mélanges Antoine Thomas*, 1927, pág. 391; G. CROTT, en el *Bulletin Hispanique*, XXI, 1919, págs. 108-109.

sobre no ser usada casi nunca, se hace en forma fugaz, como un detalle de la narración:

Tan claro hace la luna como el sol a mediodía
cuando sale Valdovinos por los caños de Sevilla...,

descripción aun más rápida que la única descripción que existe en el Poema del Cid, la del robledo de Corpes, verso 2698. Esto es lo más propio de los romances tradicionales. Los juglarescos, como el de Montesinos, describen algo más:

Ya se sale Guiomar de los baños de bañar
colorada como la rosa, su rostro como cristal.
Cien damas salen con ella que a su servicio están...

En los romances fronterizos suele haber descripciones bastante más detenidas, como la del romance *De Granada parte el moro*, pintando al moro Alatar, su caballo, su lanza, su adarga, su toca. En *La mañana de sant Joan* se describe rápidamente una fiesta de escaramuza en la Vega de Granada ⁹.

Si pretende mayor viveza la descripción, es sustituida por una intuición enumeratoria:

vieron tanta yegua overa, tanto caballo alazano,
tanta lanza con dos fierros, tanto del fierro acerado,
tantos pendones azules y de lunas plateados...

(*Ya se salen de Jaén*)

vido mucha adarga blanca, mucho albornoz colorado,
y muchos yerros de lanzas que relucían por el campo.

(*Día era de san Antón*)

muchas armas reluciendo, mucha adarga bien labrada,
mucho caballo ligero, mucha lanza re'umbraba...

(*Saliendo de Canicosa*)

cuánto del hidalgo moro, cuánta de la yegua baya,
cuánta de la lanza en puño, cuánta de la adarga blanca...

(*Reduán, bien se te acuerda*)

Son descripciones de ejércitos y es natural que los romances, continuando el tratar la guerra con los moros, continuasen há-

⁹ No hay para que decir que no hablamos de los romances juglarescos. En el de Guiomar y Montesinos (*Ya se sale Guiomar*) y en dos del *Conde Claros* hay sendas descripciones largas del traje de los protagonistas.

bitos de los cantares de gesta. En el Poema del Cid y en el Rodrigo abundan estas enumeraciones, encabezadas con *tanto*:

Tanta gruessa mula e tanto palafre de sazón,
Tanta buena arma e tanto buen cavallo corredor...

comunes también en las gestas francesas ¹⁰.

La descripción dinámica, en que la acción predomina, ésa puede alargarse mucho, como la del *Infante vengador*, de cuya aventura todo el interés se concentra en el venablo que el infante asesta con colérica furia; prodigioso venablo de punta afiladísima que, después de atravesar el manto del emperador, penetra más de un palmo en los ladrillos del suelo:

Helo, helo por do viene el Infante vengador,
caballero a la gineta en un caballo corredor,
su manto revuelto al brazo, demudada la color,
y en la su mano derecha un venablo cortador;
con la punta del venablo sacaría un arador.
Siete veces fué templado en la sangre de un dragón
y otras tantas fué afilado por que cortase mejor;
el hierro fué hecho en Francia y el asta en Aragón;
perfilándose iba en las alas de su halcón...

La descripción se resuelve en relato de acciones presentes o pasadas o supuestas (sacaría un arador); verdadera descripción épica. Recuérdese en el Poema del Cid la descripción dinámica del traje, cuando se viste el héroe para ir a la corte de Toledo.

5.—Otras fórmulas intuitivas épicas y épico-líricas.

Otro modo de actualizar los sucesos es sugerir una representación a los oyentes mediante un apóstrofe encabezado con el verbo *ver*: «Viérades moros y moras todos huir al castillo» (Alora la bien cercada), «Viérades a Galalón...» (Ya que estaba don Rnaldos), «Viérades la barahunda que había en la ciudad» (Ya se sale Guiomar), «Veréis sacar los caballos y muy apriesa cabal-

¹⁰ Véase *Cantar de Mio Cid*, págs. 336₃₁-337₁₀. Los romances practican además la descripción enumeratoria en forma de antítesis: «Todos cabalgan a mula, sólo Rodrigo a caballo...» etc. (*Cabalgando Diego Latnez*); «Vos venís en gruesa mula, yo en ligero caballo...», etc. (*Castellanos y leoneses*).

gar» (Estábase el conde Dirlos); este *veríedes, viérades, veredes*, es muy usado en el Poema del Cid, en el Rodrigo, en los Infantes de Lara y en las gestas francesas ¹¹.

También sirve para el mismo fin el adverbio demostrativo *he*, como en el recién citado romance del Infante vengador, que comienza con *Helo, helo*, lo mismo que el de El Moro que perdió Valencia: *Helo, helo por do viene el moro por la calzada*; y «Helos, helos por do vienen», «Helos, helos por do asoman» en las tres versiones del romance de las Bodas de doña Lambra. Muy usado en el Poema del Cid: «Afé Minaya Albar Fañez do llega tan apuesto» 1317, «Afé dos cavalleros entraron por la cort» 3393, «Felos en Castejón» 485, «felos en Valencia con mio Cid» 3701 ¹². Nótese, sin embargo, la mayor viveza esencial del uso romancístico en la duplicación del adverbio. En la tradición moderna hallamos otro adverbio demostrativo: *Allá va Lucas Barroso, vaquero de gallardía*, comienzo de romance.

El adverbio *ya* es mucho más usado en cabeza de una narración, para actualizarla y darle viveza; de ahí que muchos romances (hasta 15 en la Primavera de Wolf) comienzan de ese modo: *Ya cabalga Diego Ordóñez*, *Ya se salía el rey moro*, *Ya se salen de Castilla*, *Ya se asienta el rey Ramiro*, *Ya repican en Andújar*, etc., etc. Es también muy usado en el Poema del Cid: «Ya va el mandado por las tierras todas» 939, «Ya s'espiden e piensan de cavalgar» 1448, «Ya quieren cavalgar» 2591... Lo mismo en el Rodrigo: «Ya van por la infanta» 926, etc. ¹³. Es muy usada la repetición juglaresca: «Ya se parte el pajecico, ya se parte, ya se va» (v. cap. VII, 11).

El presente histórico, importante recurso para actualizar la narración, abunda mucho más en los romances que en las gestas.

El lirismo se introduce en el relato empleando la exclamación, como en los dos romances que comienzan: *¡Ay Dios, qué buen caballero...!* de las Bodas de doña Lambra y del Maestre de Calatrava; fórmula exclamativa frecuente en el curso narrativo del Poema del Cid: «ixie el sol ¡Dios, que fermoso apuntava!» 457, «¡Dios, cómo es alegre!» 930 ¹⁴. El romance de Arnaldos (imi-

¹¹ *Mio Cid*, págs. 363₁₄ y 893₄₀; MILÁ, *De la poesía*, pág. 470; BELLO, *Obras*, II, página 226.

¹² Además, 262, 2175, 2647, 3534, etc. *Mio Cid*, pág. 685; *Poesía juglaresca*, pág. 331.

¹³ Véase *Mio Cid*, pág. 714.

¹⁴ Usual también en las narraciones de clerecía, *Cantar de Mio Cid*, págs. 629-630.

tado al parecer por un tipo especial del romance de Gerineldo) empieza también exclamativamente: *¡Quién hubiese tal ventura...!*; y el Poema del Cid intercala igualmente en la narración: «¡Cuál ventura sería ésta...!» 2741, 2753. El romance que comienza:

Por el val de las Estacas pasó el Cid a mediodía
en su caballo Babieca; ¡oh qué bien que parecía!

usa la exclamación calificativa como el Poema del Cid: «¡Cuál lidia bien sobre exorado arzón mio Cid Ruy Díaz!» 733.

6.—*Procedimientos intuitivos peculiares del romancero.*

Pero el romancero no se limita a los procedimientos que hallamos usados en las gestas, sino que emplea otros muchos. Varios romances principian con la sensación recibida por el narrador, que se considera presente al suceso, usando la primera persona gramatical: del verbo *ver* u *oír*:

Por aquel postigo viejo que nunca fuera cerrado,
vi venir seña bermeja con trecientos de caballo...
(del cerco de Zamora)

Junto al muro de Zamora vide un caballero erguido...
(del cerco de Zamora)

Yo me levantara, madre, mañanica de sant Joan
vide estar una doncella ribericas de la mar...
(La lavandera)

procedimiento imitado en el romance poco tradicional, muy juglaresco, que comienza:

Allá en Granada la rica instrumentos oí tocar
en la calle de los Gomeles a la puerta de Abidbar...
(Batalla de los Alporchones)

Abundan romances que ponen el relato en boca del protagonista y comienzan con el pronombre de primera persona: *Yo me partiera de Francia* (La Aparición); *Yo me era mora Moraima*; *Yo salí de la mi tierra* (Alfonso el Sabio); *Yo me estaba allá en Coimbra*

(el rey Pedro y don Fadrique), éste en su segunda mitad cambia el relato en tercera persona; *Yo me estando en Tordesillas* (Isabel de Liar); *Yo me estando en Giromena* (Isabel de Liar), también en este romance acaba el relato en tercera persona; *Yo me iba, mi madre, a Villarreal*. Procedimiento muy imitado por los romances trovadorescos, como el de Pedro de Escavias sobre la batalla de Olmedo de 1445, *Yo me so el infante Enrique*; el anónimo, *Yo me estando en la mi celda*, del Cancionero de Londres; el de Juan del Encina, *Yo me estaba reposando*.

En el romance que principia *Mi padre era de Ronda*, el protagonista cuenta, en primera persona, su aventura de cautiverio, sin mezcla alguna de diálogo.

Otras veces el comienzo consiste en el artificio de convertir la narración en apóstrofe impersonal, dirigido por el romance mismo al protagonista:

¡Cuán traidor eres, Marquillos, cuán traidor de corazón!
por dormir con tu señora habías muerto a tu señor;
desde que lo tuviste muerto, quitástele el chapirón...

Otra vez, un apóstrofe al difunto alcaide sirve de introducción explicativa de la muerte desastrosa que va a ser vengada por el padre de la víctima:

¡Buen alcaide de Cañete, mal consejo habéis tomado
en correr a Setenil, hecho asaz bien excusado!
¡Harto hace el caballero que guarda lo encomendado!
Pensaste correr seguro, y celada os han armado.
Hernandarias Sayavedra, vuestro padre os ha vengado,
ca acuerda correr a Ronda y a los suyos va hablando:
— El mi hijo Hernandarias muy mala cuenta me ha dado...

El lugar de la acción es personificado mediante un apóstrofe con el que dan comienzo otros romances:

Alora, la bien cercada, tú que estás en par del río,
cercóte el Adelantado una mañana en domingo...

¡Santa Fe, cuán bien pareces en los campos de Granada!
que en ti están duques y condes, muchos señores de salva.

¡Río Verde, Río Verde, más negro vas que la tinta!
entre ti y Sierra Bermeja murió gran caballería...

Son romances fronterizos, para los cuales el lugar tiene especial

valor afectivo. Fuera de los fronterizos es más raro el apóstrofe local introductor:

¡Fonte frida, fonte frida, fonte frida y con amor,
do todas las avecicas van tomar consolación,
si no es la tortolica que está viuda y con dolor...

En el romance de Abenámar se utiliza una imagen propia de la literatura árabe, considerando a una ciudad como novia pretendida: Granada dialoga con el rey Juan II. En el romance del Cid y el *Moro que perdió Valencia*, como el interés se concentra en el caballo del héroe, Babieca habla para maldecir la rapidez de la yegua cabalgada por el moro fugitivo. En versiones modernas de *Valdovinos* pertenecientes al Occidente de la Península, el caballo y la espada hablan «por la gracia de Dios Padre», prometiendo al caballero la victoria. En *Doña Arbola*, el recién nacido rompe a hablar acusando a los enemigos de su madre ¹⁵.

7.—*El fragmentismo: Comienzo ex abrupto, final trunco.*

La principal diferencia entre la exposición épica y la épico-intuitiva consiste en que ésta, ejercitando la selección eliminadora, tiende a prescindir de preliminares, incidentes y desenlace, para destacar sólo una situación elegida, o una rápida serie de sucesos nuclearios.

Se entra en materia sin exponer antecedentes de la acción, *in medias res*:

Con cartas sus mensajeros el rey al Carpio envió;
Bernaldo, como es discreto, de traición se receló;
las cartas echó en el suelo y al mensajero habló...

No se dice quién es el rey ni quién es Bernaldo, ni la causa del enojo de éste, y sólo fugazmente lo declaran las alusiones deslizadas en el resto del romance. El oyente antiguo podía suplir el conjunto inexpresado, pues recordaría la leyenda de Bernardo, que trágicamente consagra su vida hazañosa a lograr la libertad

¹⁵ Una versión asturiana de ambos romances en J. MENÉNDEZ PIDAL, *Romances que se cantan por los asturianos...*, 1885, págs. 138 y 160.

de su padre, sin conseguirla; pero si no recordaba nada de esto, basta la decisión de ese Bernardo que sabe imponer medida al rey injusto.

Puede olvidarse la leyenda que sirve de apoyo. El romance se basta a sí mismo; busca en su concisión la totalidad de su ser. No sólo se niega a dar antecedente ninguno de los personajes que presenta, sino que a veces ni nombre les quiere dar: «el infante vengador» (*Helo, helo*) que asombra con su venganza a la corte imperial, o bien «la niña» que atractiva y burlona juguetea con el tímido caballero (*De Francia partió la niña*), son protagonistas innominados, cuyo único nombre es su aventura.

Muchas veces ni siquiera se deja ver al protagonista; sólo se le oye hablar. La escena se introduce *ex abrupto*, con palabras puestas en discurso directo, sin decir quién las pronuncia: *Yo me estando en Valencia...*, *Reduán, bien se te acuerda...*, *Malas mañás habéis, tío...* Es el comienzo más usado. Unos 50 romances, la cuarta parte de los publicados en la Primavera de Wolf, empiezan así con palabras de un discurso. Romances hay que se componen sólo de ese discurso anónimo iniciatorio: *Moricos, los mis moricos, los que ganáis mi soldada...*; *Que por mayo era por mayo, cuando los grandes calores...*; *Mis arreos son las armas, mi descanso es pelear...* Otros romances continúan el laconismo, formando un diálogo, sin expresar quién es ninguno de los dos que dialogan, de lo cual hemos citado ya algunos ejemplos.

Mientras los comienzos abruptos, de uno u otro tipo, son mayoría en el romancero, el final abrupto no lo es tanto, aunque también es muy frecuente. La escena se trunca en cuanto decae su interés. En *Blanca sois, señora mía*, el romance, que todo él es diálogo (11 interlocuciones, 40 octosílabos), cesa cuando la adúltera convicta pide el castigo; huelga decir si el castigo se cumple o no.

Pero otras veces nada se puede saber de cuanto sucede en todo el romance, como el del prodigioso baño en el Jordán, *Malas mañás habéis, tío*. Otras veces es sólo el final lo que queda enteramente indeciso; *Yo me adamé una amiga...* (Primav., 141), acaba con este verso:

Ellos en aquesto estando, la justicia que llegó;

y nos es imposible presumir a qué viene la justicia y qué es lo que hace. Bien se ve que el tal romance está truncado intencional-

mente por el recitador que lo sabía entero y no lo completó, porque había, entre los siglos xv y xvi, un gusto muy difundido por las versiones truncas ¹⁶. Así, el *Gerineldo* recogido en el pliego suelto de 1537 empieza suprimiendo los versos del comienzo, y queda interrumpido en lo más interesante de la aventura, cuando la infanta despierta al paje al despertarse ella por el frío de la espada colocada en el lecho:

Recordaos, Gerineldo, que ya érades sentido,
que la espada de mi padre yo me la he bien conocido.

Otro pliego suelto del xvi da el *Gerineldo* completo por el comienzo y por el final, y hoy las versiones que se cantan son asimismo completas, y aun ultracompletas, pues se les añade frecuentemente como desenlace todo otro romance, el de la *Boda estorbada* ¹⁷. Es pues lo más probable que también supiese completo el Gerineldo quien lo dictó para el pliego de 1537, y que le pareciese mejor truncarlo, a fin de abreviarlo para el canto.

Se observa una preferencia por la versión más corta, y fueron los glosadores los que más contribuyeron a propagar versiones acortadas y truncas (véase cap. XII, 11). La predilección por el final brusco la vemos dominar ya entre los músicos y romanistas de la corte de los Reyes Católicos, cuando en 1489 se escribe y se armoniza en la capilla real el *Sobre Baza estaba el rey* ¹⁸, referente a la guerra de Granada, o cuando en 1495 se lanza a la popularidad oral el otro romance *La triste reina de Nápoles*, para favorecer la expedición del Gran Capitán a Sicilia; ambos romances se compusieron truncados en modo repentino e indeciso. Era un gusto especial que lograba muy positivos aciertos poéticos, aun desatendiendo los intereses propagandistas, propios de algún romance, pues *Sobre Baza* se trunca en forma favorable a los moros y no a los cristianos.

¹⁶ Las versiones de Marruecos que comienzan *Quien quiera tomar consejo* (Catálogo, núm. 67), prolongan el romance de *Catalina*, pero parece prolongación de otra procedencia extraña. CORREAS, *Vocabulario*, edic. 1924, pág. 1106 b, conocía otros versos que seguramente pertenecían a nuestro romance:

Catalina, Catalina, mucho me cuesta el tu amore,
tras mí viene la justicia, también el corregidore.

¹⁷ Véase *Rev. Filol. Esp.*, VII, 1920, págs. 232 y 298 y sigs.; pero también hoy se cantan fragmentos, págs. 334-335.

¹⁸ *Canc. Musical* de Barbieri, núm 330.

En otra ocasión he expuesto cómo el admirado romance del *Conde Arnaldos*, tenido con razón por prototipo superior de baladas, es una versión trunca, cuyo afortunado corte final fué ensayado por varios modos en diferentes versiones del siglo XVI; los colectores de entonces no hicieron como en los citados casos del Gerineldo y de la Mora Moraima, pues ninguno quiso recoger el Arnaldos en su versión completa, la cual sólo nos es conocida gracias a la tradición sefardí moderna. Esta versión entera, desechada por los romancistas antiguos, es, sin duda, un buen romance de aventura marítima, pero no alcanza la eficiencia poética que tan notablemente distingue a la versión trunca ¹⁹. En ella la simple fragmentación es un poderoso acto creador, desbordamiento de lirismo que infunde en los versos viejos una poesía nueva de incalculable virtualidad.

El fragmentismo en el romancero de los siglos XV y XVI, aparte su significación estética, es a la vez efecto histórico de la gran boga que precisamente entonces tenían los romances épico-nacionales y carolingios, donde se exponía una escena famosa, aislada de un vasto conjunto épico, y necesariamente incompleta, sin principio ni fin ²⁰. Estos trozos famosos predisponían al público para gustar el éxito de la escena particular en sí misma, prescindiendo de antecedentes y complementos.

Entre las baladas inglesas o entre las canciones francesas hay alguna muestra de composiciones truncas, pero muy pocas ²¹. En cambio, sorprende el gran número de versiones fragmentarias que se encuentra en las colecciones de romances publicadas en pliegos sueltos y cancioneros antiguos. Se hace pues muy ostensible en el paso del siglo XV al XVI, una fuerte corriente del gusto literario y musical que propendía al fragmento, corriente estética comparable a la del «*frammentismo*» italiano

¹⁹ Véase el *Catálogo del romancero judío-español*, núm. 143, y mi conferencia de Oxford, 1922, *Poesía popular y poesía tradicional*, págs. 9-19. Suscribimos todos los elogios críticos que de la versión extensa de Arnaldos hace L. Spitzer en la *Rev. Filol. Esp.*, XXII, 1935, págs. 159-160, sin que por eso la equiparemos a la versión trunca. B. Croce, conociendo el juicio igualador de Spitzer, traduce al italiano la versión breve, como es natural.

²⁰ Véase adelante cap. VI, 9; *Rev. Filol. Esp.*, III, 1916, págs. 280-282. La tendencia opuesta, de dotar a los romances truncos de un final explicativo, es muy débil. Actúa sobre los romances épicos y es muy hábil en el *Rey don Sancho, rey don Sancho* (aviso del caballero zamorano), y muy juglaresca en *Pártese el moro Alicante*.

²¹ Para ejemplos, y para una moda fragmentista en las «*chansons de toile*» en el siglo XII, véase *Rev. Filol. Esp.*, III, 1916, pág. 282.

del siglo actual y a las teorías profesadas por varios autores del siglo XIX y del presente que estiman la brevedad como nota fundamental de la verdadera poesía, dada la esencial fugacidad de la exaltación emotiva. Por otra parte, el fragmentismo del romancero viene a ser una suspensión del interés, pero no como la del arte dramático, suspensión que espera un desenlace. El romance no hace esperar nada; conduce la imaginación hacia un punto culminante del argumento y, abandonándola ante un tajo de abismo impenetrable, la deja lanzar su vuelo a una lejanía ignota, donde se entrevé mucho más de lo que pudiera hallarse en cualquier realidad desplegada ante los ojos. Cualquier desenlace preciso sería un descenso, una caída ²².

Este fragmentismo, en suma, es procedimiento estilístico por el cual el romancero viejo se distingue notablemente de la canción épico-lírica de los otros países. Sírvanos este carácter de época para notar que la poesía tradicional no es tan uniforme, ni tan falta de técnica de escuelas como suele decirse.

8.—*Lo irreal, lo impreciso.*

El romancero aparece en sus temas históricos como una tradición sucesora de la tradición épico-heroica, pero con un espíritu nuevo y con nuevo estilo. La innovación es también, en la mayoría de los casos, según hemos indicado ya, mera intensificación de procedimientos antiguos, que la evolución natural de las gestas venía ya intensificando en su constante paso de lo épico a lo novelesco.

El verismo, consustancial a la epopeya primitiva, va disminuyendo en el curso de las refundiciones sucesivas de los poemas antiguos, y en las partes más evolucionadas del romancero disminuye también, pero no en las más originarias. Si tomamos como punto observable la exactitud geográfica, tan relevante en los poemas coetáneos a los sucesos cantados (tan ausente de las «chansons» francesas conservadas), la vemos muy amenguada en las gestas refundidas durante los siglos XIV y XV,

²² Véase *Flor nueva de romances viejos*, 1928, págs. 29-31. MILÁ, *Obras*, VI, 1895, página 6, piensa que la limitación de la inventiva humana al componer las obras y lo ilimitado de las aspiraciones al apreciarlas contribuyen a que el fragmento, haciéndonos adivinar el todo, nos mueva más que el todo mismo.

mientras la vemos acatada en los romances fronterizos, coetáneos también a los sucesos, y la vemos perderse cuando tales romances son sometidos a refundiciones. Una versión tardía del de *Abenámar* se complace en añadir un verso inicial: «Por Guadalquivir arriba el buen rey don Juan camina», sin cuidarse de que con ese verso viene a suponer absurdamente que desde ese río divisa el rey la ciudad de Granada ²³. Otra versión tardía de la *Huída del rey Marsín* sustituye el nombre universalmente famoso de «Roncesvalles» por el de unas inexistentes «sierras de Altamira» (cap. VII, 2). Entre los romances novelescos, la vaguedad de la geografía llega a veces al extremo. Una versión de *El caballero burlado* comienza diciéndonos que la protagonista, «la niña», sale de Francia y se dirige a París. El romance de Montesinos (aunque juglaresco) hace desenfadado alarde de irrealidad geográfica, cuando comienza:

Cata Francia, Montesinos, cata París la ciudad,
cata las aguas del Duero do van a dar a la mar...

Las incontables ediciones, glosas y citaciones de este famoso romance hechas en los siglos XVI y XVII, repiten con fruición la palabra *Duero* sin intentar sustituirla por otra expresión más razonable ²⁴.

Lo ilógico, lo arbitrario a que la naturaleza humana se acoge en sus sacudidas contra la abrumadora rigidez de la realidad, halla siempre alguna acogida en el arte, pero sobre todo campea libre en la actividad poética colectiva que tiende más reiterada y atrevidamente a lo inmotivado, impreciso y enigmático. Es muy de notar entre los músicos y los colectores del mejor tiempo una gran predilección, no sólo hacia las versiones fragmentarias, sino alguna vez hacia fragmentos que ofrecen un curso de sucesos totalmente oscuros, como el de *A las armas*

²³ En el romance de Bernardo, *Por las riberas de Arlanza*, que supone a orillas de ese río la ciudad de Burgos, se trata de un simple y común error, cometido igualmente por García Gutiérrez, quien comienza sus romances de los Infantes de Lara con el verso «En Burgos, ciudad antigua que manso lame el Arlanza». El Poema del Cid, aunque no es obra de autor burgalés, sabe bien que Burgos está a orillas del Arlanzón, no del Arlanza.

²⁴ Modernamente se ha propuesto (no recuerdo en qué revista extranjera) corregir «cata las aguas del Sena». Jamás. Mucho se han notado los disparates geográficos de la *chanson de Roland*; pero es que los juglares de gesta franceses rehuyen la precisión lo mismo que el juglar romancístico de Montesinos. Es un absurdo estético el pretender reducir estos errores.

Moriscote, y el de *Ya se asienta el rey Ramiro*, ambos incluidos en varios tratados de vihuela y aludidos en historias, por andar muy en boga entre cortesanos y caballeros. También los cancioneros nos aseguran la aceptación que tenía *Estaba la linda infanta*, romance en que lo inexplicado llega a parecernos esencialmente inexplicable. Muy en especial el juglar del *Conde Dirlos*, introduce adrede a veces lo irreal, lo ilógico, lo inmotivado, para dar interés, complicación, exuberancia al relato, de lo cual depende en gran parte la singular tonalidad y el éxito de este famoso romance.

La irrealidad, que da encanto al relato rápido y vivo de muchos romances, es por lo común simple ruptura de la habitual concatenación en los móviles humanos y en las contingencias con que ellos se enfrentan. Esto se ve con la mayor claridad comparando el relato bien trabado de un fragmento de gesta con la forma intuitiva de un romance heroico derivado; los cambios más violentos realizados en el romance no son sino huida de la pesada, insoportable, lógica narrativa, gusto de lo inmotivado, lo misterioso, lo fantástico.

A cierta irrealidad de expresión se pueden atribuir algunas de las mayores singularidades sintácticas que se hallan en el romancero, por ejemplo en el uso de los tiempos verbales ²⁵.

9.—*Escasez de lo maravilloso.*

La predilección por lo misterioso y fantástico no lleva de ningún modo a la ficción de un mundo maravilloso. Se admite solamente el milagro en los romances de santos. Pero sólo muy rara vez entra lo sobrenatural en asuntos profanos, de los que sólo recuerdo el habla prodigiosa del caballo, de la espada y de un recién nacido en tres romances arriba citados. Las hadas se nombran en el romance de *La Infantina*. Y esto es todo. En cambio, ha de recordarse la extirpación de lo sobrenatural en un romance de asunto importado, en el de *La muerte ocultada*, cuyo comienzo primitivamente trata la lucha de don Bueso con el *huerco*, esto es, el demonio infernal o la Muerte personificada,

²⁵ Para los casos sintácticos véase L. SPITZER, *Stilistisch-Syntaktisches aus den spanisch-portugiesischen Romanzen*, en la *Zeit. für romanische Philologie*, XXXV, 1911, páginas 192 y sigs.

lucha que es sustituida por la caza de un *puerco* montés o es suprimida en todas las versiones que hoy se cantan en la Península (véase cap. IX, 3).

10. — *La reiteración.*

La principal figura retórica usada en el estilo tradicional es la repetición. El lirismo gusta remansarse reiterando sus efusiones. Esa reiteración, común a toda la lírica en general, es sin duda lo que más distingue el estilo épico-lírico de los romances respecto al estilo propiamente épico de las gestas ²⁶. Como pormenor bien visible puede señalarse la repetición exclamativa. Ya en el párrafo 5 notamos la duplicación *helo, helo*, en vez del simple *felo* usado por las gestas épicas. El Poema del Cid sólo usa la exclamación doble una vez, y no en la narración como los romances, sino en un discurso directo, en un vocativo altamente emocional, cuando Félez Muñoz encuentra amortecidas a las hijas del héroe:

Llamando: ¡*Primas, primas*, don Elvira e doña Sol!
despertedes, *primas*, por amor del Criador!

Mientras que en los romances ésa es la forma ordinaria de toda exclamación: ¡*Velá, velá*, veladores!...; *Afuera, afuera*, buen rey. .; ¡*Macho rucio, macho rucio*, muermo te quiera matar!» (en el romance del Prior de San Juan). Muchos romances comienzan con una repetición así: *Afuera, afuera, Rodrigo; Compañero, compañero; Moro alcaide, Moro alcaide; Río Verde, Río Verde*, etc.; hasta cuando la repetición no es exclamativa, sino simplemente narrativa, caso bien notable:

Rey don Sancho, rey don Sancho, cuando en Castilla reinó,
corrió a Castilla la Vieja de Burgos hasta León...

Lunes se decía, *lunes*, tres horas antes del día,
cuando el duque de Braganza con la duquesa reñía...

A caza iban, *a caza*, los cazadores del rey,
ni fallaban ellos caza, ni fallaban qué traer...

Que *por mayo* era, *por mayo*, cuando los grandes calores...

²⁶ Las series similares o gemelas, propias de la épica francesa, tienen formas análogas en las baladas inglesas (SALVERDA DE GRAVE, *La chanson de geste et la ballade*, en los *Mélanges Antoine Thomas*, 1927, pág. 391); pero las series similares son escasísimas en la épica española y no aparecen en los romances, ni podrían aparecer dentro de la versificación monorríma.

Reiteraciones de toda clase caracterizan el estilo de algunos romances, como el de *El caballero burlado*, singular ejemplo de lenguaje reiterante:

De Francia partió la niña, *de Francia* la bien guarnida...
errado lleva el camino, *errada* lleva la guía...
 ¿*Qué hacéis* aquí, mi alma? ¿*Qué hacéis* aquí, mi vida?...
Si quieres por mujer, *si quieres* por amiga...
Pláceme, dijo, señor, *pláceme, dijo*, mi vida...
Tate, tate, caballero, no hagáis tal villanía...
 ¿*De qué vos reís*, señora? ¿*de qué vos reís*, mi vida?
Vuelta, vuelta, mi señora, que una cosa se me olvida...
Él se era el alcalde, *él se era* la justicia.

Todas estas repeticiones se encuentran, más o menos igualmente, en un pliego suelto comprado por Fernando Colón en 1524, y en el Cancionero de Amberes de hacia 1548, versión independiente de la del pliego suelto y tomada al parecer directamente de la tradición oral. Pero frente a una y otra versión, en el Cancionero de Londres, de fines del xv, el romance sólo ofrece dos de esas parejas; tenemos así, en las dos versiones posteriores, ejemplo de una corriente tradicional de variantes reiterativas, desarrollada en la primera mitad del siglo xvi, en el texto de este romance.

Siete de esas repeticiones en *El caballero burlado* afectan a los dos hemistiquios del verso, estableciendo entre ellos un paralelismo: «errado lleva el camino, errada lleva la guía». Esta repetición estructural se extiende sistemáticamente a todos los versos del extraño romance asturiano, que todo él se compone de un continuado paralelismo:

Ay! un galán de esta villa, ay! un galán de esta casa.
 Ay! él por aquí venía, ay! el por aquí pasaba.
 —Ay! diga lo que quería, ay! diga lo que buscaba.
 —Ay! busco a la blanca niña, ay! busco a la niña blanca,
 que tiene voz delgadina, que tiene la voz delgada.
 —Ay! que no la hay n'esta villa, ay! que no la hay n'esta casa...

Las versiones más corrientes recogidas pasan de 120 octosílabos; alguna pasa de los 190 ²⁷; en ellos apuntan muchos

²⁷ Véanse, como muestra, la versión que publica DURÁN, *Romancero*, I, pág. LXVI, y la tentativa de reconstrucción de J. MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero de Asturias*, 1885, páginas 147 y 303. De las palabras *esta villa* del primer verso se formó el verbo asturiano *estavillar*, 'hablar mucho y sin sustancia'.

temas legendarios, pero no se concretan ni traban unos con otros: el enojo terrible de un rey, una romería, un socorro de la Virgen... «Yo nunca he podido entender esta historia», decía Jovellanos. Y lo mismo dicen todos cuantos han hecho diversas tentativas de interpretación, ordenando los versos en maneras varias. El lastimero encanto de las rítmicas repeticiones, hizo perderse todo curso de narración en el misterioso mar de la liricidad colectiva. Queda así como un romance único, en que el lirismo ahogó completamente el elemento épico. El usar en varios de sus versos el sustantivo *casa* como sinónimo de *villa* (según hace el Poema del Cid) parece argüir un remoto origen medieval a este pertinaz gusto por el verso de hemistiquios paralelísticos ²⁸.

²⁸ Ya para entrar en prensa estas páginas veo anunciado el trabajo de RUTH HOUSE WEBBER, *Formulistic diction in the Spanish ballad* (en *University of California Publications in Modern Philology*, XXXIV, Los Ángeles, 1951, págs. 175-278); estudia, con miras a la clasificación y fecha de los romances, la más o menos frecuencia en el uso de fórmulas (*bien oiréis lo que dirá, ya se parte ya se va*), aposiciones (*por Toledo esa ciudad*), repeticiones, enumeraciones (*dueñas, damas y doncellas*), etc., etc. Parece prodigar los recuerdos estadísticos. Véase la reseña de MARGIT FRENK DE ALATORRE en la *Nueva Rev. de Filol. Hisp.*, VI, 1952, págs. 162-165.

CAPÍTULO IV

MÉTRICA DE LOS ROMANCES

1.—*Cuestiones planteadas.*

Gastón Paris, tratando del origen de los romances, escribía que éstos tenían forma y estilo absolutamente igual al de los cantares de gesta¹. Pero a esta afirmación Pío Rajna objetaba que la concordancia entre la forma de las gestas y la de los romances había que limitarla al uso de la tirada monorríma de indeterminado número de versos y a ser estos versos bímembres, con cesura en medio; por lo demás, los cantares de gesta tenían versificación de muy desigual número de sílabas, en tanto que los romances, ateniéndonos al testimonio de Nebrija, tenían medida regular. En segundo término, continúa Rajna, el período rítmico de los romances es de 32 sílabas, o sea cuatro octosílabos, la llamada cuarteta, en que aparecen agrupados los versos para el canto, mientras que los cantares de gesta, a juzgar por su analogía con los franceses, debían de cantarse con una melodía limitada al ámbito de un solo verso de dos hemistiquios. En tercer lugar, en fin, la tirada de indeterminado número de versos bímembres no es una peculiaridad exclusiva de los romances, pues es común a la canción épico-lírica de Francia y de parte de Italia. Todo esto sugiere dudas acerca de la especial conexión que se estima existente entre los romances y los cantares de gesta².

Estas «observaciones y dudas» del ilustre profesor de Florencia ante la afirmación apoyada por la gran autoridad de Gastón

¹ Sobre *La leyenda de los Infantes de Lara*, en el *Journal des Savants*, 1898, pág. 334.

² Pío RAJNA, *Osservazioni e dubbi concernenti la storia delle romanze spagnuole*, en la *Romanic Review*, VI, 1915, págs. 26-37.

Paris, nos sirven de excelente punto de partida, porque ellas tocan a todas las cuestiones que la métrica romancística suscita. Éstas, al ser removidas por Rajna, con gran temor de disentir respecto a la opinión más generalmente seguida, ganan precisión y firmeza.

2.—*Lucha de octosilabismo y heptasilabismo irregulares.*

Los cantares de gesta usaban una versificación rítmica con número muy variable de sílabas en cada hemistiquio de sus versos bimembres. Pero entre las ocho o diez clases de hemistiquios usuales, sólo cuatro aparecen con alguna frecuencia: de 7 y 8 sílabas como más abundantes, de 6 y 9 como de mucho menos uso. En las gestas del siglo XII (Mio Cid) y del XIII (Roncesvalles) predominan los hemistiquios de 7 sobre los de 8, y en segundo término predominan los de 6 sobre los de 9 sílabas, puesto que los hexasílabos están más cerca de los heptasílabos que los eneasílabos. Por el contrario, en las gestas del siglo XIV (Infantes de Lara, Rodrigo), predominan los hemistiquios de 8 sobre los de 7, y después los de 9 sobre los de 6, puesto que los eneasílabos están más cerca de los octosílabos que los hexasílabos. Pero tan irregular y variable es el metro, que cada uno de los dos hemistiquios más abundantes suman sólo cosa de un tercio o una cuarta parte del total, y cada uno de los dos hemistiquios que les siguen en frecuencia no llegan a veces ni al 10 %³.

Sílabas	Siglos XII y XIII		Siglo XIV	
	Mio Cid	Roncesvalles	Infantes	Rodrigo
8	24 %	26 %	32 %	31 %
7	39 %	39 %	28 %	30 %
9	6 %	10 %	13 %	15 %
6	18 %	13 %	12 %	7 %

³ Véanse las cifras que doy en la *Rev. Filol. Esp.*, IV, 1917, págs. 124-125, y el cuadro de la pág. 128. Fundado en estas mismas cifras que yo doy, CH. V. AUBRUN, en el *Bulletin Hispanique*, XLIX, 1947, págs. 332-372, publica un artículo con el título «La métrique du Mio Cid est régulière; esa «regularidad» consistiría en que habría tres ritmos principales, cada uno con varios subtipos de muy desigual número de sílabas. Esto es, la irregularidad de que aquí tratamos.

Este cuadro, que nos muestra el avance del octosílabo a expensas del heptasilabismo inicial de las gestas, ha de ilustrarse con el mismo avance realizado en otros géneros literarios. Los versos octosílabos invaden igualmente otras zonas de la métrica irregular juglaresca desde fines del siglo XIII. En los pareados de base eneasilaba que usa la *Vida de Santa María Egipciaca*, hacia 1215, los versos de 9 sílabas son un 34 % del total y los de 8 sílabas un 25 %; la tan popular *cántica de velador* inserta por Berceo en el Duelo de la Virgen, hacia 1255, es también de base eneasilaba con mezcla de octosílabos; y frente a estos ejemplos más antiguos, *Elena y María*, hacia 1280-90, hace ya sus pareados con alguna ventaja de los octosílabos, pues éstos se hallan en proporción de un 29 %, predominando sobre los heptasilabos, cuya proporción es de 27 %, a la vez que los versos de 9 sílabas, que son un 14 % del total, predominan sobre los de 6 sílabas, que son un 12 %⁴, de modo que ya en *Elena* la métrica de juglaría a fines del XIII nos ofrece, al igual que las gestas del XIV, el predominio de los versos de 8 sílabas sobre los de 7, entre los más usados, a la vez que predominio de los de 9 sobre los de 6, en los versos menos usados.

Y mejor aún que en el mester de juglaría, observamos el triunfo del octosílabo en las obras de clerecía, que usan verso regular; mientras Berceo, que escribe de 1230 a 1260, al igual que el *Alexandre* y el *Apolonio*, hacia 1250, no usan sino el heptasílabo en alejandrinos, la *Historia Troyana polimétrica*, hacia 1270, que es un muestrario de los varios metros usuales entre los eruditos, tiene nueve composiciones con más de 1000 versos octosílabos, frente a sólo dos poesías con 180 versos heptasílabos. En el siglo XIV el mismo verso de la cuaderna vía, orgullo de los clérigos del siglo XIII por el exacto cuento de sus siete vocales, se contamina con octosílabos, echando a un lado la exactitud métrica: en el *Buen Amor* del Arcipreste de Hita (1330-1343) los versos alejandrinos admiten hasta una quinta parte de hemistiquios de ocho sílabas⁵, y mezcla semejante ocurre en el *Rimado de Palacio* (1385-1404). En fin, ya en el siglo XV los metros cortos de la poesía cortesana son el octosílabo en muy

⁴ Véase *Rev. Filol. Esp.*, I, 1914, págs. 94-96.

⁵ Véase aquí adelante el párrafo 9.

primer lugar y el hexasílabo en segundo término; el heptasílabo ha caído en completo desuso, lo mismo como metro corto que como alejandrino.

En conclusión: durante el curso del siglo XIII ocurre un movimiento general de toda la métrica española que disloca su más común centro de gravedad, pasando de las dos bases heptasilábica y eneasilábica a la base octosilábica.

3.—*Probable prioridad del octosílabo.*

La causa del antiguo predominio de hemistiquios con 7 y 9 sílabas, es que desde el siglo XII o fines del XI, los orígenes de la literatura en lengua vulgar se desarrollan bajo un fuerte influjo francés. De una parte, la poesía juglaresca, que usaba metro irregular en el cuento de las sílabas, construye sus pareados con un predominio de 9 y de 7 sílabas, según se ve en el *Auto de los Reyes Magos*, en *María Egipciaca*, en *Reis de Orient* y en la *Disputa de Alma y el Cuerpo*, imitando irregularmente los pareados franceses, el comunísimo verso francés de 9 sílabas y el menos común de 7 (usado, por ejemplo, en el *Bestiaire* de Philippe de Thaun); de igual modo, los juglares de gesta construyen sus tiradas monorrimas con predominio de hemistiquios de 7 sílabas, influidos por los dos metros épicos franceses de 7 + 7 y 5 + 7. Por otra parte, los clérigos, a su vez, cuando entran a competir con los juglares en el cultivo de la poesía en lengua vulgar, lo hacen copiando la medida regular del alejandrino usado en Francia.

Sin embargo, la imitación de ultramontes no pudo ahogar sino de un modo pasajero, y no totalmente, la tendencia conatural al octosilabismo, la más propia del idioma ⁶. El octosílabo prevalece en los pareados de la *Razón de Amor*, escritos hacia 1205, y es de presumir prevalecería también en las tiradas

⁶ Muchos han observado la propensión al octosilabismo manifiesta en la prosa española. Cerdá y Rico la destaca en la traducción de Boecio por fray Alberto Aguayo, que, fuera de algún pasaje, puede toda reducirse a octosílabos (véase en PASTOR, *Apologías de la lengua castellana*, 1929, pág. 93); SARMIENTO, *Memorias para la historia de la poesía española*, cita cuatro párrafos de antiguas crónicas y de leyes alfonsinas que, si bien escritas en prosa, son verdaderos romances (SCHACK, *Arte Dramático*, I, 1885, página 204, nota); E. ALARCOS nota igual octosilabismo en los Sermones de Paravicino, como un elegante «cursus» (*Rev. Filol. Esp.*, XXIV, 1937, pág. 316); y así advierten otros muchos.

monorrimas de las gestas primitivas, gestas perdidas, pero que tuvieron difusión y prestigio bastante para imponer a todas las gestas y romances posteriores la asonancia con *-e* final llamada paragógica, de la que luego hablaremos. Cuando los modelos franceses dejaron de privar como exclusiva moda, el octosilabismo empezó a recobrar la fuerza primitiva que debemos suponer tuvo en las gestas del siglo XI y en la lírica popular, aunque aquéllas y ésta fuesen de medida irregular en más o menos grado.

Únase a esto un cambio en el idioma mismo. En el siglo XII y mayor parte del XIII, la lengua literaria admitía gran cantidad de apócope y contracciones que la asemejaban al francés, y esto sucedía en parte por influjo de Francia correlativo al influjo literario susodicho, y en parte por influjo árabe y de dialectos mozárabes levantinos, incluso del catalán. Formas entonces muy en uso: *mont, fuert, huest, dulz, príncep, duc, franc*, contrarias a la cadencia más tradicional del castellano y del leonés, daban a la lengua literaria abundancia de terminaciones agudas que, asemejando el español al francés, podía favorecer el heptasilabismo. Hemistiquios del Poema del Cid como *estonz dixo Minaya 2227, la noch querie entrar 311, delant los coraçones 715, 3615*, se hacen octosílabos al desaparecer la apócope ⁷. Desde fines del siglo XIII esa apócope excesiva se va desusando cada vez más, y el idioma va recobrando su acentuación paroxítana que le hace propenso al ritmo octosilábico.

Fijémonos ahora en la lírica de las canciones andalusíes pertenecientes a fines del XI y primera mitad del XII, recién descubiertas. Corresponden a la época de la apócope (pronombre *m'*, y aun apócope de *-o, cuand, com, cuell*) y nos dan 16 heptasílabos, 13 octosílabos, 11 hexasílabos y 5 eneasílabos; es decir, coinciden con su casi coetáneo Poema del Cid en usar los versos de 7 y 8 sílabas como más frecuentes, y luego los de 6 y 9 (contra las gestas del siglo XIV, que dan los versos de 8 y 7 sílabas,

⁷ No damos valor a estos ejemplos particulares sino en cuanto acusan la diferencia cadencial oxítana frente a la paroxítana en el conjunto del idioma. En otros casos concretos la restauración de la vocal final destruye un octosílabo (*el que mandó Mont Mayor 738, esa noch de todas partes 395*). En el *Cantar de Mio Cid*, págs. 101-102, apunto como causa del heptasilabismo el influjo de la épica francesa, y, sin embargo, objeto contra la explicación lingüística; pero opóngase, a lo que allí digo de la sinalefa, el que no es probable que nunca fuese popular el hiato que los clérigos usaban en la métrica.

más frecuentes, y luego los de 9 y 6). Ahora bien, entre esas canciones aparecen sólo dos cuartetos de versos regulares: una es de versos eneasílabos, que por tener cuatro rimas y ser éstas consonantes, muestra bien claro que emplea versificación docta; otra cuarteta es de verso octosílabo, que por tener sólo rimados los dos versos pares y ser esa rima asonante, viene a coincidir exactamente con las coplas populares de hoy.

Garid vos, ay yermaniellas,
com' contener a miu mali!
sin el habib non vivréyu
advolaréi demandari.

Estupenda prueba indiciaria que viene a confirmarnos en la hipótesis arriba expuesta de que el octosilabismo dominaba en la lírica popular primitiva ⁸.

Pero una vez explicado el arraigo y extensión del octosilabismo, puede parecer que los romances no tienen su verso emparentado con el de las gestas, siempre muy irregular, sino con el octosílabo regular de esa primitiva canción andalusí y con el octosilabismo constante en los cancioneros cortesanos del siglo xv.

4.—*El verso más antiguo de los romances
no es octosílabo regular.*

Frente a la vacilación tan grande en el metro de las gestas, que usan ocho o diez medidas diferentes, el verso de romance nos parece un verso regular de ocho sílabas; pero afirmar que sean octosílabos regulares sólo puede sostenerse echando a un lado toda la historia del género y todos los textos antiguos.

El Marqués de Santillana, hacia 1445, en su famoso Proemio, coloca entre los ínfimos productores de poesía «aquellos que sin ningún orden, regla, ni n u e n t o, facen estos romances e cantares de que las gentes de baxa e servil condición se alegran» ⁹.

⁸ Sobre estas dos cuartetos véase lo que digo en mi estudio *Cantos románticos andalusíes continuadores de una lírica latina vulgar* (en el *Boletín de la Real Academia Española*, XXXI, 1951, págs. 221-223 y 225-226). La cuenta de los diversos metros usados en estos cantares la hago sobre la edición de F. CANTERA, *Versos españoles en las muwaššahas hispano-hebreas* (en *Sefarad*, IX, 1949, págs. 204-233).

⁹ *Obras de don Íñigo López de Mendoza*, publ. por J. AMADOR DE LOS RÍOS, 1852, página 7.

Aun dada la imprecisión que tenían las dos voces empleadas «romances e cantares», ellas deben significar, de una parte los *cantares de gesta* como el *Rodrigo*¹⁰, pues sea en toda su longitud, sea en fragmentos, estos largos poemas eran todavía recreo de la gente de baja clase social, y de otra parte sabemos con certeza que precisamente cuando Santillana escribía su Proemio, los *romances* eran en Castilla canto propio para alegrar a la gente de servil condición¹¹. También nos consta que por esos mismos años mediales del siglo xv, entre los poetas castellanos y entre los aragoneses se llamaba especialmente «romance», lo mismo que hoy, al monorrismo asonantado¹².

Y Santillana tenía razón al decir que los romances no contaban las sílabas con buen orden. Los dos romances incluidos en el cancionero de la corte aragonesa, hechos por Carvajales, tienen un 11 % de hemistiquios de nueve sílabas, admitiendo dos y tres juntos; uno de esos dos romances, el dedicado a la reina de Aragón, empieza con dos enesílabos: «Retraída estaba la reina, la muy casta doña María»; y a pesar de que tan facilísimo hubiera sido quitarles una sílaba a cada uno, enesílabos están en los dos cancioneros copiados con esmero y magnificencia regios¹³. Treinta años antes de la composición de este romance trovadoresco, tenemos la copia manuscrita más antigua que de un romance tradicional se conserva, la transcripción hecha por Jaume de Olesa, *Gentil dona, gentil dona*, en 1421, la cual en 24 hemistiquios nos da uno de 9 sílabas y tres

¹⁰ No hay frase más variamente interpretada. H. R. LANG, en *Romanic Review*, V, 1914, págs. 315-321, piensa que Santillana no puede querer decir que el verso de las baladas fuera irregular. P. RAJNA, en *Romanic Review*, VI, 1915, págs. 33-34, argumenta que los romances, según Nebrija, tenían 16 sílabas justas, luego Santillana no alude a ellos, y su frase despectiva sólo puede probar que en aquel tiempo se recitaban todavía cantares como el *Mío Cid*. W. C. ATKINSON, en *Hispanic Review*, IV, 1936, págs. 1-10, cree, como Rajna, que Santillana alude a cantares de gesta, porque los romances tenían sílabas contadas. S. G. MORLEY, en el *Bulletin Hispanique*, XXXVIII, 1936, págs. 366-369, creo está en lo cierto al suponer que Santillana alude a los romances o baladas, a los poemas épicos tardíos, y acaso también a las canciones populares líricas, en suma, a toda poesía de verso no rigurosamente medido.

¹¹ Nos lo testimonia JUAN DE MENA en sus *Trescientas*; véase adelante, capítulo XI, 8.

¹² Véase cap. I, 2.

¹³ El *Retraída estaba*, de CARVAJALES, tiene 10 enesílabos entre los 90 versos del total. Pudiera quitar algún valor a lo dicho en el texto el que Carvajales en sus trovas octosílabas mida mal también, pero nunca tan mal. Los otros romances trovadorescos suelen estar bien medidos; los juglarescos, por el contrario, abundan en irregularidades, como nota MILÁ, *De la poesía*, págs. 445 y 404, nota.

heptasílabos ¹⁴, es decir que los versos no octosílabos suman un 17 % del total. Igualmente en el romance de *Rosaflorida*, atribuido a Rodríguez del Padrón en el viejo Cancionero de Londres (entre 1470 y 1500), 12 hemistiquios no octosílabos que hacen un 23 % del total de 52 hemistiquios. Aunque la publicación de los romances por medio de la imprenta mejoró mucho la medida por obra de los editores, hallamos todavía ejemplos muy notables de irregularidad. El romance *Atán alta va la luna*, que nos trasmite el Cancionero de Amberes de 1550, tiene dos hemistiquios de 9 sílabas, siete de 7 y uno de 6, y los diez juntos suben a un 26 % del total de 38 hemistiquios. Una versión de *El caballero burlado* llega al 31 % de hemistiquios irregulares (véase cap. XII, 14). Vemos por estos ejemplos que los romances se hallan perfectamente dentro de la misma corriente que se observa en las gestas del XIV comparadas con las del XII y XIII, a saber, predominio de los hemistiquios de 8 sílabas sobre los de 7, y luego predominio de los de 9 sobre los de 6, tanto que estos últimos apenas aparecen en los romances octosílabos.

Mas a pesar de esta general analogía en la vacilación métrica, esas versiones más populares y más irregulares ofrecen ya, la que menos, un 69 % de octosílabos, y aunque supongamos que los romances del siglo XIV tuvieran sólo un 50 %, tal proporción queda siempre como muy superior al 31 o 32 % de octosílabos que contienen las gestas de ese mismo siglo XIV. La explicación de esta diferencia está en que respecto a la métrica se verifica lo mismo que hemos observado respecto al estilo; esto es, que las tendencias existentes en las gestas se continúan, pero muy acentuadas, en la nueva forma narrativa del romancero tradicional. La tendencia al octosilabismo, perceptible en las gestas del XIV, se extrema en los romances. Las gestas, estrechamente ligadas a las prácticas juglarescas enraizadas en los más remotos tiempos, se desprendían muy difícilmente de la cómoda irregularidad métrica en que se venían ejercitando siglos y siglos con general éxito; pero los romances,

¹⁴ Véase el texto en la *Rev. Filol. Esp.*, XIV, 1927, pág. 141. Respecto a los eneasílabos, no hay duda posible. La mayoría de los heptasílabos pudieran leerse octosílabos con hiato; pero los trovadores no miden con hiato, que es contrario a la pronunciación española y muy especialmente a la pronunciación popular, así que nunca podemos suponer que los romancistas del estilo tradicional midiesen afectadamente, violentando la sinalefa natural del idioma.

libres de esos hábitos de escuela, adoptan franca y fácilmente las formas más regulares que su nueva naturaleza pedía. El lirismo que ahora se suma al fondo épico iría unido a una mayor musicalidad; el romance no se recitaba melodiosamente como las gestas, sino que se cantaba, y el ritmo musical (ritmo a veces muy marcado por servir el canto romancístico de acompañamiento para la danza) no tolera las grandes vacilaciones silábicas propias de las gestas, sino casi sólo admite una sílaba de más o de menos respecto a las ocho fundamentales. Adelante veremos cómo desde la segunda mitad del siglo xv se ejerció una persistente acción eliminadora de esas irregularidades métricas, a la cual contribuyeron con eficacia poetas, músicos y cantores profesionales, de modo que ya Nebrija podía afirmar en forma sumaria que el verso de romance «tiene regularmente diez y seis sílabas»; frase donde ese adverbio *regularmente* quiere decir 'por lo común'.

Descontando, pues, esa acción persistente del arte culto sobre el popular, vemos que no tiene razón Pío Rajna al afirmar la regularidad métrica de los romances a diferencia de las gestas. Afirmarla es desconocer la tradicionalidad. Teniendo ésta en cuenta, ha de pensarse que las irregularidades aquí reseñadas son las de algunos romances tal como los manuscritos y la imprenta nos los han transmitido, pero las más antiguas versiones orales del siglo xv, sin duda, tendrían mucho mayor vacilación métrica, como la tienen todavía las versiones que hoy se recogen.

Y esta vacilación no es nada particular de los romances; es común, más o menos, con la canción épico-lírica de todos los países. En la canción oral piamontesa, por ejemplo, llega a ser tanta la mezcla de metros, que frecuentemente Nigra declara no poder decir a qué número de sílabas se ajusta un canto, y cuando recibe una versión en metro muy exacto sospecha que el colector se permitió retocarla. A pesar de todo esto, el desconocimiento del anisosilabismo de la poesía tradicional es tan grande entre los eruditos, que Nigra nunca acepta el hecho de que una canción piamontesa tenga verso amétrico, y siempre atribuye las irregularidades a defecto privativo de las versiones utilizables ¹⁵.

¹⁵ NIGRA, *Canti pop. del Piemonte*: irregularidad continua en la medida, según se dice al final del núm. 1 y se repite en los núms. 41, 69, etc.; imposibilidad de determinar el metro, núms. 91, 96 B, 138, 142, etc.; sospecha de retoque, núms. 92, etc.

5.—Octosílabo sin acento fijo.

La musicalidad del romance no le impone acento fijo ninguno, salvo en cada séptima sílaba. En cuanto a la acentuación de las sílabas anteriores a la séptima, pueden darse cinco tipos diferentes, pues un segundo acento fuerte puede ir en cada una de las cinco primeras sílabas. En la 6.^a nunca es fuerte.

1.º El octosílabo con acento fuerte en la 3.^a es el más rítmico, pues divide las ocho sílabas en dos partes iguales de 4 + 4 sílabas: «salga luego a demandallo»; «aquí viene entre esta gente»; «Reduán, si tú lo cumples», etc. Es ritmo muy frecuente en los romances, empleado en un 30 ó 40 % de los casos¹⁶. En un romance del rey Rodrigo hállanse hasta cuatro hemistiquios seguidos con acento en la 3.^a:

solo va el desventurado, sin ninguna compañía,
el caballo de cansado ya moverse no podía.

Es el ritmo que llevan varios versos latinos, usados en los cantos litúrgicos (*Stabat Mater dolorosa...*); es la acentuación obligada en el octosílabo lírico italiano cantable¹⁷; pero comúnmente, lo mismo en castellano que en gallego-portugués, francés e italiano, aunque el acento en 3.^a predomina, no es obligatorio ni mucho menos, y esto es lo mismo en lo medieval que en lo moderno, lo mismo en la métrica docta que en la popular. Notemos, sin embargo, una distinción bien clara:

En francés, y en italiano antiguo y popular, donde el octosílabo es bastante raro, aunque el acento sea variable, predomina mucho el de la 3.^a sílaba, de un 60 a un 70 %, y esto lo mismo en versos cortos de 8 sílabas, que en versos bímembres de 8 + 8¹⁸; pero además hay casos como el del octosílabo lírico

¹⁶ E. M. TORNER, *El ritmo interno en el verso de romance*, en el *Boletín del Instituto Luis Vives*, de Londres, 1946 (?), clasifica el ritmo en cinco clases. Yo tomo de él los ejemplos, pero los agrupo según el acento principal. Torner llega a la conclusión de que el ritmo de acento en la 3.^a sílaba predomina más en los romances narrativos que en los líricos; mientras en los líricos, dominando siempre el acento en 3.^a, abunda bastante el acento en 2.^a + 5.^a

¹⁷ MENÉNDEZ PELAYO, *Antología de líricos*, XI, 1903, págs. 118-119; entiéndase que el acento en la 3.^a no es extraño al romance sino en cuanto obligatorio. En la *Historia Troyana polimétrica*, 1934, págs. XII-XIV, cito una estrofa latina con acento en 3.^a, mientras la correspondiente en castellano, gallego, francés e italiano tiene acento libre.

¹⁸ Véanse, por ejemplo, los octosílabos (heptasílabos según la cuenta francesa) de *Aucassin et Nicolette* o los de alguna pastorela (en BARTSCH, *Romanzen und Pastouellen*,

italiano en que el acento en 3.^a es obligatorio, y el octosílabo que carece de él no suena a verso.

Por el contrario, el oído español no percibe un ritmo privativo y apartado en los octosílabos con acento en 3.^a Puede observarse a este propósito que la «Canción de los osos» de Rubén Darío, aunque tiene una muy señalada base cuatrísilábica con acento en 3.^a, que da versos de 12 o de 16 sílabas siempre articulados de cuatro en cuatro sílabas (4 + 4 + 4, o bien 4 + 4 + 4 + 4) y con versitos sueltos de 4 sílabas, sin embargo, cuando tales versos van entremezclados con octosílabos, en éstos el acento en 3.^a se da pocas veces, no obstante la compañía de los versitos cuatrísilábicos ¹⁹. Igualmente en lo antiguo; el octosílabo de las *Cantigas* alfonsíes o el de los cancioneros galaico-portugueses, tan abundante, tienen acento libre, sin mostrar ninguna preferencia señalada por el acento en 3.^a En resumen, el octosílabo español, el metro más connatural al idioma, es el octosílabo de acento más libre entre los de la Romania.

2.^o El acento fuerte en la 2.^a sílaba es tan frecuente como el caso anterior: «Las huestes de don Rodrigo»; «ventanas y celosías»; «Rodrigo deja sus tiendas»; «¡Oh muerte, por qué no vienes y llevas esta alma mía!»

3.^o Acento en la 1.^a sílaba: «mira por los capitanes»; «vete bajo la ventana»; «iba tan tinto de sangre»; «unos lo dicen de quedo, otros lo van publicando».

4.^o Acento en la 4.^a sílaba: «cuando en la octava batalla sus enemigos vencían».

5.^o Acento en 5.^a sílaba: «que te lo demande el diablo».

6.^o Puede existir acento único en la 7.^a: «pues se te agradecería»; «y sin conmisericordias», donde sólo el ritmo musical introduce los acentos secundarios convenientes para la melodía, extraños a la estructura morfológica del verso.

1870, pág. 106), y para lo moderno, la fábula de la cigarra de la Fontaine. Versos de 8 + 8 en DONCIEUX, *Romancero*, núms. 14, 31, 37. — Para el antiguo italiano véase E. MONACI, *Crestomazia italiana*, 1912, pág. 292, octosílabo; y los versos de 8 + 8 en Nigra, números 13, 15, 18, 40, etc.

¹⁹ Por ejemplo: «Danzad suave y cuerdamente; / que la peluda alpargata / cubra la prudente pata / cuyo paso no se siente. / Y bajo la huyente frente / mirad con ojo mañero / al gitano, / que canta con voz de Oriente / un raro canto lejano / y hace sonar el pandero / con la mano / con que remienda el caldero.»

6.— ¿Verso de ocho sílabas o de dieciséis?

Desde siempre los romances se escriben en líneas de ocho sílabas; desde Jaime de Olesa a comienzos del siglo xv, desde el Cancionero musical a comienzos del xvi. Pero ¿son ocho o dieciséis las sílabas que componen el verso del romance? Cuestión de palabras, se dice ²⁰; y sin embargo, cuestión capital en el fondo.

La opinión constante de los preceptistas es considerar el verso de sólo ocho sílabas, y esto desde Juan del Encina, en 1496 ²¹, y Rengifo, en 1592, hasta hoy. No obstante, Nebrija, en su *Gramática*, 1492 (libro II, cap. 8.º), da, sin discusión ninguna, la opinión contraria. «El tetrámetro iámbico, que llaman los latinos octonario y nuestros poetas pie de romance, tiene regularmente diez y seis sílabas; y llamáronlo tetrámetro porque tiene cuatro asientos, octonario porque tiene ocho pies, como en este romance antiguo:

Digas tú, el ermitaño, que hazes la santa vida,
aquel ciervo del pie blanco dónde haze su manida».

La primera vez que en este pasaje usa Nebrija la palabra *pie* significa verso, uso de poetas por él censurado en la misma *Gramática*; la segunda vez usa *pie* en el sentido propio, esto es, conjunto de dos sílabas (espondeo) o de tres (dáctilo); en el caso del romance, ocho pies espondeos. Y Nebrija es firme en la opinión que ha expuesto: al citar otras dos veces versos de romance, los escribe siempre en forma de verso largo. No obstante, tal opinión no prevaleció, a pesar de la gran autoridad de quien la sustentaba. Los impresores publicaron los romances en líneas cortas. Son excepción los que publican algunos versos en línea larga, como Narváez en su *Delphin de Música*, 1538, o Salinas en sus tratados *De Música*, 1577.

En lo moderno, Jacobo Grimm, en su *Silva de romances viejos*,

²⁰ Aun P. RAJNA no concede mucha importancia a la cuestión, *Romanic Review*, VI, 1915, pág. 4.

²¹ Al frente del *Cancionero de Juan del Encina*, Salamanca, 1499, va el *Arte de trovar*, en cuyo cap. VII dice: «Y aun los romances suelen ir de cuatro en cuatro pies, aunque no va en consonante sino el segundo y el cuarto pie, y aun los del tiempo viejo no van por verdaderos consonantes.» Aquí «pie» significa 'verso', uso censurado por NEBRIJA (*Gram.*, II, 5.º): «mo como nuestros poetas que llaman pies a los que avian de llamar versos».

(Viena, 1815), sin conocer la Gramática de Nebrija, volvió a imprimir los romances en línea larga, dando de ello la razón en su particular lengua española: «que el género épico, a mí me parece, exige verso luengo y largo, y que le repugna todo cortamiento o entrelazo», quedando inconcluso el pensamiento del verso, hasta llegar a la asonancia; el verso corto estorbaría al «equilibrio y tranquilidad» del relato épico.

La opinión de Grimm fué acogida por la alta mentalidad de Federico Diez, al traducir los viejos romances (1821); también la acogieron R. Dozy en sus *Recherches* sobre la edad media española (1849), y el primer marqués de Pidal en su estudio *De la poesía castellana en los siglos XIV y XV* (1851)²². Pero, por otra parte, todos los colectores continuaron con el verso corto, lo mismo Depping (1817, etc.), que Durán (1828-1832, 1849-1851), que F. Wolf (1856), los dos primeros sin mencionar a Grimm, y Wolf contradiciéndole respetuosamente.

De nuevo otra gran autoridad, comparable a la de Nebrija y a la de Grimm, vino a propugnar la teoría del verso largo, fundándola en la historia particular española. Milá, en sus *Observaciones sobre la poesía popular* de 1853, independientemente de Grimm y guiado por la propia opinión de que «los romances dimanaron de los cantares de gesta», identifica la versificación de los romances con la de las gestas españolas o francesas, considerándola formada de dos hemistiquios²³, y en consecuencia, imprime en línea larga todos los romances castellanos o catalanes que publica. Desarrolladas después metódicamente estas ideas, en el libro clásico de Milá, *De la poesía heroico-popular castellana*, Barcelona, 1874, fueron seguidas por Menéndez Pelayo, quien reimprimió y adicionó la obra de Wolf, bajo el título de *Romances viejos castellanos*, 1899-1900, publicando los romances en versos de dieciséis sílabas; «la venerable sombra de Wolf —decía en la Advertencia preliminar— nos perdonará, sin duda, no sólo el disentimiento de su opinión en este punto capital, sino el haber aplicado a su edición de los romances un sistema

²² DIEZ, *Altspanische Romanzen*, Berlín, 1821, pág. 201, nota. DOZY, *Recherches*, 1849, pág. 618. PIDAL, Introducción al *Cancionero de Baena*, pág. XXII, nota (no nombra a Grimm), con alguna vacilación que observa WOLF en la *Primavera*, I, pág. LXXIII, nota 2.

²³ *Observaciones...*, Barcelona, 1853, págs. 35, 55 y sigs. Estas *Observaciones* están impresas en el tomo VI de las *Obras* de MILÁ,

contrario al que él defendió y practicó siempre»²⁴. En adelante el sistema de la línea larga fué seguido por muchos, sobre todo al publicar romances de la tradición oral moderna.

7.— *Consecuencia errónea de creer un verso corto.*

El romance escrito en línea corta es más cómodo, sin duda, más agradable para la vista y para la lectura corriente, pero su aspecto es capaz de extraviar la mirada crítica, y así, tanto F. Bouterwek como V. A. Huber notaron como rara anomalía la colocación de la rima sólo en los versos pares, dejando sueltos los impares. Y esta asonancia intermitente sugirió una muy extraña explicación a Huber en su tesis para obtener el título de profesor en la Universidad de Berlín: *De primitiva cantilenarum epicarum (vulgo Romances) apud Hispanos forma*, Berlín, 1844, cuyos argumentos repitió en la Introducción a la *Crónica* del Cid que publicó en Marburgo el mismo año 44. Contradiciendo expresamente a Grimm, afirmó el verso corto, el más propio de todo *Lai*, de toda canción popular, el propio de la gesta de *Gormont et Isembart* y de la «chantefable» de *Aucassin et Nicolette*, sobre todo lo cual se remite a las investigaciones de F. Wolf²⁵. Añade Huber un argumento de fuerza: desde fines del siglo xv los romances eran pensados y sentidos por los poetas y los cantores como versos de ocho sílabas con asonancia alternada en los versos pares, y no habrá quien diga que la idea del poeta no tiene nada que ver con la forma poética. Pero, puesto que esa asonancia intermitente, prosigue, es un artificio impropio de la poesía popular, es preciso suponer que los romances primitivos tenían asonancia también en los versos impares; y como gran prueba de su deducción encontraba Huber entre los romances del Cid «uno que evidentemente nos presenta la forma primi-

²⁴ *Antología de líricos*, VIII, 1899, pág. iv, y también XI, 1903, págs. 91-93. G. CIROT, en el *Bull. Hisp.*, XXI, 1919, pág. 114, nota, se muestra hostil al sistema de Menéndez Pelayo por la forma monstruosa en que publica algunos romances. Pero tales desatinos no son imputables a Menéndez Pelayo, sino a la imprenta a quien él abandonó la reimpresión de la *Primavera* de WOLF. No obstante, Cirot afirma que el verso consta de dos octosílabos, según decimos al final del párrafo 8.

²⁵ HUBER, *Crónica del Cid*, 1844, pág. xxxv, nota, se apoya en el trabajo de WOLF, *Über die Lais, Sequenzen und Leiche*, Heidelberg, 1841, del que puede verse un resumen en MILÁ, *De la poesía*, págs. 49-50.

tiva», y es el de *Tres cortes armara el rey*, en cuyos versos pares se halla el asonante -ó de los impares, con sólo leer *corts, conds*, en vez de *cortes, condes*, y con acentuar en la final las terminaciones -ado, -edo (*Toledó, pasadó, caballeró...*); de este modo sólo quedan trece finales, como *rey*, etc. (*justicia, viniése, cabeza...*), que sin duda son yerros de copista o de la tradición oral. Después, los juglares formaron versos largos, a semejanza de los alejandrinos, suprimiendo la asonancia en los versos impares, y éstos son los «romances secundarios», los que hoy se conservan ²⁶. Ahora, el único comentario que ocurre ante tal cúmulo de suposiciones disparatadas es que una teoría que necesita buscar tan descabellada prueba, tan desenfadadamente nula, y que la estima «evidente», está juzgada por sí misma. No obstante, Wolf aceptó, como era natural, esta confirmación de sus propias teorías, y en la *Primavera y flor de romances* quiere apoyar la «mera conjetura» (así la llama) de «un crítico tan ingenioso como el señor Huber», y la apoya notando que en algunos romances se encuentra a veces algún verso impar con la misma asonancia de los pares, resultando así un dístico o trístico octosilábico ²⁷.

Aunque ni Wolf ni Huber conocen ejemplo ninguno de ese monorrímo octosilábico, pudiéramos recordar dos cantarcillos populares que Lope de Vega incluye en sendas comedias ²⁸; uno en dos estrofas asonantadas *óo* y *áa*, donde cada octosílabo, cantado por una voz, va seguido de un estribillo cantado por el coro:

Deja las avellanicas, moro, — Que yo me las varearé
tres y cuatro en un pimpollo — Que yo...
Era el árbol tan famoso — Que yo...
que las ramas eran de oro — Que yo..., etc.

²⁶ HUBER, *Crónica del Cid*, 1844, págs. xxvi, xxxiii, xxxvii, etc.

²⁷ *Primavera*, I, 1856, págs. xvii-xviii. Una larga discusión hace WOLF en sus *Studien zur Geschichte der spanischen und portug. Nationalliteratur*, Berlín, 1859, páginas 404 y sigs. (traducción de M. de Unamuno, II, págs 120 y sigs.).

²⁸ Uno en *El villano en su rincón*, otro en la *Tragedia del rey don Sebastián* (en las *Obras de Lope*, edic. Acad. Esp., XV, pág. 300 b, y XII, 542). VÉLEZ DE GUEVARA, en *La serrana de la Vera* (edic. MENÉNDEZ PIDAL y MARÍA GOYRI, 1916, págs. 10 y 152), imitó esta forma métrica. MILÁ, *De la poesía*, pág. 446, y MENÉNDEZ PELAYO, *Antología*, XI, 1903, pág. 101, citaron con otro propósito el *Deja las avellanicas*, creyéndolo ejemplo acaso único. Pareados de ocho sílabas: «Agua, Dios de los cristianos, / que se mojan los sembrados», MILÁ, pág. 450. El monorrímo octosilábico es tan inconsistente, que hoy en Logroño se conserva el de «las avellanicas» reducido a dieciséis sílabo: «Las avellanitas, mora, yo te las avarearé; / Si quieres que te las caiga y ayúdamelas a coger.» K. SCHINDLER, *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*, 1941, núm. 466.

El otro, cantado en igual forma, consta sólo de cinco octosílabos asonantados *éa*, lo mismo que su estribillo:

La Virgen de la Cabeza — ¡Quién como ella!
 hizo gloria a aquesta tierra. — ¡Quién como ella!
 Tiene la frente de perlas — ¡Quién..., etc.

Son cancioncillas de un lirismo exaltado, radicalmente negadas a cualquier narración, por el corto aliento que al verso dan el asonante y el estribillo repetidos cada ocho sílabas. Se dirá: si suprimiéramos el estribillo podríamos tener una narración como la de *Gormont* en eneasílabos o la de *Aucassin* en octosílabos. Cierto; pero no conocemos en toda nuestra literatura la más pequeña muestra de ese género narrativo, y en la misma literatura francesa esas dos muestras monorrimas son algo excepcional ²⁹.

8.—*Por qué se escriben los romances en líneas cortas.*

Queda, sin embargo, en pie el argumento referente a la intención que poetas y autores tenían de componer versos cortos. Esa intención nos consta sólo, bien que de manera muy ostensible, en la forma de escribir los romances, desde el siglo xv hasta hoy, en línea corta. Pero aquí se trata de una comodidad material, gráfica. La línea larga puede resultar incómoda y aun imposible, dada la anchura de la página o de la columna de la página. En la *Silva* de Grimm, a pesar del tamaño excepcionalmente ancho del papel en que fué impresa, una gran cantidad de versos aparecen rotos, con sus palabras finales en renglón aparte. Por eso Federico Diez, en sus traducciones de romances, dice adoptar la línea corta porque no cabe la línea larga en sus páginas, pero quiere hacer tipográficamente visible su afirmación del verso de 16 sílabas, sangrando todas las líneas pares ³⁰:

²⁹ Los otros ejemplos conocidos ya no son tan pertinentes por constar de estrofas de corto número de versos monorrimos consonantes: el *Alexandre* de ALBERIC DE BESANÇON y la canción meridional de *Sainte Foy*, ambos eneasílabos.

³⁰ *Altspanische Romanzen*, 1821, pág. 202, nota; el sistema del octosílabo par sangrado lo usaban los ingleses en sus traducciones de romances, siguiendo el sistema de sus baladas. PERCY, en sus *Reliques*, había impreso así tanto el texto español de *Río Verde* como la traducción. TH. RODD, *Ancient Spanish Ballads*, 1812, no sangra el texto español, pero sí la traducción.

Wohl im Maien, Monat ist es,
 wann beginnt der Sonne Brand,
 wann die Lerche pflegt zu singen,
 Antwort giebt die Nachtigall,
 wann der Liebe gehn zu dienen
 die Verliebten allzumal...

Por otra parte, también se da el uso contrario, cuando Menéndez Pelayo, al reimprimir la *Primavera* de Wolf mudando su línea corta en larga, alega por razón, no sólo la opinión de Grimm y de Milá, sino la conveniencia material de que la reimpresión no abultase más que la edición alemana a pesar de contener una tercera parte más de texto por las muchas adiciones hechas ³¹.

Vemos por esto que la comodidad material, el antojo de cada uno, lo domina todo ³². La caprichosa comodidad del amanuense se despachaba ya a su gusto en los siglos XIII y XIV; así, la estrofa zejelesca de verso esencialmente largo, doble octosílabo, se escribe en un códice de las *Cantigas* alfonsíes en línea corta, según enseguida veremos, y, por el contrario, la misma estrofa zejelesca de verso largo, sea dieciseisílabo, dodecasílabo o alejandrino, en el *Libro de Buen Amor* se escribe en línea larga aun cuando el hemistiquio lleva rima interna (véase nuestro párrafo 9). No es pues caso único, ni mucho menos el que en las columnas de los cancioneros, apropiadas para los versos líricos cortos, se partiese el verso de los romances escribiéndolo en línea corta.

En contra de este criterio de comodidad que sentamos, es opinión común que el octosílabo responde íntimamente al carácter lírico del nuevo género de los romances que los apartaba de las antiguas gestas; por eso éstas las tenemos escritas en línea larga, mientras los romances se escribían en línea octosílabo. Pero esta comparación de las dos grafías se vuelve contra la teoría del verso corto. Cierto que los manuscritos del Poema del Cid y el de Roncesvalles de los siglos XIV y XIII están copiados

³¹ *Antología de líricos*, VIII, 1899, pág. III.

³² J. M. COSSÍO y T. MAZA SOLANO, en su *Romancero popular de la montaña*, 1933, publican las versiones principales en línea corta (destacándolas así, por concederles más espacio) y las versiones inferiores en línea larga. En las págs. 14-15 del tomo I dicen: «No juzgamos con ello la debatida cuestión de la naturaleza y estructura del verso de los romances, sino que usamos de esta licencia por razones de orden meramente tipográfico.»

en línea larga, pero no se ha notado que ya en el siglo xv el *Rodrigo* aparece copiado en línea corta, a dos columnas en página, como los romances, y nadie dirá que este cantar de gesta tiene el menor soplo de lirismo:

Allí fué mezclada la batalla
e el torneo abivado,
paradas fueron las azes
e el torneo mezclado...³³.

En suma, no hay, desde el punto de vista gráfico, una diferencia entre la épica y el romancero. Durante el siglo xv, tanto la gesta de *Rodrigo* como los romances se copiaban en línea corta, y este sistema quedó como único para los romances, porque es más agradable para la fácil lectura. Si tuviésemos texto de algún romance copiado en el siglo xiv, estaría escrito en verso largo.

Notemos además que esta violencia gráfica hecha al verso narrativo, no es peculiar de España. También los amanuenses de la épica escandinava habían adoptado las líneas cortas; y Grimm, al estudiar esa épica, restauró la línea larga, lo mismo que hizo con los romances españoles³⁴; e igualmente se muestran contrariados los editores modernos porque las baladas inglesas se escribieron desde antiguo en línea corta, aunque por su esencia el verso es largo, según lo indica su estructura musical³⁵.

Las melodías de los romances tampoco dejan lugar a duda. Las más antiguas y más sencillas son frases musicales correspondientes a un verso largo bimembre; otras son de 32 notas, pero no las hay de 8. Salinas, en su tratado *De Música* (1577), hablando de las viejas canciones narrativas españolas, cita el *Conde Alarcos*, escribiendo su verso inicial en línea larga como ejemplo de tales romances:

Retraída está la infanta, bien assí como solía,

«quorum cantus antiquissimus et simplicissimus hic erat», y trans-

³³ Véase el facsímil del *Rodrigo* en la edición de B. P. BOURLAND, *Revue Hispanique*, XXIV, 1911, pág. 311. En la edición que del *Rodrigo* doy en mis *Reliquias de la poesía épica española*, 1951, conservo la forma del manuscrito poniendo cada hemistiquio en línea aparte, pero sangrados los pares.

³⁴ E. TONNELAT, *Les frères Grimm*, Paris, 1912, pág. 186. F. WOLF, *Studien zur Geschichte der span. port. Literatur*, 1859, pág. 404 (traducción de Unamuno, II, pág. 120).

³⁵ G. H. GEROULD, *The Ballad of Tradition*, Oxford, 1932, pág. 125.

cribe a continuación una frase melódica bimembre de 16 notas. Lo mismo hace con otros romances, como el de

Rosa fresca con amores, Rosa fresca con amor,

«qui canitur sic», y transcribe una melodía de 15 notas ³⁶.

Concluamos con sentar que el verso de romance es un verso largo bimembre; un doble octosílabo. No lo podemos llamar, con pesado neologismo, un *heccaidecasílabo*; digamos llanamente un verso «dieciseisílabo». G. Cirot concluye con razón que si el octosílabo es el elemento rítmico irreductible del romance, no es la unidad orgánica; esta unidad es el verso constituido por dos hemistiquios octosilábicos, y la prueba está en que jamás el sentido se detiene de manera completa después del octosílabo primero; la indivisibilidad del verso largo es regla absoluta ³⁷.

9.—*El verso dieciseisílabo en los siglos XIII, XIV y XV.*

Este verso doble octosílabo, largo de 16 sílabas, dice H. R. Lang, es cosa única que afirman los que lo creen propio del romance; y no puede explicarse cómo, si es una realidad, desapareció sin dejar de sí otras muestras ³⁸. Pero de ningún modo es un metro indocumentado; no se comprende cómo es tan ignorado este verso.

La estrofa zejelesca *A bbbaA* en variedad de metros es la más usada en las *Cantigas* de Alfonso el Sabio, y unas 190 entre las 400 emplean verso largo de doble octosílabo, por ejemplo, la 6.^a, 8.^a, 13.^a, 14.^a, 35.^a, 42.^a, 43.^a, 45.^a, etc., etc. ³⁹.

Avía en Engraterra / hũa moller maguada	b
a que morreu o marido / con que era casada	b
mas ficou-lle d'él un fillo / con que foi mui confortada	b

³⁶ *De Música*, págs. 342 y 411, etc. Véase adelante cap. XIII, 11 y 13.

³⁷ CIROT, *Le mouvement quaternaire dans les romances*, en el *Bulletin Hispanique*, XXI, 1919, págs. 121-122 y 130.

³⁸ LANG, en *Romanic Review*, V, 1914, pág. 337. En las págs. 324-325 dice que el metro de 8 + 8, fuera del *Mío Cid* y los *Infantes de Lara*, no se halla empleado como forma regular de ninguna clase de poesía española sino esporádicamente, en la cuader-na vía sobre todo.

³⁹ Frente a la gran abundancia de estas cantigas, son muy escasas las que llevan rima interna en el hemistiquio; sólo la 3.^a, la 4.^a, la 56.^a y la 147.^a Hay varias de las que tienen sin rima el hemistiquio que, sin embargo, en el estribillo ponen rima interna, es decir, la cantiga está en verso largo y el hemistiquio en verso octosílabo.

e logo a santa María / o offereu por ende a
 A que do bon rey Daví / de seu linnage decende A
 némbra-lle, creed' a mí, / de quen por ela mal prende A
 (Cantiga 6.^a)

Éstos son los versos en que están escritas una gran mayoría de las Cantigas alfonsíes, las cuales H. R. Lang, desconociendo la estructura de la estrofa zejelesca, creía versos cortos de ocho sílabas con rima alterna, cuando la historia y la esencia del metro zéjel nos aseguran que son versos dieciseisílabos (no de exacta medida siempre, claro es) monorrimos de tres en tres. Bien podemos decir que la mayoría de las *Cantigas* no son otra cosa que romances narrativos, por más que sean estróficos. El editor y el copista de uno de los códices de las Cantigas escriben esos versos, es verdad, en línea corta, pero esto ya sabemos que no tiene la menor importancia, y más cuando el copista de otro de los códices, con mejor sentido métrico, escribe esos mismos versos en línea larga ⁴⁰.

Los copistas del *Libro de Buen Amor* escribían con línea larga las estrofas zejelescas, aunque sean modificadas con rima interna ⁴¹.

Radío ando, serrana, en esta grand espessura; b
 a las vezes omne gana o pierde por aventura, b
 mas, quanto esta mañana, del camino non he cura b
 pues vos yo tengo, hermana, aquí en esta verdura, b
 ribera de aqueste río a

Este doble octosílabo es tipo de verso muy usado en todo el siglo XIII, y no sólo en la estrofa zejelesca. Se halla en los Cancioneros gallego-portugueses formando dísticos con estribillo, escritos por el copista como cuartetos:

Disse-mi a mí meu amigo, / quando s'ora foi sa vía,
 que non lh'esteuess' eu triste / e cedo se tornaríá,
 e sãõ maravillhada / por qué foi esta tardada.

(Canc. Vatic., núm. 234.)

⁴⁰ Véase la nota 4 a la cantiga 6.^a, por ejemplo. El editor moderno prefiere al copista que divide en dos el verso, y lo prefiere porque su edición está comúnmente en páginas de dos columnas, estrechas para un verso largo.

⁴¹ Véanse muchos ejemplos: 959-971, 987-992, 997-1005, 1046-1066. La copla aquí transcrita es la 989. Todas llevan rima interna en el hemistiquio.

Con esta estrofa se hallan varios cantares de amigo ⁴² asegurándonos la popularidad de tal metro.

En el siglo XIV este doble octosílabo se hallaba tan divulgado que invade con extraordinaria fuerza el verso alejandrino y destruye en él la rigurosa estructura «a sílabas contadas» que habían implantado y observado tan esmeradamente Berceo, el *Alexandre*, el *Apolonio* y el autor de la *Historia Troyana polimétrica*. El *Libro de Buen Amor* merece aquí especial mención, no sólo por la general abundancia de octosílabos entremezclados en el metro alejandrino, que llegan a la proporción de un 19 % ⁴³, sino por ofrecernos varios pasajes extensos cuyas cuartetas están totalmente escritas en versos de dieciséis sílabas, revelándonos una inclinación afectiva del poeta al verso popular, siempre que se siente incómodo en la estrechez del riguroso alejandrino. Véanse, como ejemplo de estos pasajes más octosilábicos, las coplas 649 a 659, donde a los trozos más felices no les falta, para igualdad con los romances, ni el renunciar alguna vez al consonante para abandonarse a la asonancia, ni las repeticiones de gusto popular:

¡Ay Dios e quam fermosa viene doña Endrina por la plaça!
 ¡qué talle, qué donaire, qué alto cuello de garça!
 ¡qué cabellos, qué boquilla, qué color, qué buena andança!
 con saetas de amor fiere quando los sus ojos alça...

A todos di por respuesta que la non quería, non,
 de aquella sería mi cuerpo que tiene mi coraçón...

Entre otros pasajes análogos, véanse las coplas 851-864, por ejemplo:

⁴² Así en el *Cancionero Vaticano*, núms. 230, 234, 258, 300, etc., que en las *Cantigas d'Amigo*, publ. por J. J. NUNES, II, Coimbra, 1926, llevan los núms. LXIII, LXVII, XCI, CXXXI. Ya hemos advertido que en las cantigas alfonsíes, aunque el hemistiquio no lleva rima, el estribillo tiene rima interna, como se ve en las dos primeras de estas cantigas de amigo aquí citadas. NUNES, en su tomo II, Coimbra, 1928, pág. 67, advierte para su núm. LXVII (y no para las otras!) que conserva en su edición el verso corto del copista, aunque sería preferible juntar los dos hemistiquios para formar un verso largo.

⁴³ Véase mi edición de la *Historia Troyana polimétrica*, 1934, pág. xxxi. Para los octosílabos en la cuaderna vía desde el *Fernán González*, véase la bibliografía que da E. STAAF, *Les pronoms abrégés*, 1906, págs. 126, 130, 144 etc. Últimamente, H. H. ARNOLD, *The octosyllabic Cuaderna vía of Juan Ruiz*, en la *Hispanic Review*, VIII, 1940, páginas 125-237, estudia la estrofa octosilábica, hallándola abundantemente en ciertos episodios y en ciertos pasajes de naturaleza ilustrativa o anecdótica; admite en la medida el hiato concurriendo con la sinalefa.

La fama non sonará que yo la guardaré bien,
 el mormullo e el roído que lo digan non ay quien,
 sin vergüença es el fecho pues tantas carreras tien;
 maravíllome, señora, esto por que se detién...

Quanto más malas palabras omne dize e las entiende,
 tanto más en la pelea se abiva e se ençiende;
 quantas más dulces palabras la dueña de amor atiende,
 atanto más doña Venus la enflama e la enciende.

La mezcla de octosílabos se ve igualmente en el Poema de *Yúçuf* o en el *Rimado de Palacio*, y hasta en los primeros años del siglo xv, el mismo canciller Ayala nos da muestra de esta cuaderna vía convertida al octosilabismo en los *Versetes de san Ambrosio*, todos en cuartetos octosílabos con pocos versos heptasílabos, según aparecen copiados a línea larga en el Cancionero de Baena (núm. 518 a).

En todo lo qu'él ordena e en todo lo qu'él fará
 non demos otra respuesta salvo lo quel plazerá
 que aquello sea fecho, ca él nunca dañará
 a ninguno sin justicia, nin al malo salvará...

Esto es, ni más ni menos, el metro de romance aplicado a exponer un tema doctrinal.

El triunfo completo del metro popular, con olvido del alejandrino, se ve en el tratado sobre *Las miserias del hombre*, escrito en el siglo xiv ⁴⁴. El autor imita a los grandes maestros del siglo xiii en comenzar alabándose de su arte «por sílabas contadas: por la cuaderna vía»; nos dice que no va a hacer libro juglaresco; lo excluye de toda modulación melódica: «leer vos lo he bien plano, ca non se quiere cantar»; y hace una advertencia al que lo lea: «mester es que las palabras sepa bien silabificar», es decir, exige que aplique la sinalefa, el hiato, la apócope o la síncopa que convenga; palabras insensatas de un versificador de pésimo oído. Para él la realidad es que el alejandrino ya no existe: todo el tratado de 500 cuartetos quiere estar «silabificado» en dobles octosílabos muy mal medidos.

Además, aunque el consonante es la regla, hay unas 65 cuar-

⁴⁴ El editor Miguel Artigas (que lo publicó en el *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 1920) fecha la copia en los últimos años del siglo xiv, pero el lenguaje parece anterior.

tetas que mezclan algún asonante, a veces en todas las cuatro rimas ⁴⁵, apareciendo así el metro de romance con todos sus caracteres específicos:

Estos son los elementos, aire, tierra, fuego, agua;
si se fazen terremotus, el omne luego se espanta;
si cae rayo del cielo e lo fiere, luego mata;
si lo presíe grand agua, su nadar nol vale nada.

(copla 189)

Dígovos de la terçera que es muy fuerte e muy mala,
ca como los pezes andan grandes e chicos en agua,
los gujanos así andan sienpre bivos en grand flama
e serpientes e dragones que son muy mala conpañã.

(copla 477)

Como fieren los ferreros en la fragua con sus machos,
assí baten a las almas en la quinta pena los diablos;
los mesquinos pecadores que allí serán echados
de los vientres de sus madres en mala ora fueron nados.

(copla 479)

Añádase que en este tratado, cuando el consonante es fácil, se suceden varias cuartetas con la misma terminación *-ado*, *-ar*, *-ura*, *-ir*, *-er*, *-or*, dándonos series de ocho versos monorrimos, o de doce (coplas 279-281, 316-318) y hasta de dieciséis (coplas 345-348, 392-395), que recuerdan las series de indeterminado número de versos en los romances tradicionales.

Por todo esto el *Libro de las miserias del hombre*, en el siglo XIV nos revela ya el metro de romance en pleno uso, como el metro más fácil y más manejable; ya «se atreve a su facilidad» cualquier rimador, como dirá en el siglo XVII Lope de Vega, calificándolo de «la cartilla de los poetas». Y a la época en que se rimaban los dos mil versos de este tratado ascético, pertenecen los más antiguos romances históricos que se nos han conservado.

H. R. Lang, afirmando ser el romance verso corto octosílabo, y abogando por el origen lírico, no épico, del mismo, lo quiere derivar de la cuarteta de octosílabos consonantados usada en los Cancioneros galaico-portugueses, en algunas composiciones del *Libro de Buen Amor*, en el *Poema de Alfonso Onceno* y en

⁴⁵ Véanse en particular coplas 89, 93, 101, 108, 113, 120, 190, 245, 247, 258, 270, 273, 296, 359, etc.

muchas obras de los siglos posteriores ⁴⁶. Pero estas cuartetetas, por su consonante cada ocho sílabas, en nada se parecen a los romances con su asonancia cada dieciséis sílabas, y sólo nos tenemos que acordar de ellas en cuanto, como verso completo, ofrecen analogía octosilábica con el hemistiquio del verso romancístico. Necesario es tomar camino muy diverso. Evidentemente, el verso de romance tiene su precisa correspondencia con la cuarteteta (o dístico) popular de dos asonantes, ejemplificada en el siglo XII (arriba, párrafo 3), y con el dieciseisílabo usado en las *Cantigas* alfonsíes para la narración de los milagros mariánicos, así como en las *Cantigas de Amigo* para las efusiones líricas, y en los *Versetes* de Ayala o en el *Libro de las miserias* para exponer cuestiones doctrinales; es, en fin, el verso largo más socorrido y más popular en los siglos XIII y XIV. Quede esto bien asentado contra los que piensan como Lang.

Este verso de 8 + 8 aparece en las *Cantigas* alfonsíes casi completamente regular, salvo muy escasa mezcla de hemistiquios heptasílabos. En la cuaderna vía las anomalías de este verso romancístico son mayores, pues no escasean los hemistiquios de 7, de 9 y de 10. Estas mismas irregularidades son las que suelen ofrecer los viejos romances de tradición oral.

Esos dieciseisílabos estróficos influyen en el romancero lo mismo que en los poemas alejandrinos. Por fortuna, se conserva de ese directo influjo una muestra evidente. El viejo relato del rey Alfonso el Sabio, redactado en persona *Yo* (cap. III, 6), aunque desde el siglo XVI se le incluye entre los romances y se le llama simplemente «romance» ⁴⁷, no es más que una cuaderna vía de las de metro más irregular. Según nos lo transmiten algunos amanuenses de la *Crónica particular de Alfonso X*, compuesta en el siglo XIV, y según todos los manuscritos de la *Cuarta Crónica General*, acabada hacia 1455 o poco después, es así:

Yo sallí de mi tierra para a Dios servir,
e perdí quanto avía desde enero fasta abril,
e todo el reyno de Castilla fasta en Guadalquivir
Los obispos e perlados cuydé que meterían paz,
mas ellos dexaron esto e metieron mal asaz

⁴⁶ LANG, en la *Romanic Review*, V, 1914, págs. 335-337.

⁴⁷ MILÁ, *De la poesía*, págs. 302-303. MENÉNDEZ PELAYO, *Antología*, XII, 1906, página 94, sólo recuerda el mester de clerecía para la alusión al rey Apolonio.

entre mí e mis fijos, como en derecho non yaz,
non a escuso mas a voces como el añafil faz ⁴⁸.

Consta de cinco cuartetas (la primera falta de un verso, que sería verso en tercera persona introductor del discurso directo). Midiendo con sinalefa los versos, cuento 15 hemistiquios de ocho sílabas, 13 de siete, 6 de nueve y 4 de seis. Es pues una cuaderna vía bastante octosilábica, pero no de las que más; y sin embargo, la lección que publicó Alonso de Fuentes en 1550 está ya completamente octosilabizada, mostrándonos así patentemente el progresivo perfeccionamiento del octosilabismo, llevado a cabo entre los siglos xv y xvi.

10.—*Influjo latino y vulgares sobre el verso de romance.*

Este verso, tan popular que parece nacer espontáneo de las entrañas prosódicas del idioma español, ¿qué antecedentes tiene?

Es inconcebible que los metros latinos empleados por el pueblo, los usados en los cantos eclesiásticos, no influyeran en la poesía vulgar, y aquí nos encontramos con que el metro más largo y más popular de la poesía española, el más largo de la métrica románica, el dieciseisílabo, se corresponde con el verso más largo y más popular de la poesía latina, el trocaico tetrámetro, el usado por los legionarios en sus cánticos militares lo mismo que por el pueblo romano en los epigramas con que zahería al triunfador, el usado por la Iglesia en algunos himnos.

El tetrámetro trocaico acataléctico, como el del tan citado salmo de San Agustín contra los donatistas ⁴⁹:

Abundantia peccatorum / solet fratres conturbare,

⁴⁸ *Cuarta Crónica*, en la *Colección de documentos inéditos para la Historia de España*, tomo 106, 1893, pág. 24. Para los versos transcritos aquí he consultado varios de los manuscritos de las dos Crónicas.

⁴⁹ Lo citan HUBER, WOLF (*Studien*, traducción II, pág. 149), RÍOS (*Hist. crit.*, II, página 314) y MENÉNDEZ PELAYO (*Antología*, XI, 126); éste, págs. 124 y sigs., cita además otros ejemplos populares de la latinidad. NEBRIJA, *Gramática*, II, 8.º, asimila el verso de romance al tetrámetro yámbico; pero la recta opinión ya está expuesta por MILÁ, *De la poesía*, pág. 408, nota 3. Del metro y la rima en la poesía popular latina trato más por extenso en el capítulo V, §§ 7, 8, 9 de la *Historia de la poesía épica* que estoy preparando.

llevando ocho sílabas en cada hemistiquio (sin sujeción a las leyes clásicas de la cantidad, como salmo destinado al vulgo 'ndoc-to), coincide con el dieciseisílabo llano:

porque é santa María / leal et mui verdadeira
(Cantiga 43.^a de Alfonso X)

con saetas de amor fiere / quando los sus ojos alça
(Arcipreste de Hita)

El tetrámetro trocaico cataléctico, el metro grato a los soldados romanos, el usado a propósito por Prudencio para glorificar a los dos legionarios calagurritanos, los mártires Emeterio y Celedonio:

Scripta sunt caelo duorum / martyrum vocábulá,
con ocho sílabas en el primer hemistiquio y siete en el segundo, acentuando para el canto la última ⁵⁰, nos suena igual que el dieciseisílabo agudo:

Un jogar, de que seu nome / era Pedro de Sigrar
(Cantiga 8.^a)

a todos di por respuesta / que la non quería, non
(Arcipreste de Hita)

Ese himno de Prudencio a los santos Emeterio y Celedonio que tomamos como ejemplo, sabemos que se seguía cantando en las iglesias españolas de la alta Edad Media, con otros himnos trocaicos tetrámetros ⁵¹; y a propósito hay que recordar también el *Ultreya* de los peregrinos a Santiago:

Venerantes iubilemus / Jacobi magnaliá.

Estos metros latinos debemos suponer que influirían de una manera lenta sobre el verso que nacía en la lengua vulgar, el

⁵⁰ Esta dislocación del acento es natural cuando el verso acaba en palabra proparoxítona, caso muy frecuente que pide un acento secundario final. Rara vez es innecesaria para nuestro oído la dislocación, por haber en latín palabra acentuable como sílaba final; por ejemplo, en el citado himno de Prudencio: «Tanta pro nostris periclis / cura suffragantium est».

⁵¹ Véase JUSTO PÉREZ DE URBEL, *Origen de los himnos mozárabes*, en el *Bulletin Hispanique*, XXVIII, 1926, págs. 20, 124, 135.

cual procuraría imitarlos, aunque en una forma imprecisa con bastante irregular cuento de sílabas. Influirían más apremiante y decisivamente sobre las composiciones líricas, en especial sobre los cantos vulgares ejecutados en la iglesia; de ahí que el octosílabo y el dieciseisílabo doctos aparecen ya regularizados en el siglo XIII. Los versos menos musicales, más recitativos, como los pareados juglaresos y el monorrímo épico, mantenían tenazmente su anisosilabismo primitivo, así que el metro de romance lo encontramos aún en el XV sin haber acabado de regularizar su estructura silábica de 8 + 8.

El romance nace influido de una parte por la gran irregularidad del monorrímo épico, y muy atraído de otra parte por la regularidad del octosílabo docto. Esta situación intermedia del romance es muy patente. Usaba hemistiquios de varia medida, a veces en la misma gradación de frecuencia que las gestas del XIV: 8-7-9-6⁵², aunque los de 8 en mayor abundancia que en las gestas. Pero otras veces el metro romancístico, imbuído de un octosilabismo más firme, usaba menos el hemistiquio alejandrino, mostrando la gradación 8-9-7⁵³, cosa que no hacen las gestas tardías; a esta mayor tendencia a la longitud octosilábica cooperaba, con el genio del idioma, la acción lenta y difusa de los modelos líricos, con su verso dieciseisílabo, tan usado en tiempos de la hegemonía gallego-portuguesa, el cual, como tuvo fuerza para invadir la cuaderna vía alejandrina, sacándola de su impecable corrección heptasilábica para llevarla a un octosilabismo claudicante, la tuvo también para octosilabizar fuertemente el monorrímo épico cuando fué aplicado a breves poemas épico-líricos. Los modelos líricos dieciseisílabos quedan, sin embargo, muy lejos del romance, porque son estróficos, porque son consonantados y porque no admiten, en general, la licencia de la -e paragógica. Evidentemente, el romance depende muchísimo más del verso de las gestas, por su monorrímo eminentemente épico (propio de un relato sin pausas obligadas), por su fácil asonante, y por esa -e paragógica practicada en todo su mayor arcaísmo. Y aun debemos añadir la probabilidad de que en el siglo XIV perdurasen gestas que arcaizando más

⁵² Por ejemplo, *Gentil dona, Rosaflorida, Atan alta va la luna o Yo salí de mi tierra* (véanse arriba párrafos 4 y 9).

⁵³ Por ejemplo, los romances de Carvajales o el de *A Calatrava*.

que las dos conocidas, mantuviesen un mayor octosilabismo, propio de una época anterior al influjo francés de fines del siglo XI.

11.—*La -e asonántica o paragógica; opiniones.*

Los romances viejos aparecieron en el siglo XVI impresos frecuentemente con una *-e* adicional en la asonancia, a la cual acabamos de aludir como bastante extraña al verso dieciseisilabo lírico:

Assentado está Gayferos
 en el palacio reale,
 assentado está el tablero
 para las tablas jugare,
 los dados tiene en la mano
 que los quiere arrojaré...,
 haga cuenta de que entonces
 no me ha visto jamase;
 que ya sabe que entre los doce
 corren malas voluntades:
 no dirán que buelvo por ruego
 más que buelvo por covarde:
 que no bolveré en Francia
 sin Melisenda tornare...

y así se entremezclan continuamente las voces que tienen *-e* en la lengua común (*voluntades, covarde, padre*) con las que la toman para regularizar la asonancia, y son muchas más en número que las otras.

El primero que examinó técnicamente el valor de esa *-e* fué Fernando Wolf. Este gran conocedor de las literaturas medievales y en especial de la española, profesaba como principio general que toda poesía popular y primitiva, por tanto el romance viejo, tiene por norma exclusiva la rima aguda, y que las rimas graves eran producto de la poesía artística; en lo antiguo, el romance «Dadme nuevas, caballeros» admite por buenos asonantes *dar, Guzmán, Gibraltar, y grandes, sangre, condestable, etc.*, y el de «Castellanos y leoneses» asuena *son, non, Carrión con divisiones, Ordóñez, mojonos, etc.*, lo que para Wolf quiere decir que no se pronunciaba la *-e* inacentuada, y que más tarde, cuando la poesía artística generalizó el uso de las rimas graves, los editores,

queriendo regularizar la rima, añadieron una *-e* a las asonancias agudas. Este proceder, según Wolf, es sólo hijo «de la ignorancia y arbitrariedad de los editores desde el siglo XVI»; por tanto, en una edición crítica de los romances, como es la de la *Primavera y Flor* de 1856, debe suprimirse la *-e* a modo de una «restitutio in integrum», pues esas formas inventadas, *van-e*, *han-e*, *está-e*, son «contra la etimología y la índole de la lengua»⁵⁴.

Por entonces mismo, R. Dozy calificaba de ridículas las formas *amare*, *male*, *pane*, *hane*, *Juane*, creyéndolas también inventadas por los ignorantes impresores⁵⁵. Y Andrés Bello censuraba igualmente a esos pobres editores del XVI que, para regularizar la asonancia, añadían a las voces agudas una *-e*, *canal-e cibdad-e*, cuando más bien debieran haberla quitado a las graves, *part*, *cort*, *corredor's*, *infant's*, pues la *-e* final debió pronunciarse en lo antiguo muy débilmente; jamás pudieron existir en el idioma, dice Bello, voces como *estane*, *hane*, *dane*, *yae*, *dae*, y otras lindezas semejantes inventadas por aquellos tipógrafos⁵⁶.

En polémica con Wolf y Dozy, y fundado en el testimonio de Nebrija, Amador de los Ríos defendió a los primeros editores de romances, probando que la *-e* respondía a una tradición musical venerable; la índole de la lengua española y el canto de la poesía popular castellana exigían la adición de una *-e* en las terminaciones agudas. En esta polémica Wolf se confesó «vencido en gran parte», aunque siempre conservando la duda respecto a desinencias tan anormales como *van-e*, *han-e*, que no se hallan en ningún otro texto sino en los romances⁵⁷.

La cuestión quedó así resuelta, aunque no bien explicada. Milá, después de reseñar las razones de Amador de los Ríos, ex-

⁵⁴ WOLF manifestó estas opiniones, primero en su estudio *Über die Lais*, 1841, y luego en los años 1846-1847, *Über die Romanzenpoesie der Spanier*, refundido en los *Studien* de 1859, págs. 447 y sigs. (traducción de Unamuno y Menéndez Pelayo, II, páginas 170 y sigs.). Véase también la *Primavera*, I, 1856, págs. v-vi, y las cartas de 1860 que publica RÍOS, *Hist. crítica de la lit. esp.*, II, 1862, págs. 617 y 628.

⁵⁵ DOZY, *Recherches sur l'hist. d'Espagne*, 1849, pág. 615.

⁵⁶ BELLO, en el estudio sobre el *Poema del Cid* (hacia 1860), y antes en su *Ortología*, 1835, 1859, véanse sus *Obras completas*, II, Santiago de Chile, 1881, pág. 13: «es inconcebible que se haya pronunciado jamás *sone dane... sunt, dants*; pág. 309: «*amare*, *estane*, *hane...*», sin que les chocase la introducción de palabras que nunca se usaron ni pudieron usarse en castellano».

⁵⁷ La polémica puede verse en RÍOS, *Hist. crít. de la lit. esp.*, II, 1862, págs. 480 y 596-629.

pone que la adición de la *-e* en las gestas de Mío Cid y de Rodrigo, puede obedecer a una tendencia eufónica, o a habérsele pegado al castellano de entonces el uso de las *-eee* paragógicas a que propende el gallego; en los romances, según Nebrija, se debía esa costumbre a los cantores, y en efecto, era necesaria para determinadas melodías ⁵⁸.

El hallazgo de algunos fragmentos de cantar de gesta, desconocidos de Ríos y de Milá, y el estudio del lenguaje primitivo de los siglos X y XI, me hicieron explicar muy de otro modo la *-e* llamada paragógica, según expuse en trabajos anteriores ⁵⁹, conforme a los cuales trataremos aquí el uso, carácter y significación de tal sistema de asonancia.

12.—*La -e asonántica usada en el canto romancístico popular, no en el cortesano.*

Ese sistema no era un desatino de los editores quinientistas; era habitual en el canto; Nebrija en su *Gramática*, publicada en 1492, hablando del verso octonario, cita como ejemplo un romance:

«Morir se quiere Alexandre de dolor del coraçón,
embió por sus maestros, cuantos en el mundo son.

Los que lo cantan, porque hallan corto y escaso aquel último espondeo, suplen y rehazen lo que falta, por aquella figura que los gramáticos llaman paragoge..., y por *coraçón* y *son* dizen *coraçone* y *sone*» ⁶⁰. Aquí Nebrija nos asegura el efectivo uso de una de esas formas contrarias a toda etimología, *sone* (del latín *sunt*), formas que eran lo que más contribuía para que Bello y Wolf tachasen de ignorantes a los colectores del siglo XVI. Pero comentando las palabras del genial gramático, «los que lo cantan»,

⁵⁸ *De la poesía heroico-popular*, 1874, págs. 100-101 y 440. Menéndez Pelayo no recuerdo hable de la *-e* en su tratado de los romances viejos.

⁵⁹ *La forma épica en España y en Francia*, en la *Rev. Filol. Esp.*, XX, 1933, páginas 345-350, y *Cantar de Mío Cid*, III, 1946, págs. 1177-1184. Primeramente yo acepté el concepto de paragoge en mis estudios sobre los *Infantes de Lara*, 1896, y sobre el *Romancero*, *Rev. Filol. Esp.*, 1917. Sólo al trabajar en los *Orígenes del español*, 1926, me hallé en posesión de un material ilustrativo que cambiaba el concepto que sobre esa *-e* tenía antes.

⁶⁰ *Gramática*, II, 8.º; más adelante, IV, 6.º, tratando la paragoge, cita el mismo ejemplo: «Morir se quiere Alexandre de dolor del coraçone, por dezir coraçón.»

podemos precisar que se refieren a los cantores populares, pues los cantores cortesanos de entonces no gustaban de tal paragoge. Justamente el mismo romance citado por Nebrija lo tenemos instrumentado en el Cancionero Musical de comienzos del siglo XVI (núm. 322), y sus 20 asonancias son todas agudas: *corazón, son, crió, caminó*, etc. Verdad es que entre las 20 no ocurre ninguna palabra llana con *-e* inacentuada, que invitase a poner *-e* en las terminaciones contiguas; pero aunque haya mezcla de terminaciones graves y agudas, los romances de ese Cancionero cortesano son cantados sin *-e* adicional, como se ve en el instrumentado por Millán (núm. 344):

Los brazos trayo cansados
de los muertos rodear;
fallo todos los franceses,
no fallo a don Reinalte.

Los musicólogos doctos solían, a todo más, aprovechar la *-e* asonántica con el fin de lograr alguna cadencia especial, como hace Diego Pisador, en su *Libro de cifra para tañer vihuela*, 1552, en el estribillo del romance cuyo primer dístico transcribe acompañado al instrumento:

A las armas, Moriscote, si las as en voluntad,
que se te entran los franceses, los que en romería van,
los que en romería vane ⁶¹.

El canto popular era el único apegado a la asonancia hecha siempre llana por la adición de esa *-e*. Francisco Salinas, que en sus *De Musica Libri Septem*, 1577, documenta la teoría mediante ejemplos populares, se vale del mismo romance que Millán había instrumentado con dos asonancias aguda y llana, *rodear, Reinalte*, pero Salinas las iguala utilizando la *-e* asonántica, y declara que ése era el uso tradicional:

«Los braços traygo cansados de los muertos rodear,

Ubi posterius membrum aequivalet priori, quoniam unum tempus, quod nunc siletur in fine, ab antiquis voce canebatur in hunc modum

los braços traygo cansados de los muertos rodeare».

⁶¹ Por el mismo tiempo, FUENLLANA, en su *Orphenica Lyra*, 1554, pone tres versos del mismo romance, sin paragoge: *voluntad, van, Sant Sebastián*.

Esto expone Salinas tratando «De modis duo membra quorundam versuum ad aequalitatem reducendi» (libro VII, capítulo 6.^o), esto es, se añadía la *-e* para igualar la cadencia de los dos hemistiquios ⁶², pero se añadía en lo antiguo (o en lo popular), no ya en tiempo de Salinas: «quod nunc siletur».

Los gustos musicales andaban pues muy divididos, y en consecuencia, los editores de romances vacilaban también. La *-e* asonántica, como gran arcaísmo (ab antiquis canebatur) era mirada por unos como venerable, mientras que otros la miraban como antigualla suprimible. El romance de Gaiferos arriba puesto como ejemplo, lo hallo con *-e* en el pliego suelto impreso en Valencia por Álvaro Franco en 1597, pero en otros cuatro pliegos cuya fotocopia tengo a la vista (entre ellos el más antiguo, impreso en Sevilla hacia 1515) carece de esa *-e*. Semejantemente el romance del Marqués de Mantua, aparece con *-e* en la misma imprenta valenciana, pliego impreso en 1597, pero sin *-e* en los pliegos impresos en Burgos por Felipe de Junta en 1562 y 1563. Otros pliegos mezclan ambos procedimientos: el otro romance que se titula «Aquí comienza el romance de la Melisenda hija del Emperador... con una metáfora de Quirós hecha a Juan Fernández de Eredia», pone unos pocos asonantes con *-e*, *recordare*, *poridade*, *dare*, *santiguare*, *mare*, entre muchos *dar*, *hallar*, *puñal*, *crystal*, *mal*, etc., a pesar de bastantes asonantes llanos, *parte*, *emperante*, *madre*, *nadie*, *grande*, *padre*, *arden*, *negalle*; es decir, da unas veces por buena, y otras no, la igualdad de *-a* y *-ae* ⁶³. La misma vacilación se ve, naturalmente, en los Cancioneros de romances de Amberes; el sin año pone *-e* en el Conde Dirlos, en el Marqués de Mantua, en *Yo me estando en Giromena*, en *De Mérida sale el palmero*, etc., pero no la pone en el de *Assentado está Gaiferos*, ni en *Buen conde Fernán González*, ni en otros varios donde se mezclan asonantes graves y agudos. Un editor tan literato como Timoneda no rechaza algún romance con *-e* asonántica: *En Burgos está el buen*

⁶² Por lo cual a veces podía usarse la *-e* fuera de la asonancia, como se ve en la segunda gesta de los infantes de Salas: «leal para señora e bueno para amigo»; y a veces también en los dos miembros: «pesó mucho *Almançore* e començó de *llorares*» (*Siete Infantes*, pág. 420).

⁶³ En algunos pliegos sueltos, el romance de Guarinos *Mala la ovistes franceses* pone *-e* asonántica en los primeros versos, pero no en los restantes, y lo mismo hace el *Cancionero* sin año. Otros pliegos quitan la *-e* del comienzo de ese romance.

rey asentado a su yantare, en el que no dejan de aparecer las formas tan rechazadas por Dozy, Wolf y Bello, *demandaráe*, *haráe* (Rosa Española, 1573, pág. 36).

Dado el descuido de los editores, que no creían necesario imprimir la *-e* añadida en el canto espontáneamente (luego veremos que los copistas de gestas tampoco la escribían de buena gana), hemos de concluir que la misma *-e* se añadía en otras asonancias agudas en que los editores no la pusieron, como en el de los Infantes de Lara *Pártese el moro Alicante*, en el de Bernardo *Con cartas y mensajeros*, en el histórico *Dadme nuevas, caballeros*, o en el novelesco *Moriana en un castillo*; todos mezclan asonantes *-á* y *-ae*.

En las otras asonancias agudas que no tienen *á* acentuadas los editores no ponían nunca la *-e* paragógica. Sin embargo, de *-ó = óe* ya quedan apuntados dos romances, *Castellanos y leoneses*, que en un manuscrito aparece con paragoge *Carrione, pasóve*, etc. (citado aquí, párrafo 15), y *Morir se quiere Alexandre*, que se cantaba con paragoge, según Nebrija. Para la necesidad de la paragoge en los romances que mezclan *é* y *ée*, o *í* y *íe*, donde los editores tampoco ponen la *-e*, véase aquí adelante el párrafo 25.

Esta mezcla de asonante agudo y llano con *-e* indica segura antigüedad y popularidad del romance. Modernamente parece que en Andalucía se recitaron a principios del siglo XIX versos con esa *-e*: *tale, llorare, Portugale*, o bien *albore, ruiseñore*, etc. ⁶⁴. Las versiones de Marruecos, que se relacionan tanto con las andaluzas, se recitan hoy con paragoge cuando tienen mezcla de *-á* y *áe* etimológica: *altare, besare, mase, detrase, puñale*.

13.—La *-e* asonántica fuera del romancero.

El Romancero General de 1600 y ediciones posteriores, aunque sus romances nuevos no usan paragoge, admite también la *-e* asonántica para el estribillo o cantarcillo rústico incluido en algún romance ⁶⁵, porque en efecto, también la lírica po-

⁶⁴ A juzgar por dos muestras que da DURÁN, *Romancero General*, núms. 327 y 372, este segundo romance parece bastante amañado.

⁶⁵ Véanse ejemplos en el *Romancero* de DURÁN, núms. 1592 y 1683. En el 1592 Durán imprime disparatadamente: «El mi corazón, madre, Que robado me lo hanen», mientras el *Romancero* de 1600, fol. 112 a, pone: «Que robado me lo han he». LUIS AL-

pular empleaba ese sistema de rimas. De ello nuestro teatro de los siglos XVI y XVII da suficientes ejemplos, a partir de Gil Vicente, que ya glosa el estribillo

Del rosal vengo, mi madre,
vengo del rosale ⁶⁶,

hasta Lope de Vega, que nos da muchos cantarcillos aldeanos con asonantes como *comendadore, hombres, vencedore*, etc., o bien *Leone, prisione, torres*, etc. ⁶⁷.

Es que en la lírica ese procedimiento de reformación anormal de las rimas tenía más aceptación, para dar sabor arcaico campestre a los cantares, sabor que no convenía ya a los romances, una vez elevados a la categoría de poesía cortesana.

Empleaba la paragoge también la lírica gallego-portuguesa. El Cancionero Musical de Palacio, que, según queda dicho, canta sin paragoge el romance *rodear*: *Reinalte*, recoge un canto portugués en el número 458:

Meus olhos van per lo mare
mirando van Portugale;

práctica antiquísima, documentada en la segunda mitad del siglo XIII por el juglar portugués Joan Zorro, que usa la *-e* aunque en una sola de sus cantigas de amigo:

El rei de Portugale
barcas mandou lavrare...
El rei portugueese
barcas mandou fazere... ⁶⁸.

Es sin embargo chocante la poca extensión que en esta poesía occidental tiene la paragoge, a pesar de que la usan en el habla corriente algunas modalidades del gallego-portugués: *mullere, ire, noce, pace, mese, acáe*, si bien no como pronunciación dialectal común, sino con carácter personal propio de los que hablan

FONSO DE CARVALLO, en su *Cisne de Apolo*, 1602, fol. 70, condena la paragoge: «También puede el poeta añadir en algunos vocablos alguna sílaba no muy usada para henchir el verso, como *vi, vide; vió, vido; lacayo, alacayo; nano, enano*; los antiguos usavan desta licencia con más libertad, como *Beltrane, pane, amore*, de lo qual no será lícito usar.»

⁶⁶ *Triumpho do Inverno*, en la edición de Hamburgo, II, pág. 481.

⁶⁷ En *Fuenteovejuna*, en *El Conde Fernán González* y en otras muchas.

⁶⁸ *Canc. Vatic*, núm. 756. J. J. NUNES, *Cantigas d'Amigo*, II, 1926, pág. 350.

con extremada lentitud. También se usa la paragoge en dialectos leoneses occidentales ⁶⁹. Ahora bien, en contradicción con todo esto, el castellano, que desconoce enteramente esta paragoge conversacional, nos ofrece la única poesía románica que en sus dos géneros literarios, gestas y romances, emplea la *-e* asonántica de manera regular en todas las rimas.

Notemos igualmente otra diferencia. La *-e* asonántica lírica, como sirve a composiciones breves y casi siempre para grupos de sólo dos asonantes pareados, no necesita apurar los recursos y se contenta por lo común con los casos más sencillos y corrientes (los que luego veremos que son de origen etimológico) ⁷⁰. En cambio, una larga serie monorríma, empleando gran cantidad de asonancias, obliga a echar mano de los casos de *-e* más raros y anormales (los que luego explicaremos como antietimológicos). Así podemos distinguir dos clases de *-e* asonántica, una lírica y otra épica.

Fuera de España, la paragoge se practica en la poesía popular toscana y en toda la de la Italia meridional, donde, en casos aislados, por rehuir alguna rima aguda que siempre se estima desagradable, se añade una sílaba antietimológica: *virtù-e*, *giù-e*, *tre-e*, *pietà-ne*, *vertù-ne*, *stà-ne*, *no-ne* ⁷¹. Se practica también la adición de una *-e* en la rima de los antiguos versos réticos ⁷². En canciones tradicionales o populares francesas se usa la *-e* muda paragógica en algún que otro hemistiquio (no en la asonancia) para hacerlo grave, cuando la asonancia es aguda, es decir, se usa para cumplir la ley de alternancia acentual que rige esa poesía popular: «Person' ne le va voir-*e* que la fille au geôlier» ⁷³. Se trata siempre de casos excepcionales muy raros.

⁶⁹ Véase GARCÍA DE DIEGO, *Elementos de Gramática histórica gallega*, Burgos, 1909, página 72. MENÉNDEZ PIDAL, *El dialecto leonés*, § 7, 4.

⁷⁰ En nota anterior cité en un cantarcillo lírico del *Romancero General* un caso antietimológico, ya tan mal comprendido por el *Romancero*, que imprime *han he*, forma que en pliegos sueltos de romances es correctamente *hane*.

⁷¹ NIGRA, *Canti pop. del Piemonte*, pág. XVII. En alguna rima de DANTE, *sù-e*, *Purg.*, IV, 47; *sali-ne*, *parti-ne*, *Purg.*, IV, 22, 24.

⁷² W. MEYER-LÜBKE, *Gramm. des Langues Romanes*, I, § 384.

⁷³ Véanse ejemplos en DONCIEUX, *Romancéro pop. de la France*, 1904, págs. XIII y 209, 245, 322, 400-401. Esta paragoge se usa para desigualar la cadencia de hemistiquio y la rima, mientras en las gestas españolas se usaba la paragoge interior para igualar los dos miembros, según dice Salinas, y según los ejemplos puestos en otra nota anterior: «leal para señore e bueno para amigo». En la rima, la chanson des Pompiers de Nanterre tiene *fisses*, por *fiis*, consonante de *exercice*, adición de *-e* muda antietimológica (H. GAVEL, *Prononciation du Castillan*, 1920, pág. 90).

14.—La -e asonática tiene origen etimológico en el siglo X y parte del XI.

Esa paragoge que en la poesía popular de la Italia Meridional o de Francia ocurre en casos pocos y aislados, es una mera licencia poética de que rara vez se echa mano, y no es en modo alguno comparable a la empleada en el romancero como un procedimiento fundamental, como forma constitutiva que afecta a la totalidad de las asonancias.

El romance primero del Marqués de Mantua, arriba citado, tiene 403 dieciseisílabos, y de ellos sólo 6 llevan asonante con -e átona obligada o etimológica, *emperante, paje, valle, Normante*, que no llegan a 1,5 % del total; las 397 asonancias -ae restantes están provistas de la -e paragógica, *leale, pane, fealdade, estane, vane, pagarane, hane, mase, seráe, vae, sabráe, perdido hae, estáe*, etcétera, 98,5 % del total. Éste es ciertamente un caso extremo, pero no difieren mucho los casos ordinarios, dando por lo común una muy considerable mayoría de paragoges frente a una minoría de asonancias con -e propia o etimológica. Tomando como ejemplo los romances viejos muy antiguamente documentados, los del Cancionero de Londres, que remontan a la segunda mitad del siglo xv, el del Infante Arnaldos tiene sólo dos asonancias *infante* y *pasase*, esto es, un 12 % del total, y las restantes llevan -e paragógica, *folgare, mare, estáe*, en número de 14, o sea un 88 %; el de la Mora Moraima tiene tres asonantes *sabe, madre, alcalde*, 20 %, frente a 12 con paragoge, *de par en pare, dare, abraçare*, esto es, un 80 %.

Este sistema de rimas no es más que una continuación del usado por los cantares de gesta. Las abundantes series asonantadas en *áe* que tiene el Cantar de Mio Cid llevan un 15 % de asonantes como *carne, heredades, aparte, faze*, y un 85 % de finales que necesitan la adición de la -e, aunque ésta sólo aparezca escrita dos veces en el códice, *alaudare* y *Trinidad*; de igual modo, las más numerosas series en -*óe* del Mio Cid tienen sólo un 8 % de asonantes *torre, nombre, albores, montes*, frente a un 92 %, *señor-e, razon-e, sol-e*, que exigen la -e, aunque el copista no la escribe nunca ⁷⁴. El copista de Roncesvalles

⁷⁴ El pormenor numérico de las asonancias de Mio Cid puede verse en *Cantar de Mio Cid*, edición 1944-1946, págs. 113-115, 116-119 y 1181.

que se preocupa de escribir esa *-e*, nos da 80 versos asonantados en *-áe*, y de ellos son 23 los que acaban en *emperante*, *yaze*, *sangre*, *vale*, etc., un 29 %, frente a 57 con paragoge, *mortaldade*, *ciudade*, *edade*, *male*, *alláe*, *consejarade*, *dirade*, un 71 %. El copista a ratos, y a ratos prosificador de la segunda Gesta de los Infantes de Salas, que también cuida de escribir la *-e* asonántica, a pesar del aspecto de prosa que da al verso, nos hace siempre ver la mayor abundancia de estas extrañas rimas sobre las asonancias naturalmente graves; en una serie hallamos 10 casos de *ante*, *alcaide*, *sacastes*, etc., frente a 15 de *bofordare*, *mase*, *heredade*, *Gormaze*, *despoblarave* (cuatro de las restantes no tienen escrita la *-e*); otra vez está la rima única *madre*, frente a seis casos de *leale*, *págare*, etc.; otra vez se da la sola rima *mejores*, frente a 10 *tomove*, *emperadore*, *señore* (seis de las restantes no llevan escrita la *-e*).

No se trata, pues, como en la poesía de Francia o de la Italia Meridional, de alguna rara desinencia aguda que se hace anómalamente grave para uniformarla con la inmensa mayoría, casi totalidad, de las otras. Una *-e* final, inusitada en el idioma corriente, pero que aparece en proporción de un 71 % o un 80 % en las asonancias, como mínimo, y ocurre a veces hasta en un 92 % o un 98 % de los versos, no es ciertamente una paragoge arbitraria, no es un recurso inventado para salvar una dificultad que rara vez se ofrece al poeta. Una forma que ocurre en tan inmensa mayoría, casi totalidad a veces, de los versos, debe tener fuerte arraigo en el desarrollo histórico del idioma.

Lo tiene. Y lo sorprendente es que ese arraigo no lo podemos justificar sino en los más remotos siglos, en el x y en la primera mitad del xi, cuando la *-e* final latina aun no había desaparecido. Entonces todas esas formas *pane*, *razone*, *servire*, *señore*, *ciudade*, *edade*, etc., eran corrientes en el lenguaje vulgar, y tenían el prestigio de su desinencia más docta y elegante que la de las mismas palabras pronunciadas neologistamente sin la *-e* final. En la segunda mitad del siglo xi, en el xii y en el xiii ya dominaba en el idioma la tendencia enteramente contraria; ya la forma elegante de hablar, no sólo suprimía en absoluto la *-e* en esas palabras que hoy no la tienen, sino que la suprimía en otras muchas voces, como *part*, *fuert*, *cort*, *romanz*, *alcanz*, *infant*, *delant*, *mont*, *present*, *noch*, etc.; ya no era tiempo propicio, sino muy

adverso para que los rimadores pudiesen apegarse a las formas con *-e* y acreditarlas en el uso; el apego y el crédito tenía que venir tradicionalmente de los siglos anteriores, cuando la *-e* latina etimológica se conservaba aún con prestigio de elegancia.

15.—*La -e ultracorrecta en los siglos X y XI.*

Pero se dirá: ¿y las formas antietimológicas que no tenían *-e* en latín, *estane*, *vane*, *dane*, *alláe*, *estáe*, *mase*, que tanto escandalizaban a Dozy, Wolf y Bello? Tales voces eran para estos críticos, indudables barbarismos inventados por los editores quinientistas a quienes Amador de los Ríos, con todo su buen deseo, no pudo exculpar de semejantes formaciones arbitrarias. Sin embargo, la exculpación es segura; los editores del XVI no inventaron nada, sino que se atuvieron fieles a una tradición que venía nada menos que de los siglos X y XI.

Comencemos por notar que esas formas antietimológicas son escasas; son una excepción que en el romance del Marqués de Mantua representan un 6 %, y en Roncesvalles un 8 %⁷⁵. Esa escasez justifica su anomalía. Ahora bien, en los siglos X y XI el idioma en su infancia, empeñado en inexpertos tanteos para la constitución del habla culta, y muy ignorante de los estudios gramaticales latinos, practicaba abundantemente la ultracorrección, o sea la preocupación del hablante indocto por parecer docto, sin acertar a serlo. Ese hablante así preocupado, sabiendo que *pane*, *cane*, *Joane* eran más elegantes, más latinos, con *-e* que sin *-e*, no se atrevía a decir: ellos *están* o *van*, y decía *estane*, *vane*, *hane*, sin caer en la cuenta de que esas formas verbales no tienen *-e* en latín. El hablante de los siglos X y XI sabía que *leonese* era más culto y más latino que *leonés* (legionense), y entonces le parecía mejor decir *mas-e* que *más* (magis), y así aplicaba igualmente la prestigiosa *-e* final a toda palabra aguda: *está-e*, *va-e*, *allá-e*, etc. En esos siglos la *-t* de las personas Él de los verbos se pronunciaba aún, sonorizada, *demandábad*, *quádrad*⁷⁶, *consejarád*, *dirád*, y el hablante que presumía de correcto pronunciaba *consejarade*, *dirade*, porque sabía que *bondade*,

⁷⁵ En los 500 versos primeros de los romances del Marqués de Mantua cuento 32 asonantes antietimológicos, y en los 80 versos *-ae* del Roncesvalles hay 7.

⁷⁶ *Orígenes del español*, §§ 70₂ y 4, 75₁, y *Cantar de Mio Cid*, edición de 1946, páginas 1080-1183 y 1203-1204. Para la pérdida abundante de la *-e* desde la segunda mitad del siglo XI, *Orígenes del español*, § 38₂; y el capital estudio de R. LAPESA, *La apócope*

ciudade, edade, eran mejores con *-e* que sin ella. Estas formas ultracorrectas las encontramos con alguna frecuencia en el vulgarísimo latín notarial de esos siglos; *matode* en vez de *matod* 'mató' se halla en un diploma del año 1044 refiriendo una caza montés: «Sancho López in serna de rege *matode* uno puerco»; hasta en comienzos del siglo XII se encuentran en una comarca arcaizante como Asturias: «tota arbuscula qui ibi *stane* in ipso pedaço... pumares qui ibi *estane* plantados», año 1114.

Todo esto cambia desde el último tercio del siglo XI; al aislamiento intrapeninsular de antes suceden relaciones regulares con la curia romana, con las cortes señoriales de ultramontes, con los centros comerciales de Europa; el desarrollo cultural promovido por Alfonso VI da sus frutos; el contacto con clérigos y trovadores provenzales adiestra a los españoles en la depuración ennobecedora de la lengua literaria; la reforma cluniacense, a la vez que impulsaba los estudios de gramática y depuraba el latín notarial, reafirmaba la conciencia del habla romance con sustantividad propia, del todo independiente del latín; entonces la pérdida de la *-e* se consumó, y en la lengua común se dejó por completo de usar el barbarismo de las ultracorrecciones ⁷⁷.

Después, el romance del Marqués de Mantua imprime en el siglo XVI:

Dezilde, Conde, al Marqués
y a quantos con él estane
que el pesar que desto tengo
no lo puedo demostrare...

poniendo *estane* no por barbarismo del impresor, sino porque esa forma había tenido uso escrito en la lengua antigua de los siglos X y XI, aunque después se olvidó del todo en el habla común. El Roncesvalles tiene «essa ora el buen rey oít lo que *dirade*», porque esa forma del futuro se usaba en la lengua escrita hasta en el siglo XI, aunque después quedó completamente desterrada del idioma, salvo en el verso épico.

En conclusión, el final del siglo XI y todo el XII, lo mismo por su fuerte tendencia a la apócope, *part, cort, delant*, etc., que

de la vocal en castellano antiguo (en los *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, II, 1951, páginas 185-226.

⁷⁷ Véanse mis trabajos anteriores: *La forma épica en España y en Francia*, en la *Rev. Filol. Esp.*, XX, 1933, págs. 346 y sigs., y *Cantar de Mio Cid*, III, 1946, págs. 1180 y siguientes.

por haber desterrado la ultracorrección, no era en modo alguno tiempo apto para haber implantado y propagado la *-e* asonántica, etimológica y ultracorrecta, como uso general poético. Esa implantación tuvo que ocurrir en los siglos anteriores, cuando la *-e* latina conservaba pleno vigor en la lengua vulgar. De donde se deduce otra muy importante consecuencia: en la primera parte del siglo XI y acaso antes, la poesía épica en lengua vulgar era bastante intensa e importante en la vida literaria nacional para imponer a cinco siglos sucesivos su sistema de asonancias siempre llanas, con formas tan arcaicas y en parte tan extrañamente ultracorrectas. La poesía popular española, al emplear hasta el siglo XVI esa *-e* como forma corriente y general de sus asonancias, se nos muestra como la poesía más arcaizante, más tradicionalista que ninguna de sus hermanas neolatinas.

Hemos hablado de la persona *Él* de los verbos hecha anti-etimológicamente, *consejaráde*, *diráde*. Estas terminaciones, que aparecen tres veces en el manuscrito de Roncesvalles, de comienzos del siglo XIV, son formas usuales en el siglo XI, en que las tenemos documentadas (*matode*), formas muy arcaicas que aun conservan la *-t* latina de la persona *Él*, convertida en *-d*. Pero esta ultracorrección primitiva cae en desuso durante el siglo XIV, y en la gesta de los Infantes de Salas, copiada como prosa en un manuscrito de la Tercera Crónica General a comienzos del XVI, se halla otra forma: *tomóve*, *despoblaráve*, que responde al olvido completo de la *-t* latina; entonces entre la *-á*, *-ó* final y la *-e* paragógica se intercala la consonante *v*, a modo de elemento antihiático, como la intercala el Poema del Cid en *juvicio* por *juicio*, o en *axuvar* por *ajuär*, y el Apolonio en *destróvir* por *destruir*; el manuscrito del Poema del Cid (coetáneo del de Roncesvalles) no usa esta paragoge en la persona *Él*, pero la usaba el original de donde copiaba el amanuense Per Abat, como lo prueba la errata *entrava*, asonancia en *-óe*, que es evidente yerro de copia por *entrove* ⁷⁸. En los romances viejos se usó también esta manera de paragoge; la encuentro en una copia manuscrita de *Castellanos y leoneses* ⁷⁹:

⁷⁸ Véase la nota que al verso 15 del poema pongo en el *Cantar de Mio Cid*, pág. 1026.

⁷⁹ Se halla escrita esa copia entre las dos columnas del folio antepenúltimo vuelto de un Cancionero del siglo XV que poseía en enero de 1934 don Antonio Rodríguez Moñino. Nótese, en el hemistiquio, *topare*, respondiendo a lo que Salinas dijo sobre la iguación de los dos miembros del verso.

idos heran a topare
 a los bados de Carrione...
 El conde como atrebido
 por los bados *pasove*,
 con el agua y el arena
 el conde al rey *salpicobe*.

Un tercer procedimiento de paragoge en la persona Él era el añadir inmediatamente la *-e*: *estáe, dáe, alejado se hae, seráe*; es la forma habitual en los pliegos sueltos impresos de romances, pero usada ya en el manuscrito de Roncesvalles para el adverbio *alláe*, porque la consonante final latina (illac) no se pronunciaba ya en el siglo x.

Y basta de esta venerable *-e* asonántica, mal llamada *paragógica*, en realidad *-e etimológica* y a veces *ultracorrecta*.

16.—*La llamada «cuarteta» en los romances, mejor dicho «pareado».*

Fernando Wolf insistió mucho en considerar como forma primitiva del romance el estar divididos en estrofas o cuartetas, cada una de las cuales mudaba de asonante; le induce a pensar así la analogía con la poesía y música populares en general, tanto en las naciones de lengua germánica como en las románicas ⁸⁰. Este engañoso criterio de analogía lo aplica igualmente Pío Rajna, aunque llevado por otro camino. Dudando que el verso de romance derive de las gestas, ya que esto no sucede en otros países, piensa Rajna que la concordancia entre la métrica de la épica y la del romancero se limita al uso de la serie monorríma de número irregular de versos, pues por lo demás esos monorrímos en los romances, según muestran las melodías con que se cantan, sobre todo en el Cancionero Musical de Palacio, van agrupados cuatripartidos en períodos rítmicos de 32 sílabas, que toman el carácter de una cuarteta lírica, mientras las gestas no debían de agrupar así sus irregulares versos, sino que, a juzgar por lo que sabemos de las «chansons de geste» francesas, la melodía se recluía en el ámbito de los dos

⁸⁰ WOLF, *Primavera*, 1856, págs. XVIII; *Studien...*, 1859, pág. 431 y sigs. (traducción de Unamuno con notas de Menéndez Pelayo, II, págs. 151 y sigs.).

hemistiquios de un verso solo ⁸¹. También hay que citar aquí a H. R. Lang, quien abogando por el origen lírico, no épico, de los romances, sostiene que la versificación de éstos procede de una cuarteta octosilábica igual a la de los cancioneros gallego-portugueses y a la del Poema de Alfonso Onceno.

Estas opiniones pugnan con las de los mejores técnicos de la versificación española. A. Bello, al estudiar la estrofa en su *Ortología y métrica*, 1859 ⁸², nos dice ya que «la división de los romances en coplillas de cuatro versos me parece que no sube del siglo décimo sexto; en los romances viejos la estrofa es simplemente de dos versos y señalada sólo por la asonancia, ocurriendo las pausas mayores a trechos indeterminados». Claro es que al decir «dos versos» quiere decir Bello dos octosílabos. Milá, fundándose precisamente en el canto popular, concluyó que la división en cuartetos octosílabos «se opone al modo general de cantar las poesías narrativas (a lo menos en Cataluña, aun cuando se trate de un romance castellano), según el cual se van formando estrofas de dos hemistiquios ya cantados y de los dos que siguen» ⁸³. Federico Hanssen, que tan constantes trabajos consagró a la versificación española, nota que existe una «extraña contradicción» entre la versificación de los romances y la división musical con que aparecen en los cancioneros cortesanos, agrupados de cuatro en cuatro octosílabos, pues los incisos de sentido no coinciden con los incisos musicales, contradicción explicable por el origen mismo de los romances, los cuales «cantaron las series monorrimas de las Gestas, que no conocían ninguna subdivisión, con melodías de procedencia ajena» ⁸⁴. Por último, S. G. Morley, que tan metódicos y concluyentes estudios dedica a la versificación española de los siglos áureos, prueba, después de un extenso y esmerado examen, que la división en cuartetos está muy lejos de ser esencial en los romances, pues no aparece establecida como regla hasta 1589 ⁸⁵. Las averi-

⁸¹ RAJNA, *Osservazioni e Dubbi...*, en *Romanic Review*, VI, 1915, págs. 35-37.

⁸² *Obras completas de don Andrés Bello*, V, Santiago de Chile, 1884, pág. 177.

⁸³ MILÁ, *De la poesía heroico-popular*, 1874, pág. 447.

⁸⁴ HANSSSEN, *Notas al poema del Cid*, pág. 31 (publ. en los *Anales de la Universidad de Chile*, 1911).

⁸⁵ MORLEY, *Are the spanish Romances written in Quatrains? and other Questions*, en la *Romanic Review*, VII, 1916, págs. 42-82. Morley encuentra siete romances viejos que parecen compuestos en cuartetos; *Doliente estaba* es un buen ejemplo, aunque tan breve que la cuarteta pudiera ser casual; *Sacóme de la prisión* y la *Serrana de la Vera* son ver-

guaciones logradas por Morley en este especial estudio son base segura para tratar la debatida cuestión, a la que las escrupulosas dudas de Rajna atribuyeron una importancia que de ningún modo puede dársele.

Porque, como Morley y, más insistentemente, G. Cirot exponen ⁸⁶, aunque los romances desde su origen hubiesen adoptado como regla la cuarteta octosilábica, esto no sería argumento contra la teoría que deriva de las gestas los romances histórico-épicos, pues al cambiar de tono el relato épico, además de adquirir liricidad y dramatismo, nada extraño sería que se adaptase también a un canto regulado por cuartetos, ajeno al recitado de las gestas heroicas.

Pero la cuarteta, o mejor dicho, dístico, no existió en la versificación de los romances viejos y populares, aunque la música con que más tarde se los solía cantar agrupase los octosílabos de cuatro en cuatro. Cuando hablemos del canto romancístico en los siglos XV y XVI, veremos cómo la melodía musical para 32 sílabas parece música ajena, pues se aplicaba a los romances muy a contrapelo de las pausas fraseológicas marcadas en la versificación (cap. XIII, 14). Después, guiados por la música que abarcaba 32 sílabas, más de moda que la que abarcaba sólo 16, los trovadores y poetas a fines del 1400 comenzaron a querer ajustar la versificación de sus romances en grupos de cuatro octosílabos, pero esa tendencia no se hizo general hasta fines del 500.

Como resumen, basta decir que Morley, en su ya citado estudio, llega a estos concluyentes resultados: en lo que se refiere a la forma estrófica, no hay ninguna solución de continuidad entre la épica medieval y los romances viejos: la unidad la constituyen los versos largos bimbres, agrupados en serie de indeterminado número de versos asonantados monorrimos; en cambio, sí hay una separación completa entre los romances viejos y la lírica gallega octosilábica que Lang quiere unir ⁸⁷.

siones tardías, el de *Alhama* es arreglo de otra versión sin cuartetos. A estos reparos de Morley añado yo otros sobre el romance de la *Muerte del Príncipe de Portugal* y *Que por Mayo era* (v. adelante cap. XII, nota 48).

⁸⁶ CIROT, *Le mouvement quaternaire dans les Romances*, en el *Bull. Hisp.*, XXI, 1919, págs. 103-142; el pasaje ahora aludido está en las págs. 109 y 111-113. Contra la cuarteta en los romances tradicionales antiguos y en los modernos, págs. 131 y sigs., 137, nota, 138, nota, etc.

⁸⁷ S. G. MORLEY, en *Romanic Review*, VII, 1916, págs. 65-66. Contra la chocante opinión de Lang, que considera el «romanz del Infant García» y otros primitivos como

17.—*Estrofas y versos varios en el romancero; comparación con las baladas.*

Se cree que el monorrímo de 8 + 8 sílabas es privativo de España. No lo es, y debemos examinar sus relaciones con los metros usuales de otros países. Lo único excepcional y privativo es el extraordinario predominio que ese monorrímo alcanza en la literatura española.

En la canción narrativa de la tradición castellana prepondera de tal modo el metro monorrímo de hemistiquios octosílabos, que él solo fué estimado y tenido en cuenta por los colectores desde el siglo xv, y él solo se apropió el nombre de romance en los Cancioneros. Sin embargo, esta apariencia exclusivista es engañosa; otras combinaciones métricas fueron y son practicadas, aunque tan escasamente, que hoy apenas podemos conocerlas con cierta abundancia propia para un recuento estadístico, pues los colectores de hoy, como los del siglo xvi, siguen coleccionando exclusivamente los romances octosílabos. Yo también, al comienzo de mi recolección folklórica no atendía sino a los romances octosílabos, y sólo cuando acrecenté la recogida de textos sefardíes reparé en otros metros. Por esto, en el presente caso, nos tenemos que servir del *Catálogo del romancero judío-español*⁸⁸, que comprende 143 canciones narrativas conservadas por los sefardíes dispersos en el oriente de Europa, así como en el Asia y el África del Mediterráneo; su tesoro tradicional nos puede representar aproximadamente lo que era el conjunto de la canción épico-lírica española en el siglo xv, cuando los judíos salieron de la Península.

Comparando con los metros que se hallan en la canción tradicional de otros pueblos vecinos, podemos apreciar bien el carácter de la canción española⁸⁹.

lays épico-líricos escritos en cuartetos, véase *Rev. Filol. Esp.*, III, 1916, pág. 242, y aquí adelante cap. V, 2.

⁸⁸ Lo publiqué en 1906-1907, y fué reimpresso en la Colección Austral, en el tomo 55 titulado *Los romances de América y otros estudios*, 1939 (con varias reediciones sucesivas). El *Romancero judeo-español* de RODOLFO GIL, 1911, comprende sólo 66 muestras. Creo que el conjunto del material por mí recogido en la Península, y que aun no tengo catalogado, dará resultados estadísticos muy semejantes a los del material judío que recogí en el mencionado *Catálogo*.

⁸⁹ Los porcentajes de este cuadro están hechos sobre G. DONCIEUX, *Romancéro populaire de la France*, París, 1904, 39 canciones (excluyo las de Languedoc y Proven-

	Asonancia en las canciones		Número de sílabas en el verso				
	Mono- rimas	Estró- ficas	8 + 8	6 + 6	7 + 7	9	Varios
Castilla (sefardíes).	93 %	7 %	88 %	8 %	1 %	0 %	3 %
Francia del Norte..	56 %	44 %	8 %	3 %	31 %	20 %	38 %
Provenza.....	28 %	72 %	12 %	2 %	20 %	14 %	52 %
Piamonte.....	19 %	81 %	22 %	0,2 %	27 %	0,7 %	50 %

18.—*Significación del monorrímo.*

En Castilla y en Francia del Norte predominan las canciones monorrímas; mientras que en Provenza el monorrímo tiene la mitad de uso que en el Norte, y en Piamonte se halla aún mucho menos. Esto quiere decir que en los países donde ha existido una activa poesía heroica, ésta influyó sobre el metro de la canción; las tiradas monorrímas usadas por las gestas castellanas y francesas, como metro el más apropiado para la amplia narración épica, determinaron la preponderancia del monorrímo en la canción épico-lírica de Castilla y de la Francia del Norte, y propagaron algo ese gusto por Provenza y Piamonte, países en que el predominio de los metros estróficos es muy grande ⁹⁰. Una comparación viene a servir de apoyo: las tiradas monorrímas caracterizan a la épica española y francesa frente a la épica germánica y escandinava en su época tardía (Nibelungos, Kudrun, Edda, etc.), que usan la cuarteta; de igual modo, el monorrímo caracteriza a la canción épico-lírica española y francesa frente a la canción inglesa, alemana y escandinava, que son exclusivamente estróficas, desconociendo el monorrímo de irregular número de versos. Puestos en este camino, notamos además que en Castilla domina el monorrímo muchísimo más que en el Norte

za); D. ARBAUD, *Chants populaires de la Provence*, Aix, 1862, 92 canciones (omito las demasiado líricas y algunas oraciones); C. NIGRA, *Canti popolari del Piemonte*, Torino, 1888, 148 canciones (omito cinco de métrica muy estropeada). Como Doncieux excluye toda mezcla de cantos más alejados del estilo narrativo, es posible que su porcentaje de monorrímas y de 7 + 7 esté algo exagerado; para evitar esa posible exageración tuve cuidado de excluir en el examen de otras colecciones los cantos de tono más lírico.

⁹⁰ En Piamonte el despego por el monorrímo se advierte en que varias canciones monorrímas francesas o catalano-castellanas aparecen convertidas en canciones poliasonantadas (NIGRA, núms. 19, 66, 55, 102, 30, 8, 444).

de Francia, tanto que puede parecer la única forma usual; esto tiene evidente relación con el hecho de que en Castilla los temas de la canción épico-lírica, los temas de romance, se hallan en contacto directo, inmediato y abundante con los temas de la épica medieval, mientras en Francia los asuntos épicos debieron influir en los orígenes de la canción muchos menos. Por desgracia, la canción francesa del XVI no se conserva como la española; pero el hecho es que hoy no existe canción ninguna francesa que remonte a la epopeya, mientras en España se conservan muchísimos romances de procedencia épica; adelante insistiremos en esto.

Respecto a la medida del verso, continúa esa correlación con las gestas. La canción francesa tiene como su metro más abundante el de 7 + 7 sílabas, que es el exclusivamente usado por las gestas francesas en su última época, próxima al florecimiento de la canción. El romance castellano tiene por metro casi exclusivo el 8 + 8 sílabas (bastante irregularmente contadas), y ése es el metro a que tienden las gestas españolas en su última época (en medio de la irregularidad silábica propia de su métrica). Aquí también se observa el desigual influjo de las dos épicas: la francesa da a la canción el verso de 7 + 7 sólo como predominante, que no llega a ser un tercio del total de metros épico-líricos usados, en tanto que la épica española impone el 8 + 8 en la casi totalidad de las canciones. Castilla se muestra así como país de excepción en cuanto al desarrollo de su canción épico-lírica en muy estrecha conexión métrica con la poesía heroica, conexión mucho más estrecha que la mostrada por la canción en Francia.

Entiéndase, empero, que esta relación que señalamos entre la poesía épica y la épico-lírica es siempre limitada por la esencia misma de la canción popular, a causa del lirismo que ella añade a lo épico, pues ese lirismo implica una mayor importancia concedida a la melodía, al ritmo y a la expresión. En Castilla el romance tiene desde sus comienzos más regularidad octosilábica que las gestas, regularidad necesaria para un canto plenamente musical y frecuentementeailable; en Francia la liricidad se muestra en que el verso de 7 + 7, como todos los demás empleados en la canción, aparece dotado de una ley cadenciosa muy estricta, y es que el hemistiquio ha de tener terminación

grave si la rima es aguda, y terminación aguda si la rima es grave, contraposición acentual enteramente desconocida al verso de las gestas ⁹¹.

19.—*Los varios metros usados.*

Téngase en cuenta además que, como la canción épico-lírica no nace sólo bajo el influjo de la poesía épica, castellana ni francesa, sino dentro de una corriente general europea, es natural que adopte otros varios metros, monorrimos y estróficos, ajenos a la epopeya. Hasta 14 tipos de verso y 5 tipos de estrofa se hallan en la canción tradicional francesa ⁹²; y en España, a pesar de ser mucho mayor la afinidad entre las gestas y la canción, ésta usa también versos y estrofas extraños a los poemas épicos, según queda indicado.

Antes de ver al pormenor los metros, advirtamos que, tratándose de composiciones conservadas por tradición oral, no aparece siempre clara su forma métrica originaria. En casos dudosos, llamaremos Monorrimos a los de una canción aun cuando ofrezca dos y a veces más asonantes, cuando éstos se continúan por gran número de versos, a modo de dos o más series monorrimas de una gesta. Clasificaremos entre los Pareados los de una canción que ofrece frecuente cambio de asonancia, aunque ésta no se distribuya siempre de dos en dos, sino que a veces se extienda a dos o más versos inmediatos, pues el dístico puro o regular se ofrece en pocas canciones ⁹³. A destruir la regularidad del pareado contribuye mucho la música que se le aplica; hemos notado respecto a la cuarteta de los romances

⁹¹ No se halla tampoco tal contraposición acentual en otras antiguas poesías francesas. En el siglo XIII, alguna *chanson de toile* contrapone el hemistiquio a la rima, por ejemplo la que empieza «Belle Ysabiaus, pucelle bien aprise» (BARTSCH, *Romanzen u. Pastourelles*, 1870, pág. 57), salvo tres excepciones en 65 versos; o bien la canción «Au novel tans pascor ke florit l'aube espine» (BARTSCH, pág. 67), salvo otras tres excepciones en 90 versos. Pero en un autor de versificación tan cuidada como el de estas dos canciones, que es Audefroï le Bâtard, tales excepciones indican que la contraposición nada significa para el poeta, siendo sólo un efecto casual debido a la índole del idioma. A esa índole idiomática se debe atribuir simplemente el que algunos romances de asonancia aguda tengan llano el hemistiquio: «Mandó el rey prender Vergilios / y a recaudo lo poner; Malas mañas habéis, tío, / no las podéis olvidar», dos romances citados por Milá en su memorable carta de 21 de enero de 1862, dirigida a D. Arbaud, y publicada por éste en sus *Chants populaires de la Provence*, Aix, 1864, I, pág. XLVIII.

⁹² DONCIEUX, *Romancéro*, págs. XV-XVIII.

⁹³ Nigra nunca o casi nunca califica un metro de pareado. Así, llama monorríma a sus canciones 8.^a y 38.^a, o dice «tendenza alle serie monorrime» en la 43.^a

monorrimos, que muchas veces la melodía va contra la estructura fraseológica del verso, y en el pareado ocurre algo semejante: la melodía a veces reúne dos o tres dísticos formando cuartetas o sextinas, y otras veces rompe el pareado, cantando cada verso por sí ⁹⁴.

He aquí ahora los metros empleados en cada comarca, puestos por orden de mayor a menor uso. No incluimos aquí los relativos a Cataluña, porque debemos tratarlos en especial más adelante.

En Castilla (romancero sefardí): Monorrismo 8 + 8 sílabas, lo usan un 85 % de las canciones; Monorrismo de 6 + 6 sílabas, un 5 %. Entre los metros menos usados hay Pareados de 6 + 6 y de 8 + 8, un 5 %; Tercetos de 6 + 6 y de 8 + 8, un 1 %; Monorrimos de 7 + 5 ó de 8 + 5, un 2 %.

En Francia del Norte: Monorrimos de 7 + 7 sílabas, un 28 %; Pareados de 9 sílabas, un 13 %; Monorrimos de 9 + 9, un 11 %; Monorrimos de 8 + 8, un 5 %. Entre los metros menos usados hay Pareados de 9 + 9, de 5 + 7, de 9 + 6, de 8 + 8, etc., un 13 %; Tercetos de 7 + 7, de 9 y de otras medidas, un 12 %; Sextinas de varia medida, un 5 %; hay además Monorrimos de 5 + 7, de 6 + 6, de 9, de 9 + 7, que suman un 12 %.

En Provenza: Monorrimos de 7 + 7, un 11 %; Monorrimos de 8 + 8, un 8 %; Pareados de 7 + 7, un 6 %. Entre los metros menos usados hay Pareados de 9, de 9 + 7, de 8 + 8, de 8 + 6, de 6 + 6, un 22 %; Tercetos de 9, de 7 + 7, etc., un 13 %; Cuartetas, Sextinas, etc., de 9 sílabas, de 7, de 8, un 31 %; hay además Monorrimos de 9 + 7, de 9 + 9, de 9, o de 5 + 6, un 9 %.

En el Piamonte: Pareados de 7 + 7, un 19 %; Pareados de 8 + 8, un 13 %; Monorrimos de 8 + 8, un 8 %; Monorrimos de 7 + 7, un 6 %. Entre los metros menos usados hay Pareados de 9 + 9, de 9 sílabas, de 8, etc., un 22 %; Tercetos de 10 sílabas, de 9, de 7 + 7, etc., un 12 %; Cuartetas, Sextinas, etc., de 10, de 9, de 8, de 7 + 7, un 16 %; hay además Monorrimos de 9 + 9, de 9 + 7, de 10 + 9, de 10 + 10, de 9 + 6.

⁹⁴ Esta manera de cantar, rompiendo la consecuencia de las rimas, explica la gran irregularidad de las asonancias y los versos sueltos en Arbaud, tomo I, 73, 83, 117, 153; tomo II, 123; escasea la verdadera melodía de pareados que agrupa dos a dos los versos, tomo I, 53.

El metro que en la poesía tradicional castellana sigue en frecuencia de uso al monorrímo $8 + 8$, está ya muy por bajo de él; es el monorrímo dodecasílabo de $6 + 6$. Sus muestras pueden verse en el Catálogo del Romancero judío-español, números 68º, 69º, 74º, 92º, 94º, 123º, 129º. De él hablaremos enseguida aparte.

En el citado Catálogo judío-español las muestras de Pareados dodecasílabos se hallan en los núms. 49º, 75º, 76º, 121º bis, 141º. Los Pareados dieciseisílabos son los núms. 86º, 89º y 139º. Tercetos, en los núms. 30º, 53º (?). Monorrímos de $7 + 5$ o de $8 + 5$ sílabas, núms. 72º —versión de Tánger⁹⁵—, 88º y 109º. Claro es que este Catálogo no agota las formas de la canción usadas en España. Basta recordar el romancillo de *Los Comendadores*, que remonta a la segunda mitad del siglo xv; consta de versos dodecasílabos, $6 + 6$, con estribillo zejelesco: AA, bbbbaAA. Recordemos también la cuaderna vía del romance del Rey Alfonso el Sabio citado arriba (párrafo 9). Además se conservan modernamente Cuartetas formadas por dos pareados, uno de $8 + 8$ seguido de otro de $6 + 6$ sílabas, combinación usada en algunos romances religiosos: *El Niño Dios pidiendo limosna*, *El Niño perdido*, *El Sembrador*. Otra Cuarteta se forma con un pareado de $8 + 8$ seguido de otro de $5 + 5$ en el romance de *El labrador piadoso*.

En fuerte contraste con los países regidos por el recuerdo de un metro épico empleado en una literatura multiseccular, como Castilla y el Norte de Francia, la carencia de una forma narrativa dotada de viejo prestigio, hace que en Provenza y en el Piamonte no exista un metro particular tan predominante como en los dos países de epopeya, y hace también que los metros estróficos predominen muchísimo sobre los monorrímos, prevaleciendo especialmente el pareado.

20.—*El monorrímo dodecasílabo.*

Esta comparación de metros usados en los diversos países nos lleva a notar otra diferencia.

Los dos metros más usados en la canción épico-lírica de

⁹⁵ La versión que da BÉNICHOU, *Romances judeo-españoles de Marruecos*, pág. 33, está claramente en $7 + 5$ con muy escasos versos en $8 + 5$.

Francia son: uno, el monorrismo de 7 + 7 sílabas, propio de la épica vieja, pero el otro ya es metro estrófico, el pareado de 9 sílabas, que es el empleado en todos los cuentos y relatos novelescos de tipo cortesano, como los de Marie de France o de Chrétien de Troyes. En cambio, los dos metros más empleados en el romancero son dos monorrismos, ambos populares y antiguos: el romance de 8 + 8 sílabas, derivado del verso de las gestas, y el romancillo de 6 + 6 sílabas, ajeno a los cancioneros cortesanos, pero usado en las endechas populares ⁹⁶ y en narraciones largas, de que tenemos una muestra en la *Vida de Santo Domingo de Guzmán* contenida en un códice que ha sido fechado en el siglo XIII, y cuyo paradero actual ignoramos:

De sancto Domingo / uos quiero contar
que faz mil miraglos / por tierra e por mar.
Su padre fué Félix / de los de Guzmán,
su madre fué Joana / que, con gran afán
lo parió en el día / del sennor san Joan... ⁹⁷.

Parece un monorrismo asonantado, a pesar de la contigüidad de dos y tres consonantes; pero, sea lo que quiera, no podemos asentir a la opinión de Milá, de Menéndez Pelayo y de Doncieux ⁹⁸, que no creen antiguo este monorrismo de 6 + 6. Piensan estos críticos que en España, el monorrismo 8 + 8 fué en un comienzo el metro únicamente usado y que, andando el tiempo, sufrió la concurrencia de otros metros; pero en muchos casos vemos justamente comprobado lo contrario: los varios metros fueron

⁹⁶ Véase, por ejemplo, la endecha *No lloréis, mi madre, que me dais gran pena* (BÖHL DE FABER, *Floresta*, núm. 159), y la de *Parióme mi madre una noche oscura* (Ensalada de Praga), en pareados.

⁹⁷ Da noticia del códice y de los versos el P. MANUEL GARCÍA, abad de Retuerta (prov. de Valladolid, diócesis de Palencia), en su *Crónica de la Orden Premonstratense*, 1685, c. VI, n. CXII; los versos están copiados del P. García por el P. LUIS GETINO, en los *Analecta S. Ordinis FF. Praedicatorum, seu vetera ordinis monumenta*, Romae, 1897, tomo XX, 1931, pág. 795. El prof. Warren F. Manning, de West Virginia University, hace averiguaciones sobre el paradero de esta desconocida «Vida de Santo Domingo». Mis indagaciones en Valladolid no han dado resultado.

⁹⁸ MILÁ, *De la poesía*, pág. 445, sólo afirma que el romancillo de 6 + 6 «existía ya, a lo menos, a principios del siglo XVI». MENÉNDEZ PELAYO, *Antología de líricos*, X, 1900, pág. 60; los romances *Camina don Bueso*, «por su versificación hexasilábica no parecen de los más antiguos»; pág. 114: «este género de versificación suele ser indicio de origen reciente». En este segundo caso Menéndez Pelayo sigue la opinión de DONCIEUX (*Romancero de la France*, pág. 104), quien cree la versión 8 + 8 anterior a la 6 + 6 en el romance de la Muerte Ocultada; al publicar estas versiones veremos evidentemente que la más antigua es la dodecasilaba.

ejercitados desde el comienzo, y poco a poco, el gran predominio que siempre tuvo el monorrímo 8 + 8 fué haciéndose mayor hasta absorber en sí muchas de las canciones redactadas en otros metros. Tenemos por lo menos un ejemplo del romancillo dodecasílabo popular sin duda anterior a 1420, cual es la Serranilla de la Zarzuela, y en ella vemos que, al igual que en el monorrímo dieciseisílabo, está usada la *-e* asonántica, pues con esa *-e* nos da una muestra de cuatro hemistiquios Francisco de Salinas al hablar de la melodía correspondiente:

Yo me iba, mi madre,
a Villa Reale,
errara yo el camino
en fuerte lugare ⁹⁹.

La reconstrucción que hoy podemos hacer de este romancillo, bastante segura por las muchas imitaciones y calcos que de él se hicieron en los siglos XVI y XVII, nos da otra *-e* asonántica, *pane*, y bastantes otros versos de terminación aguda, *gavilán*, *allá*, *lugar*, *retamal*, etc., mezclados con los de final grave: *sale*, *donayre*, *ayades*, *madre*, *haze*. La asonancia es, pues, idéntica a la de los romances de 8 + 8 sílabas, siempre llana, igualando *-á* con *-áe*. El metro, lo mismo que el octosílabo, admite irregularidad silábica. El verso «errara yo el camino», a cualquiera se le ocurre que debe corregirse quitándole el *yo*; y sin ese *yo* lo publicó Amador de los Ríos (Hist. Lit., II, 612); hoy sabemos que la poesía primitiva era de silabismo irregular. Ese *yo* está garantizado nada menos que por cuatro textos antiguos donde se halla este romancillo ¹⁰⁰, y uno de esos textos es el texto musical en el que Salinas nos da una melodía de 12 + 13 notas, prueba de que era costumbre inviolable el cantarlo con ese «yo» que hoy tan impertinente nos parece. La música tradicional no regulariza el metro sino en parte.

El monorrímo en la Serranilla de la Zarzuela es muy notable por el hecho de que todas las serranillas (lo mismo que las pastorelas francesas) son estróficas: recuérdense las famosas serra-

⁹⁹ SALINAS, *De Música*, 1577, libro VI, cap. 6, pág. 306.

¹⁰⁰ Véase mi estudio *Serranilla de la Zarzuela* en los *Studi Medievali* de Turín, II, 1905, págs. 263-270; reimpresso en la Colección Austral, en el tomo 190, *Poesía árabe y poesía europea*.

nillas hexasílabas, la de la Tablada del Arcipreste de Hita, la de Lozoyuela, la de la Finojosa o la de Bores entre las del Marqués de Santillana, todas en forma estrófica varia y con estribillo.

No tenemos ciertamente otras muestras del monorrímo dodecasílabo fechables en época antigua, pero su abundante uso por los poetas de la época clásica ¹⁰¹ parece garantizar su popularidad anterior. El romance de *Don Bueso*, que sin duda remonta al siglo xv, tuvo en su origen forma de pareados, según queda dicho. Pudiera también ser en dísticos el conocido únicamente por sus dos primeros hemistiquios:

La muger de Arnaldos
cuando en misa entró,

citado en la Ensalada de Praga entre los «romances viejos» ¹⁰².

21.—*El pareado, forma predilecta en varios países.*

El dístico o pareado es forma predilecta de la canción épico-lírica en varios países. Mientras en Castilla y en el Norte de Francia predominan los cantos monorrímos sobre todas las otras combinaciones estróficas juntas (pareados, tercetos, etc.), los pareados de varios metros en Provenza suman el 28 % de las canciones, equiparándose a los varios monorrímos, que todos juntos suman otro 28 %; y en Piamonte esos pareados predominan sobre todas las otras formas, pues los usan un 54 % de las canciones, tres veces más que las canciones monorrímas, que son un 18 %. La misma superioridad del pareado ocurre en el campo germánico: la gran mayoría de las baladas inglesas, alemanas, y las viser escandinavas, están en pareados de versos bímembres.

El pareado sirve a la líricidad de la canción para introducir de cuando en cuando repeticiones paralelísticas. En una versión toscana de la *Monja fingida*:

¹⁰¹ Véanse unos 90 romancillos en el *Romancero* de DURÁN, II, págs. 607-639, además de muchos otros romancillos y cantarillos, págs. 498, 499, 502, 503, etc.

¹⁰² La «Ensalada de muchos romances viejos y cantarillos»: en cada una de las 13 Estanzas los romances van al comienzo y al medio, mientras los cantarillos van al fin. *La mujer de Arnaldos* va en comienzo, pero pudiera estar en pareados, como el *Caminando por mis males* de la Estanza 4.^a, si bien en general todos los romances citados son monorrímos.

Quando suona l'avemaria
la monicella è per la via;
Quando suona l'or di notte
la monicella bussa alle porte...

Io l'avevo la mia compagna,
ma l'ho lasciata sull'alta montagna;
io la'avevo la compagna
ma l'ho lasciata là sulla vía... ¹⁰³.

En una versión de *Don Bueso* recogida en Rodiezmo (al Norte de León) se da algún paralelismo de dísticos y de dobles dísticos ¹⁰⁴.

¡Oh campos, oh campos de la verde oliva,
donde mis hermanos caballos corrían!
¡oh campos, oh campos de la verde grana,
donde mis hermanos caballos domaban!...

—¡Oh sayas, oh sayas de la verde grana,
que os dejé sanas, os hallo rasgadas!
—Calla, la mi hija, las gastó tu hermana;
quien te dió pa esas pa otras te daba.
—¡Oh sayas, oh sayas de la verde oliva,
que os dejé sanas, os hallo rompidas!
—Calla, la mi hija, las gastó tu tía;
quien te dió pa esas pa otras te daría.

En el romancero la proporción de pareados es muy pequeña, un 5 % (mayor en Cataluña, un 15 %); sin embargo, vino tiempo en que la música más generalizada llegó a ser la propia de dísticos con 32 notas, que agrupó los monorrimos en pareados llamados cuartetos, según queda dicho. Mas a pesar de este predominio de la melodía en pareados, el monorrismo épico siguió prepotente, y la vida del pareado como estrofa de asonantes diversos arrastró vida muy precaria, pues las canciones en pareados tienden siempre a hacerse monorrimas. Así, el romance del *Veneno de Moriana* apenas conserva ya restos de su forma primitiva de pareados dieciseisílabos, sino que comúnmente se

¹⁰³ Véase el texto en V. SANTOLI, *Cinque canti popolari dalla Raccolta Barbi* (en los *Annali della R. Scuola Normale di Pisa*, VII, 1938, págs. 118 y sigs.

¹⁰⁴ Los ejemplos asturianos ¡Ay un galán de esta villa! y ¡Ay Juana, cuerpo garrido! son pareados muy particulares, que no deben interpretarse como «dos versiones entrelazadas», según quiere WOLF (*Estudios*, traducción Unamuno, II, pág. 155).

canta hoy en versiones de asonante monorrímo, diverso según las regiones (cap. XXII, 5). Lo mismo el romance de *Don Bueso y su hermana*, se mantiene en dísticos dodecasílabos, mejor o peor conservados, entre los judíos de Oriente y de Marruecos a la vez que en el Noroeste de la Península, pero en el resto de ésta sólo se canta reducido al monorrímo *-ía*. Y aún más, la absorción de los metros raros por el metro más común hace que el *Don Bueso* monorrímo dodecasílabo se vaya hoy arrinconando ante una redacción nueva en monorrímo dieciseisílabo. Proceso semejante observamos en la *Muerte Ocultada*: su redacción primera fué en pareados 6 + 6, forma que hoy se canta bastante en la Península; pero muchas versiones tienden al monorrímo *-ía*, y va preponderando ya una redacción posterior, exclusivamente monorríma 8 + 8, en la cual se sigue el asonante *-ía* que abunda en la versión dodecasílabo ¹⁰⁵.

22.—Romances de estrofa indeterminada.

Hemos notado (párrafo 19) la dificultad de reconocer el pareado o cualquier otra estrofa a causa del mal estado de conservación de las rimas y a causa de la irregularidad inicial en su empleo. Esto nos hace dudar si algunos romances que ofrecen varios asonantes no serán romances estróficos imperfectos en su origen o estropeados en la versión que conocemos.

La duda ocurre en algunos romances novelescos, análogos a baladas extranjeras. Una versificación estrófica es más difícil de conservar que una versificación monorríma. Compárese, por ejemplo, entre los cantos piamonteses de Nigra, los que pueden calificarse de estróficos irregulares, pues los versos se agrupan en breves series de tres, cuatro, seis, sin ser posible descubrir la regularidad; por ejemplo, el núm. 43, *La bella Leandra*, cuyas versiones *EF* abundan en dísticos, *A* abunda en cuartetos, *D* en cuartetos y dísticos, *G* en dísticos y sextinas, *H* una cuarteta y 14 monorrímos. El número 8, *La figlia del Re*, consta de cuatro pareados y una sextina que sin duda procede de otros tres pareados.

Entre los romances, el de *Galiarda*, *Galiarda* (Primav., 138)

¹⁰⁵ Véase nota del párrafo 16.

se nos presenta compuesto de un terceto asonantado -*áe*, seguido de otro terceto -*ía*, y una cuarteta final en -*o* que probablemente procede de uno o dos tercetos primitivos. En una versión manuscrita del siglo XVI, la cuarteta está reducida al asonante -*ía* del segundo terceto, tendiendo así a hacer monorrímo todo el romance.

El *Bien se pensaba la reina* (Primav., 159), en su única versión conservada, consta de diez asonantes -*ía*, dos -*ío*, seis -*ó* mezclados con -*é*; pudiera haber sido un romance en pareados, muy atacado por la tendencia monorríma.

Semejantemente, el romance del Conde Alemán, *Atan alta va la luna* (Primav., 170), en su única versión antigua, ofrece cinco asonantes -*ía*, ocho -*ío*, y seis -*á*. Las versiones sefardíes contienen bastantes pareados; lo mismo las abundantes versiones portuguesas, alguna de las cuales hay que en 17 dieciseisílabos nos da cinco pareados perfectos (tres asonantes -*ía*, dos -*í*, dos -*áo*, dos -*é*, tres -*á*, dos -*éo*, un -*e*, dos -*ía*)¹⁰⁶; otra (inédita) nos da seis pareados (cuatro asonantes -*ía*, dos -*í*, dos -*áo*, dos -*í*, dos -*á*, un -*éa*, dos -*ía*, dos -*é*, dos -*á*). Versiones así nos prueban que la del siglo XVI procede indudablemente de una originaria en pareados que ya en su comienzo reunía dos dísticos en -*ía* y que pronto fué invadida por la tendencia monorríma.

Podemos concluir que varios romances novelescos, de tema análogo a las baladas europeas, debieron de ser compuestos, durante los primeros siglos, en metros estróficos. Algunos conservaban en el siglo XVI y otros conservan hoy, más o menos bien, esa forma originaria, pero la mayoría perdieron la estrofa, absorbida en el monorrímo. Frente a esos romances novelescos, los de tema nacional (épico o noticioso) debieron ser siempre monorrímos; es excepción la endecha zejelesca de *Los Comendadores* (párrafo 19), tan rara, que Durán sólo la acoge en su Romancero como una adición final (tomo II, pág. 697).

¹⁰⁶ Es la publicada por F. A. MARTINS, *Folklore do concelho de Vinhais*, Coimbra, 1928, pág. 218. Otras versiones, donde el pareado es menos abundante, en TH. BRAGA, *Romanceiro*, II, 1907, págs. 1-16. Una inédita.

23.—*Romances con varias series monorrimas.*

Distintos de los romances novelescos antiguos que cambian de asonante cada pocos versos, son los viejos romances épicos que usan dos (a veces más) tiradas largas de versos con asonancia diferente. Este cambio depende indudablemente de que el romance aprovecha versos tomados de dos diversas series asonánticas de un cantar de gesta.

Así, el romance de Bernardo *Con cartas y mensajeros* (Primavera, 13 a) tiene 8 asonantes -ó y 28 -á -áe. El de Fernán González *Castellanos y leoneses* (Primav., 16), tiene 17 asonantes -ó, -óe y 27 -áo. Tres de los Infantes de Lara ofrecen mayor mezcla, a saber: *A Calatrava la Vieja con Ay Dios, qué buen caballero*, tienen -áo, -áa, -á dispuestos en proporciones varias; *Pártese el moro Alicante*, 24 asonantes -á -áe y 32 -áa; *Ya se salen de Castilla*, 37 asonantes -aa, 13 (?) -á, 10 -áa, 12 -á, 2 -áa, 31 -á -áe, 9 -áa, 31 -a -áe (romance misceláneo). Dos del Cid: *Rey don Sancho*, *Rey don Sancho*, 17 asonantes -ó y 29 -áo; *Por Guadalquivir arriba*, 8 asonantes -óe y 5 -ío. Que estos cambios de asonante remontan a las gestas de donde los mencionados romances descienden, lo muestran claramente ciertos casos en que conocemos más o menos directamente esas gestas. Así, por ejemplo, el cambio de asonante -á y -áa en *Pártese el moro Alicante* está claramente determinado por el cantar de los Infantes de Lara, como diremos adelante, y los dos asonantes -ó y -áo en *Rey don Sancho* responden a sendos trozos del cantar de las Mocedades de Rodrigo¹⁰⁷.

Un romance de origen épico francés, *Nuño Vero* (Primav., 168), tiene 4 asonantes -áo, 6 (u 8 en otra versión) -áa, y 4 -áo. Quizá la asonancia -áa era, como núcleo del romance, más extensa en su origen, y las dos series -áo son meros complementos pertenecientes a dos series más extensas en la gesta derivada de la *Chanson des Saisnes*. De no ser esto así, habría que colocar a Nuño Vero entre los romances primitivamente estróficos, lo cual es muy poco probable.

¹⁰⁷ Véase adelante cap. VI, 12 y 17. La asonancia de los romances épicos responde en general a la de la gesta de donde procede; véase, por ejemplo, lo que en el cap. VI decimos de los romances *Quejas de doña Lambra*, *Morir vos queredes, padre*, y *Tres cortes armara el rey*.

Fuera de los romances épicos, se encuentra doble asonancia del mismo tipo que la de ellos, en el de la *Reina Elena, reina Elena* (Primav., 109); el cambio de asonante ocurre en medio de un discurso directo, práctica conocida de los juglares de gesta¹⁰⁷. Es un romance tradicional derivado sin duda de un relato extenso de la leyenda troyana¹⁰⁹.

En algún otro caso el doble asonante es de carácter muy diferente, pues es resultado de una contaminación de dos romances. Tal creo ocurre en el de Fernando el Emplazado: *Vá-lasme Nuestra señora*, y en el de Lanzarote: *Tres hijuelos había el rey*.

De otro tipo muy distinto, por su desproporción, es el cambio de asonancia en algún romance juglaresco. Los del *Conde Claros* (Primav., 191 y 192) tienen 4 asonantes -ía, y 64 ó 141 -á -áe. El de *Calainos* (Primav., 193), 29 asonantes -ía, y 201 -á -áe. El de *Gaiíferos* (Primav., 171), 2 -áa, y 57 -a -áe. Parece que el juglar intenta variedad, pero inmediatamente cae en el asonante -a, único habitual en el arte juglaresco.

24.—Asonancias preferidas.

Milá hizo sobre los asonantes predilectos varias observaciones; Wolf, Amador de los Ríos y Nigra discutieron sobre las asonancias agudas¹¹⁰. Aquí intentaremos llegar a algunas conclusiones más concretas.

La proporción en que se dan las asonancias graves y las agudas en los romances del siglo XVI es muy variable según el asunto tratado en los romances. Tomemos sólo en cuenta los romances tradicionales viejos, coleccionados en la *Primavera* de Wolf, y descartemos los de asunto tratado en escaso número de composiciones, inadecuados para datos estadísticos aprovechables (los carolingios, sólo 11, de los cuales 6 llevan asonancia aguda y 5 grave; los históricos varios¹¹¹, sólo 17, de los cuales

¹⁰⁸ Comp. *Mío Cid*, pág. 108.

¹⁰⁹ La segunda mitad de este largo romance, sus últimos 64 octosílabos, son de estilo juglaresco; narración sin diálogo.

¹¹⁰ MILÁ, *De la poesía*, págs. 440-443. RÍOS, *Historia de la Literatura*, II, página 619, etc. Véase adelante nuestro cap. XX, 2.

¹¹¹ Los del cap. VIII de MILÁ, *De la poesía*, págs. 304 y sigs.

8 agudos y 9 graves). Ordenamos los géneros en gradación de mayor a menor uso del asonante agudo ¹¹².

	<u>Ason. agudos</u>	<u>Ason. graves</u>
48 romances novelescos (en ellos 55 series asonánticas).....	58 %	42 %
32 romances épico-nacionales (en ellos 40 series asonánticas).....	35 %	65 %
27 romances fronterizos (27 series asonánticas).....	15 %	85 %

Es de advertir que las terminaciones agudas en los romances más viejos de cualquiera de estos grupos, se hace llana mediante el uso de la arcaica *-e* llamada paragógica, de modo que todas las asonancias eran llanas para el canto. No obstante, como no lo eran para la lengua común, que prescindía de esa *-e*, el rimador distinguía bien la rima aguda de la grave, y mostraba su preferencia por la una o por la otra.

Se observa desde luego que el predominio de las rimas agudas distingue a los romances donde actuó más el influjo francés y que el mayor predominio de la rima grave se da en los romances más tardíos, de la época en que los juglares usaban sólo los asonantes más fáciles. Las consecuencias históricas que de esto pueden sacarse las discutiremos en el capítulo XX, 2 y 7.

Mientras entre los novelescos y épicos hay algunos romances que ofrecen más de una asonancia, los fronterizos son todos de asonante único; pertenecen pues a una escuela distinta. Lo mismo les sucede a los históricos varios, ninguno de ellos usa dos o más asonantes.

En el siguiente cuadro de todas las asonancias usadas en la colección de la Primavera, destacamos en letra más gruesa las terminaciones más frecuentes en cada grupo:

Romances novelescos...	á ó í é	áa áo ía ío éa éo
Épico-nacionales.....	á ó	áa áo ía ío éa
Fronterizos.....	á	áa áo ía ío éa
Históricos varios.....	á ó	áo ía éa éo
Carolingios.....	á í	áa éo ía

¹¹² En los romances novelescos incluidos en el tomo II de la *Primavera* hay 23 series asonánticas graves y 32 agudas. En los romances heroico-nacionales del tomo I hay 26 series graves y 14 agudas. En los romances fronterizos hay 4 series agudas y 23 graves.

Los romances de tema novelesco, análogos a las baladas extranjeras, pertenecen a una escuela distinta que los heroico-nacionales; aparecen en su origen muy influídos por la variedad de estrofas y de rimas usadas en la canción europea románica. Aunque casi todos usan el asonante monorrímo, muestran un predominante gusto por la asonancia aguda, que también predomina en las baladas francesas y piemontesas¹¹³. Pero, además, los romances novelescos se apartan también de los otros en usar más variedad de asonantes, pues hay algunos con asonante *-í* (*La bella malmaridada, Bodas hacían en Francia, Tiempo es, el escudero*); otros en *-é* (*Virgilios, Ricofranco, Estáse la gentil dama, Caballero de lejas tierras*); otro en *-éo* (*Sevilla está en una torre*). Ninguna de estas tres asonancias es usada en los romances épicos ni en los fronterizos, y los asonantes *-í* y *-é* tampoco se usan en los históricos, en tanto que todas las asonancias usadas por los épicos, fronterizos e históricos se usan en los novelescos. Éstos son, pues, más variados en su versificación, empleando hasta diez asonantes diferentes, cosa que ninguna otra clase de romances hace.

Los romances épico-nacionales no dependen inmediatamente de los poemas viejos que usaban asonancias muy variadas, a juzgar por el *Mío Cid*, donde se ven 39 series en *-á*, 30 en *-ó*, 30 en *-áo*, 29 en *-áa*, 8 en *-ía*, 6 en *-ío*, 3 en *-éa*, 2 en *-í*, 2 en *-éo*, 2 en *-óa*, y 1 en *-óo*; los romances dependen de los poemas de la segunda mitad del siglo XIV y comienzos del XV, en los que se observa gran simplificación de asonancias. En cierto pasaje de la gesta de los Infantes de Lara, que en la primera mitad del XIV lleva asonantes *-í* y *-á*, la refundición de fines del XIV o comienzos del XV usa el asonante *-áa*, lo que parece argüir predilección por los asonantes llanos, más fáciles en el idioma; en consecuencia, el romance *A cazar va don Rodrigo*, que trata ese episodio de la gesta de los Infantes, va asonantado en *-áa*¹¹⁴. El poema de las Mocedades de Rodrigo, en vez de los once asonantes diferentes que usa el *Mío Cid*, no emplea más que cuatro: 13 series con el siempre predilecto asonante *-áo* (casi todas muy largas,

¹¹³ Véanse los porcentajes en el cap. XX, 2.

¹¹⁴ Véase *Siete Infantes*, pág. 105; en *Reliquias de la poesía épica*, 1951, pág. 239, se ve que las amenazas de Ruy Velázquez y la respuesta de Mudarra, que en la gesta del siglo XV se hallaban asonantadas uniformemente en *áa*, se hallaban en la gesta del XIV asonantadas en *-í* y en *-á*, págs. 228 y 229 de *Reliquias*.

las más largas del poema), 6 asonantadas en *-á* (algunas de cuatro versos solamente), 5 en *-ó* (muy breves todas) y 1 en *-éo* (de tres versos) ¹¹⁵. A esta simplificación responden los romances épicos, que usan sólo dos asonantes agudos y cinco graves, total 7 en vez de los 10 usados por los romances novelescos.

Los romances fronterizos muestran el mínimo de rimas agudas y el mínimo de variedad, pues usan sólo una clase de asonancia aguda, la *-á*, y sólo seis clases de asonancia en total.

Sin embargo, el efectivo mínimo de variedad aparece en los romances carolingios, que sólo usan cinco clases de asonantes. Pero esta escasez depende únicamente de que son muy pocos, sólo once, estos romances carolingios tradicionales.

25.—Asonancia aguda con *-e* final.

En la asonancia aguda hay que distinguir la absolutamente aguda y la que exige o admite la *-e* llamada paragógica.

La asonancia *-á* es en la que más abunda la mezcla de *-áe*, mezcla que los editores del siglo xvi conocían aún y admitían en sus ediciones como antigualla curiosa. Sin embargo, en nuestros romances viejos se observa una notable diferencia. Los romances fronterizos aparecen como los más tardíos de todos, porque de cuatro asonantados en *-á* que hay, sólo uno mezcla *-á* y *-áe*, el del *Conde de Niebla* (Primav., 80), con 24 versos, entre los cuales, cuatro con terminación grave, *grandes, sangre*, etc. Todo lo contrario sucede en los otros géneros: en los novelescos, épicos, históricos varios y carolingios la mezcla de *-á* y *-áe* está en gran mayoría en cada uno de ellos, y todos juntos dan 21 romances con *-áe* y sólo 10 con *-á* pura, siendo de notar que estos 10 romances que asuenan en *-á* pura, son muy breves cuando son muy antiguos, de modo que en pequeño número de versos es simplemente casual el que no ocurra algún *-ae* ¹¹⁶. Por esto un romance tan largo como el fronterizo *Allá*

¹¹⁵ No cuento los dísticos, que a veces dividen una serie de otra, uno en *-eo*, uno en *áo*, tres en *-á* y uno en *ó*. Véase la edición que hago en las *Reliquias de la poesía épica española*, 1951, págs. 257-287.

¹¹⁶ Por ejemplo, *Mis arreos son las armas* (125), con 7 versos no más. Son ya tardíos *Paseábase el buen conde* (117), 10 asonantes, y *Caballero, si a Francia ides* (155), 17 asonantes. Para la mezcla de *-áe* aun en romances muy breves véase *Arriba canes, arriba* (124), 10 versos; *Malas mañás habéis, tío* (113), 12 versos; *La Mora Moraima* (132), 11 versos; *Ya se sienta el rey Ramiro* (99), 13 versos. En los épico-nacionales la *-a* sin

en *Granada la rica* (Primav., 81), con 61 versos sin ningún *-ae*, pertenece bien a la métrica tardía, corriente en la segunda mitad del xv.

Los romances del rey don Pedro no se nos conservan con caracteres muy arcaicos de versificación. Sin embargo, el del *Prior de San Juan* (Primav., 69), el único asonantado *-a*, consta de 55 versos, y dos de ellos tienen *-e*, *perdonase* y *mate*, o bien en otra versión (69 *a*) con 52 versos, sólo 1 *perdonase*; ya veremos que este romance originariamente no pertenece al rey don Pedro, sino a la primera mitad del siglo xiv. El romance de *Doña María de Padilla*, con 26 ó 30 versos (Primav., 68 y 68 *a*), está asonantado en *-ó* sin mezcla de *-óe*.

Citaremos ejemplos de asonancias *-ó* *-óe*, y de las otras que no son *-á* *-áe*, como propias de romances más viejos que, al igual de los cantares de gesta, hacían graves todas sus asonancias, exigiendo la *-e* paragógica: *Castellanos y leoneses* (Primav., 16), con 11 versos asonantados en *-ó* y 6 en *-óe*; *Buen Conde Fernán González* (17), con 17 versos en *-ó* y dos en *-óe*; *Por Guadalquivir arriba* (58), con 8 versos, todos en *-óe*; *Yo me estando en Valencia* (60), con 41 versos en *-ó* y dos en *-oe*; *El Prisionero* (114), con 2 versos en *-ó* y 4 en *-óe*.

Asonancia *-é*: *Rico Franco* (Primav., 119), con 16 versos en *-é*, 1 *reyes*¹¹⁷, 1 *veréis* (¿veredes?).

Asonancia *-í*: *Del Soldán de Babilonia* (Primav., 196), con 22 versos en *-í* y 1 *Benalmerique*¹¹⁸.

Resumen: en las asonancias agudas que no son *-á*, los romances épico-nacionales, en medio de su escasez de otras terminaciones agudas, son los que presentan mayor porcentaje de equivalencia de agudo y grave, pues tienen 4 romances en *-ó* pura y otros 4 con mezcla de *-óe*; por esto parecen seguir una tradición métrica más arcaica. — Los romances novelescos y carolingios, usando toda variedad de rimas agudas, ofrecen todos los casos

mezcla de *-ae* sólo se ve en una breve serie de *A Calatrava* (19), mientras se mezclan *-a* y *-áe* en *Con cartas* (13 *a*), *Pátese el moro* (24), *Ya se salen* (25), *Cada día* (30). El asonante *-ó* puro se halla en *Con cartas* (13 *a*) y en *Rey don Sancho* (33); y se mezclan *-o* y *-oe* en *Castellanos y leoneses* (16), *Buen conde* (17), *Yo me estando en Valencia* (60).

¹¹⁷ A partir de la segunda edición del *Cancionero de Amberes*, 1550, se corrigió en vez de «tres reyes» se puso «reyes tres» (!).

¹¹⁸ WOLF, *Primavera*, núm. 196, dice que ha de leerse *Almeniy*. MILÁ, *De la poesía*, páginas 440-441, admite la presunción de Durán, que en el conde Arnaldos se debe leer *Fland*. Ambos autores olvidan por completo la *-e* asonántica.

de equivalencia, pero en porcentaje muy pequeño: 15 romances en -ó, -í, -é puras y sólo 3 con mezcla de -óe, -íe, -ée. — Los históricos varios, fuera de los asonantados en -á, tienen un solo romance agudo, y ése es en -ó pura. — Los fronterizos no ofrecen ningún romance agudo, salvo los en -á.

Cualquiera de estas mezclas de terminación aguda y grave exigía la -e paragógica, aunque los editores no la ponen sino en el caso de -á -áe, según explanamos al final del párrafo 12.

26.— Refundición asonántica.

Otra de las prácticas usuales entre los juglares de gesta heredadas por los romances, es la de repetir un pasaje cambiándole la asonancia. Esto se hace en las series similares, usadas en las gestas españolas lo mismo que en las francesas, con objeto de realzar un momento importante del relato. Así en el Poema del Cid:

¡Dios, cómo fo alegre todo aquel fonsado,
que Minaya Albar Fáñez assí era llegado
diziéndoles saludes de primos e de hermanos!...

¡Dios, cómo es alegre la barba bellida
que Albar Fáñez pagó las mill misas
e quel dixo saludes de su mugier e de sus fijas!... ¹¹⁹.

Pero lo que especialmente debemos advertir es el trabajo de cambiar las rimas de un poema entero para renovarlo. Conocemos esta práctica entre los juglares franceses, y es de suponer que lo mismo harían los juglares españoles. La vieja Chanson de Roland decía:

Apres iço i es Neimes venud,
meillor vassal n'out en la curt de lui,
e dist al rei: «Ben l'avez entendut..., etc.

Un refundidor cambia la asonancia en consonantes:

Devant li roy vint Naimes en estant,
meillour vassal ni out ne plus savant,
et dit au roy: «Entendez mon semblant..., etc. ¹²⁰.

Y así se rehacen todas las series del poema.

¹¹⁹ Véase *Cantar de Mio Cid*, I, pág. 110.

¹²⁰ *Roland*, versos 774 y sigs. (edición Bédier), y W. FOERSTER, *Das altfr. Rolandslied, Text von Paris*, etc., 1886, pág. 1. Ejemplos de otras refundiciones pueden verse en L. GAUTIER, *Les Épopées françaises*, II, 1892, pág. 418.

Conocemos este gusto refundidor aplicado a los romances viejos ya en el siglo xv. Nebrija, en el libro II, cap. 8 de su Gramática, 1492, trata el verso de dieciséis sílabas y pone ejemplo «como en este romance antiguo»:

Digas tú, el ermitaño, que hazes la santa vida,
aquel ciervo del pie blanco, ¿dónde haze su manida?

Es la forma entonces más divulgada del conocido romance de Lanzarote, la forma varias veces contrahecha en los siglos áureos. Pero en el mismo libro II, cap. 6, explicando Nebrija lo que es la asonancia, ejemplifica «como en aquel romance antiguo»:

—Digas tú, el ermitaño, que hazes la vida santa,
aquel ciervo del pie blanco, ¿dónde haze su morada?
—Por aquí passó esta noche, una ora antes del alva;

y ese tercer verso, que en el otro caso no citó, es en la otra versión: «Por aquí pasó esta noche dos horas antes del día». Vemos así que Nebrija conocía dos redacciones del romance, teniéndolas por igualmente antiguas. Son dos redacciones, pues el citar tres versos nos impide pensar que se tratase de una sola forma del romance no monorríma sino en pareados, donde a trechos ocurriese alguna repetición paralelística.

Es de tener en cuenta que ese romance de Lanzarote, como nos lo ha transmitido el siglo xvi, no tiene asonancia única, sino tres: *-a*, *-áo*, *-ía*, de modo que la versión en *-ía* mencionada por Nebrija no tenía por objeto uniformar con ninguno de los otros tres asonantes, ya que introduce una cuarta asonancia diversa.

Otro caso de contrahacimiento viejo, mudando las asonancias de un romance entero, lo tenemos en

Moro alcaide, moro alcaide, el de la vellida barba,
el rey te manda prender por la pérdida de Alhama...

(Primav., 84 a);

ésta es la forma más popular, más cantada en el siglo xvi, repetida hasta hoy entre los judíos de Oriente y de Marruecos; pero al lado de ella circuló otra forma contrahecha en *-ía*, bastante antigua, pues se halla publicada en el Cancionero de Amberes, 1550:

Moro alcaide, moro alcaide, el de la barba vellida,
el rey os manda prender, porque Alhama era perdida...

(Primav., 84) ¹²¹

Este contrahacimiento total de un romance viejo no es caso frecuente. Más abunda el caso de un romance que, empleando originariamente varias asonancias, es reformado para uniformarlas. Así el de Bernardo del Carpio, *Con cartas y mensajeros el rey al Carpio envió*, que tiene dos asonantes, -ó y -á, se refunde en la otra versión vieja *Las cartas y mensajeros del rey a Bernardo van*, reduciendo a la terminación -a todo el primer trozo. Lo mismo en el romance de las bodas de doña Lambra, la versión

A Calatrava la Vieja la combaten castellanos
por cima de Guadiana derribaron tres pedazos;
por los dos salen los moros, por el uno entran cristianos,

que tiene tres asonantes -áo, -áa y -á, sufre una refundición en su primera parte para eliminar la primera asonancia y dejar sólo las otras dos:

Ya se salen de Castilla castellanos con gran saña,
van a desterrar los moros a la vieja Calatrava;
derribaron tres pedazos por partes de Guadiana:
por el uno salen moros que ningún vagar se daban...

La refundición total de un romance de asonancia única cunde como una moda a fines del siglo XVI, y sirve a Pérez de Hita en las *Guerras civiles de Granada* para insistir en los romances viejos, poniendo al lado de la versión antigua otra nueva con diversa rima, versiones renovadas que a veces no dejaban de tener eco en la tradición (véase adelante cap. XIV, 7).

La refundición asonántica aun hoy tiene alguna que otra manifestación. Adelante veremos que el romance del *Enamorado y la Muerte* fué refundido por un anónimo mejicano, cambiando su asonante -ía en -áa, y así asonantado en -áa se recogió cantado en Chapantongo ¹²².

¹²¹ WOLF, MILÁ (*De la poesía*, pág. 316) y MENÉNDEZ PELAYO (*Antología*, XII, páginas 211-212) consideran la versión -áa como posterior, «compuesta por un diestro poeta», dice Milá.

¹²² Véase adelante cap. XX, 20.

27.—*El estribillo.*

Si, en cuanto a la métrica, el romance entronca inmediatamente con el verso de las gestas, en cuanto a la música hay que observar una diferencia grande, y es que el romance se canta a veces con estribillo, aditamento lírico del cual en las gestas españolas no tenemos ejemplo ninguno.

Pero el romance antiguo, en general, no gustaba del estribillo; las melodías que de ellos conservamos no lo tienen. Sólo lo vemos en algún raro caso. Lo hallamos, por ejemplo, en el romance de la *Pérdida de Alhama*, cantado con el bordoncillo *¡Ay de mi Alhama!*, cuya melodía nos dan Luis de Narváez, 1538, y Diego Pisador, 1552, en sus libros de vihuela, y prolongado el lamento, repitiéndolo con el cuarto hemistiquio del dístico, nos lo da Fuenllana, 1554 (*¡Ay de mi Alhama! | ¡cómo Alhama era ganada! | ¡Ay de mi Alhama!*); estribillo hecho famoso, como extraordinario, en el siglo XVI, hasta en Portugal, donde *minha Alhama!* se usaba como exclamación en el habla corriente. Otro caso es el del romance a la muerte del Príncipe de Portugal, cuyo estribillo en el Cancionero musical francés es *¡ay, ay, ay, ay, qué fuertes penas, Ay, ay, ay, ay, qué fuerte mal!* Pudiera ser que los cantores populares usaran más el estribillo, repugnado por los cantores más cultos; pero sea de esto lo que quiera, debe notarse que entre los dos romances citados hay esta diferencia: el de Alhama tiene dispuesta su letra en cuartetos (dícticos), para que el estribillo cuadre bien, tras una pausa en el sentido de la frase¹²³; mientras en el del Príncipe de Portugal el estribillo cuadra a veces mal, como cosa del cantor, ajena al autor del texto literario (v. cap. XII, 8).

En un contrahacimiento del romance de Lanzarote, el imitador introdujo igualmente a su antojo un estribillo inoportuno:

De velar viene la niña,
de velar venía.

Digas tú, el ermitaño, así Dios te dé alegría,
si has visto por aquí pasar la cosa que más quería.

De velar venía.

Por mi fe, buen caballero, la verdad yo te diría;

¹²³ Véase *Primavera* de WOLF, núm. 85 a; el núm. 85, que esté sin arreglar, no va dividido en cuartetos (dícticos).

yo la vi por aquí pasar, tres horas antes del día.
De velar venía..., etc. ¹²⁴.

Pero nada semejante hace ninguna de las otras varias imitaciones de tan famoso romance, y la instrumentación de una de ellas, contenida en el Cancionero Musical de Palacio (núm. 83), tampoco tiene estribillo alguno.

Otro largo estribillo lírico, extraño como el anterior al texto del romance, introduce el vihuelista Enríquez, de Valderrábano, además de repeticiones internas:

Los brazos traigo cansados,
cansados
de los muertos rodear,
vi a todos los franceses y no hallo a don Beltrán,
a don Beltrán.
Y arded corazón arded,
que non vos puedo yo valer.

Aparte se sitúa un antiguo romance pastoril burlesco que lleva estribillo cada cuatro versos dieciseisílabos (cap. XXII, 4), forma corriente en los romances artificiosos.

El romancero nuevo, a la vez que adopta la forma de cuartetas, usa mucho el estribillo (v. cap. XIV, 15).

En el canto moderno el monorrímo 8 + 8 tiene frecuentemente estribillo, ora tras cada verso dieciseisílabo, ora tras cada dos versos. Véase, por ejemplo, en el *Romancerillo catalán* de Milá, estribillo cada verso en los números 7, 19, 27 (melodía), 315, etc.; o cada dos versos en los números 12, 16 (melodía), 20, 79, 80, 91, 102 (melodía), 205 (melodía), 316, 352, etc., correspondientes a romances de origen catalán o castellano. En el Cancionero Musical de Palacio, número 445, se incluye un romance catalán con estribillo cada dos versos dieciseisílabos al comienzo, y después cada verso, y es el mismo que en el *Romancerillo* de Milá, núm. 358, se da sin estribillo (v. cap. XVI, 1).

El estribillo puede tener igual medida que el verso de la canción, o medida diferente; a veces es una frase relacionada con el contexto de la canción, pero a veces es ajena a ese contexto, y

¹²⁴ BÖHL DE FABER, *Floresta*, I, 1827, núm. 215, toma este romance de una copia manuscrita de JUAN DE LINARES, *Cancionero llamado Flor de enamorados*, Barcelona, 1573.

como elemento puramente musical consta a veces de sílabas insignificativas, onomatopeyas varias.

En las canciones épico-líricas francesas el estribillo es mirado como parte indefectible de las canciones destinadas a la danza, a diferencia de las que se cantan en otras ocasiones ¹²⁵. Pero en España no es así. El romance que sabemos sirvió aquí más para la danza, el del *Conde Claros*, no se cantaba con estribillo; ni el *Gerineldo* ni *La boda estorbada* que se bailan hoy en Ávila y en Santander, llevan estribillo, porque no son cantos coreados, sino ejecutados sólo por un cantador o por un grupo de cantores (v. cap. XXI, 5). Sin embargo, también hay bailes en que el canto del romance es coreado. En la danza prima de Asturias, a veces el romance (cuando éste es largo y no lo saben todos) se canta por uno solo y cada cuatro octosílabos el coro entona un estribillo, por lo común de sentido religioso, acomodado a la asonancia del romance: *Válgame el señor San Pedro, Nuestra Señora me valga*, o bien *Válgame la Virgen Santa, válgame el señor San Pedro*, o bien *Válgame Nuestra Señora, la bendita Magdalena*. En Canarias, por lo menos en la isla de La Palma, el baile romancístico era siempre coreado con un estribillo, llamado «el responder», y el canto de uno solo coreado por los demás arraigó tanto que llega a no concebirse ningún romance sin su «responder» (v. cap. XXI, 5).

¹²⁵ G. DONCIEUX, *Romancéro de la France*, págs. XIX-XX. Compárese A. JEANROY, *Les origines de la poésie lyrique en France*, 1925, pág. 388, etc.

Adición a la nota 16 de este capítulo. E. M. Torner me anuncia (diciembre 1952) que está próximo a publicar un volumen donde desarrolla el estudio de los cinco ritmos del verso octosílabo, mostrando una extraña conexión entre esos ritmos y los asuntos tratados en cada romance: en los romances del Rey Rodrigo y en los de Bernardo, ordenados siguiendo el desarrollo de la vida de su héroe respectivo, se ve que los últimos de cada leyenda, pues en ellos aumenta la intensidad de la acción, crece la proporción de los octosílabos del ritmo primero.

Recibo ahora también el trabajo de TOMÁS NAVARRO, *El octosílabo y sus modalidades* (en los «Estudios hispánicos, Homenaje a Archer M. Huntington», Wellesley, Mass., 1952, págs. 435-455), estudio de los varios tipos rítmicos que ofrece el verso de romance, según los varios acentos prosódicos que puede llevar, desde un solo acento prosódico en la séptima sílaba, hasta seis acentos en distintas combinaciones, produciéndose 64 variantes. El tipo *trocaico*, acento en la tercera sílaba, con 32 variantes de acento prosódico, es más propio de los temas líricos; mientras el tipo *dactílico*, acento en la primera sílaba, con 13 variantes, y el tipo *mixto*, acento en la segunda sílaba, con 19 variantes, son más propios de la épica, del diálogo dramático, de la descripción, de la sátira y de la lírica popular.

Estos esmerados y doctos trabajos sobre la extrema variabilidad del octosílabo nos vienen a indicar que tan diversas clases de acentuación son, para el oído español, insignificativas en la gran mayoría de los casos.

SEGUNDA PARTE
ORÍGENES DEL ROMANCERO

CAPÍTULO V

LOS ORÍGENES EN GENERAL

1.—Comienzos de la canción épico-lírica.

Hacia las postrimerías de la Edad Media y comienzos de la Edad Moderna se halla floreciente en toda Europa, desde España hasta Rusia, desde Islandia hasta Grecia, como particular género literario, el de la canción épico-lírica, poesía de elaboración tradicional, inseparablemente unida a la música y transmitida oralmente; poesía nueva, de la que la antigüedad no nos ha dejado muestras, y que ahora aparece con carácter internacional, no sólo en cuanto género, sino en muchos de sus varios cantos singulares que, en alas de la música, se propagan de unos países a otros. La intercomunicación es, naturalmente, más activa entre los países culturalmente más afines, y así se forman grandes grupos y menores subgrupos, bien caracterizados por internas analogías, de los cuales nos interesan dos, por más afines. De una parte el grupo que puede llamarse GERMÁNICO o teutónico, constituido por varios subgrupos, en los que se encuentran las *viser* escandinavas, sueco-daneas y noruego-islandesas; los *volkslieder* de Alemania y de los Países Bajos; las *ballads* de Inglaterra y de Escocia. De otra parte el grupo ROMÁNICO, en el que entran como subgrupos los *romances* castellanos, portugueses y catalanes, las *chansons* francesas, provenzales y del Norte de Italia¹, las *cançons* del subgrupo catalán, en el que se entrecruzan los otros dos subgrupos.

¹ Conviene nombrar especialmente el Norte de Italia, aunque como ya M. Barbi ha mostrado, las canciones épico-líricas del Norte se propagan también al Sur de los Apeninos.

La fecha más antigua que puede asignarse a las producciones de cada uno de estos grupos es siempre muy difícil de precisar, pues una vez alterado el lenguaje primitivo de la canción por su transmisión oral, no hay más recurso que sirva para fechar sino el asunto o tema, cuando es hecho histórico conocido, y cuando puede suponerse que la canción nació coetánea con el suceso. Otra muy gran dificultad está en que la crítica moderna puede confundir relatos en estilo narrativo épico, de transmisión juglaresca escrita, con los verdaderos cantos épico-líricos de transmisión oral. Salvado esto, la canción histórica que respecto a Dinamarca se tiene por más antiguo punto de referencia es la relativa a la Batalla de Lena, que nos lleva al año 1208, si bien hay otras canciones, aunque más alteradas, que se refieren a sucesos del siglo XII. Una canción inglesa de personajes históricos del siglo XI, si bien de tema fabuloso, se sabe que era cantada por las calles hacia 1140, pero debemos pensar que era un poema cantado por juglares, por lo cual mejor es que nos fijemos en una verdadera balada épico-lírica de tema religioso, la de Judas, que data del siglo XIII. En Alemania se encuentran varios cantos referentes a sucesos acaecidos desde 1311. En Francia la canción de Los tres Estudiantes ahorcados se cree reflejar un hecho ocurrido en 1259, pero no parece inspirada directamente en él, sino en algún relato tardío del suceso; por lo demás, faltan aquí, así como en Italia, cantos referentes a otros sucesos medievales que sirvan para señalar una fecha de arranque ². Faltan también en Cataluña. Respecto al reino de Castilla, hay varios romances sobre sucesos acaecidos en el siglo XIV, que se tienen por los más antiguos, pero luego indicaremos algo más preciso.

2.—*Los romances primitivos no eran épico-líricos.*

Estas fechas tan disconformes unas de otras son un punto de partida muy poco seguro. Indudablemente se habrán olvidado otras canciones históricas anteriores, y las no históricas pueden ser más antiguas. Por eso se han sostenido opiniones muy divergentes.

² Para estas fechas véase W. J. ENTWISTLE, *European Balladry*, Oxford, 1939, páginas 65-69.

La filosofía romántica, afirmando la poesía popular como anterior a la artística, llevaba a anticipar la fecha de los romances tradicionales. Para Jacobo Grimm, en 1815, los largos romances juglarescos del Conde Dirlos o de Baldovinos eran evidentemente formas añadidas y debilitadas que sin duda procedían de otros romances primitivos³; y esta manera de razonar dominó en absoluto hasta mediados de aquel siglo, cuando en 1849 G. Ticknor comienza la exposición de la literatura española sentando que «ya no puede racionalmente ponerse en duda que la poesía castellana apareció desde luego en la forma nacional y sencilla de los romances». El mismo dogma romántico guía a Diez en 1818, a Wolf en 1847 y a Durán en 1849, según arriba hemòs visto (cap. II, 4).

En la segunda mitad del siglo XIX, la reacción antirromántica, ateniéndose a los documentos existentes, desacreditó la hipótesis de esos romances primitivos, y en cuanto a los romances tal como se conservan, los fechó en época lo más próxima posible a la publicación de los mismos. Milá, máximo representante de esta reacción, en 1874 coloca los romances más viejos en la primera mitad del siglo XV, y Menéndez Pelayo en 1906 apoya estos mismos puntos de vista⁴.

Mas, contra la opinión de estos dos grandes maestros, la transmisión oral de los romances mantiene siempre abierta la entrada a la hipótesis contraria. H. R. Lang sostuvo en 1914-1915, involuntariamente subyugado por la ideología romántica, que los «cantares» aludidos por la Primera Crónica General referentes al Infante García y a Bernardo, eran «baladas épico-líricas, de esas que nacen al coger los trigos», y que el romance existía desde los comienzos de la literatura vulgar, acaso desde el siglo VIII⁵.

³ GRIMM, *Silva de romances viejos*, edición de 1831, pág. XI.

⁴ MILÁ, *De la poesta...*, págs. 480-481; los romances más antiguos del rey don Pedro los cree de la segunda mitad del XV. De unos 103 romances tradicionales de la *Primavera* de WOLF, sólo coloca 20 entre 1400 y 1450; añade 11 dudosos entre la primera y la segunda mitad del XV; 32 le parecen decididamente de la segunda mitad del XV, y 40 de la primera mitad del XVI. Que Milá propende fechas tardías se ve porque *Estase la gentil dama* lo fecha entre 1500 y 1550, cuando hoy sabemos que estaba ya muy difundido en 1420. MENÉNDEZ PELAYO, *Antología*, XII, 1906, pág. 112, hablando de los romances del rey don Pedro: «ninguno de ellos puede ser contemporáneo de don Pedro, ni anterior al siglo XV (observación aplicable a toda clase de romances)».

⁵ LANG, en la *Romanic Review*, V, 1914, págs. 343 y 348-349; VI, 1915, págs. 305-310. J. CEJADOR, *El Cantar de Mio Cid y la Epopeya castellana*, en la *Revue Hispanique*, XLIX, 1920, págs. 6-22, sostiene la teoría de los romances primitivos de Durán, sin citar a este autor. Véase *Rev. Filol. Esp.*, VIII, 1921, págs. 65-66, 69 y 74.

Buscando fórmula menos impugnable aunque más vaga, Pío Rajna, en el mismo año 1915, expresa cautamente, no afirmaciones, pero sólo sospechas de que los romances épico-líricos y octosílabos como los del siglo XVI podían existir en el siglo XIII; «faltan de ello los documentos, pero más allá del pasado visible hay casi siempre otro pasado más lejano que se sustrae a nuestras miradas»⁶. Para esa sospecha se apoya Rajna en una conjetura mía, cuando trato de explicar por qué, a diferencia del verso en el *Mío Cid* con base heptasilábica, ya predomina el octosilabismo en el segundo cantar de los Infantes de Lara, lo mismo que en el Rodrigo, y pienso que el octosilabismo «quizá siempre fué la base de la poesía popular castellana, y sólo en una época dada, que es la del *Mío Cid*, por influencia de los dos metros épicos franceses de 5 + 7 y de 7 + 7, vino a imponerse la base heptasilábica, abandonada luego que aflojó esa influencia francesa»⁷; tras lo cual se pregunta Rajna: ¿qué podía ser esa poesía popular capaz de ejercer una tan poderosa acción sobre los cantares de gesta? Tenía que ser un género afín y conexo: los romances épico-líricos, canto connatural del pueblo español, más que las gestas cultivadas por pasajero influjo francés. Rajna se deja influir aquí, sin darse cuenta, por la supervivencia del principio romántico sobre la canción tradicional anterior al poema.

El influjo romántico aparece expresamente declarado en Salverda de Grave, cuando al abandonar su pasado error anti-tradicionalista, adopta la famosa *Lidertheorie* defendida por Müllenhoff y afirma que la epopeya está hecha de baladas puestas una tras otra; y entonces, si bien la cronología nos muestra que los romances son posteriores a las gestas, como ellos, lejos de ser un género adventicio, aparecen profundamente enraizados en el alma castellana, bien podemos creerlos primitivos, como Lang los creyó: no nacen hacia el siglo XV, sino que entonces un público refinado los toma del pueblo iletrado⁸.

De ningún modo podemos asentir a la urgencia de suponer esos originarios romances épico-líricos y octosílabos. La poesía popular a que yo apunto en las palabras copiadas por Rajna es,

⁶ RAJNA, en la *Romanic Review*, VI, 1915, págs. 39-41.

⁷ *Cantar de Mío Cid*, 1908 (y 1944), págs. 101-102.

⁸ SALVERDA DE GRAVE, en los *Mélanges Antoine Thomas*, 1927, pág. 392.

además de la lírica (cuyo influjo declaro allí no ser satisfactorio del todo) ⁹, la misma épica, en edad anterior a los siglos XII y XIII dominados por el influjo francés, épica primitiva, alguno de cuyos caracteres métricos pude precisar más tarde y dejo reseñados arriba (cap. IV, 2, 10, 14). Esos supuestos romances épico-líricos y octosílabos, totalmente indocumentados en la época primitiva, no hacen falta ninguna para explicar el desarrollo de la literatura castellana. Tenemos en cambio otros romances bien atestiguados. El «romanz del Infant García», nombrado por la Primera Crónica General en 1289, mal calificado por Lang como balada épico-lírica, era sin ninguna duda, según con toda claridad manifiesta su extensa prosificación en la Crónica, un «romanz» de tono recargadamente narrativo, nada lírico, un breve cantar de gesta, como de 600 versos tan sólo. Los «romances et cantares» de Bernardo del Carpio, prosificados en la misma Crónica General, lejos de ser épico-líricos, eran perfectamente épicos, con acción llena de incidentes muy trabados, según nos lo deja ver la misma prosificación cronística de toda la leyenda de Bernardo ¹⁰.

Esos romances, citados y prosificados en la Crónica alfosí, eran, seguramente, semejantes a ciertos romances posteriores, pero no a los breves épico-líricos viejos, sino a los juglarescos largos, de estilo muy épico, escasamente épico-lírico. Eran algo semejantes al romance juglaresco del *Conde Dirlos*, que consta de 680 dieciseisílabos; pero éste, aunque semejante, se distingue de los «romances» de los siglos XII y XIII en varias particularidades. Primeramente se distingue en que tiene unidad de acción, pues los romances juglarescos, influídos por los breves romances épico-líricos, se construyeron con más sencillez, en torno a un solo motivo, sin acumular tantos episodios como se acumulan en las leyendas del Infant García, de Bernardo o de Mainete. Después, en cuanto a la forma, no es concebible que esos «romances» primitivos fueran octosílabos casi regulares como son los romances juglarescos publicados en el siglo XVI, sino que debían de ser amétricos, como amétricos eran todos los primitivos versos románicos, aunque supongamos que los poemas del siglo XI

⁹ *Cantar de Mio Cid*, pág. 102, nota 2.

¹⁰ Las citas de «romances» en la Crónica General van precisadas en *Poesía juglaresca*, 1924, págs. 320 y 368.

propendían al octosilabismo más que los del XII y XIII. En fin, los «romances» o «cantares» primitivos, respondiendo a la gran variedad de episodios que acumulan, usaban sin duda variedad de asonancias, lo mismo que las gestas más extensas de los siglos XII o XIII, y no una asonancia sola como usa el *Conde Dirlos*, cuyos 680 versos todos van asonantados en -á; o como el principal romance de *Gaiferos* (Primav., 173), que suma 306 dieciseisílabos, todos también en -á; o el del *Marqués de Mantua* (Primav., 165), con 390 versos, todos en -á, asonancia única en que también se ve el influjo de los romances breves.

En fin, examinando conjuntamente los poemas más viejos reseñados en la Crónica Najerense del siglo XII y los restos más arcaicos recogidos por la Primera Crónica General en el XIII, adquirimos la certeza de que los «romances» y «cantares» primitivos eran, lo mismo que los posteriores, *Mío Cid*, *Roncesvalles*, *Infantes de Lara* o *Mocedades de Rodrigo*, poemas de narración circunstanciada, aunque más breves, a los cuales, por razonables cálculos, podemos atribuir unos 500 ó 600 versos ¹¹. Los romances primitivos de España eran pues plenamente épicos, y no épico-líricos. Estos romances semilíricos de pocos versos no podemos encontrarlos sino a partir del siglo XIV o poco antes.

Esto responde fundamentalmente a la esencia de ambos géneros poéticos. La narración épica de todos los pueblos pertenece siempre a la época de los más remotos orígenes literarios, mientras la balada no hace su aparición sino en tiempos muy posteriores. La teoría que supone la epopeya derivada de baladas, invierte inconsideradamente los términos cronológicos en que ambos géneros se manifiestan. Y no es esto sólo, sino que además contradice el carácter esencial de la balada, puesto que el estilo de ella, épico-lírico, no es en modo alguno un estilo primario, siendo, en modo inverso, resultado de un proceso tradicional que parte del relato épico tendiendo a lo intuitivo (véase cap. III, 1 y 2).

¹¹ Para los poemas de la Najerense, anteriores al *Mío Cid*, véase *Rev. Filol. Esp.*, X, 1923, págs. 337-352. Entre los poemas más arcaicos reseñados en la Primera Crónica General, el de la Condesa traidora tendría poco más de 500 versos, y el romanz del Infante García tendría unos 600. Véase *Poesía juglaresca*, págs. 318, 320, y *Estudios literarios*, 1.^a edición, pág. 228 (reimpreso en el vol. 28 de la Colección Austral, edic. 1942, página 177). También *Reliquias de la poesía épica española*, 1951, págs. XXXVIII y sigs.

3.—Cronología de los romances tradicionales noticieros.

La fecha en que por primera vez se pone por escrito un canto tradicional o se alude a él, nos fija el mínimo de antigüedad de tal canción. La dificultad está en que, tratándose de una poesía de trasmisión oral, la antigüedad máxima debe de estar bastante más atrás en la mayoría de los casos, pues es poco común que una canción popular despierte la curiosidad y sea registrada por escrito a raíz de su primera divulgación. Si únicamente atendiéramos a la antigüedad mínima, deberíamos pensar que España era la cuna de multitud de temas difundidos en las baladas de otros países, pues en España se publicaron gran parte de esos temas tres siglos antes que en otras partes; pero el pensar así nos llevaría a evidentes errores que nadie se atreverá a afirmar; el tema que en Francia aparece varios siglos después que en España, todos están dispuestos a reconocer que pudo existir antes en Francia en estado latente. Sin embargo, ese mínimo de antigüedad, determinado por la primera aparición de un romance, es el único dato seguro que en la mayoría de los casos podemos poseer ¹².

No obstante, la historia del romancero nos obliga a pensar en la antigüedad máxima, y entonces no hallamos otro recurso sino acudir al criterio interno aplicable a los romances noticieros, supuesta su exacta o aproximada coetaneidad a los sucesos noticiados. Por eso tomamos esa clase de romances como base de una cronología general aplicable a toda la actividad romancesca.

Resumiendo aquí observaciones subsiguientes, notaremos que los veinte primeros octosílabos de *Válasme Nuestra Señora* deben referirse a San Fernando y colocarse en la segunda mitad del siglo XIII. Luego, la Muerte del rey Fernando el Emplazado, contada a continuación en ese mismo romance, se refiere a suceso de 1312 cantado no mucho después, en forma algo diferente a la hoy conservada (cap. VIII, 4). El romance del *Prior*

¹² Una esmerada lista de los 17 primeros escritos que incluyen o citan romances, tanto viejos como juglarescos o trovadorescos, desde 1421 hasta 1508, ha sido formada por S. GRISWOLD MORLEY, *Chronological List of early spanish Ballads*, en *Hispanic Review*, XIII, 1945, págs. 273-287. Un ensayo anterior publicó W. G. ATKINSON, *The chronology of spanish ballad origins*, en *Modern Language Review*, 1937, págs. 44-61.

de San Juan se refiere a sucesos de 1328 (cap. VIII, 6). El *Cercada tiene a Baeza* hubo de ser compuesto en 1368 o muy poco después. Los romances del rey don Pedro el Cruel, muerto en 1369, son tenidos presentes por el canciller Ayala al escribir su Crónica del rey Pedro, antes de 1379 (cap. VIII, 2). Después, ocurre el apogeo del género noticioso a causa de la intensificación de la guerra de Granada con sucesos de los años 1407, 1410 y siguientes, hasta la victoria final en 1492 (cap. XI, 3). Al lado de estos romances granadinos van los romances tradicionales sobre sucesos varios, *De vos el Duque de Arjona*, suceso de 1429; *Alburquerque*, suceso de 1430; ellos nos ofrecen casos ejemplares de popularización rapidísima, como el del romance de la *Muerte del Príncipe de Portugal*, 1491, abreviado y cantado en Francia hacia 1495 (cap. XII, 8), y casos de máxima expansión como el de la *Muerte del Príncipe don Juan*, 1497, que aún hoy se canta en España, en Portugal y entre los sefardíes de Marruecos y de Oriente. En fin, hallamos todavía romances tradicionales viejos sobre la invasión de Navarra por el duque de Alba en 1512, y sobre la muerte de la duquesa de Braganza en el mismo año 1512 (cap. XII, 16). Después de éstos ya no encontramos romances viejos de tipo tradicional; encontramos sólo algún que otro romance de tipo artificioso que logró tradicionalidad o popularidad poco extensa: el *Saco de Roma*, 1527; la *Muerte de Felipe II*, 1598; la *Muerte de Felipe III*, 1621, y así de otros sucesos más modernos.

En suma, respecto al género noticioso vemos que la producción de romances viejos se inicia en la segunda mitad del siglo XIII, y tiene su período de mayor actividad desde la segunda mitad del siglo XIV, hasta los dos decenios primeros del XVI; luego comienzan raros casos de tradicionalidad moderna, sobre nuevos temas que se repiten hasta nuestros tiempos. El apocamiento del noticierismo romancesco puede señalarnos el término de la época más floreciente del romancero (cap. XIII, 2).

Pero ¿hasta qué punto es apto el género de los romances noticiosos para representar el desarrollo de los otros géneros romancísticos?

Comparando éste con los otros dos grupos que luego trataremos, los romances noticiosos que hoy se nos conservan, tanto los producidos en el siglo XIV como los del siglo XV, forman clase

especial, por ser (juntamente con los fronterizos) los que menos asonantes agudos emplean y por usar casi únicamente los asonantes más corrientes en el idioma (*á, áá, ao, ía*); se abandonan así a la facilidad métrica más que los otros; son menos literarios, más vulgares.

Por este indicio de menor antigüedad en los noticieros, debemos concluir que, aunque ningún romance novelesco ni épico puede alegar fecha del siglo XIV, como los noticiosos, esto no es ciertamente un impedimento para suponer antigüedad igual, o mayor, a los romances fabulosos o a los heroicos. Solamente la cronología más clara del género noticiero habremos de tomarla como guía aproximada para la fecha de los otros géneros.

4.—*Fechas de los romances novelescos.*

Respecto al género novelesco, las precisiones cronológicas son muy vagas y escasas ¹³. El romance que fué recogido y puesto por escrito en fecha más antigua, es el de *La Dama y el Pastor*, pues lo hallamos ya muy retocado o rehecho, y extendido hasta Mallorca, en 1421. Junto a éste hay que colocar el romancillo *Yo me iba, mi madre*, pues por alusiones internas sabemos que es anterior a 1420 (cap. X, 4). Después, atribuidos a Juan Rodríguez del Padrón, esto es, hacia 1430-1440, se hallan en el Cancionero de Londres el *Rosa florida*, el *Infante Arnaldos* contaminado con el *Conde Niño*, y el *Caballero burlado* (cap. XI, 3). En el mismo Cancionero (compilado entre 1471 y 1500) se copian *Moraima* y la *Aparición de la amada difunta*. Nebrija, en 1492, cita como ejemplos el romance de Lanzarote *Dígame tú, el ermitaño* (en dos variantes de asonante diverso), y *Morir se quiere Alexandre*. Las damas de la Reina Católica cantaban en 1495 ese mismo *Alexandre* con *Rosa fresca, Tristán* y *Conde Claros*; otros datos así nos indican cuán divulgados se hallaban estos romances novelescos durante el siglo XV (cap. XII, 4, 11, 12 y 13).

¹³ Tan dudosas que NIGRA (pág. xxxiv) fechaba *Donna Lombarda* en el siglo VI, y el *Moro Sarracino*, o sea la *Escriveta*, en el siglo IX; mientras G. PARIS, en su reseña del libro de NIGRA (*Journal des Savants*, 1889, págs. 620-621), creía que la producción y propagación de los cantos épico-líricos neolatinos no pudo comenzar antes del XV; después, RAJNA, en sus *Osservazioni e Dubbi* (*Romanic Review*, 1915, pág. 39), volvía a sostener que la antigüedad más o menos remota de *Donna Lombarda* puede aún tener partidarios.

A pesar de lo tardío de estos datos cronológicos, es indudable que algunos romances novelescos remontan a una antigüedad igual o mayor que la de los romances noticiosos. Los novelescos son hijos de otra escuela romancística más ligada a las tradiciones literarias, escuela dependiente en gran parte de las baladas extranjeras, y distinguida por el gran predominio de asonantes agudos, así como por la máxima riqueza de asonancias varias en uso, hasta diez distintas; alguno que otro romance novelesco llega a emplear juntos múltiples asonantes, al modo de las canciones estróficas extranjeras cuyo influjo sufren; en fin, además, todos los asonantes agudos admiten la equivalencia grave: -á -áe, -ó -óe, -í -íe, -é -ée. Estos rasgos revelan una verificación hispana más arcaica que la de los romances noticiosos (cap. IV, 21, 22 y 24).

Después, entre esas versiones novelescas tan en boga en el siglo xv y primera mitad del xvi podemos señalar, en cuanto a su temática, dos épocas: la más vieja, hasta hacia 1500, en que el tipo del joven enamorado es el escudero, y la posterior, en que el escudero es sustituido por el caballero (cap. XI, 6).

Otra distinción más profunda marca una nueva época. La recolección hecha entre 1500 y 1550 en pliegos sueltos, Cancioneros de romances, Silvas, etc., prefiere visiblemente los romances fragmentarios (cap. III, 3 y 7), sin duda porque muchos de ellos eran sentidos como más viejos y venerables, resto de una época baladística propia de los antepasados (cap. X, 3). En esa primera mitad del xvi existían seguramente muchos romances-cuentos que los editores despreciaban y no querían recoger, tales como *Bernal Francés*, la *Doncella guerrera*, la *Muerte ocul-tada*, *Don Bueso y la hermana cautiva*, *Blanca Flor y Filomena*, *Silvana*, con tantos otros que, aunque sabemos que existían entonces, nos sorprende no hallarlos en las colecciones antiguas (cap. XXII, 2 y 3). A fines del siglo xvi la moda por el viejísimo romance fragmentario decae; el teatro realza los romances-cuentos, poco atendidos antes, y recoge, escenificándolos, la *Serrana de la Vera*, el *Príncipe viñador*, la *Serranilla de la Zarzuela*, escenificando también una versión nueva de la *Adúltera castigada*; entonces, en 1605 se publica el último pliego suelto, en el cual se incluye un nuevo romance-cuento, *Caballero de lejas tierras* (cap. XV, 10). Todos estos hechos nos dicen que hacia 1600 ha

empezado una nueva época para la tradición oral, la época moderna en la que el romance novelesco de asunto completo es lo estimado corrientemente, una vez olvidado el gusto fragmentista.

5.—*Fechas de los romances épico-nacionales.*

Para los temas épico-nacionales hallamos aún menos referencias cronológicas que para los temas novelescos, y más tardías, toda vez que el *romanz del Infant García* y demás «romances» citados en la Primera Crónica General de 1289, no eran épico-líricos.

Hacia 1465-1470 una crónica toledana copia unos versos del *Rey don Sancho, rey don Sancho, no digas que no lo digo* (capítulo VI, 11). Luego, también en la segunda mitad del xv, Diego de San Pedro contrahace el *Yo me estando en Barbadillo* y la *Fuga del rey Marsín*, como romances sabidos por todos (cap. XII, 4). A fines del xv o comienzos del xvi, una copia de la *Jura en Santa Gadea de Burgos* está hecha sobre un manuscrito de fecha anterior, teniendo presentes otras versiones manuscritas más antiguas, pues anota la variante de un par de octosílabos precedida de esta nota: «habetur in aliis antiquioribus exemplaribus»¹⁴.

Esta extrema escasez de noticias depende de que los romances heroicos fueron siempre los que más tardaron en hacerse de moda entre literatos, cortesanos y editores. A fines del xv, cuando sabemos que abundaban los romances del Cid, de los Infantes de Lara y demás héroes, no vemos ninguno incluído en los Cancioneros, ninguno aparece junto a los cinco novelescos cantados en 1495 por las damas de Isabel la Católica. Lo mismo más tarde: la imprenta, en la primera mitad del xvi publicó antes los romances novelescos, y sólo después se aplicó a los nacionales (cap. XIII, 4 y 5). Igualmente el romancero nuevo atendió antes a los temas moriscos y pastoriles que a los heroicos (cap. XIV, 5 y 11). Por eso es natural suponer que el desarrollo de los romances heroicos ocurre dentro del mismo espacio cronológico que ocupan los noticieros viejos; y quizá son aún más antiguos, pero la moda literaria y cortesana no los favorecía, estimándolos menos recreativos que los novelescos.

¹⁴ *Rev. Filol. Esp.*, I, 1914, pág. 363, nota 2.

Respecto al grupo de los romances heroicos, notamos que pertenecen a una escuela romancística especial, caracterizada por el grado de variedad en las asonancias y por la proporción en que usa los asonantes agudos, según lo cual estos romances ocupan un lugar intermedio entre los novelescos y los noticieros (cap. IV, 24). Esa escuela particular se caracteriza sobre todo por abundar los romances que constan de varias series monorrimas (un tercio del total), mientras que los romances noticieros nunca usan más que un solo asonante, y los novelescos que tienen asonante variado lo varían cada pocos versos, al modo de las canciones estróficas extranjeras. Este uso de varias series monorrimas en un mismo romance y el ofrecer el mayor porcentaje de romances que equiparan el asonante -ó con el óe, muestra la dependencia respecto de las gestas (cap. IV, 23). Por otra parte, siempre que se descubre una versión más antigua de cualquier romance heroico, resulta más cercana al texto de la gesta correspondiente, lo cual indica que el nacimiento de estos romances entronca con las gestas, y ocurre cuando éstas empiezan a decaer, aflojando en su influencia sobre las Crónicas, hacia 1380 (cap. VI, 7).

La métrica además nos sugiere otra consideración: los romances heroicos son tan antiguos que ellos son los que imponen a los romances novelescos, derivados de canciones extranjeras, el uso casi exclusivo del monorrimo y la asonancia hecha siempre grave mediante la -e paragógica (cap. VI, 24).

Estos romances heroicos, después de tener, al igual de todos los otros, su período de gran boga y de activa recolección en el siglo XVI, se olvidaron casi por completo. La tradición moderna, por rara casualidad conserva alguno, pero no nos ofrece ninguno que no hubiese sido recogido en el XVI, como nos ofrece bastantes romances novelescos y aun alguno noticiero que no fueron publicados en la época de los pliegos sueltos, de los Cancioneros y de las Silvas, lo cual parece indicio de que los heroicos respondían a un impulso muy particular y arcaico, extinguido antes que el de las otras clases de romances.

6.—*El romance tradicional deriva de una redacción más amplia.*

Los románticos sacaron lógicamente las consecuencias críticas del principio general por ellos sustentado, que la «poesía popular» es fruto peculiar y exclusivo de la edad primera de los pueblos, fruto espontáneo, natural, ajeno al arte del hombre, y anterior al nacimiento de la «poesía de arte». Según esto, cuando encontraban dos versiones antiguas de un romance, una más «popular» y otra en estilo más personal, más desarrollada y extensa, pensaban que ésta era un arreglo y ampliación de la popular, hecho por un poeta de arte. Pero lo notable es que este criterio comparativo sobrevivió tenazmente a la ruina de las ideas románticas en que se apoya. Participaron más o menos veces de ese modo de pensar Durán, Wolf, Milá, Nigra, Coirault y otros muchos hasta hoy tratando de la canción neolatina, y participaron más decidida y conscientemente los tratadistas de la balada inglesa y escocesa. Para Kittredge lo mismo que para Gummere (citados arriba, II, 9) la poesía de los ministriles o juglares, esto es, de los poetas de profesión, y la poesía de la balada oral son, no ya distintas, sino *incommensurables*, pues suponen diversa disposición mental y diversos hábitos; cuando sobre un mismo tema, dicen, hay una novela en verso y una balada, creen algunos que la balada es un «rifacimento» de la novela métrica, pero la realidad es lo contrario; aunque la balada se haya recogido en fecha posterior a la novela, sin duda existía antes en la tradición oral; aunque se demuestre que la balada está sacada de la novela, es a veces probable que la novela esté sacada de una balada todavía más antigua¹⁵; respecto a esa relación entre la balada breve y el poema extenso, puede decirse que, dejando a un lado «la tiranía de las fechas», en general, la balada es poesía originaria, nacida coralmente para tratar una simple situación dramática, y sólo después, en el curso de la tradición, desarrolla un proceso épico, tendiendo cada vez más y más a tratar una serie de sucesos, una historia¹⁶. Hemos escuchado en estas manifestacio-

¹⁵ KITTREDGE, págs. xv-xvi y xxiii. COIRAULT, pág. 655, asiente, y véanse las notas de su pág. 656.

¹⁶ GUMMERE, *The Balad of Tradition*, págs. 78-79.

nes un acto de fe en el principio romántico, el más firme e inmovible que puede imaginarse.

Todo ello es evidente resultado de creer que el romance o la balada son algo primario, producto de una poetización inicial de carácter un tanto arcano, poetización anterior a la cultura y a la poesía de arte. Pero si nos libertamos del dogma romántico sobre la poesía «popular», si sustituímos este adjetivo por el más preciso «tradicional», nos vemos llevados forzosamente a un criterio comparativo contrario al romántico: la versión de un romance popularizada y abreviada por la tradición, deriva de la versión más personal y artificiosa, más desarrollada y completa; llegamos a una afirmación que podemos decir axiomática, o mejor aún, perogrullesca, al sentar que la poesía tradicional nunca fué tradicional en su origen, sino que fué poesía de arte individual, poesía de un autor único, juglar, trovador, poeta de profesión o poeta espontáneo y popularista, de cualquier tipo que sea ¹⁷. Ya en 1896, al examinar los romances de los Infantes de Lara en relación con nuevos datos sobre los cantares de gesta, observábamos con claridad su derivación de relatos épicos mucho más extensos y circunstanciados.

Sin duda que esta manera general de considerar los romances populares como nacidos por evolución tradicional de tipos varios más extensos con narración más circunstanciada (romances juglarescos o artificiosos, cantares de gesta) tropieza en la crítica con una prolongada vigencia de ideas contrarias ¹⁸, pero confío en que se han aducido ya y se podrán añadir aquí pruebas e indicios bastantes en apoyo, mientras que nunca he podido hallar comprobación evidente, por más que la he buscado, para el proceso inverso, exigido por el principio romántico, esto es, nunca pude hallar que una versión más detallista proceda de otra más breve y más épico-lírica ¹⁹; algo así ni aun lo encuentro cuando, en ambiente muy refinado, un Lope de Vega o un

¹⁷ Véase cap. III, 1. Traté extensamente este punto en la *Rev. Filol. Esp.*, III, 1916, págs. 255-270 y 287-289. Contacto entre un romance trovadoresco y otro tradicional moderno del rey Rodrigo, *Floresta de leyendas* (Clásicos de La Lectura, 71.º, 1926, pág. 26.

¹⁸ Tanto que, aun asintiendo a las ideas aquí apoyadas, G. Cirot decía de ellas: «Ces vues sont tellement neuves qu'il faudra quelque temps pour s'y faire les yeux», *Bull. Hisp.*, XXI, 1919, pág. 108; compárese la nota de su pág. 107.

¹⁹ *Rev. Filol. Esp.*, III, pág. 244.

Lockhart parafrasean algún romance viejo, pues estos poetas se aplican a dilatar el estilo épico-lírico y no a hacerlo más narrativo.

7.—*En la tradición antigua la versión más breve es posterior a la más extensa.*

Por vía de ejemplo recordaré que en otras ocasiones he mostrado cómo, cuando se nos conservan dos versiones antiguas, es más satisfactorio el considerar anterior la versión más circunstanciada. Así, en *Amores trata Rodrigo* (seducción de la Cava), sacado de la novela o *Crónica Sarracina* de hacia 1430, debemos poner como primera o más antigua una versión más extensa, más llena de recuerdos de la novela original, versión representada, aunque defectuosamente, por la de 70 octosílabos; y debemos considerar como versiones posteriores, acertadas por la tradición, las que sólo cuentan unos 36 octosílabos²⁰. Lo mismo debemos pensar de las versiones de *Rosaflorida* o de *Emperatrices y Reinas*; la más nutrida de pormenores imaginativos o históricos tiene que ser la más antigua, más cercana a la redacción primera, mientras las versiones más breves representan las omisiones selectivas o los olvidos propios de la tradición²¹.

Contra este criterio, es de notar que Wolf, cuando en la tradición antigua se conservan dos versiones, cree siempre que la más extensa es una refundición de la más breve, y Milá le sigue por lo general, asignando fecha posterior a la versión amplia. Así, por ejemplo, en el romance de la *Muerte de don Beltrán*, Wolf califica la versión breve de «primitiva» y la extensa la cree refundición hecha por un juglar; Milá, aunque califica ambas de «populares», las cree de fecha diversa: la versión breve *Por la matanza va el viejo* (Primav., 185), con 44 octosílabos, es fechada por Milá en la primera mitad del xv, mientras la versión amplia *En los campos de Alventosa* (Primav., 185 a), con 80 octosílabos, la fecha en el paso del xv al xvi. Ahora bien, las dos se publicaron por el mismo tiempo: la breve se divulgó en el Cancionero sin año [1548], y luego, al reimprimir ese Cancionero en 1550, uno, que recordaba mejor el romance, corrigió la versión antes publicada, ordenando mejor sus versos evidentemente desordena-

²⁰ *Floresta de leyendas heroicas* (Clásicos de La Lectura, 71.º, 1926, págs. 16-24).

²¹ Traté de ambos romances en la *Rev. Filol. Esp.*, III, págs. 258 y 266.

dos y añadiendo otros muchos que faltaban; lo razonable será pues decir que la versión extensa está más cerca de la primitiva, y que la versión breve sufrió más los olvidos de la tradición.

Cosa semejante sucede con *El Caballero burlado, De Francia partió la niña* (Primav., 154), versión con 52 octosílabos, que Wolf califica de primitiva y Milá fecha en la segunda mitad del xv, frente a la versión de 80 octosílabos (Primav., 154 a), calificada por Wolf como refundición de juglar, y fechada por Milá en la primera mitad del xvi. Son dos versiones muy discrepantes y no hay motivo ninguno para fechar la breve antes que la larga; si acaso habría motivo para lo contrario, pues la larga se publicó en pliego suelto que sabemos existía ya en 1524, fecha en que lo compró Fernando Colón en la feria de Medina (Gallardo, II, col. 547), mientras la forma breve sólo se publicó veinticinco años después en el Cancionero de Amberes.

Las dos formas del romance de la *Duquesa de Braganza* (Primavera, 107 y 107 a), con 34 o con 78 octosílabos, son calificadas por Wolf respectivamente de versión primitiva y versión refundida por un poeta artístico; Milá tiene las dos por populares, pero fecha la breve en la segunda mitad del xv y la extensa en el siglo xvi. No hay la menor razón para tales distingos. No puede decirse más que la versión breve es una versión de gusto fragmentista, truncada en su final.

En suma, la brevedad no es signo de antigüedad mayor, sino al contrario. Los casos aquí apuntados reciben evidente comprobación en el hecho de que olvidos y omisiones del todo semejantes son evidentes en el proceso de simple popularidad: de algunos romances artificiosos sabemos que sólo por el hecho de divulgarse en el canto sufrían muy reiterados acortamientos, y veremos cómo un romance de Liñán, escrito en 1595, perdió enseguida 20 versos, al tomar la forma con que se divulgó en el Romancero de Escobar de 1612 (cap. XIV, 4 y 12); sabemos que otro romance artificioso, *Por el jardín de las damas*, se acorta también en ediciones posteriores (XIV, 13).

Prescindiendo de ejemplos como los anteriores en que se nos conservan varias formas romancísticas antiguas, extensa una y breve otra, examinaremos aparte otros tres casos, más precisos en la fecha a que remontan los orígenes y los resultados tradicionales.

8.—*Tradición moderna basada en un romance artificioso tardío.*

En el capítulo XII trataremos el tema de la *Muerte del Príncipe de Portugal*, combatiendo la supervivencia del prejuicio romántico, y mostrando cómo un romance de fray Ambrosio Montesino, escrito en estilo artificioso, bastante próximo al épico-lírico popular, es la primera forma que el tema tuvo, forma extensa de 70 octosílabos, y cómo después esa forma fué acertada por el canto y por la trasmisión oral, perdurando en la tradición moderna portuguesa con sólo 20 ó 30 octosílabos. Los ilustres críticos que pensaron al revés, esto es, que Montesino parafraseó el canto popular, sin duda se convencieran de su error si hubiesen atendido a otros casos semejantes, como el del romance de *Flérida*, modernamente cantado en España, en Portugal y en Marruecos, indudable derivación del romance final que Gil Vicente pone a su tragicomedia de *Don Duardos* (cap. XIII, 20).

Casos aun más evidentes se verán en el capítulo X, 7, por tratarse de romances extensos muy artificiosos, sin rastro ninguno de estilo popular. Un romance de afectada elegancia sobre *El Juicio de Paris*, publicado en el Cancionero de Amberes, con 184 octosílabos, es el original indisputable de las variantes tradicionales modernas, con un máximo de 76 hemistiquios, sin que creo pueda haber hoy crítico tan influido por supervivencias románticas que llegue a pensar lo contrario. Lo mismo cabe decir del romance de *Tarquino y Lucrecia* (Durán, 519), publicado en un pliego suelto y después en el Cancionero de Amberes, respecto al tradicional moderno, mucho más breve, conservado en Trás-os-Montes y en Leiria, así como entre los sefardíes de Marruecos, Orán y Salónica ²². Semejante evidencia ofrecen otros casos en que la tradición actual se halla en indudable relación con un romance artificioso del siglo XVI o fines del XV.

²² *Rev. Filol. Esp.*, III, pág. 266; *Catálogo rom. judío-español*, núm. 45.º; P. BÉ-NICHOÛ, *Romances judeo-españoles de Marruecos*, núm. 66.º; F. A. MARTINS, *Folklore de Vinhais*, II, 1939, pág. 29.

9.—*Tradición moderna derivada de romances juglarescos y de ciego.*

Considerando un segundo caso que nos lleva a orígenes más internados en el siglo xv, vemos que el prejuicio romántico obra con más fuerza (aunque parezca extraño) tratándose de los romances viejos llamados juglarescos. Por ser en general más antiguos que los mentados en el párrafo anterior, debiera parecer más claro el que ellos sirvieron de fuente a la tradición moderna, y, sin embargo, la fe ciega en el principio romántico es incommovible, como nos ha mostrado ya el caso de Kittredge (párrafo 6). Los románticos, mientras desconocieron los varios ejemplos de nuestro párrafo precedente, por no merecerles ninguna atención los romances tardíos muy artificiosos ni los orales con ellos relacionados, tropezaron, en cambio, con algún caso de estrecha semejanza entre un romance juglaresco y un romance tradicional moderno, y no dudaron en someterlo a su dogma, porque observaban que esos romances juglarescos viejos, muy extensos y muy narrativos, siendo indudable obra de un poeta profesional, de un juglar, abundan, sin embargo, en caracteres populares; por eso Grimm afirmó en general que los romances juglarescos eran formas ampliadas de los romances populares primitivos, cuya existencia era forzoso suponer, ya que la poesía popular había precedido a la poesía de arte. Y sin conocer a Grimm, Durán pensaba lo mismo, cuando en términos generales decía que los juglares reformaron los romances de la «época tradicional», hoy perdidos ²³. Siguiendo la misma doctrina, Wolf la aplicaba a un caso concreto, afirmando que el largo romance del *Conde Alarcos* era arreglo hecho por un juglar sobre otro popular más antiguo, conservado hasta hoy en versiones portuguesas ²⁴. Y así se emitieron otras opiniones, inspiradas más o menos directamente en el mismo principio general que rechazamos.

En contra de él hemos de ver adelante que, cuando junto a un romance viejo juglaresco existe sobre el mismo asunto una versión tradicional moderna, ésta deriva manifiestamente de él y no al contrario. En el capítulo X, 12, diremos cómo la tradición actual del *Conde Alarcos*, contra lo que Wolf pensaba, no ofrece

²³ DURÁN, *Romancero General*, I, pág. XLIII.

²⁴ WOLF, *Studien*, 1859, pág. 462, nota (o traducción de Unamuno, pág. 191, nota).

sino versiones debilitadas del magistral texto juglaresco, anterior a los mediados del siglo xv. En el capítulo VII veremos comprobada la posterioridad de la versión oral moderna en la *Infancia de Gaiferos*, en el *Conde Dirlos* y en *Gaiferos libertador de Melisenda*; y en estos dos últimos casos el texto juglaresco, por su gran extensión, se ha prestado a más de una refundición abreviadora (nótese esto bien), dando origen a dos o más versiones modernas diferentes. También el romance juglaresco de la *Penitencia del rey Rodrigo*, en forma muy semejante a la publicada varias veces en la primera mitad del siglo xvi, es fuente del romance tradicional cantado hoy en el Noroeste de España y en Chile ²⁵.

Wolf y los que como él piensan, considerarían seguramente inconcebible una solución semejante a la dada por él al caso del Conde Alarcos, si trataran de un romance juglaresco moderno, o sea de ciego, sin dejo ninguno épico-lírico, y de la versión breve del mismo popularizada en la tradición oral; no dudarían que ésta deriva de la extensa ²⁶.

10.—*Tradición antigua basada en un cantar de gesta.*

Muy semejante al caso de un romance tradicional moderno derivado de un extenso romance juglaresco es el tercer caso que aquí vamos a considerar: el de algún episodio de cantar de gesta sobre cuyo mismo contenido existe un romance tradicional. Hay, sin embargo, una diferencia cronológica: el cantar de gesta es más antiguo que el romance juglaresco, y el romance tradicional es también más antiguo, es un *romance viejo*, por lo común perdido ya en la tradición moderna.

Esa diferencia meramente cronológica no puede impedirnos el considerar este tercer caso como en todo análogo a los anteriores. Veremos igualmente que varios autores se muestran adversos o, al menos, muy reservados frente a este caso de derivación, más quizá que frente a ninguno de los otros casos: hay quienes objetan que el romance no puede derivar inmediatamen-

²⁵ *Floresta de leyendas* (La Lectura, 71.º, 1926, págs. 22-28 y 87-97).

²⁶ Cité bibliográficamente un ejemplo, *La despiadada Teresa*, en la *Rev. Filol. Esp.*, III, pág. 263, caso evidente que no tengo paciencia para detenerme a exponerlo, por lo malos que son tanto el romance de ciego como el tradicional de él derivado. Otro caso, el de *Los mozos de Monleón*, exponemos en el cap. XXII, 11.

te de la gesta, pues entre el estilo épico y el épico-lírico media un abismo imposible de salvar; otros críticos, fieles en todo al dogma romántico, creen que el romance, por su esencia misma, tiene que ser anterior a la gesta.

Frente a la duda de los primeros aduciremos en el capítulo VI ejemplos demostrativos de cómo un romance viejo es a veces nada más que breve fragmento de una gesta, así el *Rey don Sancho, rey don Sancho* (aviso del leal zamorano), o *Yo me estando en Barbadillo* (quejas de doña Lambra); estos casos evidentes nos aclaran otros, en que el romance deriva de la gesta mediante acortamiento y refundición más o menos importantes según la acción tradicional sea más persistente e intensa, así *Pátese el moro Alicante*, *El Cid en Roma*, o *El Cid en la corte de Toledo*.

Suponemos en ese capítulo VI, que, tanto en los casos de más sencilla derivación como en los de refundición más complicada, siempre es verosímil la intervención de poetas de oficio, en especial los mismos juglares de gesta, propagadores de los poemas heroicos; ellos, cooperando con el pueblo cantor, facilitaban activamente la asimilación del estilo épico al épico-lírico en una época en que ambos estilos convivían, sobreponiéndose, el género juglaresco de las gestas y el género popular de los romances; ellos pudieron mantener la íntima y entrañal tradicionalidad común entre el género antiguo que va a desaparecer y el género nuevo de los romances. Esa intervención juglaresca es de presumir para casos como el de *Helo, helo por do viene* (el Moro que perdió Valencia), al cual podemos asimilar el de *Los vientos eran contrarios* (visión profética del rey Rodrigo), aunque en este segundo romance no hay derivación de una gesta, sino refundición poética de recuerdos muy dispersos en la *Crónica Sarracina* ²⁷. Pero no todos los casos de muy honda refundición los resolvería la intromisión de un poeta de oficio, pues en *A cazar va don Rodrigo* (venganza de Mudarra) la actuación juglaresca, que pudo haber, no nos explicaría, sin además la obra del poeta-legión, el tono general del romance, porque no podemos suponer ningún escritor de los siglos XV y XVI cuya imaginación fuese capaz de concebir esa síntesis, no narrativa sino fantástica, de recuerdos muy esparcidos en la gesta de los Infantes de Lara.

²⁷ Véase *Floresta de leyendas heroicas* (en Clásicos de La Lectura, 71.º, 1926, páginas 9-13).

Respecto a los otros críticos que creen esencialmente anterior la forma breve épico-lírica a la extensa meramente épica, pondremos por ejemplo el romance de *Don Bueso y su hermana cautiva* con el extenso grupo de baladas afines, en relación con el poema austríaco anónimo del siglo XIII, *Kudrun*, donde se trata, de modo igual que en las baladas, el tema del libertador de la hermana cautiva. Doctos críticos alemanes, F. Panzer, H. Schneider, Martha Kübel, piensan que la balada es primitiva y fué la fuente del poema; pero esto resulta insostenible, porque en las baladas modernas subsisten restos en que aparece fugazmente un personaje inútil que no toma parte ninguna en la acción, un caballero que acompaña un momento al hermano libertador, para ser olvidado enseguida, y que es recuerdo atrofiado del novio de la doncella Kudrun, compañero constante del hermano en la liberación, según el poema ²⁸. Esto prueba que la balada deriva del poema, de la narración épica más recargada de personajes y episodios, y que en las simplificaciones sucesivas de la tradición, algunas formas de la balada no llegaron a suprimir del todo al novio de la heroína. Pero también aquí vemos repetirse el caso de una derivación mediante la intervención de un poeta de oficio. Las baladas hoy conocidas suponen no una derivación directa e inmediata del poema, sino una derivación por intermedio de una balada juglaresca, muy narrativa, de unos 200 versos, donde se resumía la parte segunda del poema, el cautiverio y el rescate de Kudrun. De esa balada juglaresca que hemos de suponer en dos versiones diferentes, nacen dos grupos de baladas orales: uno más antiguo, al que pertenece *Don Bueso*, y otro de expansión posterior, al que pertenecen la mayoría de las otras baladas ²⁹. No podemos presumir si este jugar inter-

²⁸ Véase *Supervivencia del poema de Kudrun*, en la *Rev. Filol. Esp.* XX, 1933, páginas 13-22; en las págs. 23-25 y 58 rebato otra opinión semejante que estima la balada alemana *Sudeli* más épico-lírica, como fuente de las baladas escandinavas *Isemar* y *Hafsfrun*, más circunstanciadas, pero que en realidad son derivación más directa del poema austríaco (en la traducción alemana *Das Fortleben des Kudrungedichtes*, en el *Jahrbuch für Volksliedforschung*, Berlín-Leipzig, V, 1936, págs. 91-97 y 97-99).

²⁹ *Supervivencia...*, en la *Rev. Filol. Esp.*, XX, págs. 30-35 (traducción en *Jahrbuch für Volksliedforschung*, V, págs. 102-106). INGBORG SCHRÖBLER, *Wikingsche und spielmännische Elemente im zweiten Teile des Gudrunliedes*, Halle, 1934, pág. 110, nota, extraña la gran influencia que atribuyo a un poema que apenas ha dejado rastro en la literatura alemana, y cree preferible suponer una balada originaria independiente del Gudrun. Pero ésa es la balada juglaresca que yo supongo, salvo que no es independiente del poema.

mediario elaboraba enteramente de nuevo la narración del poema de *Kudrun*, aislando así de éste la balada originaria alemana, o si hacía como los juglares españoles que en sus extractos, a juzgar por los romances viejos en que es presumible la acción de un juglar, conservaban los versos de las gestas transfundiéndolos en la nueva forma romancística; pero esto ya es de interés secundario para la historia del romance de *Don Bueso*.

CAPÍTULO VI

ORÍGENES ÉPICO-NACIONALES

1.—*Las dos teorías opuestas.*

Entramos en una cuestión batallona, la más discutida en el romancero, y por eso cuestión más para tratada en cada romance particular. Pero como atañe a los más capitales problemas romancísticos, es preciso abordarla ahora en general, aun a costa de concederle mucha extensión y dejarla, sin embargo, falta de todo el desarrollo que en cada caso exigiría.

Es la cuestión en que más tropiezan y se oponen las dos teorías en pugna. La teoría tradicionalista no sólo afirma la tradicionalidad oral de los romances, sino que la ve enlazada con la tradición épica; y como este enlace no se observa respecto a otras canciones populares, rompe la uniformidad en las apreciaciones de la crítica, y esto es gran motivo de duda, no sólo para los que profesan la teoría individualista, sino para Pío Rajna, gran propugnador de la tradición épica francesa.

Surge además una dificultad objetiva. Los cantares de gesta que, dentro de la concepción tradicionalista aquí adoptada, debemos de reconocer como fuente de los romances, no se conservan en el texto mismo que los romances presuponen, sino en otro análogo. Entonces, la teoría individualista exige «ver y palpar», negando valor a un razonamiento que se funda en textos perdidos. Sin embargo, debemos tener muy presente la convicción de muchos textos desaparecidos, expresada por Pío Rajna, aunque con otro motivo, muy de recordar aquí, justamente por ser este autor un dubitante escrupuloso: «per mio conto sono

convinto che al di là del passato visibile c'è quasi sempre un trapassato che si sottrae ai nostri sguardi»¹. Recogemos estas palabras para robustecer una demostración en que los documentos directos no faltan, aunque escasean, y en que los indirectos abundan, convincentes a veces hasta la evidencia, dándonos perfecta idea de una tradición ininterrumpida desde el siglo XII hasta el XVI y aun hasta el XX. Al publicar las *Reliquias de la poesía épica española*, 1951, he razonado suficientemente sobre los textos perdidos en cuanto hipótesis necesaria y en cuanto hecho bien documentado. No hay para qué repetir aquí.

En las páginas siguientes, al exponer la mayor tradicionalidad del romancero enlazada con la de la épica, bien sé que emprendo tarea muy ardua, porque la teoría individualista es la dominante en el extranjero, desde que el libro de Doncieux en 1904 se empeñó en la crítica de la canción popular francesa como obra de un solo individuo, y desde que el admirable alegato de Bédier, digno de mejor causa, defendió el no reconocer en las «chansons de geste» sino la obra tardía del poeta aislado, libre de toda ligazón tradicional. Hoy que la teoría de Bédier ha entrado en su ocaso², espero que las ideas que se oponen a esa teoría, no encuentren en algunos doctos la resistencia a que les predisponía el prestigio de la brillante y famosa doctrina bedierista.

2.—Opiniones en el siglo XIX. Milá. *Disentimiento de Carolina Michaëlis.*

Allá en Chile, en 1843, Andrés Bello, con vaga pero certera intuición, consideraba en general los romances del Cancionero de Amberes como fragmentos de las gestas cantados separadamente por los juglares³. Algo semejante decía diez años después Milá Fontanals⁴.

¹ *Romanic Review*, VI, 1915, pág. 39, y véase aquí arriba cap. V, 2.

² Por obra de muchos contradictores, entre ellos P. RAJNA, 1908, 1911; F. LOT, 1927; R. FAWTIER, 1933; TH. FRINGS, 1938; L. F. BENEDETTO, 1941; A. PAUPHLET, 1933, 1946; R. LOUIS, 1947, etc.

³ Artículo publicado en *El Crepúsculo*, sobre el *Origen de la epopeya románica* (véase *Obras* de BELLO, II, 1881, pág. 330).

⁴ «Los primeros romances dimanaron de los cantares de gesta...; fueron fragmentos de las gestas, de las que tomaban una o más series de monorrimas», MILÁ, *Observaciones sobre la poesía popular*, Barcelona, 1853, págs. 55-56 (en las *Obras completas*, VI, página 46). En las págs. 7-8 (*Obras*, VI, págs. 3-4) sienta como general en la poesía euro-

Esta manera de ver era entonces compartida por muy pocos. F. J. Wolf, estudiando los romances españoles en 1847 y luego en reiteradas ocasiones, sentaba con varios argumentos históricos y de filosofía romántica que Castilla no tuvo ni pudo tener poemas épicos populares, así que los «romances primordiales» fueron su primera poesía; los dos poemas del Cid no son más que dos rudos y abortados ensayos de imitar las chansons de geste francesas, y ambos se inspiran en los romances, no al contrario ⁵. E. Dozy, en 1849, repite, copiando a Wolf, que en España no podía nacer una poesía épica ⁶. Gastón Paris, en 1865, alega la autoridad de esos dos escritores para afirmar igualmente que «España no ha tenido epopeya...; la opinión que mira los romances como fragmentos de grandes poemas perdidos, está hoy abandonada por los eruditos más autorizados»; sin embargo, G. Paris, al tratar de los romances carolingios, no puede menos de considerarlos como fragmentos o resúmenes de los perdidos cantares de gesta que los juglares españoles componían a imitación de los juglares franceses ⁷. Amador de los Ríos, en 1863, vacila por otro modo; arrastrado por la corriente general, piensa que en el Rodrigo entran rudos cantos populares, pero a la vez afirma que no pocos romances derivan directamente del poema ⁸. No era fácil que un tan buen conocedor de los textos literarios acatase por completo la autoridad de Wolf. Y aun más, en reseña de la *Primavera* de éste, E. du Méril, en 1858, afirmaba que en España hubo cantares de gesta y que los fragmentos de éstos más repetidos se popularizaban tomando la forma de romances ⁹.

Tan debatido problema exigía un estudio especial; y lo llevó a cabo Milá, con toda amplitud y con el más riguroso método,

pea que los más antiguos fragmentos de poesía popular derivan, incluso en su versificación, de otra poesía más ilustre; son «restos del edificio» antiguo. En la pág. 56 admite los romances primitivos: «sí, según parece más natural, los largos cantares de gesta se fundaron sobre poesías más cortas, éstas quedaron absorbidas por los mismos. Nótese el «según parece más natural», luego rechazado por Milá.

⁵ WOLF, *Über die Romanzenpoesie der Spanier*, en los *Wiener Jahrb. der Lit.*, tomo CXVII, 1847, págs. 87-89; repetido en los *Studien*, 1859, pág. 406 (traducción de Unamuno, II, págs. 122-136). *Primavera*, I, 1856, pág. XIII y LXXV (sin embargo, en la página LXXVII concede que a veces los poemas se disolvieron de nuevo en los cantos populares de que se formaron).

⁶ DOZY, *Recherches sur l'histoire de l'Espagne*, Leyden, 1849, pág. 649, párrafo suprimido en la 2.^a edición, 1860, tomo II, pág. 215, y en la 3.^a, 1881.

⁷ PARIS, *Hist. poétique de Charlemagne*, 1865, pág. 203.

⁸ RÍOS, *Hist. crt. de la lit.*, III, 1863, págs. 83, 100, nota, y 106-107.

⁹ Artículo en la *Rev. Germ.*, resumido por MILÁ, *De la poesía*, pág. 91.

en su memorable obra *De la poesía heroico-popular castellana*, Barcelona, 1874. Las conclusiones a que Milá llega son las siguientes: puede afirmarse que existieron varios cantares de gesta; su auge ocurrió a fines del siglo XI y durante el XII, pero vieron cortados sus vuelos en el siglo XIII por el gran desarrollo de la historia escrita; después de una interrupción, que se prolonga más de dos siglos, se ve surgir de súbito una nueva poesía popular narrativa, la de los romances; entre ellos, los que tratan antiguos asuntos nacionales tienen su origen en los cantares de gesta prosificados en el siglo XIII por la Crónica General compuesta por Alfonso el Sabio; en este caso, los romancistas se inspiraron en los cantares, sea conociéndolos manuscritos u oralmente, sea leyendo la prosificación de ellos en la Crónica General ¹⁰. Como vemos, Milá no admitía una continuidad tradicional; piensa que los viejos cantares, o sus prosificaciones, sirvieron de fuente literaria a los romancistas.

La sólida exposición de esta teoría hecha por Milá se captó la adhesión admirativa de cuantos eruditos se interesaban por este problema en todos los países. Basta recordar el valor que ella tiene para el eminente historiador de los orígenes de la epopeya francesa, Pío Rajna, quien en 1884, contra la teoría de las cantilenas épico-líricas como precursoras de las «chansons de geste», recuerda «las investigaciones diligentísimas de Milá, indagador que a la doctrina y a la perspicacia junta un buen sentido admirable», invalidando viejas ideas y probando que los romances no dieron nacimiento a los poemas, sino al contrario, de los poemas nacieron los romances ¹¹.

Sin embargo, el asentimiento comenzó a faltar con la autorizada opinión de Carolina Michaëlis de Vasconcellos, cuando en 1892 afirmó que el más viejo y popular de los romances cidianos, *Helo, helo por do viene, el moro por la calzada*, estudiado a la vez en sus versiones antiguas y modernas, no deriva de los cantares

¹⁰ *De la poesía*, págs. 400, 402, etc. Milá duda entre el relato oral o el escrito de la gesta respecto a *Pártese el moro Alicante*, págs. 216 y 405 arriba, y respecto al romance del *Cid en Roma*, págs. 280 y 405. Duda entre el relato oral de la gesta y «la lectura» de la Crónica General o de la Particular del Cid (lectura que en algunos casos afirma como indudable), respecto a los romances de la *Muerte de Fernando I*, pág. 281, *Quejas de doña Urraca al Cid*, pág. 284, *El Moro que perdió Valencia*, pág. 295, y *Tres cortes armava el rey*, pág. 300.

¹¹ RAJNA, *Origini dell'epopea francese*, Firenze, 1884, pág. 478.

de gesta ni de sus prosificaciones en las Crónicas, como dice Milá, sino que fué compuesto en el siglo xv por un cantor del pueblo, agrupando tres breves fragmentos orales preexistentes: dos históricos, nacidos a raíz de los sucesos del siglo xi, y otro novelesco relativo, no al Cid, sino a la infanta Urraca, hermana de Alfonso VI ¹².

En verdad que Milá, formulando rápida y concisamente sus opiniones, no se detuvo a darles la precisión necesaria. El *Helo*, *helo* estudiado por C. Michaëlis lo fecha Milá en la segunda mitad del xv, y, sin embargo, cree que «acaso conserva algún recuerdo de versos del Mio Cid», teniendo por lo demás como indudable que el autor del romance conoció la Crónica General y acaso la Particular del Cid. No sabemos por cuál vía literaria los versos del poema del siglo xii pudieron llegar al romancista tres siglos posterior. Conocemos hoy bastante la vida literaria, las bibliotecas y los libros de hacia 1500, para ver que entonces los romancistas no podían oír cantar los poemas de los siglos xii y xiii, ni tenían oportunidad ninguna para frecuentar la lectura de esos poemas en manuscritos; de tales poemas no existe en la abundante literatura de entonces el menor recuerdo, y de sus manuscritos hoy, después de codiciosas búsquedas, sólo hemos logrado descubrir tres, todos incompletos. Es que Milá, entregado a la reacción antirromántica, no formuló ideas precisas y realistas sobre el hecho de la tradición tanto escrita como oral; le concedió muy poca importancia, concentrando en cambio todo el interés en el romancista único, que en el siglo xv o xvi conocía poemas del xii o leía la Crónica General del xiii ¹³. Por eso se comprende bien la fuerte llamada hecha por Carolina Michaëlis hacia la vida tradicional del romancero que ella conocía muy bien, pues

¹² MICHAËLIS, *Romanzenstudien*, en la *Zeitschrift für rom. Philologie*, XVI, 1892, páginas 40-89.

¹³ Milá cree que los poemas florecientes en el siglo xii aun eran cantados muy entrado ya el xiii, y estima que no debemos pensar en otras gestas además de las utilizadas por la Crónica General alfonsoí; véanse, sobre todo, las dos últimas líneas de la nota de su página 402. En la frase de la pág. 400: «Después de una interrupción aparente, que se prolonga más de dos siglos, vemos surgir de súbito una nueva poesía popular narrativa», el adjetivo «aparente» debe significar «patente, manifiesto», pues la «interrupción» resulta muy real en todo el desarrollo de la teoría de Milá. Por ejemplo, fecha *Tres cortes armara el rey* en el paso del siglo xv al xvi, y *Partese el moro Alicante* en la primera mitad del xvi (véase su cronología romancística en sus págs. 480-481); vacila a menudo sobre si los romances son derivados de gestas o de la Crónica General (véase más arriba nuestra nota 10).

venía estudiándola hacía años ¹⁴, y fantaseó aquellos pequeños y desgranados cantos del pueblo con motivos épicos y líricos, inspirados directamente en los sucesos del siglo XI.

Pero la ilustre autora no pensó sino en la tradición romancística aislada, solitaria. Faltaba considerar la tradición épica.

3.—*Nuevos aspectos. Conversión de Gastón Paris y de la Michaëlis.*

A suprimir la interrupción de dos o tres siglos que Milá ponía entre las gestas y romances vino mi trabajo sobre *La Leyenda de los Infantes de Lara*, 1896 ¹⁵. Sirvió de base a este estudio el descubrimiento de varios tipos de Crónicas Generales de España antes indistintos: la Crónica General Alfonsí, la Crónica General de 1344, la Tercera General, la redacción interpolada de esa Tercera Crónica, la Crónica General Toledana de hacia 1460. Toda esta serie de textos cronísticos nos dieron a conocer varias prosificaciones y largas tiradas de versos de diferentes redacciones que tuvo la gesta de los Infantes de Lara, hasta en el mismo siglo XV; nos descubrieron una prolongada tradición juglaresca que cada vez va estando más próxima a los romances en muchos pormenores que antes quedaban explicables tan sólo como peculiar invención del romancista. La activa tradicionalidad de las crónicas nos da a conocer una activa tradicionalidad de las gestas, que se toca cronológicamente con la tradicionalidad de los romances.

La presentación de esta serie tradicional fué convincente para A. Morel-Fatio, quien encuentra que los razonamientos hechos sobre los romances derivados de las gestas «adquieren por momentos una precisión matemática» ¹⁶, y para el profesor de la universidad de Berlín H. Morf, que concibe la poesía de los romances como un campo de ruinas épicas en el que florece una nueva vida ¹⁷. Fué convincente en especial para Gastón Paris, quien, reseñando el libro sobre Los Infantes de Lara en 1898,

¹⁴ Había publicado sobre romances de la tradición asturiana y portuguesa los *Estudios sobre el Romancero peninsular*, en la *Revista Lusitana*, II, 1890, 1891, páginas 156 y 193.

¹⁵ Véanse especialmente en ese libro las págs. 40 y 45, nota. Insistí después; véase especialmente *Rev. Filol. Esp.*, IV, 1917, págs. 196-199.

¹⁶ En *Romania*, XXVI, 1897, pág. 313.

¹⁷ MORF, *Die sieben Infanten von Lara*, en *Deutsche Rundschau*, 1900, págs. 393 y 394; reimpresso en H. MORF, *Aus Dichtung und Sprache der Romanen*, I, 1903, págs. 94 y 97.

reconoció la existencia, antes por él negada, de la epopeya española a la vez que su vitalidad continuada durante siglos, y afirmó que los romances viejos eran, no ya poesía primitiva, explicada por sí misma, sino fragmentos desprendidos de las canciones de gesta del siglo XIV, tiradas de versos épicos cantadas por gentes no profesionales y reducidas a sus rasgos más salientes por sucesivos acortamientos introducidos en el curso de la tradición oral. Es más: la costumbre de cantar sueltas las tiradas de los poemas pudo, según G. Paris, dar origen a los romances sobre sucesos fronterizos y varios coetáneos; eso es más probable que lo contrario, a saber: que los romances nuevos indujesen a cantar aislados algunos trozos de los poemas ¹⁸.

Poco después Menéndez Pelayo publica su gran *Tratado de los romances viejos*, 1903-1906, donde el entronque de los romances heroicos y las gestas aparece robustecido con los hallazgos de los nuevos textos épico-cronísticos ¹⁹.

Como consecuencia de estas publicaciones, una rectificación semejante a la de G. Paris se observa en Carolina Michaëlis, cuando publica su riquísimo y esmerado estudio de 1907 sobre la vida de los romances viejos en Portugal. Comienza por juzgar incompleto su anterior análisis del *Helo, helo por do viene*, y luego, reconociendo la prolongada refundición de las gestas hasta el siglo XIV, expone cómo los romances más antiguos son trozos sueltos de las tiradas monorrimas de las gestas, cuyo metro y cuyo modo de rimar repiten, trozos que alcanzan elaboración y vida independiente en la memoria del pueblo. Por último, en las conclusiones de su vasto estudio, la autora resume su pensamiento, llamando a los cantares de gesta castellanos las «raíces» del romancero popular, nutridoras del frondoso árbol que extiende sus ramas sobre la Península entera, desde Portugal a Cataluña ²⁰.

¹⁸ G. PARIS, sobre *La Leyenda de los Infantes de Lara*, en el *Journal des Savants*, 1898, págs. 330-334. En la nota de esta pág. 334 adviértase contra las famosas cantilenas: «Ainsi, par un phénomène bien curieux, ces chants lyrico-épiques, dont on ne peut guère admettre l'existence à l'origine de l'épopée espagnole, sont nés de sa décomposition, et ils se trouvent avoir, en somme, en Espagne une existence mieux attestée que nulle part ailleurs.»

¹⁹ Antes, *Antología*, II, 1891, pág. xxx, había dicho que los romances viejos de carácter épico «salieron, por lo común, del texto de las crónicas», donde acoge las afirmaciones dubitativas de Milá que apuntamos aquí en la nota 10.

²⁰ *Romances velhos em Portugal*, en *Cultura Española*, 1907, tirada aparte, Madrid, 1907-1909, pág. 15, nota, 19 y 334; en la reimpresión de Coimbra, 1934, págs. 9, nota 3, 12-13 y 291.

4.—*Las dudas de Pío Rajna.*

Debo recordar a continuación mis conferencias en la Universidad de Baltimore, publicadas bajo el título *L'Épopée castillane à travers la littérature espagnole*, 1910; en ellas expuse en general los orígenes del romancero tal como los había expuesto para el ciclo especial de los Infantes de Lara, pero resumidamente, dada la índole de las conferencias (véase II, 8), prescindiendo de pormenores demostrativos, y prescindiendo, según el tema épico escogido, de la parte novelesca del romancero. Ambas circunstancias se prestan a una parcial comprensión del problema de orígenes, presentando decididamente los romances heroicos como los más antiguos de todo el romancero ²¹.

Estas conferencias y el estudio de Menéndez Pelayo atraen de nuevo la atención hacia los orígenes romancísticos. De una parte, por ejemplo, S. G. Morley considera sólida y luminosa la teoría de la desintegración de los poemas épicos en romances ²²; pero de otra parte surge el disenso del ilustre profesor de Florencia, Pío Rajna, quien en 1915 expresa, aunque con temor, minuciosas dudas, concebidas hacía años, tanto sobre la misma teoría de Milá, que antes había aceptado, como sobre las modificaciones por mí introducidas y sobre las afirmaciones sustentadas por «il mirabile intelletto» de Gastón Paris ²³.

Funda Rajna sus dudas en un apoyo de autoridad crítica y en un argumento básico. El apoyo consiste en considerar que Carolina Michaëlis disintió de la teoría de Milá en 1892, cuando publicó su ya citado estudio del *Helo, helo*, y que luego la Michaëlis no había rectificado su actitud después de la publicación de *La Leyenda de los Infantes de Lara* y después del autorizadísimo asenso de G. Paris, ya que insiste en su disentimiento cuando colabora posteriormente en el *Grundriss* de Gröber. Pero en esto Rajna padece dos equivocaciones: desconoce la verda-

²¹ *L'Épopée castillane*, pág. 160 (les plus vieux romances qui existent), pág. 163 (la partie la plus ancienne... du romancero). En la edición española limito expresamente esta afirmación al romancero heroico.

²² MORLEY, reseña de *L'Épopée castillane*, en *Modern Language Notes*, 1911, página 55a; en cambio, pone reparos a mi teoría de los orígenes germánicos de las gestas, por ser opuesta a las ideas de Bédier.

²³ RAJNA, *Osservazioni e dubbi concernenti la storia delle romanze spagnuole*, en la *Romanic Review*, VI, 1915, pág. 13, etc.

dera fecha 1893 que tiene el cuaderno del *Grundriss* de Gröber en que la Michaëlis colaboró, y no conoce la publicación de los *Romances velhos* de la misma autora ²⁴, publicación donde lo que Rajna llama «heterodoxia de la Michaëlis» es desechada con la más solemne conversión a la fe ortodoxa, según queda dicho.

En segundo lugar, el argumento básico que expone Rajna es éste: el fenómeno que se afirma haberse producido en España, no lo hallamos en otros países: ninguna epopeya sabemos que se haya descompuesto en cantos épico-líricos; falta pues al caso español el gran sufragio de la analogía. Rajna enfoca sus dudas sobre el recién referido párrafo de G. Paris que explica el origen de los romances por los trozos favoritos de las gestas cantados aisladamente, y sobre otro pasaje de *L'Épopée castillane*, donde el fraccionamiento de las gestas aparece con cierto carácter mecánico, por ser ese pasaje traducción acertada de *La Leyenda de los Infantes de Lara*, suprimiendo, infortunadamente, la mención de juglares y poetas espontáneos colaboradores en la acción tradicional del pueblo ²⁵.

Rajna no se detiene a estudiar ningún romance épico; se dilata sólo en consideraciones generales; y ellas pierden bastante fuerza interna por tener como uno de sus principales puntos de mira el mal abreviado párrafo de *L'Épopée*, y por contar como principal apoyo de opinión el disentimiento de la Michaëlis, cuya rectificación, desconocida por Rajna, tiene el más grande valor, siendo debida a una escritora tan dedicada al estudio del romancero.

Fundamento más particular en las dudas de Rajna es el poco acuerdo que nota entre romances y gestas. Insiste en las divergencias en cuanto al metro octosílabo regular y en cuanto a las

²⁴ Véase *Rev. Filol. Esp.*, III, 1916, pág. 244 nota, para la fecha de los diversos cuadernos del *Grundriss*. El error de Rajna en este punto procede de que los libros publicados por entregas no suelen encuadernarse con las cubiertas de cada entrega, y se atribuye a las más antiguas la fecha de la última, que es la única que se pone en el libro una vez terminado.

²⁵ RAJNA, en *Romanic Review*, VI, págs. 13 y 15. Fué un adverso caso que Rajna se fijase en el párrafo de *L'Épopée*, págs. 159-160, en vez de citar el original de que ese pasaje es traducción, *La Leyenda*, págs. 45-46. Pero en la misma *Épopée*, págs. 162, 164, etc., se habla de restauradores, retocadores y adicionadores de un romance. Otras observaciones de Rajna no tienen importancia para aquí ser discutidas (si las gestas se recitaban más o menos en los banquetes o en las plazas; si el público se hacía repetir los trozos más gustosos de los poemas, etc.) o ya las hemos discutido (metro regular, agrupación de los versos en cuartetos).

cuartetos en que cree divididos los romances, de lo cual ya hemos tratado ²⁶, y se siente atraído, como por un abismo, hacia la teoría romántica de los romances primitivos épico-líricos. Arcanos del espíritu crítico. Rajna, que no se rinde a la evidencia o casi evidencia documental de tantísimos romances correspondientes a las gestas de los siglos XIV y XV, pues desearía conocer las gestas prosificadas en las crónicas, declara en cambio que no hacen falta documentos ²⁷ para adherirse a la totalmente indocumentada hipótesis de unos romances primitivos, influyentes sobre las gestas y acaso componentes incorporados a las gestas, hipótesis que, sobre ser gratuita, habría de llevar a Rajna hacia conclusiones contradictorias con las que informan su obra capital sobre los Orígenes de la Epopeya francesa. Alega también Rajna la falta de un acuerdo textual completo, o poco menos, como sería de esperar, entre las palabras de las gestas y las de los romances que de ellas se tienen por derivados.

El fin de estas dudas es «que el considerar el tipo romance como emanación de los cantares de gesta no es aún hoy una opinión incontestable; sin embargo, hay que apresurarse a reconocer y a pregonar una acción amplísima, potentísima, de los cantares sobre los romances, acción que puede explicar todas las coincidencias de asuntos, de palabras y de versos entre los unos y los otros» ²⁸. Difícil es comprender el alcance de esta duda final y de la salvedad que la acompaña. Un romance como *Partese el moro Alicante*, expresamente citado por Rajna para ejemplo de acuerdo no completo con la gesta ²⁹, es romance cuya versión del siglo XVI desarrolla exactamente el tema de la gesta del XIV, con todos sus pormenores, y conserva muchos hemistiquios, frases y palabras de la misma gesta; entonces, ¿qué otra cosa cabe decir de él sino que es una emanación de esa gesta? Exigir acuerdo completo es cerrar los ojos a toda experiencia sobre la acción evolutiva de la tradición oral. No suscribiré ciertamente las dudas de Rajna quien, dejando a un lado la batallona cuestión de gesta progenitora de romance viejo, observe la evidente evolución de un romance artificioso nuevo que da origen

²⁶ Véase cap. IV, notas 10 y 81.

²⁷ Véase arriba, cap. V, nota 6, y *Romanic Review*, VI, pág. 40, nota 163.

²⁸ *Romanic Review*, VI, pág. 41.

²⁹ *Romanic Review*, VI, págs. 19-20. Adelante tratamos de este romance y de otros del Cid que Rajna cita también como ejemplo de incompleto acuerdo con la gesta.

a un romance tradicional moderno y cuente los escasos pero evidentes versos que éste conserva de su original. Véanse casos como el *Juicio de Paris*, en el cap. X, 7.

5.—*Críticos de las Osservazioni de Rajna.*

Las *Osservazioni e dubbi* del gran erudito italiano impresionaron vivamente a muchos lectores, por hallarse muy en armonía con las corrientes críticas de comienzos del siglo xx, adversas al concepto de tradicionalidad en la poesía heroico-popular ³⁰. La teoría que venía ganando cada vez más precisión y firmeza, es ahora tratada como dudosa por dos de los tres principales críticos que han tratado esta cuestión.

G. Cirot, que tan asiduamente ilustró las más importantes cuestiones suscitadas por los romances y las gestas, estudiando en 1919 uno de los argumentos de Rajna, el movimiento cuaternario del verso romancístico, concluye que, aunque se asimilase el verso de romance a las cuartetas octosilábicas del lirismo gallego, cosa que Cirot rechaza, no por eso se arruinaría la teoría que mira los romances heroicos como resultado de una «fragmentación» y una «reducción» de las gestas, teoría cuya verosimilitud, realidad e importancia da por demostrada ³¹.

Mas tarde, la duda de Rajna sirve en 1925 como punto de partida al doctísimo estudioso del romancero, S. G. Morley; antes avenido totalmente con la teoría de la desintegración de las gestas, y se ve ahora impresionado por el disentimiento de Carolina Michaëlis, desconociendo, como Rajna, la abjuración de esta ilustre autora ³². Pero realmente Morley se ciñe a declarar no probada la fragmentación de las gestas, si se la concibe como un fenómeno impersonal o automático; por lo demás, reconoce en varios romances íntima correspondencia, en su relato y en su lenguaje, con los poemas correspondientes; asiente a que esto se explique porque la memoria del pueblo retenga los pasajes

³⁰ Creo que Rajna, por lo mismo que fué duro contradiciendo a Bédier y al anti-tradicionalismo, quiere, años después, mostrarse imparcial, no rindiéndose fácilmente al convencimiento en una cuestión que también contrariaba al escritor francés.

³¹ En el *Bulletin Hispanique*, XXI, 1919, págs. 104 y sigs. y 142. Véase nuestro cap. IV, nota 86.

³² MORLEY, *Spanish Ballad Problems*, en *University of California Publications in Modern Philology*, XIII, 1925, págs. 215-216, 227, etc.

más llamativos de las gestas, con tal que se admita en ese proceso la intervención de un juglar redactor. Y puesta la cuestión en este punto, bastará que además del juglar primero y de la memoria del pueblo se admita también la intervención sucesiva de algunos otros poetas espontáneos, no profesionales, para que nos hallemos de acuerdo sobre el proceso tradicional que expuse ya en *La Leyenda de los Infantes de Lara* ³³.

Una reserva mucho más tenue expresa el mejor conocedor del romancero en relación con las baladas, W. J. Entwistle, en 1939 ³⁴. Pone reparos a la teoría de la «fragmentación» de las gestas según la halla formulada como fenómeno un tanto mecánico en el párrafo de *L'Épopée castillane*, citado por Rajna, y advierte que ya en otros ensayos doy mayor importancia al sentimiento artístico del forjador del romance. La duda acerca de la fragmentación la apoya en que no poseemos las gestas para comparar con los romances. Cuando las conocemos, por ejemplo, en el caso de los Infantes de Lara, en que la prosa de las crónicas «es poesía ligeramente disfrazada», reconoce que del Cantar prosificado en la Crónica de 1344 «descienden los romances probablemente de modo directo». También aunque no poseemos los correspondientes versos del Roncesvalles, esto no obsta para que, por lo poco que de esa gesta conocemos, conceda Entwistle que el romance de la *Huída del rey Marsín* «es manifiestamente un fragmento» de esa gesta y que el romance de Doña Alda «puede ser otro fragmento».

En resumen, las meticulosas dudas de Rajna no promueven entre los escritores que hacen más autoridad en nuestra materia una discrepancia de consideración. Ni aun de discrepancia podríamos hablar, si se interpreta el tan mal traído párrafo de *L'Épopée castillane* atendiendo a su original en *Los Infantes de Lara*, y si suprimimos el tan repetido argumento autoritario fundado en el disenso de la Michaëlis ³⁵, y si sumamos la edificante retractación de la ilustre autora a la no menos edificante de Gastón Paris.

³³ *La Leyenda*, págs. 45-46; *Rev. Filol. Esp.*, III, 1916, págs. 276-289.

³⁴ ENTWISTLE, *European Balladry*, págs. 92-96, 102, 173 y 170.

³⁵ También C. GUERRIERI CROCETTI, *L'epica spagnola*, 1944, págs. 538 y 540, si bien reconoce que Rajna «si perde spesso in sottigliezze e divagazioni», se muestra impresionado por alguno de sus argumentos, y sobre todo por la no retractación de Carolina Michaëlis. Crocetti va muy lejos de las cuestiones que aquí tratamos; hasta cree con Zingarelli que el Poema del Cid se sitúa bien en el siglo XIII, porque desconoce el dip-tongo *ue* y usa patronímicos en *-oz* (!),

6.—*El criterio de la analogía.*

Sin embargo, tanto respeto merecen las observaciones del sabio crítico italiano, que debemos decir algo más acerca de ellas.

El argumento Aquiles que sostiene las dudas de Rajna sobre los romances procedentes de las gestas es que «no sabemos de ninguna otra epopeya que se haya descompuesto en cantos épico-líricos; no es lícito ver fragmentos de poemas ni aun allí donde, como en ciertas Folkeviser escandinavas, hay correspondencia de contenido con poemas hoy conservados o cuya existencia nos conste; se trata de elaboración distinta de una misma materia»³⁶.

El proceso aludido aquí por Rajna, el de los romances nacidos de un poema extenso, con mayor o menor reelaboración, por supuesto, no es ciertamente desconocido en la literatura escandinava, a juicio de otros autores. Desde S. Grundtvig se reconoce que una vise de *Thor* o la de *Sveidal* proceden de sendos poemas del *Edda*, y además W. P. Ker afirma que en Dinamarca, en Islandia y en las islas Färoe frecuentemente ocurre que los poemas de la antigua escuela hayan pasado de su verso épico al metro de las viser³⁷; es verdad que el adverbio «frequently», usado por Ker, parece exagerado, pero siempre el hecho queda. También es aquí pertinente el recuerdo de la cuestión en Alemania; claro es que el poema de *Hildebrand* del siglo VIII no puede ser fuente de la balada de Hildebrand muchos siglos posterior; sin embargo, me parece indudable que ambos textos deben ser considerados dentro de una misma serie tradicional³⁸. Pero viniendo a textos evidentemente relacionados entre sí, y contra la corriente dominante de la crítica, inclinada a pensar que las baladas son anteriores a los poemas de asunto afín a ellas, en-

³⁶ *Romanic Review*, VI, pág. 15.

³⁷ KER, *Epic and Romance*, London, 1908, págs. 124-125. El origen éddico de las dos viser de *Thor* y de *Sveidal* creo es admitido generalmente. Otras viser de asunto éddico se cree no derivan de los poemas sino por intermedio de los relatos prosísticos de las sagas.

³⁸ Creo que es preciso revisar la opinión general, la expresada por JOHN MEIER, *Volksliedsammlung und Volksliedforschung in Deutschland* (en *Deutsches Akademie*, München, 1940), págs. 197 y 201, suponiendo que la balada de Hildebrand no tiene relación alguna con el viejo fragmento aliterado. Relación directa, claro que no.

contramos ser el poema austríaco del siglo XIII, *Kudrun*, fuente de baladas muy extendidas por Europa ³⁹.

Pero aunque no hubiese ningún ejemplo análogo, no habría para qué echarlo de menos. El criterio de analogía es muy cierto, pero ha de fundarse en fenómenos enteramente análogos. En otros países, cuando en el siglo XV se da el mayor florecimiento de las baladas, hay entre ellas y los viejos poemas un gran apartamiento. En Inglaterra, *Beowulf* y *Maldon* estaban totalmente olvidados hacia muchos siglos; en Alemania, los *Nibelungos*, *Kudrun*, *Biterolf* y demás poemas no mantenían continuidad de vida tradicional; en Francia, los grandes poemas nacionales como *Roland*, *Guillaume d'Orange*, *Aliscans*, no se refundían ya desde fines del siglo XII, pues las «chansons de geste» evolucionaban rápidamente, ensayándose en nuevos y abultados poemas novelescos cada vez de menos contenido épico nacional. Así que ni las baladas inglesas, ni las alemanas ni las francesas conservan el recuerdo y el espíritu de los respectivos poemas heroicos. Únicamente lo conservan Escandinavia y España, aunque con bastante diferencia entre la una y la otra. En Escandinavia conservan las viejas leyendas unas 14 viser ⁴⁰, la mayoría derivadas de la prosa de las sagas; sólo unas seis están relacionadas con los poemas del *Edda*, y en ellas aparecen el dios Thor, el joven Sveidal, Sigurd, Brunilda, Atle (Átila), temas remotísimos, de tiempos paganos y de la época de las emigraciones germánicas; mientras en España los romances viejos y tradicionales relacionados con las gestas heroicas son muchos más, y sus temas, Fernán González, los Infantes de Lara, el Cid, son los más modernos entre los de la epopeya medieval europea, revestidos del más alto interés para toda la nación, y la contigüidad cronológica de las dos tradiciones explica la gran aceptación de esos temas en el romancero, mucho mayor que la de los temas éddicos en las viser escandinavas.

Otra comparación muy ilustrativa respecto a la relación cronológica entre poemas y baladas. Es cierto que en Francia, todavía a fines del XIV, se refundían algunos temas carolingios, un *Huon de Bordeaux* en 15.000 alejandrinos, o un *Renaud de*

³⁹ Véase aquí cap. V, notas 28 y 29.

⁴⁰ Me sirvo de un estudio especial de Hans Aage Paludan, de la Biblioteca Universitaria de Copenhague, quien me lo comunicó inédito hace años.

Montauban en 28.000; pero estas enormes masas literarias eran destinadas a las bibliotecas, no a las plazas públicas, así que ya hacia 1370 era extremadamente raro encontrar cantores populares de las gestas. En España, en cambio, hallamos que las antiguas gestas de *Fernán González*, de los *Infantes de Lara* y el ciclo del *Cid* seguían refundiéndose en los siglos XIV y XV en formas completamente populares, más populares aún que las del XII, a juzgar por las *Mocedades de Rodrigo*. Esta diferencia es en sus resultados profundísima y esencial: en España las gestas carolingias hubieron de tener popularidad tan grande como las nacionales, porque el hecho es que hay romances carolingios compitiendo con los de asunto nacional, mientras en Francia la canción popular no recuerda para nada la antigua epopeya. Si por un acaso nuestros romances carolingios, impresos en el siglo XVI, se hubiesen perdido, y un erudito de entonces nos hablase de la gran abundancia de ellos, habría que tratarle de iluso, según el principio por Rajna enunciado que «a un lado y a otro de los Pirineos» las cosas debieran pasar en modo semejante. Dado que en Francia la canción épico-lírica no conserva asuntos de su antigua epopeya, ¿cómo podríamos admitir que el romancero se mostrase ligado íntimamente con las gestas carolingias? ¿Cómo podríamos admitir que Carlomagno, Roldán, Oliveros, el rey Marsín, Reinaldos de Montalbán, Valdovinos, Guarinos, Gaiferos, Almerique de Narbona, doña Alda, la reina Sevilla, Melisenda y tantos otros anduviesen en el canto romancístico de todos los españoles, hasta de los más rústicos, cuando en Francia, patria poética de esas ficciones, ni uno solo de esos héroes perduró en la canción épico-lírica? El gran sufragio de la analogía, que tanto trabajo dió a Rajna, no puede pretender fuerza convincente. Las gestas carolingias vivieron en España sin analogía con la vida que tuvieron en Francia. En Francia la epopeya se dedicó a satisfacer el gusto de los eruditos, haciéndose artificiosa, trocando sus asonantes en consonantes, igualando los hemistiquios de su verso en alejandrinos, dilatando y complicando su trama hasta los veinte mil o treinta mil versos, modernizando la acción épica en fantásticas aventuras novelescas; mientras en España la epopeya se consagró al pueblo, a la nación, conservando la gran sencillez de su originaria irregularidad métrica, manteniendo la asonancia en todo su primiti-

vismo arcaizante, guardando dimensiones pequeñas, novelizándose muy parcamente, siempre dentro del antiguo espíritu heroico y dentro de una general fidelidad histórica y geográfica. De resultas, el canto épico-lírico en Francia no supo nada de la antigua epopeya, mientras el romance de España la continuó recordando vivísimamente. El criterio de analogía es inaplicable en este caso.

Y esta comparación de disconformidad aun hay que extenderla a otros países. La epopeya francesa fué conocida, traducida e imitada en toda Europa, pero ninguna canción épico-lírica europea, salvo el romancero, conserva un copioso ciclo de temas carolingios. La *chanson de Roland* fué célebre en todas partes en el siglo XIII, pero doña Alda y el rey Marsín no son tema de balada más que en España.

En conclusión, podemos afirmar que el sufragio de la analogía, para la cuestión de la épica en relación con el romance, no falta completamente; pero en ningún otro país se da, como en España, una epopeya que prolonga su vida popular hasta el siglo xv, y que se refleja toda ella en la canción épico-lírica. Éste es el hecho diferencial que individualiza y aparta los orígenes del romancero del de las baladas de otros países ⁴¹.

No es el criterio de una analogía inesencial el que debe ser invocado en esta cuestión, sino muy al contrario, el criterio de la semejanza esencial que realmente existe entre romances y baladas.

7.—*Dos tradiciones que van al encuentro una de otra.*

Milá conocía solamente las prosificaciones épicas contenidas en la Crónica General de Alfonso X; pero luego, posteriores a esta Crónica se descubrieron otras con trozos épicos también, y más tarde se destacó la importancia de otra anterior a la alfonsí en más de un siglo ⁴². Mediante este doble hallazgo de páginas poéticas en las crónicas anteriores y posteriores a la gran cró-

⁴¹ Rechacé ya el criterio de la analogía tratando de los *Caracteres primordiales de la literatura española*, en el *Bulletin Hispanique*, XX, 1918, pág. 218. Véase también *Rev. Filol. Esp.*, III, 1916, págs. 245-247.

⁴² Para todas las crónicas aquí enumeradas, véanse las *Reliquias de la poesía épica española*, 1951, págs. xxxviii y sigs.

nica de Alfonso el Sabio, se pone ante nuestros ojos un desarrollo gradual muy característico de la literatura española.

La *Crónica Najerense*, escrita en latín hacia 1140-1150, incluye un primer catálogo y resumen de los temas épicos de su tiempo, referentes a los condes y reyes de Castilla: Fernán González, Condesa Traidora, Infante García, Sancho el Mayor, Sancho el Fuerte. Después, la *Primera Crónica General* de Alfonso X y Sancho IV, redactada de 1270 a 1290, como escrita en lengua vulgar, da mucha más importancia a ese catálogo épico, e incluye los mismos temas de la Najerense pero muy ampliamente expuestos, prosificando un poema conocido de Fernán González, y otros desconocidos referentes a los cuatro temas restantes, y añadiendo prosificación de otras gestas no incluidas en la Najerense, a saber: Mio Cid, Bernardo del Carpio, Los Infantes de Lara, la Mora Zaida y Mainete; así, esta crónica nos da una verdadera codificación prosística de las principales producciones épicas que se cantaban en el siglo XIII referentes a la historia general de Castilla y de León.

El impulso fué fecundo. En el siglo XIV llega a su punto más alto en las crónicas generales de la nación el gusto prosificador de gestas que venía de los dos siglos anteriores; las prosificaciones de ahora son más en número, y se distinguen de las del XIII por estar hechas con mayor amplitud aún y con menos cuidado en ocultar el asonante del verso; es decir, se concede a la poesía juglaresca mucho más franca entrada en la historiografía. La *Crónica de Veinte Reyes*, en la primera mitad del XIV, nos da una prosificación del cantar de la Muerte del rey Fernando con la partición de los Reinos ⁴³, y prosifica el texto primitivo del Mio Cid, que las crónicas anteriores no conocían sino ya refundido, la *Crónica de Castilla*, a comienzos del mismo XIV, y después la *Crónica Particular del Cid*, añaden refundiciones varias de los poemas referentes al Campeador, olvidándose a veces de la prosa para conservar hasta nueve asonantes seguidos de otros tantos versos ⁴⁴.

Coronación de todos esos trabajos viene a ser la *Crónica Ge-*

⁴³ Lo publico en mis *Reliquias de la épica española*, 1951, págs. 240-256.

⁴⁴ Véase como ejemplo cuando el Cid sale de Vivar, según la *Crónica de Castilla* y la *Particular*, trozo que publico en el *Cantar de Mio Cid*, pág. 1025. Para estas Crónicas, véase *Reliquias*, págs. LX y sigs.

neral de 1344, en la que se recogen y rehacen esas prosificaciones y se añaden otras para ajustar el relato cronístico al nuevo estado en que se hallaban los varios poemas históricos de su tiempo. Esta Crónica, además de recoger y retocar de las crónicas anteriores las prosas de los poemas del Rey Fernando con las Moceidades de Rodrigo, el episodio de la Muerte de don Fernando, las últimas gestas de Sancho el Fuerte y de Mio Cid, nos revela una nueva redacción del conocido poema de Fernán González añadida con una escena de gusto enteramente opuesto al del autor clerical antiguo, y nos da además la prosa de un cantar de los Infantes de Lara muy renovado en su segunda parte.

Después de esta gran compilación, la escuela cronística alfonsí empieza a decaer. Todavía la *Tercera Crónica General*, en la segunda mitad del citado siglo XIV, contiene nuevos recuerdos dispersos de varias gestas. Pero más tarde, sólo esporádicamente rebrota la actividad épica en alguno que otro cronista. Una *Interpolación de la Tercera Crónica*, hecha muy a fines del XIV, prosifica de nuevo el cantar de los Infantes de Lara, incluyendo intactos muchos grupos de versos, no como prosa sino como tales versos, hasta con la -e asonántica. La *Crónica General toledana*, hacia 1460, hecha por un converso, contiene también multitud de pormenores sueltos que revelan refundiciones tardías de las gestas. En fin, el *Compendio historial* del arcipreste Diego Rodríguez de Almela, hacia 1480, prosifica la gesta del Abad Juan de Montemayor, no tenida en cuenta por ninguna de las crónicas anteriores, a causa de no referirse a ningún rey ni conde soberano de Castilla.

Vemos así que del siglo XII al XV las historias de España se suceden ininterrumpidamente; sus manuscritos conservados son enormemente abundantes en multitud de bibliotecas, derivándose unos de otros con la continuidad, variedad y anonimia propias de una verdadera tradicionalidad escrita y prosística, comparable a la tradicionalidad oral y poética. Esta tradicionalidad cronística se sustenta sobre todo en la tradicionalidad épica. Las crónicas reforman las unas el contenido de las otras, aplicadas más que nada a poner al día cuidadosamente la compilación de los poemas heroicos, conforme éstos se renovaban y variaban en refundiciones; los trataban con preferente esmero, como un tesoro nacional en que todos los lectores habían de to-

mar interés. Estamos pues en presencia de una larga tradición de las gestas que se nos evidencia principalmente por la correlativa tradicionalidad de las crónicas durante cuatro siglos.

Por otra parte los romances. La recolección de ellos hecha en pliegos sueltos de la primera mitad del siglo XVI, y, a mediados de ese siglo, en el *Cancionero de romances* sin año, publicado en Amberes (1548), ampliado en edición de 1550, y en las tres partes de la *Silva de romances*, impresas en Zaragoza, 1550 y 1551, contienen muchos romances referentes a Fernán González, a Bernardo del Carpio, a los Infantes de Lara, al Cid, a Carlomagno, es decir, a los mismos asuntos tratados en las gestas y prosificados en las crónicas.

Ahora es de observar que las gestas reunidas en las crónicas de los siglos XIV y XV ofrecen, en comparación con las del XII y XIII, mucha más materia común con los romances. La Crónica de Veinte Reyes, la Particular del Cid y la General de 1344, desarrollan escenas referentes a Fernán González, a los Infantes de Lara, a la Muerte de Fernando Primero, a la Jura en Santa Gadea, que son análogas a las de los romances de esos héroes, y que no se encuentran en la Primera Crónica General, ni menos en la Najerense. Igualmente, en la Crónica General toledana, hecha hacia 1460, hay rasgos de expresión y pormenores épicos más próximos a los romances que en los pasajes correlativos de las Crónicas del siglo XIV⁴⁵.

Correspondiendo a este acercamiento a los romances que se observa en las gestas conforme avanzan en los siglos XIV y XV, vemos, a la inversa, en los romances, un acercamiento a las gestas conforme retroceden desde la recolección hecha por la imprenta en el segundo tercio del XVI y remontan hacia los comienzos de ese siglo. Aunque por desgracia no poseemos casi ningún texto de romances heroicos anterior al texto recogido en los pliegos, Cancioneros y Silvas, siempre que por rarísimo azar hallamos una versión anterior, vemos que se acerca más a las gestas medievales. Junto al romance de la *Jura en Santa Gadea* en su versión del Cancionero de Amberes, podemos colocar otra medio siglo anterior donde hay bastantes versos más que la acercan al Cantar de Mio Cid refundido en la gesta tardía del siglo XIV,

⁴⁵ Véase un notable ejemplo en la confusión de nombres Mudarra-Gonzalo, aquí adelante párrafo 22 (*Leyenda de los Infantes de Lara*, págs. 105-106).

los cuales podemos reconocer, unos porque repiten los del Mio Cid primitivo y otros porque se hallan prosificados en la Crónica Particular del Cid ⁴⁶. También frente al romance de las Quejas de doña Urraca, *Morir vos queredes, padre*, en su forma divulgada y única tenida comúnmente en cuenta, contenida en el Cancionero de Amberes, podemos colocar otra forma un poco anterior, más cercana a las gestas del siglo XIV por carecer de una interpolación antiheroica y de una contaminación impropcedente ⁴⁷. Lo mismo sucede con el romance de la *Huída del rey Marsín*: al lado de la breve versión conocida por el Cancionero de Amberes, podemos colocar otra anterior más extensa, mucho más próxima a los cantares de gesta por constar de cuatro asonancias diferentes y por contener mucha más materia épica análoga a la de las fuentes francesas ⁴⁸.

Este variar y rehacerse los romances heroicos, en el curso de la primera mitad del XVI, nos revela su tradicionalidad, que considerándola hacia atrás, hace su encuentro en el siglo XV con la tradicionalidad de las gestas según viene avanzando desde el siglo XII; doble tradicionalidad, épica y épico-lírica, que se extiende a nuestra vista durante cinco siglos, enlazándose ambas y sobreponiéndose en el siglo XV; continuidad y enlace que no ofrecen analogía en ninguna otra literatura.

Ahora, dado ese enlace cronológico y material entre las dos tradiciones ¿cómo explicar el paso de la una a la otra?

La teoría individualista quiere suponer continuidad tradicional de los temas, pero no de la forma; elaboración distinta de una materia vieja en una forma nueva. Pero esta explicación no tiene en cuenta la extraordinaria intensidad del fenómeno en cuestión. Todos los cantares de tema histórico cuya vida tradicional nos consta que duraba en los siglos XIV y XV, todos sin excepción han dejado tras sí romances viejos: el Mio Cid, las Mocedades de Rodrigo, el cantar del Rey Fernando, el de Sancho el Fuerte, el de Bernardo del Carpio, el de Fernán González, el de los Infantes de Lara; también es sorprendente que las gestas carolingias de Roldán, Reinaldos, Almerique de Narbona, la Reina Sevilla, etc., hayan dejado tras sí tantos romances. Dada

⁴⁶ Véase *Rev. Filol. Esp.*, I, 1914, págs. 364-375; y aquí adelante párrafo 20.

⁴⁷ *Rev. Filol. Esp.*, II, 1915, págs. 8-9.

⁴⁸ *Rev. Filol. Esp.*, IV, 1917, págs. 170-176; y aquí adelante cap. VII, 2.

esta total continuación de las gestas en los romances, dado que los romances tratan los mismos temas que las gestas, conservando la misma métrica, repitiendo muchos versos y muchas frases de las gestas, ¿qué nos puede vedar el decir que de las gestas nacieron esos romances heroicos? Tanto en aquellos casos en que el poema punto de comparación se nos conserva, como en aquellos en que se ha perdido, veremos argumentos y razones afirmativas; aquí nos basta esta consideración de carácter general. Si no existiera una singular y estrechísima relación genética entre la epopeya y el romancero, no se concibe que hubiese tantos romances que tratan los mismos asuntos de los cantares de gesta de tema español o de tema francés, totalmente extraños al caudal baladístico de las otras naciones románicas (tantos son que compiten en número con los romances de tema novelesco, análogos a los de las baladas extranjeras); ni se concibe el por qué, al lado de tanto romance de tema épico, no existe ningún romance viejo de tema estrictamente cronístico, no épico, relativo a los mismos personajes épicos; ni se concibe que el monorrímo de los cantares épicos con su peculiar asonancia siempre llana por la *-e* paragógica, tuviese vigor para extenderse a toda la canción tradicional española, en modo tan opuesto a la analogía concorde ofrecida por los demás países europeos que usan para sus baladas metros y estrofas muy variados.

El extraño y distintivo hecho español, la tan íntima semejanza entre tantos de sus romances y sus gestas, no pudo producirse porque a un poeta aquí y a otro poeta allá se les ocurriese tratar asunto épico, imitando el metro épico; es que ese gusto romancístico por los temas heroicos es el mismo que sostuvo la vida de las gestas desde el siglo x al xv; es que todas las gestas se hicieron romances; es que la epopeya se hizo romancero.

8.—*Paso del estilo épico al épico-lírico.*

Es verdad que, a pesar de tan estrecha relación entre los romances heroicos y las gestas, a pesar de tantas afinidades entre el estilo de los romances en general y los cantares de gesta (capítulo III, 3 a 7), las disparidades de forma llegan todavía a ser muy grandes. Ellas puede decirse que separan dos géneros de poemas diferentes: el de la narración objetiva y el de la narra-

ción semilírica. Entonces el paso de uno de estos géneros al otro ¿supone una redacción totalmente nueva o se hace mediante una sencilla evolución tradicional? La respuesta no puede ser simple.

Examinando la cuestión no con el criterio de la analogía inexistente, sino con el de la desemejanza manifiesta respecto a la épica y a la balada de Francia, veremos que entre esos romances heroicos, entre esos por los cuales la canción épico-lírica de España se singulariza respecto a la de los demás países, algunos no tienen explicación ni sentido más que como simples fragmentos de un cantar de gesta. Este hecho singular, esta vida independiente, incompleta y trunca que alcanzan algunos versos sueltos de las gestas, es ya por sí un procedimiento del estilo épico-lírico, el comienzo y el final abrupto, el fragmentismo tan propio del gusto español.

Otros casos nos muestran patentemente que se trata, es cierto, de dos géneros de poesía distintos, que hasta viven de modo muy diferente: de una parte, las gestas que requieren para su propagación cantores profesionales, quienes por lo común ayudan su memoria con la escritura, y renuevan su repertorio en refundiciones manuscritas, rara vez en la improvisación del canto; de otra parte, los romances que se propagan y renuevan oralmente, con escasa intervención de los profesionales y de la escritura. Pero esta misma diferencia en su vida es la que viene a explicarnos cómo la narración circunstanciada y lenta de una gesta llega a convertirse en uno de esos breves romances heroicos; pues cuando una poesía alcanza tradicionalidad oral, asimilada por el pueblo, tal asimilación trae consigo muchas de las nuevas características ⁴⁹. Los cantores o recitadores no profesionales toman en su memoria el episodio poético sin ningún esmero técnico, no por oficio, sino de un modo espontáneo, afectivo, fijándose sólo en aquello que más les atrae y agrada. Y ésta es la causa del acortamiento o menor escala con que un episodio aparece en un romance, frente a la gesta de donde deriva. Arriba (cap. III, 2) vimos el trabajo de selección y simplificación que durante el curso tradicional de un texto va perfeccionando el estilo tradicional. Los recitadores de un fragmento de gesta van desechando y olvidando las partes menos vivas del re-

⁴⁹ Para lo que sigue véase *Rev. Filol. Esp.*, III, 1917, págs. 276 y sigs., *Paso del estilo narrativo al épico-lírico*.

lato, a la vez que dan preferencia a los elementos dramáticos e intuitivos del estilo épico. Así, los elementos narrativos no sólo se acortan, sino que en ocasiones aun llegan a omitirse por completo, desechando siempre todo cuanto puede dejarse adivinar, de lo cual es buen ejemplo la tan corriente supresión del verso introductorio de un discurso directo, aunque a veces traiga cierta confusión el no decir quién es el que habla. Se tiende por varios modos a una extrema rapidez narrativa; mientras, por el contrario, se conservan preferentemente del poema extenso los diálogos, los discursos, los elementos líricos y todas las partes de mayor viveza como las enumeraciones descriptivas que, lejos de acortarse, suelen sufrir incrementos, perífrasis y reiteraciones.

En esta refundición oral constante (que no excluye alguna intervención ocasional de un refundidor por escrito), los olvidos de la memoria pueden ser llenados con algunas invenciones fáciles a la improvisación, o con otras más pensadas y complejas. El detalle de poetización iniciado por uno, puede ser rehecho y ampliado por otro, de lo cual tenemos ejemplo en sucesivas versiones de un romance del xvi que muestran cierta continuidad en una tendencia innovadora, mantenida por refundidores pertenecientes a diversa época ⁵⁰.

Pero el paso más largo y más difícil entre el cantar de gesta y el romance se da cuando no se toma una escena de la gesta, sino varios recuerdos discontinuos de ella que se coordinan de nuevo, reduciendo una extensa y complicada acción del poema a una situación o escena única, desarrollada rápidamente en un breve romance. De ello expondremos adelante algún ejemplo explicativo. Aquí basta notar que cualquier cambio más considerable que los episodios de las gestas sufren, no ya simplemente para trocar el estilo épico en épico-intuitivo, sino alterando la trama misma de la acción, se funda en la sustitución del interés épico primitivo por un ulterior interés novelesco.

Las diferencias entre el espíritu épico y el novelesco que aquí nos importan en relación con este tránsito de la gesta al romance, se pueden reducir a que la acción épica trata los sucesos y los móviles como subordinados a su aspecto singular histórico, esencialmente individualizados en una nación y en una época

⁵⁰ Véase arriba cap. II, 15, al final.

precisas, mientras la acción novelesca tiene por accidental esa individualización de raza, lugar y tiempo, buscando como esencial el valor común humano de los caracteres y los actos. La épica lleva siempre dentro de sí lo novelesco, lo general humano, pero este elemento, accesorio en un principio, conforme la epopeya vive y evoluciona, se va desarrollando hasta convertirse en lo principal, que desaloja y sofoca al elemento histórico. Las refundiciones tardías de las gestas tienen ya más de novelescas que de épicas; pero aun así la gesta se funda en la sucesión de los acontecimientos dentro de los cuales se desarrolla el carácter del protagonista, mientras el romance que de la gesta procede, tiende a prescindir de los sucesos varios, haciéndose cargo sólo de un momento, una situación por que el protagonista pasa. En la trasmisión oral de un relato originariamente épico, lo histórico está constantemente socavado por lo novelesco: los nombres de los personajes famosos no importan y se desfiguran o se suprimen; las masas, los ejércitos que van con los protagonistas, desaparecen, o si se mencionan quedan inactivos, para dejar sólo dos individuos frente a frente; la hazaña se convierte en aventura; el ambiente de época se enrarece o se esfuma; a los impulsos sociales y políticos que mueven la epopeya, se prefieren los sentimientos individuales íntimos, y sobre todos ellos la pasión amorosa...

Ejemplos de todo veremos en las siguientes páginas.

9.—*Episodio de una gesta; se cantaba aislado.*

Repetidas veces hemos indicado los tres factores que intervienen en la reelaboración del estilo épico para convertirlo en estilo romancístico: la acción tradicional colectiva, la intervención de poetas espontáneos que se destacan entre los recitadores comunes, y el trabajo de recitadores profesionales o juglares que cooperan en la adaptación al gusto del público.

La obra de los juglares, la que más podía implicar una ruptura en la tradición colectiva, una elaboración de la materia épica libremente individual, es justamente la que también mejor nos puede explicar la emanación directa ininterrumpida.

Hemos de tomar como base el supuesto bien evidente de que los juglares recitaban ante su público las gestas, no siempre en total y dividiendo el poema en dos o más sesiones de varias horas,

sino también en breves trozos aislados, tan sólo alguna o algunas tiradas de versos, los que tenían éxito más seguro. Nada nos dice sobre ello la literatura española, tan escasa en noticias de este género, pero en la literatura francesa hallamos, por ejemplo, en novelas del siglo XIII, un juglar que delante del emperador de Alemania canta una tirada de la *chanson de Girbert*, y otro que, acogido en el castillo de Nevers, canta cuatro tiradas del *Aliscans*, en las cuales se refiere un punto culminante de la acción épica, cuando entra en escena el personaje heroico-cómico «Rai-nouart au tinel», decisivo auxiliar del protagonista ⁵¹. También de un pasaje de la *chanson de Gui de Bourgogne* se desprende que el juglar escoge el episodio que cree más interesante, comenzando su recitación donde le parece mejor ⁵².

Y en relación con esto, no falta en los escasísimos textos españoles alguna indicación que puede valerlos ahora, pues el verso 1085 del poema de *Mío Cid* indica que éste no se recitaba entero: *Aquí s'conpieça la gesta de Mío Cid el de Bivar*, dice el juglar para empezar a referir la conquista de Valencia; allí «comienza» una recitación, prescindiendo de todo lo anteriormente escrito por el poeta; y un anuncio así de comienzo puede repetirse delante de cualquier otra parte del poema.

Un episodio de la gesta juglaresca de Fernán González (perdida salvo en este fragmento), el episodio de las vistas del Conde y del Rey en el vado de Carrión, sabemos que tenía fama singular y que circulaba aislado, porque el autor de la Crónica de 1344 nos lo presentaba así intercalado y suelto, en la prosificación que hizo de la leyenda de Fernán González, según el poema monacal del conde castellano; y está en ella intercalado porque se lo creyó famoso e indispensable, a pesar de que, presentando al conde descomedido e insultante respecto al rey, pega tan desatinadamente al virtuoso conde del poema monacal como a un santo cristo un par de pistolas ⁵³. Esta intercalación intempestiva, esta indicación de que la borrascosa entre-

⁵¹ Los dos textos del siglo XIII son *Guillaume de Dole* y el *Roman de Violette*, de que hablan E. FARAL, *Les jongleurs en France*, 1910, págs. 300 y 309, y J. BÉDIER, *Les légendes épiques*, I, 1908, págs. 307-309 (2.^a edición, págs. 335-336).

⁵² K. NYROP, *Storia dell' Epopea francese*, traducción de E. Gorra, 1888, pág. 288.

⁵³ Discurso más extensamente sobre esto en *Reliquias de la poesía épica española*, 1951, pág. LXVIII, y en las págs. 168-170 publico el episodio juglaresco que ya había publicado suelto en el *Homenaje a Menéndez Pelayo*, 1899.

vista de Fernán González con el Rey se cantaba aislada, halla comprobación en el hecho de que ella, así suelta, se siguió cantando en forma no épica o juglaresca, sino en estilo épico-lírico, en el romance *Castellanos y leoneses*.

Ilustrados por este ejemplo, debemos suponer que los juglares españoles recitarían aisladas las escenas más emocionantes de los *Infantes de Lara*, como la presentación de las cabezas ante Gonzalo Gustios o las bodas de doña Lambra, que son efectivamente tema de sendos romances. Hasta aquí el criterio de la analogía con la recitación parcial francesa.

Pero inmediatamente a la vez el criterio de la semejanza.

10.—*Acción de los juglares y del pueblo sobre los episodios sueltos.*

Los juglares españoles refundían más frecuentemente que los franceses las gestas, de modo que las hicieron llegar con vida tradicional hasta el siglo xv. Entonces, en el dilatado contacto durante los siglos xiv y xv entre las gestas que agotan su vida y los romances que comienzan a vivir, la refundición juglaresca había de facilitar la evolución de los temas épicos en su paso al campo romancístico. Los juglares, al repetir las escenas o los episodios más gratos al público, debían de dar alguna sustantividad al fragmento repetido, abreviándolo, una vez sustraído a la lentitud épica, redondeándolo con algún verso de introducción o de epílogo, cambiando la asonancia de ciertos pasajes para uniformarla en parte con los pasajes contiguos; y así el episodio apetecido por el público quedaba cada vez más dispuesto para grabarse en la memoria de los oyentes y para que éstos continuasen la adaptación del mismo al estilo oral.

Claro es que, sin los juglares, esas mismas operaciones preparatorias, junto a otras más avanzadas, podían realizarse en el curso de la trasmisión oral, a cargo de recitadores aficionados: escoger mediante el aplauso un trozo de la gesta, haciéndolo repetir a los juglares; repetirlo a su vez de memoria, excluyendo los pasajes inferiores; elaborarlo en estilo intuitivo, tarea enteramente propia de la reiterada trasmisión oral, según ya queda dicho (cap. III, 2); ejercer, en fin, otras funciones (aunque ellas sean más propias de refundidores profesionales), como la adición de

algunos versos o el cambio de la asonancia de determinados pasajes, funciones en que no es raro ver salir airoso a algunos recitadores muy ignorantes.

Pero, de todos modos, a pesar de esta actividad refundidora y creadora, propia de la tradición popular, suficiente para explicar la evolución de que tratamos, es casi increíble que los juglares no interviniesen frecuentemente en esa evolución de algún modo. A la vez que servían a una tradición multiseccular, conservando y propagando el género viejo de las gestas, cooperaban a imprimir en esa misma tradición ciertos giros nuevos: guiados por el éxito en la aceptación del público, cooperaban con éste a realizar la evolución interna por la cual los versos épicos buscaban nueva vida épico-lírica. Así, el nacimiento de muchos romances heroicos debió ir precedido de un uso épico prerromántico, o sea recitación preferente de episodios sueltos de las gestas, mediante la cual los juglares acercaron más y más la vieja materia de los poemas, nacionales o carolingios, al gusto más común y a la memoria no profesional del público.

Preciso es, según ya indicamos (párrafo 7), reconocer en los numerosos romances heroicos, nacionales o carolingios, no iniciativa dispersa o eventual de poetas aislados que se les ocurre volver los ojos hacia los relatos épicos, sino, de una parte, un cuerpo de juglares que por oficio propio mantienen las gestas con vida tradicional de refundición, y de otra parte, un numeroso público aficionado que con sus aplausos exige del juglar la repetición de los fragmentos predilectos de las gestas y que gusta retener en la memoria esos fragmentos. El juglar que, para atender la demanda de su público, propaga la multiseccular materia épica, es el primero que comienza a trasfundir los trozos más famosos de los viejos relatos en el nuevo molde épico-lírico más grato a sus oyentes. El público que escucha con inagotable interés las viejas gestas, al asimilarse los fragmentos de ellas que se le quedan en la memoria, es el que definitivamente reelabora esa materia de moda, trabajando en ella tanto los recitadores insignificantes como los destacados con algún genio poético y con alguna iniciativa refundidora. Así la epopeya se hizo romancero; así el romance heroico se forma y nace en el seno materno del cantar de gesta.

11.—*Romances que son un breve fragmento de gesta.*

La forma más sencilla de romance heroico que podemos imaginar es la de unos pocos versos de cantar de gesta que se han quedado en la memoria del público y son repetidos tradicionalmente, aunque algo alterados al pasar de boca en boca, algo rehechos por la imaginativa de cualquier recitador cuya innovación encontró acogida en otros recitadores.

Hacia 1465-1470, una refundición hecha en Toledo de cierto *Sumario de los Reyes de España*, escrito a fines del siglo XIV, incluye varios octosílabos de un viejo romance que no puede ser sino un breve fragmento del cantar sobre el cerco de Zamora, tal como lo conocemos prosificado en varias crónicas del 300; la Particular del Cid pone en estilo muy circunstanciado, en el que se percibe asonancia -ío, el aviso leal que un zamorano da al rey don Sancho, sitiador de la ciudad: «Rey don Sancho, parad mientes en lo que vos quiero dezir... de la villa de Çamora es salido un traidor que dizen Bellido Dolfos, e es fijo de Adolfo que mató a don Nuño, e éste mató a su padre e echóle en el río, e es muy gran traidor probado... si por aventura vos viniere mal... non digan que vos non fué antes dicho». Ahora, en el siglo XV, el refundidor del *Sumario* resume rápidamente la leyenda completa de Zamora, destacando en medio de la prosa los versos del romance escritos en línea seguida, de los cuales el distraído copista se saltó por lo menos tres octosílabos y medio, sin cuidarse de la falta de sentido y de métrica que deja en la copia:

Rey don Sancho, rey don Sancho, non digas que no lo digo:
de la çibdad de Çamora un traydor era salido;
[llámase Vellido Dolfos, fijo de Dolfos Vellido...
si gran traydor fué el padre, mayor traydor] es el fijo.
Si algún daño te viniere, el concejo sea quito ⁵⁴.

⁵⁴ *Sumario del Despensero de la reina Leonor, mujer de Juan I*, ms. de la Biblioteca Real, fol. 13 v. (descrito en mis *Crónicas Generales*, 1918, págs. 199 y sigs.) La edición del *Sumario* hecha por E. Llaguno, 1781, pág. 25, tiene estas variantes: «no digas que no te aviso... un traydor era salido es fijo». Lástima que el vacío de los tres octosílabos y medio esté también en el códice de El Escorial, que es el que parece seguir Llaguno. Para la fecha de la refundición, véase *Poesía juglaresca*, pág. 429, nota 3.

El último verso, ajeno a las crónicas del siglo XIV, es variante particular de un recitador que recordaba el final del poema, donde después que Vellido comete la traición, se reta al concejo de Zamora, inculpándole de complicidad en el daño causado por el traidor⁵⁵. Es que el breve romance aun no se ha olvidado del poema de donde procede; pero no es más que un fragmento, sin principio ni fin. Pasados unos ochenta años se recoge, de la tradición oral según creo, una variante del mismo romance en el *Cancionero de Amberes*, de hacia 1548 (Primav., 45), pero, en vez del verso «Si algún daño... etc.», se añaden por el final diez octosílabos complementarios que, en estilo muy rápido intuitivo, aluden a la traición de Vellido, no ya al reto. Algún juglar, algún recitador poeta se sintió tentado a darle ese remate. Después, Timoneda, en su *Rosa española*, 1573, inserta una tercera versión (Primav., 44), en la cual el fragmento es aprovechado sólo como parte pequeña del total, pues va encabezando un artificioso y tardío romance, muy narrativo, donde se refiere por menor la traición de Vellido, sin tampoco recordar el reto, pues este fragmento inicial, en vez de «el concejo sea quito», extraño a las crónicas del siglo XIV, conserva un hemistiquio concorde con ellas:

Si te engaña, rey don Sancho, no digas que no lo digo.

Durante un siglo vemos este fragmento destellando vida tradicional muy variamente en la memoria de los que lo recordaban.

Otro romance, el de las Quejas de doña Lambra, *Yo me estaba en Barbadillo*, consta de ocho versos dieciseisílabos, puestos en boca de doña Lambra, seguidos de un verso introductor de nuevo discurso: «Allí habló don Rodrigo, bien oiréis lo que dirá» (verso más de gesta que de romance tradicional), y luego cuatro dieciseisílabos más en boca de don Rodrigo. Las varias prosificaciones cronísticas de estas quejas son muy breves, como a una crónica convenía, pero aun así, hallamos algunas coincidencias con el texto del romance, dispersas en varias crónicas, que nos garantizan la procedencia épica del romance, cerrando

⁵⁵ Arias Gonzalo, al responder al reto, usa la frase «el concejo fincará por quito» (*Crón. particular del Cid*, cap. 66, y semejante la *Crónica de 1344*), pero en el *Sumario* se ve que los versos del romance no formaban parte del relato general del cerco de Zamora, pues los da sueltos fuera de su lugar en la narración.

paso a la crítica individualista que quiere suponer un romancista inspirado en *una* crónica. Así: «Y me forzarían mis damas», del romance, se corresponde con «forzárónle las doncellas», en la Interpolación de la Tercera General⁵⁶. «Callede la mi señora... dello tengan que contar», del romance, se corresponde con «doña Lambra, callad... que todel mundo avrá que dezir dello», en la Primera Crónica General y en la Crónica de 1344. El asonante *-á* es el mismo de los fragmentos de la gesta incluídos en la Interpolación de la Tercera Crónica General:

—Ruégovos, don Rodrigo, que os pese de mi male...

—Non curedes, doña Lambra, non tomedes más pesare...

El romance no pudo ser tomado de *estas varias* crónicas, sino de la gesta donde estuvieron reunidos esos varios rasgos. Sin duda, el romance se compone de unos cuantos versos famosos de la gesta en los cuales la tradición oral ha rehecho muy poco; pero entre otras cosas introdujo la frase inicial *Yo me estaba*, que la creo seguramente romancística.

El Cancionero de Amberes, sin año, publicó este romance, tomándolo, según parece, de una copia manuscrita, a juzgar por los arcaísmos de lenguaje (*aguardar* 'guardar', *vos* 'os', *gela* 'se la'); pero luego, en la edición del mismo Cancionero hecha en 1550, se lo incorporó como parte final de otro largo romance sobre las bodas de doña Lambra⁵⁷. Segunda vez vemos el mismo destino de un romance fragmentario que, sin sentido en sí mismo, es absorbido por otro romance más completo. ¡Cuántos otros versos famosos, desgajados de las gestas, no se habrán incorporado a romances independientes más extensos!

Estos y otros romances más adelante citados, que tienen estructura fraccionada, presentan una situación trunca, sólo explicable suponiendo conocida la gesta de la cual servilmente dependen. Tales fragmentos prueban que esos romances nacieron y se propagaron entre el público que todavía oía con interés las gestas enteras en boca de los juglares, pero que a la vez se

⁵⁶ *Leyenda de los Infantes de Lara*, pág. 316₁₂; *Reliquias*, pág. 200, nota 7.

⁵⁷ Primavera, 19. Ese romance de las Bodas, acababa, sin duda, con las quejas de doña Lambra, pero dichas en forma más breve, como se ve en la otra versión, *Ya se salen* (Primav., 25), y se sugiere en *Ay Dios* (Primav., 20); en estas dos falta el verso juglaresco introductor del discurso de don Rodrigo (v. *Infantes de Lara*, pág. 86, y *Rev. Filol. Esp.*, III, págs. 253 y 268).

recreaba practicando él por sí mismo cantos breves; prueban la existencia de una época en que convivían las gestas y los romances.

12.—*Romance que abarca un largo episodio:
El Cantar de los Infantes de Lara.*

La obra selectiva y de adaptación al estilo tradicional es más complicada cuando se trata de un romance dilatado que comprende un largo episodio de una gesta.

Tomemos como ejemplo el episodio de Gonzalo Gustios ante las cabezas de sus hijos, contenido en el romance *Pártese el moro Alicante* (Primav., 24). A los 56 versos dieciseisílabos del romance correspondían en la gesta de los Infantes de Lara refundida en el siglo XIV, unos 150 versos, de los cuales se nos conservan 130 repartidos entre la Crónica de 1344 y la Interpolación de la Tercera Crónica General; ésta los conserva tan fielmente, en su mayoría, que hasta los transcribe con la -e asonántica.

Milá creyó que el romance había sido compuesto por un romancista de la primera mitad del XVI, que tenía presentes el antiguo cantar del siglo XIII y la Crónica General de Alfonso X. Hoy debemos considerar el romance como tradicional más antiguo, ya que un romancista del siglo XVI no es verosímil que emplease dos asonantes ni que hiciese el asonante -á igual a -áe; y *Pártese el moro Alicante*, siendo del siglo XV o de antes, evidentemente se relaciona no con cantares y crónicas del XIII, sino con los del XIV que acabamos de citar.

Tiene el romance muchos hemistiquios iguales o muy parecidos a los de la gesta tal como se conservan en la Crónica de 1344: «vispera de San Cebrián» (en la Crónica, «viéspera de sant Cebrian»); «ocho cabezas llevaba, todas de hombres de alta sangre» («ganamos ocho cabeças de omnes de alta sangre»); «que lidiaron mis poderes en el campo de Almenar» («Lidiaron los míos poderes en el campo de Almenar»); «mesurado caballero muy buen hablador en plaza» («muy mesuradamente vos fablávedes en plaça»), y así bastantes otros; pero el romance no los tomó de la Crónica de 1344, porque junto a ellos tiene otros versos disconformes con esa Crónica y conformes a los que nos conserva el solitario manuscrito de la citada Interpolación a la Tercera General: «conózcolas por mi mal» (en la Interpolación, «por mis

pecados conozco estas cabeças»; en la Crón. de 1344, «conozco muy bien estas cabeças»); «animoso, buen guerrero, muy gran feridor de espada» (en la Interpolación, «buen feridor d'espada», mientras la Crón. de 1344 supone «feriades bien de espada»). El romance deriva, pues, de una versión de la gesta que sirvió de fuente a ambas crónicas.

A la vez que este romance conserva bastante exactamente muchos versos de la gesta, mantiene fielmente la estructura toda del episodio, así que su principal discrepancia respecto a la gesta consiste únicamente en supresiones. Entre los dos tercios de versos de la gesta desechados por el romance, podemos observar que suprime las notas peculiares al ambiente de época, según dijimos que suele ocurrir en la trasmisión tradicional, tendiendo a lo general novelesco y rechazando lo particularmente histórico-épico. Así, olvida las prendas caballerescas más estimadas que, según el cantar, Gonzalo Gustios va atribuyendo a cada uno de sus hijos, el lanzar a tablado, los agüeros, el ser maestro en la muda de las aves, el ser entendido en derecho. Pero, sobre todo, el más notable olvido es el de los 15 versos dedicados a la batalla de Cascajar con la atrevida y famosa hazaña del alférez que abate la enseña para herir con ella; esta batalla, por su valor histórico pintoresco y por ser el único hecho de armas rememorado, de seguro no se hubiese suprimido si el romance fuera obra de un aficionado lector de la Crónica de 1344. Las varias supresiones de esos dos tercios de versos son la tarea selectiva más propia de la tradición oral.

Pero hay otra diferencia entre el texto épico y el romance, que a primera vista parece debida a un juglar u otro poeta, más bien que resultado de la tradición difusa, y es el cambio de asonancias. La gesta del XIV muda frecuentemente de rima, pues en el lamento funerario la cambia para el elogio de cada uno de los ocho muertos, de modo que en la parte narrativa y en los diálogos hay hasta diez mudanzas (-*áe*, -*ó*, -*ío*, -*áe*, -*áa*, -*áe*, -*óe*, -*ío*, -*áa*, -*áe*); por el contrario, el romance no usa sino dos asonancias: los 24 primeros dieciseisílabos van en -*á*, -*áe*, y los 32 últimos en -*áa*. Esta preferencia es bien explicable: en el lamento de la gesta hay unos 102 versos con asonante de -*á* acentuada (unos 81 -*áe* y 21 -*áa*), mientras los que no tienen *á* acentuada sólo son unos 48 (24 -*ó* -*óe* y 24 -*ío*); no era pues dudoso que en la memoria del

que escuchaba la gesta prevaleciese la *á* que, por otra parte, da en el idioma los más copiosos y fáciles asonantes. Que además esos dos asonantes *-áe* y *-áa* dependen de la gesta, se ve bien claro: el *-á -áe* incluye en el romance desde el comienzo hasta el lamento por el primer hijo, lo cual está determinado porque el comienzo del fragmento en la gesta, la llegada de Alicante a Córdoba «viéspera de sant Cebrian», tiene asonante *-áe* e igualmente lo tiene el lamento dedicado al hijo primero; el asonante *-áa* lo introduce el romance a partir del lamento al hijo segundo, porque también la gesta, al acabar el lamento por el hijo primero en *-á*, introduce *-áa* para el lamento por el segundo hijo. Hasta tal punto las simplificadas asonancias del romance muestran lo tradicional de la forma. Por lo demás, repitamos, la simplificación asonántica se pudo hacer lo mismo por un solo arreglador, quizá un juglar, en un solo acto intencionado, o por varios intentos sucesivos, ya juglarescos, ya espontáneos, durante la trasmisión oral. Lo más probable es esto segundo: la operación de un juglar que abrevia el texto tradicional de la gesta, para recitarlo aislado, esto es, la obra de un juglar de los últimos tiempos que usaban casi sólo los asonantes con *á* (cap. IV, 24); luego intervendría la trasmisión oral, no muy prolongada, ya que el romance no se ha apartado mucho de la gesta.

Otro ejemplo aquí oportuno nos ofrece dentro de la misma gesta de los Infantes de Lara el romance de *Las Bodas de doña Lambra*. En este episodio no conocemos los versos del cantar del siglo XIV, porque la Crónica de 1344 abrevia mucho el relato y copia casi únicamente a la Crónica alfonsí; sólo podemos juzgar el curso general de la acción, y remontar a la forma más antigua del romance, en vista de las tres versiones que de él fueron recogidas en el siglo XVI: *A Calatrava la vieja* (Primav., 19). *Ya se salen de Castilla* (Primav., 25) y *Ay Dios, qué buen caballero* (Primav., 20). Estas diferentes versiones, que por fortuna han llegado a nosotros, nos aclaran lo que acabamos de suponer sobre la posible acción tradicional para la reducción de asonancias en *Pártese el moro Alicante*. La versión *Ya se salen de Castilla*, recordando sin duda series asonánticas varias de la gesta, cambia hasta cinco veces entre asonante *-áa* y asonante *-á*, mientras la versión *A Calatrava la vieja*, por obra simplificadora tradicional, sencilla, casi imperceptible, reduce estos cambios a uno sólo: *-áa*

en la primera parte del romance, y *-a* en el final. No de otro modo hubo de suceder en el Lamento de Gonzalo Gustios, que en la gesta tiene seis series distintas *-a* y *-aa*, mientras en la versión, única llegada a nosotros, del romance *Pártese el moro*, sólo aparece un comienzo *-á* y un final *-áa*.

Después, las tres versiones de *Las Bodas de doña Lambra* nos permiten decir que el prototipo de donde las tres proceden no fué sacado de una Crónica, pues tiene rasgos peculiares de la Primera Crónica General (enumeración de los convidados y asistentes a las bodas), junto a otros rasgos privativos de la Crónica de 1344 (palabras deshonestas de doña Lambra), y no es verosímil que un romancista consultase varios textos cronísticos. El romance prototipo puede proceder de una refundición tardía del cantar, posterior a la prosificada en la Crónica de 1344, pues se aparta bastante de ésta, o bien puede representar una tradición juglaresca parcial. En las tres versiones mencionadas se ven suprimidos dos grandes episodios contiguos en la gesta del XIV: la reconciliación de don Rodrigo con sus sobrinos por mediación del Conde de Castilla, y la subsiguiente estancia de la novia en Barbadillo. Esta gran supresión se explica bien porque ella abarca los sucesos que ocurren entre los lamentos de la novia en Burgos y los segundos lamentos de la novia en Barbadillo. Tal supresión parece remontar ya a los juglares de gesta que, queriendo abreviar el relato antiguo de las siniestras bodas, fundirían los dos lamentos de doña Lambra en uno solo, omitiendo todas las nuevas injurias y venganzas intermedias. Esos juglares abreviadores, sea que recitasen todo el poema ante su público, sea que sólo recitasen la escena de las bodas, continuaban la vieja tradición épica a la vez que iniciaban la tradición nueva épico-lírica. De un modo o de otro, la forma más antigua que del romance de las Bodas de doña Lambra podemos reconstruir, hubo de nacer juglarescamente, por obra de los mismos juglares que cultivaban la secular tradición de las gestas, repitiéndolas íntegra o fragmentariamente,

13.—*El Cantar del Rey Fernando y los romances.*

La supresión de múltiples incidentes en una larga acción, para dar a ésta gran sencillez, se ve bien ejemplificada en el romance del rey Fernando moribundo y la infanta doña Urraca, una de las composiciones históricas más felizmente novelizadas en el romancero.

La *Crónica de Veinte Reyes* cuenta la muerte de ese rey, según una gesta muy disconforme con el relato de la Primera Crónica General, y nos informa que toma su narración de «el Cantar que dizen del rey don Ferrando»; los mismos sucesos refiere un poco después la *Crónica de 1344*⁵⁸. El rey, enfermo de muerte en Castil de Cabezón, reparte su reino entre sus tres hijos, sin acordarse de su hija doña Urraca. «Algunos dizen en sus cantares (escribe la Crónica de Veinte Reyes) que avía el rey don Ferrando un fijo de ganancia, que era cardenal en Roma e legado en toda España e abad de Sant Fagund e arçobispo de Santiago e prior de Monte Aragón... e tenemos que no fué verdat, ca siquier non es derecho que un omne tantas dignidades oviese.» Este cardenal, con el Cid y otros nobles, llega a Cabezón y reprende a su padre el olvido de Urraca. Los incidentes se acumulan. El Cid, lamentándose del olvido en que él también queda, obtiene un condado que le cede el infante don Sancho. El ayo de la infanta desheredada envía a llamarla, y ella acude presurosa acompañada de cien dueñas de linaje, prorrumpiendo en vehementes quejas. El Cid, el ayo de la infanta, el conde García de Cabra, los tres infantes, así como otros personajes varios, intervienen en los últimos repartos del rey moribundo, y al fin doña Urraca queda heredada en Zamora. Siguen otras escenas tumultuosas en que el infante don Sancho aparece desamado de su padre, díscolo y cobarde.

En suma, este cantar presenta dos temas principales, uno conforme y otro no con la tradición más corriente. El hijo bastardo del rey, escandalosamente provisto de tantas dignidades, cardenal, legado, arzobispo, abad, prior, continúa dentro del espíritu adverso a la curia romana que inspira el poema de las *Mocedades de Rodrigo*, donde se cuenta el nacimiento de ese

⁵⁸ El texto de ambas crónicas lo publico en *Reliquias de la épica española*, 1951, páginas 240-256.

hijo ilegítimo en Roma, apadrinado por el Papa. El segundo rasgo notable es el pintar opuestamente a los dos infantes: Sancho con colores muy desfavorables, y Alfonso con tintas muy simpáticas, contrariamente a lo que hacía la tradición castellana del siglo XIII, sobre lo cual luego insistiremos.

Desde luego, el romance del rey Fernando y de doña Urraca en lo tocante a don Sancho no conviene con la gesta que acabamos de resumir, aunque en la generalidad de sus rasgos se ajusta bastante bien a ella. Contra la teoría descreyente en la tradición, y que quiere atenerse sólo a los textos conservados, ahora los romances hoy existentes nos llevan a suponer un cantar del rey Fernando distinto del prosificado en la Crónica de Veinte Reyes. En un párrafo siguiente, el 17, insistiremos. En una poesía de frecuente renovación no es de suponer que los pocos textos hoy sobrevivientes entronquen inmediatamente unos con otros.

La recolección del romance del rey Fernando moribundo se hizo varias veces en el siglo XVI, primero en trozos deficientes, de tradición empobrecida; después en versión mejor recordada y más rica de elementos tradicionales. La parte primera, *Doliente estaba, doliente* (Primav., 35), la menos interesante, no se recogió sino en el Cancionero de Amberes, sin año (1548), tomándola sin duda de la tradición oral, y se la completó después en la reimpresión del Cancionero hecha en 1550. La segunda parte, *Morir vos queredes, padre* (Primav., 36), más importante y más difundida por ser preliminar del famoso cerco de Zamora, fué recogida en dos ocasiones por dos glosadores, una vez por Gonzalo de Montalbán, hacia 1520, y otra por cierto Hurtado, también en la primera mitad del mismo siglo; la versión de Montalbán fué copiada, y completada con versos de la tradición oral, por el Cancionero sin año, y vuelta a completar en el Cancionero de 1550. El Cancionero sin año publicó juntos *Doliente* y *Morir vos queredes*, pero sin unión entre ambos, mientras que el corrector de 1550 sabía los dos romances unidos, formando un todo, y su versión amplia está autorizada porque los versos de unión son tradicionales, como tradicionales son otros versos que añade a *Doliente* y a *Morir* ⁵⁹.

⁵⁹ La versión del Cancionero de 1550 lleva, además, unido el romance *Afuera, afuera, Rodrigo*, que tiene asunto y espíritu muy desviado de la épica antigua, y su unión a *Doliente* y *Morir* debe ser tardía, como digo en *Rev. Filol. Esp.*, II, 1915, pág. 16 (ahí creo

Este romance, de tan complicada trasmisión, es en sustancia un breve resumen del Cantar del rey don Fernando en la citada escena referente a la muerte del rey. En el estado en que el romance doble era recordado por las gentes en el siglo xvi, suprime muchos personajes, omite multitud de incidentes, la narración se reduce a un mínimo, a una presentación de la escena inicial, y toda la atención se concentra en las dos breves escenas romancísticas ya indicadas.

14.—*Primera parte. Doliente estaba, doliente.*

La crítica individualista puede pensar que el romance está sacado de alguna crónica por un poeta dado ⁶⁰; pero el examen de las diferentes versiones nos indica que la sustancia épica del romance procede directamente de un cantar de gesta, no por intermedio de cualquier prosificación cronística, y además se nos ofrece en un texto no único y fijo, sino impreciso y flúido como viviente en su trasmisión oral. Los rasgos épicos que se hallan esparcidos en las diferentes versiones, o no se dan en ninguna crónica, o no los encontramos reunidos en ninguno de los abundantes tipos de crónica que podían ser consultados por un eventual poeta único en el siglo xv o en el xvi; tendríamos que suponer al tal poeta un bibliófilo coleccionador y compaginador de códices cronísticos, cosa del todo inverosímil. En la primera parte (*Doliente*, asonante -áo), la principal dignidad eclesiástica del hijo bastardo del Rey no es la de cardenal o arzobispo de Santiago, como se dice en la Crónica, sino la de arzobispo de Toledo, grosero anacronismo muy propio de la elaboración popular del fragmento, pero que a ningún lector de crónicas podía ocurrírsele. Otras dignidades que acumula el bastardo son también burdos anacronismos: maestro de Santiago y abad de Zaragoza-

que la unión de Doliente y Morir «pudiera ser bastante primitiva», pero hoy me parece primitiva, sin más). La unión con *Afuera* se perpetuó hasta hoy, conservada en el Algarve (*Rev. Filol. Esp.*, II, pág. 17).

⁶⁰ Hasta MILÁ, *De la poesía*, págs. 280-281, admite como posible el descreimiento; después de mencionar «el Cantar que dizen del rey don Fernando», según cita errónea de Ríos, escribe: «El romance (sus dos partes)... ha de provenir de un fragmento del cantar, si no se fundó en la lectura de la Crónica que lo cita». Remite a la pág. 236, donde halla inexacta la signatura del ms. de la Crónica, Bibl. Nac. F.-133, dada por Ríos. Éste, como de costumbre, altera las signaturas por él aducidas, y aquí ha de leerse F.-132, que es un códice de la Crónica de Veinte Reyes.

za, que tampoco se hallan en las crónicas; además, tampoco se encuentran en la primera versión recogida del romance, la del Cancionero sin año, sino en la corregida en 1550, por donde se confirma que el texto del romance recogido en el siglo XVI, es de tradición oral.

Esta primera parte del romance, después de la presentación, sobria y solemne, del rey moribundo, rodeado de sus hijos, se reduce a unas palabras del rey dirigidas a su hijo bastardo:

Hijo, si yo no muriera, vos fuérades padre santo,
mas con la renta que os queda, vos bien podréis alcanzarlo,

palabras que no nos consta estuviesen en la gesta, pero que cuadran bien con la acumulación de dignidades eclesiásticas y con el espíritu adverso a la curia romana manifiesto en el poema antiguo.

En seguida vienen unos versos de unión, a los que ya hemos aludido:

Ellos estando en aquesto, entrara Urraca Fernando,
y vuelta hacia su padre, de esta manera ha hablado:

unión que introduce la segunda parte, o sea las quejas de doña Urraca, «Morir vos queredes, padre», etc., en ocasión y modo muy conformes a los que se ven en la prosificación hecha por la Crónica de Veinte Reyes, tras la escena en que el Cid se queja al rey moribundo y recibe de don Sancho un condado; hasta las palabras del comienzo son iguales, pues la Crónica dice: «Ellos en esto estando, entró la infanta doña Urraca con todas sus dueñas en el palacio, metiendo bozes e faziendo el mayor llanto del mundo, llamando e diziendo: Padre señor, que fiz yo porque ansi finco desheredada?...»

15.—Segunda parte. *Morir vos queredes, padre.*

El segundo fragmento (*Morir vos queredes*, asonante -áa) se compone de dos solas partes de un diálogo: la queja de la infanta y la concesión de Zamora que el padre le hace. Las palabras del padre otorgante terminan el romance con estos versos:

«¡Quien vos la tomare, hija, la mi maldición le caiga!»
Todos dizen: «Ámen, ámen», sino don Sancho que calla.

Y ese verso final, tan famoso, basta para captar el espíritu que informa todo el viejo relato del reparto de los reinos, anunciando los sucesos del cerco de Zamora, y haciendo que el fragmentario romance compendie toda la substancia histórica del Cantar del rey don Fernando.

En esta segunda parte (*Morir vos queredes*) hallamos igualmente razones para decir que no sirve de fundamento una crónica. El nombrar sólo a doña Urraca como desheredada se halla únicamente en la Crónica de Veinte Reyes, no en la de 1344, que trata como desheredadas a las dos hermanas Urraca y Elvira. Por lo demás, toda esa escena de Urraca desheredada, con las quejas consiguientes, falta en la Primera Crónica General de 1289, en la Tercera, en la Particular del Cid, etc., pues todas cuentan que el rey Fernando deja herencia a cada una de las dos hijas; si un romancista hubiera tomado por guía la Crónica de Veinte Reyes, habría tomado también de ella el mal papel representado por don Sancho, y luego veremos que no fué así.

Acabadas las quejas de Urraca, viene en el romance la respuesta del rey moribundo, sin ningún verso introductor, en la versión de Hurtado, en la de Montalbán y en la del Cancionero sin año; sólo en la de 1550 se intercala esta introducción:

Allí preguntara el rey: «¿Quién es esa que así habla?»
Respondiera el arzobispo: «Vuestra hija doña Urraca»,

versos que no son invención del retocador de 1550, sino muy tradicionales, pues tienen su correspondencia en el Cantar prosificado por la Crónica de Veinte Reyes, donde acabados los lamentos de doña Urraca: «el rey preguntó entonces al Cid quién era, e él dixole: Es vuestra fija doña Urraca que finca desheredada e pobre». Y aquí es de notar que un romancista lector de la Crónica no es concebible que hubiera prescindido del Cid para sustituirlo por el Arzobispo.

Después, al heredar el rey a Urraca, el verso descriptivo de Zamora en el romance: «de una parte la cerca el Duero, de otra, peña tajada», no se ve en la Crónica de Veinte Reyes, ni en la de 1344, ni en la Primera General, y sólo se encuentra en la Particular del Cid, capítulo 54: «de un cabo le corría el Duero e del otro peña tajada», y tal verso no aparece en las primeras versiones recogidas del fragmento, la de Hurtado y la de Montalbán

hacia 1520, introduciéndose en la del Cancionero sin año (hacia 1548); es uno de esos versos erráticos que de un pasaje diverso acuden a la memoria popular. Tal verso no pertenece al cantar del rey Fernando moribundo, sino al del cerco de Zamora, cuando el rey Sancho, después de la muerte de su padre, reconoce las defensas de la fuerte ciudad.

En fin, es muy importante el célebre verso «Todos dicen Ámen, ámen, sino don Sancho que calla». Encuentra correspondencia en la Primera Crónica General, capítulo 813, y en sus afines, donde don Sancho se opone a la partición de los reinos que hace su padre, y le dice: «Vos fazet lo que quisiéredes, mas yo non lo otorgo»; mientras, por el contrario, la Crónica de Veinte Reyes y la de 1344 contradicen expresamente esa oposición, pues no sólo omiten el callar de don Sancho al «Ámen» de todos, en el aludido verso, sino que cuentan que los tres hijos del rey juran respetar la voluntad del padre: «e dixieron Ámen; mas por sus malos pecados, todos lo quebrantaron después, sinon don Alonso». Ante esta grave discrepancia vemos que, aunque el romance está en todo muy cerca del Cantar de comienzos del XIV prosificado en la Crónica de Veinte Reyes y en la de 1344, no deriva de él, sino de otro, probablemente posterior, cuya existencia es llanamente presumible en la evolución de una poesía tradicional escrita, que nos hace suponer cierta continuidad en las refundiciones de cada gesta para mantenerla en el favor del público. El Cantar de don Fernando, conocido por la Crónica de Veinte Reyes y por la de 1344, al presentar a don Sancho como perjuro respecto de su padre se aparta de la tradición castellana primitiva, la reflejada a fines del siglo XIII en la Primera Crónica General, donde don Sancho, propugnador de la unidad territorial de España, opuesto a la desacertada partición de los reinos, es mirado con simpatía y compasión hacia su trágico destino. La antipatía propia del cantar extractado en la Crónica de Veinte Reyes revela una corriente apartada, propia de juglares leoneses desviados de la línea tradicional directa o castellana; la antigua simpatía hacia don Sancho hubo de continuarse en otros desconocidos cantares castellanos del siglo XIV y XV, pues la siguen profesando los romances del XV y del XVI. En una poesía tradicional es preciso suponer muy frecuentes refundiciones, si es escrita, y continuas mudanzas, si es oral; las gestas de que te-

nemos noticias son sólo una parte pequeña de las que existieron, y las versiones romancísticas recogidas en el XVI son una mínima parte de las que entonces circulaban. De no aceptar esto, los críticos individualistas, desconocedores de la tradición (que para *Pártese el moro* tendrán que admitir un romancista combinador de dos manuscritos de crónicas), para el romance de la *Muerte del rey Fernando* tendrán que suponer un romancista acoplador de tres o más compilaciones cronísticas. Esto es inaceptable. En cambio, no sólo es aceptable sino necesario suponer que existió un cantar de inspiración castellana, frente al de inspiración leonesa prosificado por la Crónica de Veinte Reyes.

16.—*El romance total, Doliente...-Morir...*

En cuanto al romance mismo, *Doliente-Morir vos queredes* nos ha mostrado un texto tradicional fluctuante, impreciso. Varios de sus caracteres épico-tradicionales aparecen dispersos en una o en otra de sus versiones. Pero se podrá pensar que en la versión última, la del Cancionero de 1550, aparecen reunidos todos los caracteres que hemos reseñado; sería ésa, pues, la versión bien recordada, la primitiva, la única buena. Pero esto es inexacto. En la versión de 1550 aparecen juntos todos esos caracteres porque ella los recoge de las versiones publicadas antes, de las cuales ella depende; no es una versión espontánea y libre, sino híbrida, mezcla de varias anteriores, y la versión sabida por quien retocó la del Cancionero carecería seguramente de algunos detalles de las anteriores que retocaba, y discreparía en otros (véase cap. XIII, 8). Y aunque la versión de 1550 es tan tardía y absorbente, no agota toda la buena tradición que la escasa recolección del siglo XVI nos deja conocer; queda fuera de su acción acumulativa la versión glosada por Hurtado, y en ésta encontramos un rasgo tradicional que se halla estropeado en la versión glosada por Montalbán, y por tanto en la de 1550. En la versión de Hurtado, doña Urraca hace ver a su padre el peligro de la pobreza en esta forma:

Iré por tierras ajenas, por ser de vos olvidada;
quien el mi cuerpo quisiere no le sería negado ⁶¹,

⁶¹ Creo que debe corregirse así: «Quien mi persona quisiere no le sería negada».

concepto bastante conforme al expresado en la Crónica de Veinte Reyes: «¡mezquina!... ¡Seer fija de tan honrado rey e de reina tan honrada, e aver de andar por el mundo lazada e desamparada; más me valdría la muerte ca, ¡mal pecado! non será tal ninguno que me quiera aver que me non haya.» Pero en la versión de Montalbán la dura necesidad aparece convertida en liviandad desatada:

Irme he por esas tierras como una mujer errada
y este mi cuerpo daría a quien se me antojara,
a los moros por dineros y a los cristianos de gracia,

variante que incitó a otro refundidor a añadir otro verso de impúdica piedad filial y desgarrada ironía:

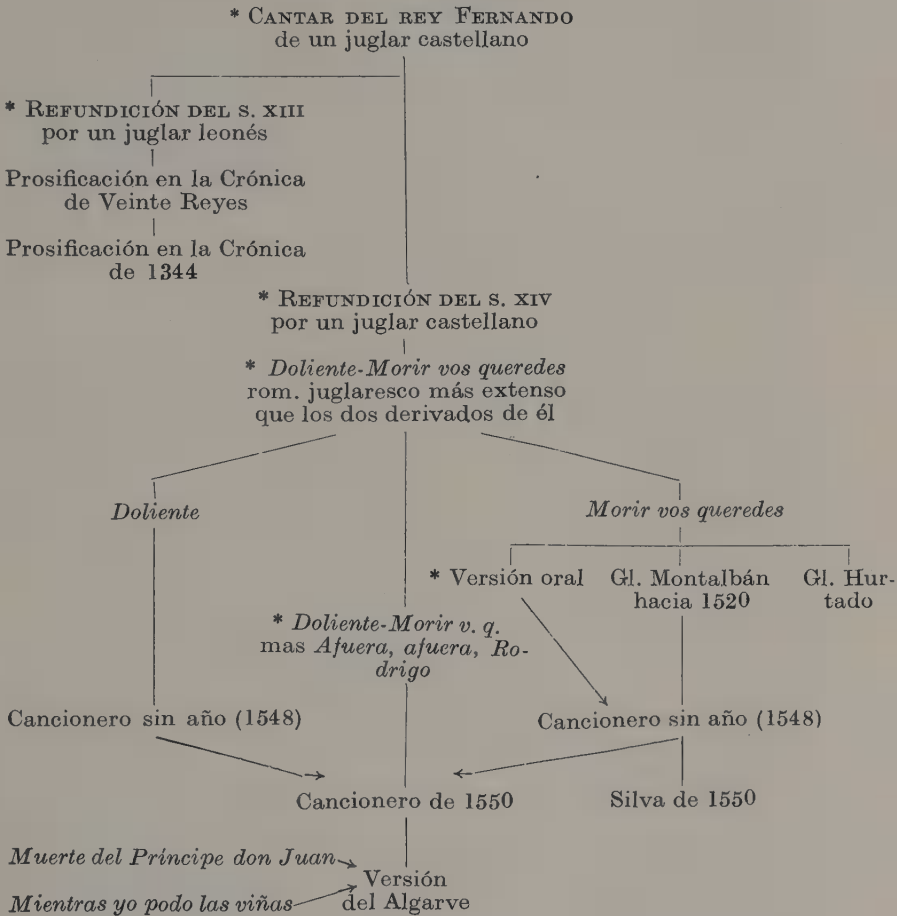
de lo que ganar pudiere haré bien por la vuestra alma ⁶²,

y este verso entró en el Cancionero sin año y, por tanto, en la tan completa versión de 1550, que en tal pormenor se desvía mucho de la tradición épica, la respetada en la glosa de Hurtado.

Este romance, breve extracto y resumen del principal episodio desarrollado en el Cantar del rey Fernando, pudo ser en su primer acoplamiento obra de un aficionado oyente de gestas o de un juglar recitador de las mismas, en la época en que a la vez se propagaban todavía los cantares en su forma vieja y se adaptaban algunas de sus escenas a la forma nueva. En el siglo xv este romance debió de ser más extenso, con algún incidente más; tal como se recogió en el siglo xvi, carecía de unidad, por lo cual se solían cantar separadas su primera y su segunda parte, obediendo al gusto fragmentista de la época.

Será útil ahora el recoger en un esquema gráfico el complicado desarrollo que, a partir del siglo xiii, tuvo el viejo tema de la Muerte del Rey Fernando en los cantares, según se entrevé en los poquísimos textos de que disponemos. LOS CANTARES DE GESTA van indicados en versalitas, y los romances en cursiva; el asterisco (*) indica un texto perdido, cuya existencia es necesario suponer para explicar los textos conservados.

⁶² Véase *Rev. Filol. Esp.*, II, 1915, págs. 8-12.



Claro es que los pocos textos conservados no dejan ver todas las complejidades en que las obras del autor-legión viven.

17.—*El cantar de las Mocedades de Rodrigo y el romance Rey don Sancho, rey don Sancho.*

Los cuatro romances que tratan temas comunes con la gesta de *Rodrigo y el Rey Fernando*, o las *Mocedades de Rodrigo*, conservan algún verso que otro común con la gesta conocida, pero no derivan de ella, sino de otra anterior, como pasamos a indicar.

Esa gesta de *Rodrigo* que hoy conocemos es inestimable, por ofrecernos un estado tardío de la tradición poética y permitirnos

observar la mudanza que experimentan importantes elementos tradicionales.

En el siglo XII, en el Cantar de Mio Cid se hace el elogio de Alfonso VI, como monarca que ha reunido en sí gran parte de España; es un canto prematuro a la unidad peninsular, comenzada por ese rey Alfonso:

Rey es de Castiella e rey es de León
e de las Asturias bien a San Salvador,
fasta dentro en Santi Yaguo de todo es señor
e los condes gallizianos a él tienen por señor.

Ese elogio de carácter geográfico debió continuar viviendo en boca de los juglares, ya que, dos siglos y medio después del Mio Cid, reaparece en el *Rodrigo*, aplicado al padre de Alfonso VI, a Fernando I, con igual movimiento enumeratorio:

Mandó a Castilla Vieja e mandó a León
e mandó a las Esturias fasta en Sant Salvador,
mandó a Galicia onde los cavalleros son... Aragón.]
Ovo a Navarra en comienda e vínole obedecer el rey de
a pesar de franceses los puertos de Aspa pasó.

Y un largo siglo después del *Rodrigo*, cierto pliego suelto publica un romance que comienza aplicando versos semejantes al rey hermano de Alfonso VI:

Rey don Sancho, rey don Sancho, cuando en Castilla reinó
corrió a Castilla la Vieja de Burgos hasta León,
corrió todas las Asturias dentro hasta San Salvador,
también corrió a Santillana y dentro en Navarra entró,
y a pesar del rey de Francia los puertos de Aspa pasó.

Así, una misma visión geográfica, un mismo ritmo, un mismo asonante, unas mismas palabras, unos hemistiquios semejantes, que desde el siglo XII se van repitiendo hasta el XVI, nos muestra enraizados fuertemente los versos del romancero en los de las gestas. Ésa es la tradicionalidad que los individualistas desconocen y descreen; no hallamos en ella el acuerdo completo deseado por Rajna, coincidencia absoluta y mecánica, sino identidad evolutiva de lo que vive y se renueva.

Ese romance cuyo comienzo acabamos de copiar, *Rey don Sancho, rey don Sancho*, de la ida del Cid a Roma, además de los

versos de su comienzo, tiene algún otro verso y frases semejantes a los del *Rodrigo* que ha llegado a nosotros («apeado se ha el buen rey, al Papa besó la mano», como en *Rodrigo*, 1097, «quando descabalgó el rey, al Papa besó la mano»; y otros varios hemistiquios y frases comunes ⁶³. El romance, además, muestra derivarse de una gesta, y ser ella el *Rodrigo*, porque muda dos asonantes -ó y -áo, usando uno y otro en los pasajes correspondientes en que los usa el *Rodrigo* ⁶⁴. Estas coincidencias parecen bastar para decir con Milá que el romance deriva tradicionalmente del *Rodrigo* que hoy conocemos; mas, sin embargo, podemos asegurar que no deriva de éste, sino de otro texto perdido que tenía aún más semejanzas con el romance. Nos fundamos en que el romance contiene pormenores ausentes del *Rodrigo* conservado, y presentes en el *Rodrigo* prosificado por la *Crónica* de 1344 y por la *Particular del Cid* (capítulos 21 y 22). En el romance, *Rodrigo* pide al rey que, cuando vaya a Roma, le lleve consigo y él irá delante:

hasta salir de Castilla de mis haberes gastando,
cuando fuéremos por Francia el campo iremos robando,
por ver si algún francés saldría a demandallo,

palabras o conceptos que se hallaban en las *Mocedades* de *Rodrigo* prosificadas en las citadas crónicas: «e yo, señor, seré vuestro aposentador, e iré adelante a tomar posadas con mil e novecientos de mis amigos e de mis vasallos», contándose luego, en consecuencia, que desde que pasaron los puertos de Aspa, «el *Cid* metió mano a quemar toda la tierra e robar quanto fallavan..., assí que quando el rey llegava con su gente, fallavan quanto avían menester» ⁶⁵. Esas palabras y esos robos e incendios del *Cid* se hallan suprimidos en el *Rodrigo* conservado ⁶⁶ y son sustituidos por un episodio extraño referente a Pero Mudo.

⁶³ Véase mi edición en las *Reliquias de la épica española*, pág. 288. El verso citado no lo indica MILÁ, *De la poesía*, pág. 279, donde confronta los pasajes del romance y del *Rodrigo* con varias palabras y frases comunes, y a esa confrontación remitimos al lector.

⁶⁴ Puede notarse que pasa de -ó a -áo en medio del discurso del *Cid* al rey; compárese la vacilación de asonante en el discurso del *Cid*, según el *Rodrigo*, 862-868, discurso muy alterado, como decimos en el texto, pero que nos revelará también una vacilación en el *Rodrigo* de donde procede el romance.

⁶⁵ *Crónica Particular del Cid*, cap. 21 y 22, y semejante la *Crónica* de 1344.

⁶⁶ Sólo queda un débil recuerdo en el verso 868: «abrirvcs he los caminos por do entredes vos».

¿Procederá entonces el romance de la Crónica de 1344 o de la Particular? De ningún modo, porque en ninguna de ellas se encuentran los versos y frases comunes entre el romance y el *Rodrigo*, y porque hay entre las crónicas y el romance grandes divergencias.

Una de esas discrepancias debemos apuntar aquí. En el *Rodrigo* de las dos citadas crónicas, el Rey y el Cid, al ir contra el Papa, llegan sólo a Tolosa de Francia, y de allí envían a Álvar Fañez al Concilio de Roma; a su vez el Papa envía un Cardenal a Tolosa, donde el Rey recibe desagravio. En el *Rodrigo* conservado el Rey y el Cid llegan hasta París, donde están el Papa, el Rey de Francia y el Emperador de Alemania, y allí ocurre el desagravio. En el romance el Rey y el Cid llegan a Roma al Concilio, donde el Cid intimida al Papa. Se ve que el *Rodrigo* conservado se sale de la línea tradicional, situando al Papa en París, que no es su residencia sabida, mientras el *Rodrigo* de las crónicas, lo mismo que el romance, lo sitúan en Roma. Preciso es suponer que existió un *Rodrigo* diverso del de las crónicas y del conservado: un *Rodrigo* en que el Cid fuese aposentador del rey en Francia, como en las crónicas, pero en el cual los castellanos no se quedasen en Tolosa, como las crónicas dicen, sino que llegasen hasta Roma ante el Concilio.

Hasta Roma, decimos, o quizá hasta la otra residencia del Papa, Aviñón, ya que el romance, aunque lleva sus héroes a Roma, llama al Papa *ese padre de Aviñón*. Este hemistiquio hace fechar el romance, o al menos esa variante, en el siglo XIV, en el tiempo de los papas de Aviñón, los seis papas franceses, 1305-1370, que hicieron de esa ciudad de Provenza «la segunda Roma». Bien pudo tener popularidad romancística uno de estos franceses de Aviñón, Inocencio VI, duro fustigador de Pedro el Cruel en 1354, negándose a declarar la nulidad del matrimonio de Blanca de Borbón, y fracasado en su intento de avenir a ese rey de Castilla con el rey aragonés en 1359 ⁶⁷.

⁶⁷ Pudiera pensarse también en el tiempo del gran cisma, 1379-1411; pero la iglesia de Aragón y de Castilla se inclinó a los papas de Aviñón, Clemente VII y Benedicto XIII, que habrían de ser mirados con simpatía.

18.—*Las Mocedades de Rodrigo y otros romances.*

Lo que decimos de este romance se comprueba con los otros dos que tratan tema cidiano común igualmente con el *Rodrigo*.

He aquí, antes de nada, un esquema genealógico de los tres romances, mirados como un conjunto en el desarrollo general del tema épico:

RODRIGO, según la Crónica de 1344
y la Particular del Cid

Jimena pide justicia en Palencia. Rodrigo va a Palencia solo (se supone muerto a Diego Laínez); comedido con el Rey. = El Cid, aposentador del Rey en la expedición a Francia. Los españoles no pasan de Tolosa. Álvar Fáñez va al Concilio de Roma.

* RODRIGO (perdido)

Jimena pide justicia en Burgos. Van a Burgos Diego Laínez y Rodrigo, éste altanero con el Rey. = Rodrigo, aposentador del Rey en Francia. El Rey y Rodrigo llegan al Concilio ante el Papa a Aviñón o a Roma.

RODRIGO (conservado)

Jimena pide justicia en Zamora. Van a Zamora Diego Laínez y Rodrigo; éste altanero con el Rey. = Rodrigo no es aposentador del Rey. Llegan ambos a París, donde están el Papa, el Emperador de Alemania y el Rey de Francia; no se habla de Concilio.

Romances

Día era de los Reyes. Jimena pide justicia en Burgos.

Cavalga Diego Laínez. Van a Burgos Diego Laínez y Rodrigo; éste altanero con el Rey.

Rey don Sancho, rey don Sancho. Rodrigo, aposentador del Rey; contra «ese padre de Aviñón»; llega con el Rey al Concilio de Roma.

El primero de estos tres romances, las Quejas de Jimena ante el rey, se conserva en tres versiones, de las cuales la más completa es *Día era de los Reyes* (Primav., 306), aunque malamente contaminada con las quejas de doña Lambra; las otras dos versiones, *Cada día que amanece* (Primav., 30) y *En Burgos está el buen rey* (Primav., 30 a) (libres de esa contaminación), son más

deficientes. El segundo romance, *Cabalga Diego Laínez* (Primavera, 29), cuenta la ida de Rodrigo y su padre al llamamiento del Rey. Ambos romances derivan igualmente de una versión del *Rodrigo* distinta de la conservada y distinta de la prosificada en la Crónica de 1344 y en la Particular del Cid (capítulos 2, 3 y 4). La versión conservada, aunque no es fuente de los romances, sino colateral de ellos, pues anda fuera de la línea directa de la tradición, contiene (ya lo hemos visto) muchos versos tradicionales y por ellos pareció a Milá ser fuente de los romances ⁶⁸. Basta, en efecto, para explicarlos en modo sumario, pero no los explica enteramente. Hubo sin duda otra redacción del *Rodrigo* mucho más semejante a ellos.

De estos tres romances sacados del *Rodrigo*, los dos primeros tratan episodios contiguos en la trama de la gesta: como consecuencia de las quejas de Jimena, el rey llama a Diego Laínez; y, en efecto, los dos romances formaban uno solo, pues al final de *Día era* se dice que Diego Laínez recibe carta del Rey llamando a Rodrigo. Sin embargo, el gusto fragmentista del siglo XVI los separó. *Día era* quedó con su final trunco, y *Cabalga Diego Laínez*, en el estado en que llegó a nosotros, impreso aislado en un pliego suelto de la primera mitad del siglo XVI ⁶⁹, quiere olvidar el conjunto de la gesta y se constituye en escena independiente. Se alude en él a la muerte que dió Rodrigo al Conde Lozano, pero sin indicar que esa muerte se relaciona con la llamada a la corte ni con Jimena, cuyo nombre y cuyas quejas para nada figuran en este fragmento. El amenazador porte del «soberbio castellano» y su orgullosa arrogancia ante el Rey adquieren brillantez esencial, al omitir toda explicación concreta de tales actitudes. En lugar de cualquier aclaración circunstancial, el romance introduce catorce octosílabos dedicados a una descripción enumeratoria del traje de guerra que lleva Rodrigo en contraste con el traje de gala que llevan los trescientos hijosdalgo acompañantes, y en vez de cualquier indicación final relativa al resultado de la regia entrevista, según práctica de los romances completos, el romanista legión desecha, por indiferencia o por olvido, todo enlace

⁶⁸ MILÁ, *De la poesía*, págs. 370-378, publica los dos romances y el trozo correspondiente del *Rodrigo*.

⁶⁹ Véase lo que digo en mi edición del *Cancionero de Romances de Amberes*, 1945, página XIX.

particular con el conjunto legendario y remata el romance evocando arbitrariamente una tensa situación épica, de poderosa fuerza y de impenetrable vaguedad, cuando Rodrigo vuelve, al tanero, la espalda al Rey:

En diciendo estas palabras, salido se ha del palacio,
consigo se los tornaba los trescientos hijosdalgo;
si bien vinieron vestidos, volvieron mejor armados,
y si vinieron en mulas, todos vuelven en caballos.

El final legendario, casamiento de Rodrigo con Jimena, queda sin duda inferior a ese enigmático final de *Cabalga Diego Laínez*, una de las creaciones maestras del Romancero.

Un cuarto romance, *Castellanos y leoneses*, trata asunto común con uno de los varios temas incidentales incluidos en el *Rodrigo* conservado. No se refiere al Cid, sino a Fernán González, y tampoco deriva de esa gesta, sino de otra gesta especial del Conde de Castilla, la misma, u otra semejante, prosificada en la Crónica de 1344, como hace tiempo mostré. En este romance, más claramente que en los tres referentes al Cid, se hace manifiesto que el *Rodrigo* conservado queda fuera de la línea directa en que la tradición popular se desarrolló; no es ascendiente de los romances, sino colateral a ellos ⁷⁰. El carácter completamente arbitrario y muy personal que a sus arreglos y refundiciones dió el juglar autor de este *Rodrigo* ⁷¹, explica bien el hecho de que se quedase al margen de la corriente tradicional; el estilo atrevido, desbaratado y desconcertante de su refundición no podía tener éxito duradero.

A la esencia misma de la poesía tradicional pertenece el que sus producciones se refundan activamente. Por fuerza hubo de haber más textos perdidos de los que aquí tenemos que suponer en vista de los textos conservados. No se olvide que tratamos de una poesía que vive en su popularidad, renovándose de continuo.

Veamos ahora otro caso en que tampoco poseemos el poema fuente de los romances, sino el que con ellos se relaciona indirectamente.

⁷⁰ Véase mi estudio *El Romancero de Fernán González*, en el *Homenaje a Menéndez Pelayo*, I, 1899, págs. 437-454, especialmente 451. *Poesía juglaresca*, 1924, págs. 411-412; sálvese el que aquí y en las págs. 406 y 413 creo que el Rodrigo conservado es fuente directa de los romances cidianos, y ahora veo que esto no es exacto.

⁷¹ *Poesía juglaresca*, 1924, págs. 410-412.

19.—*El poema de Mio Cid y los romances de las Cortes de Toledo.*

Tres episodios del Mio Cid, de muy distinto tipo y estilo, pasaron al romancero hoy conservado. Otros varios debieron de pasar, pero sólo han llegado a nosotros estos tres indudables, que nos indican la impresión poética más persistente que el pueblo español guardó del famoso poema.

El romance de *Tres cortes armara el rey* (Primav., 59) versa sobre la majestuosa escena de las cortes de Toledo en que el Cid obtiene justicia reparadora contra sus cobardes yernos. El carácter fragmentario del romance es evidente: nos dice que la corte de Toledo es para hacer justicia, y luego, en cualquiera de las dos formas en que el Cancionero de Amberes (el sin año y el de 1550) nos trasmite el romance, éste acaba con unas u otras palabras donde el Cid se muestra ofendido por los de Carrión, sin que luego continúe refiriendo el desagravio que le es debido.

El fragmento está sacado de un relato completo de cantar de gesta. ¿De cuál? El romance empieza:

Tres cortes armara el rey, todas tres a una sazón,
las unas armara en Burgos, las otras armó en León,
las otras armó en Toledo donde los hidalgos son,
para cumplir de justicia al chico con el mayor.

En esos versos vemos un trasunto del discurso con que, en el viejo Poema del Cid, el rey Alfonso abre la sesión judicial de las cortes de Toledo:

Yo, de que fu rey, non fiz más de dos cortes:
la una fué en Burgos e la otra en Carrión,
esta tercera a Toledo la vin fer hoy,
por el amor de mio Cid, el que en buen ora nació,
que reciba derecho de ifantes de Carrión (3129-3132).

Bien se reconoce, desde luego, el sello de una larga evolución tradicional en esos cuatro versos iniciales del romance; partiendo del gusto que la imaginación popular muestra por lo irreal (cap. III, 8), se convierten las tres cortes sucesivas del poema en tres cortes simultáneas cuya función no se adivina cuál podría ser.

Así, cada verso del romance recuerda algún otro verso de la vieja gesta de Mio Cid; ninguno repite literalmente las palabras mismas del texto viejo, pero se observa una semejanza general, una coincidencia de temas o motivos, la igualdad de alguna palabra, la identidad de la asonancia. Por ejemplo, el romance dice:

Allí dijeron los condes, hablaron esta razón:
Nos somos hijos de reyes, sobrinos de emperador,
¿merecimos ser casados con hijas de un labrador?

En el poema primitivo dice uno de los yernos del Cid:

De natura somos condes de Carrión:
deviemos casar con fijas de reyes o de emperadores,
ca non pertenecien fijas de infanzones (3296-3298).

Milá, que, guiado por su acierto habitual, expuso con claridad gráfica las coincidencias entre el romance y el cantar de Mio Cid, creyó que el romance estaba «formado de versos sueltos y mal recordados del poema, que, sin conservar siquiera el orden en que éstos se hallan, fueron refundidos para formar el romance»⁷². Esta opinión de Milá necesita nueva precisión, en vista de los textos mejor conocidos ahora. En el poema del Cid hoy conservado y en la Crónica de Veinte Reyes, que prosifica otro manuscrito de esa misma redacción del poema, vemos que el Cid no consulta con su mujer sobre el matrimonio de sus hijas propuesto por el Rey; consulta sólo con Álvar Fáñez y con Pero Bermúdez. Pero según la Crónica General de Alfonso el Sabio, lo mismo que según la Crónica de 1344 y la Particular del Cid, éste no sólo consulta con sus dos vasallos, sino que consulta con doña Jimena, por donde vemos que el romance, al decirnos «preguntarlo he yo a su madre...», indica que sus relaciones directas son con el Poema de Mio Cid refundido en los siglos XIII y XIV, refundiciones que sin duda conservaban muchos versos comunes con el texto del XII, pero modificados y adicionados. Esto nos ha de servir para achacar a las refundiciones juglarescas parte de las múltiples divergencias de pormenor que advertimos entre el romance y el viejo poema de Mio Cid. Otra parte de las divergencias hay que achacarla a que sólo conocemos dos versiones del ro-

⁷² De la poesía, págs. 299-300.

mance, una de ellas muy incompleta, pues es híbrida; si conociésemos más versiones del XVI aparecerían otras varias coincidencias con el texto épico conocido.

Después de sentado esto, suponiendo que la gesta refundida de donde procede el romance no alteraba demasiado el texto del primitivo poema, observamos, como ya Milá observó, que los versos de la gesta no van recordados en serie ordenada: pertenecen primero al discurso con que el rey abre la sesión de la corte; después vuelven atrás y pertenecen a la escena anterior de la convocatoria para la corte; luego vuelven más atrás, recordando las primeras vistas del Cid con el Rey ⁷³. El romance, ora fuese planeado por un juglar de gesta, ora (lo que es más probable) sea resultado de arreglos varios tradicionales, aparece empapado en el recuerdo de versos dispersos en varias escenas del poema épico, distantes unas de otras, versos congregados en reducida extensión para rehacer el comienzo sólo de una sola escena, la más importante de todo el poema. Así, este romance comprueba una especial manera de fragmentación, mostrándonos sus raicillas tradicionales extendidas a partes muy varias de la gesta inspiradora, y esta manera indica que el romance nace en una época en que la gesta entera era muy bien recordada.

En suma, aunque no podemos en este caso comparar las gestas de los siglos XIV o XV, sino sólo la del XII, la evolución interna por la cual los fragmentos épicos pasan a vivir en forma de romances queda también apoyada por *Tres cortes armara el rey*.

El episodio culminante de la corte de Toledo hubo de ser aislado por los juglares o por el pueblo en diversas ocasiones y en varios modos, ya que se nos conservan otros dos romances relativos a ese mismo episodio. El que comienza *Yo me estando en Valencia, en Valencia la mayor* (Primav., 60), recuerda al viejo poema por ese epíteto «la mayor», nada común en el uso corriente de calificar a la ciudad mediterránea, pero hasta ocho veces usado en el Mio Cid para obtener asonancias en -ó ⁷⁴, y lo recuerda también por otros hemistiquios y frases. Pero tampoco aquí podemos asentir a la opinión de Milá cuando afirma

⁷³ Véase la comparación que hace MILÁ, *De la poesía*, págs. 297-298, añadiéndole que en la segunda parte del romance se resumen las primeras vistas del Cid y el Rey, versos 2057, 2064, 2076, etc., del poema.

⁷⁴ Véase *Cantar de Mio Cid*, pág. 873₁₇.

igualmente una derivación del poema del XII, suponiendo a la vez que «el autor del romance» (así, el autor único) se valió de la Crónica General Alfonsí, pues cuenta, según ésta, que Pedro Bermúdez le da un bofetón a un conde, bofetón de que no habla el Mio Cid ⁷⁵. Lo que debemos suponer es que el romance deriva de alguna de las refundiciones del Mio Cid que sirvieron de fuente a las crónicas de los siglos XIII y XIV ⁷⁶; debemos suponer una continuidad tradicional, y no esos saltos abismales sobre un vacío de dos o tres siglos, como Milá acepta (véase arriba párrafo 2).

20.—*El Mio Cid y el destierro del héroe.*

Otro recuerdo épico romancístico se refiere a los versos que son iniciales del primitivo Mio Cid, tal como hoy lo poseemos, esto es, a la escena del abandono en que el héroe deja sus palacios de Vivar. Esos versos son recordados en el romance de la Jura en Santa Gadea, según su primera versión conocida, perteneciente al siglo XV ⁷⁷. Muestra ese trozo del romance una larga evolución tradicional, alterando conceptos y palabras. El verso del siglo XII: «vió puertas abiertas e uços sin cañados», aparece vuelto del revés en el romance «las puertas dexa cerradas, los alamudes echados», donde también es de notar la sustitución del vocablo, muy castellano viejo, *cañado* o 'candado' por *alamud* 'cerrojo' (según el Tesoro de Covarrubias), que creo sea uno de tantos arabismos peculiares de Toledo y del Sur de la Península. Todas las demás mudanzas son tan propias de una larga transmisión popular que va escalonando sus desviaciones, como impropias de una imitación literaria, probándonos el romance que una escena más del poema viejo, la del destierro, tuvo vida tradicional hasta el siglo XIV o XV y continuó viviendo en la canción épico-lírica hasta el XVI. El romance, así, suscita el problema de cómo esos versos del destierro, comienzo del cantar de Mio Cid, se unieron a la Jura en Santa Gadea, episodio final del cantar de Sancho de Zamora. Acaso el romance nació del recuerdo de unos

⁷⁵ MILÁ, *De la poesta*, pág. 300. *Prim. Crón. General*, pág. 621 b 37, y lo mismo en las crónicas del XIV, *Particular*, cap. 257.

⁷⁶ El mismo MILÁ, *De la poesta*, pág. 265, reconoce que la General se servía del poema «en una redacción sin duda algo ampliada», pero después no tiene nunca en cuenta esa afirmación.

⁷⁷ *Rev. Filol. Esp.*, I, 1914, pág. 365, y para la tradición oral, págs. 367-375.

versos del cantar de Sancho de Zamora y otros del Mio Cid; acaso existió tardíamente un poema cíclico del Cid que pusiese la Jura como causa inmediata del destierro ⁷⁸; acaso, en fin, el romance de la Jura, de igual modo que aparece combinado con unos versos de *Cabalgá Diego Laínez*, pudo haberse contaminado con versos de otro romance que existiese relativo al destierro, y acaso este otro romance no era más que un breve fragmento descriptivo, ocho o diez versos sueltos, como el del aviso del caballero zamorano que arriba hemos notado. Pero sea lo que quiera, lo cierto es que, siendo la mayoría de los romances heroicos una derivación inmediata de las gestas, ellos, en sus versiones más arcaicas, deben servir para completar y rematar la historia de la poesía épica.

En conclusión, para lo que aquí importa, recordemos además lo dicho arriba: esta versión más vieja de la *Jura* no puede explicarse ni sólo por el *Poema de Mio Cid* primitivo, ni sólo por la *Crónica Particular del Cid*, sino por una refundición de la gesta del héroe, que a la vez era derivada del poema primitivo y a la vez era fuente de la *Crónica Particular*.

21.—*El Mio Cid y Helo, helo por do viene.*

Con el Mio Cid se relaciona también *Helo, helo por do viene el moro por la calzada*, el romance que en una primera opinión Carolina Michaëlis intentó explicar como agrupación de tres fragmentos o motivos sueltos (arriba, párrafo 2). Pero no hay tal; en nada es fragmentario. Si consideramos bien el espíritu y la constitución del romance vemos que es un poemita de acción completa. Entre las escenas cómicas, en que tan feliz se muestra el autor del viejo poema, la de la pavora de los Condes de Carrión fué fácilmente comprendida por el romancero artificioso y atrajo la atención de Quevedo; la comicidad más fina y sutil de la derrota del Rey Búcar fué preferida por el romance tradicional, cuyo argumento es éste: El rey moro amenaza a Valencia; prenderá al Cid y a doña Jimena y tomará por enamorada a la hija de éstos; el Cid, oyendo tales bravezas, manda a su hija que, mientras él se arma, entretenga con palabras amorosas al moro; enseguida,

⁷⁸ *Rev. Filol. Esp.*, I, págs. 376-377.

una vez montado en su Babieca, persigue al moro baladrón, pero éste lleva una yegua muy ligera y logra meterse en una barca; el Cid le arroja la lanza aludiendo a las amenazas y a los requiebros amorosos: «recoged, mi yerno, esa lanza, que tiempo vendrá que os será bien demandada».

La idea que da unidad interna al romance viene de tradición trisecular, pues se halla en el aludido episodio heroico-cómico del primitivo *Mío Cid*⁷⁹. El rey Búcar de Marruecos desembarca ante Valencia con un ejército de 50.000 tiendas; envía un mensajero que intime al Cid la entrega amistosa de la ciudad, a lo cual el Cid responde que antes de tres días le dará lo que pide. En efecto, prepara sus gentes y presenta batalla, cuyos incidentes describe largamente el poema (cobardía de los infantes de Carrión, hazaña del obispo don Jerónimo, etc.). El ejército moro es vencido y Búcar huye. El Campeador, persiguiéndole, le grita que se detenga para saludarle y cerrar trato de amistad con él; el moro contesta fiando su salvación en la ligereza de su caballo y en las naves donde corre a refugiarse, pero Babieca le da alcance y Búcar es herido y muerto por el Cid. Aquí, una vez más, podemos observar que el romance, si bien deriva de este episodio, no deriva directamente, sino a través de las refundiciones ulteriores que se reflejan en las crónicas de los siglos XIII y XIV, ya que en éstas Búcar no es muerto como en el poema primitivo; según la Crónica de 1344, Búcar fugitivo logra meterse «en un batel», herido por el Cid que le arroja la espada. Y no sólo en esto se une el romance a la refundición representada por la Crónica de 1344; las amenazas del comienzo aparecen ampliadas en esta forma: si el Cid no cede por las buenas la ciudad, le dice el mensajero, Búcar «prenderá a ti e a tu muger e a tus hijas, e te escarnecerá de tan mala manera que todos los que lo oyeran ayan en que hablar»⁸⁰. En lo demás, las crónicas, por desgracia, no reproducen el tono cómico que el episodio reviste en el poema viejo, y omiten el irónico apóstrofe del Cid al moro fugitivo, sin

⁷⁹ La arcaica comicidad del *Mío Cid* es ciertamente difícil de percibir a causa de hallarse diluída en largas escenas épicas de guerra; por eso MENÉNDEZ PELAYO, *Antología*, XI, 1903, págs. 361 y 363, no cree pueda admitirse con Milá que el Poema del Cid y la Crónica sean fuentes, ni aun remotas, del romance, y cree que éste es «un producto del siglo xv, completamente original y *sporádico*».

⁸⁰ Compárese la *Crón. de Veinte Reyes*, que suple una hoja perdida en el poema viejo (*Cantar de Mío Cid*, pág. 1114), con la *Prim. Crón. General*, pág. 605 a 22, y con la *Particular*, cap. 133.

duda juzgando todo eso impropio de un relato histórico, así que no podemos saber qué modificaciones contendría la gesta del XIV, útiles para explicar totalmente el romance. Pero aun sin eso, se ve claramente la dirección simplificadora que el romance sigue y cómo el episodio pierde, en esa simplificación, todo carácter épico para tomar aspecto enteramente novelesco: el mensajero que pide la entrega de Valencia desaparece, y las amenazas son puestas en boca del mismo Búcar, quien las dirige a la ciudad, si bien el Cid las oye; la amenaza de escarnecer a la mujer y a las hijas se particulariza en cautivar a doña Jimena y en tomar por enamorada a la hija; la irónica amistad que el Cid accede a concertar con Búcar fugitivo en el poema del siglo XII, y que, a pesar del silencio de las crónicas, con toda evidencia se conservaba en la gesta refundida en el siglo XIV, se transforma en la orden que según el romance da el Cid a su hija para que se finja enamorada del moro, y en el burlón vocativo «mi yerno» con que afrenta al moro cuando le hiere; la gran batalla se suprime; los dos ejércitos, moro y cristiano, se suprimen y en su lugar quedan solos frente a frente el rey moro y el Cid; la competencia de sus dos caballos se adorna con rasgos míticos, suponiendo que el moro cabalga en una yegua que es la madre de Babieca el del Cid, y que Babieca habla para increpar a su madre. Todo conforme a los principios generales que expusimos en el párrafo 8.

La ordenada serie de los elementos épicos de donde nace esta otra serie de elementos novelescos, no pudo ser conocida por el romance sino en los cantares de gesta del siglo XIV. No pudo inspirar al romancista o romancistas el poema viejo de Mio Cid, porque en él no se halla la amenaza de escarnecer a doña Jimena y a sus hijas, ni la huída de Búcar en una barca; no pudo inspirarle la Crónica de 1344, porque en ella no se halla nada del tono burlón que informa el pasaje entero en el viejo poema y en el romance. La existencia del romance nos prueba que existió una gesta tardía, la cual desarrollaba cómicamente la tentativa de Búcar para recobrar a Valencia, como la gesta del siglo XII, pero conteniendo la amenaza de escarnio contra la familia del Cid y la huída de Búcar refugiado en una barca, cosas ambas ajenas al poema primitivo. La crítica individualista, que no reconoce la renovación tradicional de las gestas atestiguada por las crónicas, y sólo cree en los poemas que ve y palpa, habrá de conve-

nir aquí en 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 ese vacío.

Este romance *Helo, helo*, reconstruye sobre nueva planta narrativa varias escenas muy épicas de la gesta de Mio Cid, mas a pesar de darles sesgo muy novelesco, conserva el sentido general del pasaje. Es lo más probable que el cambio de giro propio del estilo romancesco sea efecto de tanteos diversos en la transmisión oral del episodio épico. Es verdad que el Mio Cid primitivo no frecuenta la asonancia *-áa* del romance en las escenas aprovechadas por éste ⁸¹, pero ya sabemos que las gestas tardías simplificaban las asonancias de la gestas viejas, prefiriendo las terminaciones fáciles *-áa* y *-áo*, según vimos en el capítulo IV, 24. También es verosímil la intervención de un juglar de gesta, que a la vez que trasmite la tradición épica, trabaja en simplificar los episodios más famosos, para hacerlos más conformes con el gusto épico-lírico triunfante. Pero aunque prefiriéramos este caso, siempre la tradición oral habrá de influir inicialmente, imprimiendo el nuevo sesgo a algunos versos importantes, e influiría después no sólo, como es de rigor, perfeccionando el estilo intuitivo, sino también introduciendo los varios rasgos más propios de ese estilo, uno de los cuales señalamos como particular a algunas versiones: el atribuir al caballo Babieca una imprecación a la veloz yegua del moro.

22.—*Ejemplo extremo de novelización.*
A cazar va don Rodrigo.

El reconstruir sobre nueva planta novelesca un episodio épico, como hace el *Helo, helo*, se ve en otros romances.

El que comienza *A cazar va don Rodrigo* rehace la venganza de Mudarra, agrupando en una brevísima escena el largo y lento desarrollo de múltiples incidentes según la gesta más tardía de los Infantes de Lara. Esta gesta tardía la hallamos representada por la *Crónica General toledana hacia 1460*, obra de un judío converso, y en parte por la *Interpolación de la Tercera Crónica Ge-*

⁸¹ El Mio Cid, en el episodio de Búcar, usa *-áa* sólo en una de las series; hay que recordar que el manuscrito del poema carece de una hoja donde estaba el mensaje de Búcar al Cid y comienzo de la batalla, pasaje en que podía haber asonante *-áa*.

neral hecha probablemente muy a fines del XIV; también subsidiariamente nos tenemos que servir de la *Crónica de 1344*, que remonta a un estado anterior de la gesta.

Entre estas tres crónicas hallamos repartidos los rasgos del romance; ninguna de las tres puede por sí sola explicarlos. En esa gesta más tardía don Rodrigo con sus mesnadas huye días y días, perseguido por Mudarra, caudillo de mil caballeros castellanos y ex cautivos cristianos cordobeses; aunque huye de ellos, amenaza bravamente matar a su perseguidor. Cazando un día en las riberas del Espeja, y entretenido en buscar el azor que se le había perdido entre las nubes tras una garza, es alcanzado por las huestes de su perseguidor; pasaje asonantado en *-áa*:

ellos buscando el açor, Mudarra asomava
con mill cavalleros de Castilla e de Lara... ⁸².

Todos estos complicados incidentes épicos se reducen en el romance a gran simplicidad novelesca (arriba, párrafo 8): los ejércitos desaparecen y quedan solos frente a frente los dos enemigos:

A cazar va don Rodrigo...
perdido había los açores, no halla ninguna çaça...
maldiciendo a Mudarrillo, hijo de la renegada,
que si a las manos le oviesse que le sacaría el alma.
El señor estando en esto, Mudarrillo que assomava.

Pero en este romance, Mudarra asoma solo, sin los mil caballeros, y su enemigo no se dice que se halle perseguido, de modo que si maldice y amenaza a Mudarrillo, resulta que lo hace por misterioso presentimiento.

Sigue, en la gesta del XV, la singular escena épica derivada de la obligatoria herencia de los odios familiares: el encontrarse cara a cara dos enemigos mortales que jamás se han visto, porque el vengador ha nacido después de cometido el agravio. Según la gesta, los dos ejércitos se arman para pelear, pero los dos caudillos se destacan de sus gentes, se van al encuentro y se hablan:

⁸² Véase el texto en las *Reliquias de la épica española*, 1951, págs. 226 y siguientes, verso 371.

- ¿Qui sodes vos, cavallero, qué venides buscare?...
 —Yo soy Gonçalo Gonçalez que de ante me dezian don Mu-
 sobrino del rey Almançor e fijo de la su hermana... [darra,
 vengo vengar la muerte de mis siete hermanos
 que vos como traidor levaste a descabeçar...
 —Si vos sois don Mudarra..., etc.⁸³

Este diálogo de reconocimiento entre los dos enemigos forma el verdadero núcleo del romance:

- Digádesme, cavallero, ¿cómo era vuestra gracia?
 —A mí llaman don Rodrigo...
 espero aquí a Mudarrillo, hijo de la renegada,
 si delante lo tuviese, yo le sacaría el alma...
 —Si a ti dizen don Rodrigo...
 a mí Mudarra González...
 por hermanos me los huve los siete infantes de Salas,
 tú los vendiste, traidor, en el val de Arabiana.

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, como corresponde a la evolución tradicional de la canción que se trasmite de boca en boca. Únicamente si conociésemos muchas versiones del XVI, aparecerían otras coincidencias literales más. Nótese el giro condicional-consecutivo: *Si vos sois*, *Si a ti dizen*, con el cual el segundo interlocutor inicia su respuesta.

Más notable es la frase *espero aquí a Mudarrillo*, porque en el romance no tiene explicación ninguna, y sólo responde a que en la gesta, cuando don Rodrigo, cazando en *Val de Espeja* y buscando el perdido azor, recibe la noticia que Mudarra llega ya, dice, con juego de vocablos, «aquí me fallará en aqueste *Val d'Espera*», y con esperar amenaza a su enemigo: «yo cuido aquí en este *Val d'Espera* castigar muy bien a Gonçalvillo, fijo de la renegada»⁸⁴. Tan sin explicación y contradictorio queda en el romance ese «*espero aquí a Mudarrillo*», que, como don Rodrigo

⁸³ Mezclo frases pertenecientes a la *Interpolación de la Tercera Crónica General* y a la *General toledana hacia 1460*, porque ninguna crónica por sí sola puede explicar el romance, sino la gesta tardía reflejada en esas dos crónicas y en la *Crónica de 1344*. Véanse los textos de las tres en las *Reliquias*, págs. 229 y 239 (mejor que en *La Leyenda de los Infantes de Lara*, págs. 330, 342 y 308, además, 102-106).

⁸⁴ Véase la *Crónica General Toledana*, comparada con las Crónicas del XIV, *Infantes de Lara*, págs. 329 y 342; además, 105; *Reliquias*, págs. 227 y 239.

anda de caza y se halla naturalmente desarmado, en una de las versiones del romance es él quien pide espera a Mudarra cuando éste le amenaza: «espérame, don Gonzalo, iré a tomar las mis armas»; espera a que don Gonzalo, o sea Mudarra, no accede.

Y justamente esa confusión de nombres en el romance, donde unas veces se emplea «Mudarra» y otras «Gonzalo», es preciosa prueba de entronque con la gesta del siglo xv, y no con la del siglo xiv. La prosificación incluida en la Crónica de 1344 nos dice que Mudarra, al bautizarse, no quiere que le cambien su nombre moro; pero según el resumen hecho hacia 1460 en la *General toledana*, Mudarra recibe en el bautismo el nombre de Gonzalo, por su gran parecido con el menor de los Infantes así llamado, y de ahí la recién transcrita amenaza a Gonzalvillo que en el Val de Espera profiere don Rodrigo.

Por fortuna, aunque Wolf, Milá, etc., no conocen sino una versión, poseemos tres de *A Cazar*, recogidas en el siglo xvi; pocas son todavía, sin duda, y tardías, muy alejadas de su origen, pero bastan para dejarnos ver la actividad selectiva de una tradición prolongada. La versión contenida en un pliego suelto de El Escorial conserva dos recuerdos épicos (la pérdida de los azores y la lanzada final) que no aparecen en las otras; pero estropea las palabras en que don Rodrigo expresa su nombre y condición. La versión impresa en el Cancionero de Amberes conserva otros dos recuerdos épicos («espero aquí a Mudarrillo» y el llamar Gonzalo a Mudarra) ausentes de las otras versiones; pero introduce una novedad arbitraria, el pedir don Rodrigo espera a fin de tomar sus armas. La versión publicada en un pliego suelto existente en la Universidad de Praga es la menos ligada a esos pormenores secundarios y erráticos, pues suprime esos cuatro recuerdos épicos repartidos en las otras dos versiones. De ello resulta que algunos pormenores épicos, unos sobreabundantes, aunque no ineficaces (azores perdidos, espero aquí a Mudarrillo), otro confundiente (Gonzalo-Mudarra), recuerdos impropios de un autor literato, sólo se conservan alternativamente en una u otra de las tres versiones, y faltan en las otras dos. Otro recuerdo épico, bien necesario, la lanzada mortal de Mudarra, falta asimismo en dos de las versiones, pero esto es efecto del gusto por el final trunco, dominante entre los siglos xv y xvi (cap. III, 7). La versión de Praga gana en estructura lógica,

pero queda bastante seca. La versión escurialense es la que conserva más viveza y animación de recuerdos épicos, pero decae en un par de retoques, prosaico uno y inoportuno otro. La versión de Amberes se distingue por reforzar, tras la petición de espera de don Rodrigo, el grito vengativo de Mudarra: «aquí morirás, traidor, enemigo de doña Sancha»; Víctor Hugo, al parafrasear esta versión, no dejó de bordar el «espero aquí a Mudarrillo» y el «espérame», aunque contradictorios; tal es su encanto. La belleza del romance está así repartida entre todas las versiones que nos lo han conservado.

Estas tres versiones, sin muchas más que existieron en el siglo XVI, reflejan variamente el recuerdo popular de algunos versos discontinuos que evocaban un largo episodio, muy famoso, de la gesta de los Infantes de Lara cantada a comienzos del siglo XV: don Rodrigo de caza, pierde su azor; decide esperar a su perseguidor, espera tan temida como amenazante; salutación de los dos enemigos que no se conocen; el hijo de la renegada que se llama Mudarra y a la vez se llama Gonzalo, en memoria de un hermano muerto a traición; una lanzada vengadora... Recuerdos inconexos, agrupados de nuevo en imprecisos arreglos de la tradición oral; recuerdos de la memoria colectiva, indisciplinada, cosa bien distinta del recuerdo regular y organizado procedente de toda imitación pensada de una vez por un poeta individual. La actividad de una poetización colectiva se nos impone, porque no podemos atinadamente conjeturar, ni imaginar siquiera, alguno de los muchos poetas del siglo XV, sea del temple de Carvajales o del de Diego de San Pedro o de Juan del Encina, ninguno del siglo XVI tampoco, que fuera capaz de intuir el *A cazar va don Rodrigo*, lanzándose tan atrevidamente sobre el relato de una crónica ⁸⁵. Para que cualquier poeta de aquella época áurea alcanzase ese giro enigmático, esa fulmínea rapidez, sería necesario que volviese a nacer con nuevas aptitudes y se criase en otras escuelas de exótico e inaudito gusto literario. Esos recuerdos del romance que acuden a la fantasía, a la vez tan conformes y tan disconformes con el trabado relato épico, tan animados por un inconsciente encanto, un afortunado atractivo de lo irreal,

⁸⁵ Recuérdese que Salverda de Grave, en su primera opinión, la individualista, atribuyó *A cazar* a un poeta lector de una crónica (!!).

y de lo irrazonado, imprimen al romance extraña tonalidad poética que no hallamos en ningún autor literario conocido, sólo sí en el autor-legión. Entendamos, claro es, que este autor-legión se descompone en una suma sucesiva de muchos recitadores orales y acaso de algún arreglador profesional o improvisado que opera sobre lo que oye a los recitadores. Se necesita desconocer por completo los gustos y las escuelas del 400 ó del 500 para suponer que cualquier poeta de aquellos tiempos era capaz de semejante concepción. Sólo sí podía llegar a ella la selectiva, laboriosa y libérrima musa colectiva: olvidando antecedentes de persecución y guerra que preparen la venganza, deja como puramente casual el que los dos enemigos lleguen a saludarse, llevados por un sino trágico al fatal encuentro, en medio de lances de caza y ardores de siesta; olvida también los muy largos incidentes de crueldad con que la gesta castiga al traidor, y en raudo golpe imaginativo, reduce todo el romance a un relámpago de sangre que ilumina instantáneamente una oscura selva de agravios, traiciones y venganzas.

23.—*Otra extrema novelización.*

Afuera, afuera, Rodrigo.

Otro romance parecido a los anteriores, en ser resumen brevísimo de varias escenas, es *Afuera, afuera, Rodrigo* (Primavera, 37), salvo que en éste la novelización es más sencilla, aunque mucho más desviada del curso legendario. Deriva de la gesta del Rey Sancho el Fuerte, y desde luego suprime, como era de suponer, el ejército sitiador de Zamora, así como los defensores de la ciudad, y los quince caballeros que llegan con el Cid ante los muros, quedando solos el uno ante el otro, la Infanta Urraca sitiada y el Cid mensajero del sitiador. Toda narración desaparece, concentrada en una queja y un breve altercado; el romance, en su concisa rapidez, ni siquiera se para a decirnos quién prorrumpe en tan dolidas quejas; únicamente el que conoce la leyenda sabe que habla la Infanta Urraca con el Cid.

Pero, además, el saludo que en el cantar de gesta dirige la Infanta Urraca al Cid, recordándole el tiempo en que ella y él se habían criado juntos, y el conflicto que la guerra fratricida crea para los dos, muda completamente de giro, convirtiéndose en una vehemente reconvención de la infanta al vasallo, recor-

dándole el desdeñado amor que por él sintió. En la gesta, el Cid pide a los saeteros de las torres de Zamora que no disparen, pues es portador de un mensaje; este episodio deja como recuerdo en el romance una saeta alegórica que desde la torre de doña Urraca hiere el corazón del héroe con la suave herida de los recuerdos de la adolescencia. Se noveliza así la leyenda cidiana, introduciendo en ella un bellísimo conflicto amoroso, totalmente ajeno a la epopeya.

Además, en este romance, la novelización de la materia épica, a la vez que muy intensa, es muy regular y ajustada, no quedando en ella recuerdos épicos innecesarios o sobrantes; no presenta manifiestos los caracteres de la elaboración tradicional que vemos en *A cazar va don Rodrigo*. Podemos muy bien concebir este romance como obra personal de un afortunado ingenio. Sin embargo, esto no es muy satisfactorio, y probablemente la impresión de clara y perfecta estructura que nos produce el romance es debida a que no conservamos de él sino una sola versión que ha sido hábilmente retocada. En este caso, el feliz refundidor no hizo sino operar sobre alguna versión oral preexistente que le proporcionó cualquier variante popular de algunos versos épicos, donde se convertían en recuerdos amorosos los recuerdos políticos y señoriales de la gesta. Nada sabemos. La forma actual es nuestro único recurso; ella fué la única famosa y popularísima desde que la publicó en la primera mitad del siglo XVI un pliego suelto gótico, y la reimprimió hacia 1548 el Cancionero de Amberes; su propia excelencia impidió que se publicasen versiones discrepantes que por ventura debieron existir ⁸⁶.

Aun haremos una sugerencia. La Crónica General no refleja pasión amorosa ninguna de la infanta; sin embargo, pudiera ser que eso obedeciese a una omisión voluntaria del cronista. No sería extraño que los juglares aludiesen a cualquier ímpetu amoroso de doña Urraca, pues entre ellos tenía ella fama de mujer furiosamente pasional, capaz no sólo de pronunciar palabras muy deshonestas, sino de llegar al incesto con un hermano y al asesinato con otro ⁸⁷. Sólo cuando tuviésemos otras versiones de

⁸⁶ Las versiones antiguas que se conservan son breves fragmentos muy incompletos. La oral del Algarve no se aparta de la antigua impresa.

⁸⁷ Véanse E. LÉVI-PROVENÇAL y R. MENÉNDEZ PIDAL, *Alfonso VI y su hermana Urraca*, en *Al-Andalus*, XIII, 1948, págs. 157-166.

Afuera, afuera, Rodrigo, más rudas que la conservada, acaso pudiéramos rastrear con alguna claridad si los romances conservaban el espíritu de la epopeya mejor que la Crónica.

24.—*Importancia de los romances épico-heroicos.*

Bastan las muestras citadas para ver cómo nacen y cómo viven los romances heroicos, fragmentos, extractos, acoplamientos de las escenas más gustadas por un público aficionado a los cantares de gesta, en una época en que los juglares iban dejando de cantar enteros los poemas y preferían dar vida aparte a los episodios principales (párrafo 9).

Vienen a ser como una prolongación en la vida de esos cantares, un accidente modificativo en la vida tradicional de la vieja epopeya. La epopeya hecha romancero que arriba hemos dicho (párrafo 7).

Pero toda vez que los romances, en su conjunto, pertenecen al género de las baladas cultivado en los demás países europeos, ¿qué relación tienen los romances heroicos con las baladas y con los otros romances que no tienen nada que ver con la epopeya medieval? No es posible averiguar si los romances heroicos son más antiguos que los de asunto novelesco, pero sea lo que quiera, es manifiesto el decisivo influjo que los heroicos ejercieron sobre los demás en dos puntos principales sobre los cuales conviene insistir aquí.

Primeramente, frente a las estrofas y metros varios de las baladas extranjeras, los romances heroicos imponen a los novelescos, como forma casi exclusiva, el verso de las gestas, verso largo bímembre (dieciseisílabo), monorrimo asonantado, con asonancia siempre grave mediante la *-e* llamada paragógica, *-áe = -á*, *-óe = -ó*, *-íe = -í*. El monorrimo no predomina, como en España, en las baladas de ningún otro país, y la *-e* asonántica como procedimiento regular es desconocida de toda métrica de baladas. Y aun dentro de España, la *-e* asonántica con su *-v-*antihiática, *-ave*, *-ove*, sólo se nos presenta en las gestas y en los romances (cap. IV, 15), no en ninguna otra clase de poesía.

En segundo lugar, los romances heroicos, fragmentos de gesta, generalizan en todo el romancero el gusto fragmentista que privó en los siglos XV y XVI y que no cesó sino con la decadencia de los

siglos XVII y XVIII, gusto no corriente en las baladas de otros pueblos (cap. III, 7).

En España la canción épico-lírica se halla así en sus orígenes condicionada muy decisivamente por los fragmentos, extractos y arreglos de las escenas más famosas de las gestas, y por la versificación de las gestas.

25. — *Romances épico-heroicos viejos, de nueva invención.*

Casi todos, pero no todos los romances heroicos viejos se explican por las gestas que nos son conocidas. Algunos hay que parecen imaginados de nuevo, influídos, como es natural, por las gestas hoy conocidas, pero no derivados de ellas.

Podemos tomar un ejemplo, *Las almenas de Toro* (Primavera, 54).

En las almenas de Toro allí estaba una doncella,
vestida de paños negros, reluciente como estrella.
Pasara el rey don Alonso, namorado se había della...

Aquí se repite un viejo tema de la lírica popular, tratado por el juglar gallego del siglo XIII Pedro Eanez Solaz: el enamoramiento de la dama vista en las almenas de un castillo enemigo:

A que vi antr'as amenas
¡Deus, como parece ben!
eu mirei-la das arenas,
des í penado me ten.
A que vi antr'as amenas
¡Deus, com'á bon semelhar!
eu mirei-la das arenas
des en com'me faz penar... ⁸⁸.

En el romance, el Cid advierte al rey enamoradizo que la dama de las almenas es hermana suya; el rey entonces manda que sus ballesteros la asaeteen; el Cid amenaza al que dispare, y el rey le destierra:

— ¡Os 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...,

⁸⁸ Véase *Poesía juglaresca*, pág. 220.

versos que recuerdan los del destierro en el otro romance de *La Jura en Santa Gadea*: —«Vete de mis tierras, Cid... —Plácame, dijo el buen Cid...»⁸⁹. Pero la totalidad de *Las almenas de Toro*, más parece recordar el otro destierro anterior del Cid, por orden del rey don Sancho, ante los muros de Zamora, cuando sospecha que el héroe es favorable a la infanta Urraca⁹⁰, por más que la innominada infanta de las almenas de Toro no ha de ser Urraca sino Elvira, señora de esa ciudad. Elvira, interpretó Lope de Vega en su comedia «Las almenas de Toro». Sin embargo, acaso pudiéramos sospechar que hay en el romance un recuerdo vago y tergiversado de los históricos amores incestuosos de Alfonso con su hermana Urraca⁹¹.

Milá creyó que *Las almenas de Toro* era obra de Timoneda o de algún contemporáneo, es decir, de hacia 1560; pero hallándose versiones tradicionales en Portugal, Marruecos y Oriente, debemos fecharlo en el siglo xv. Estas versiones modernas acaban sin el final del destierro; esos últimos versos, pues, podrían ser añadidos en el siglo xvi en la versión impresa.

También nos parece de libre fantasía *Por el val de las Estacas* (Primav., 31), que no debe referirse a la mocedad del Cid, como Durán, Wolf y Milá pensaron, sino al tiempo en que el héroe va a cobrar las parias de Sevilla; y entonces ¿quién sabe si derivará de una gesta no prosificada en las crónicas?

De libre invención parece igualmente *Por Guadalquivir arriba* (Primav., 58), que describe la llegada del Cid ante el rey para la corte de Toledo, usando asonante *-ío* extraño a la parte correspondiente del Mio Cid.

Algún otro viejo romance cidiano podrá figurar entre los desconectados de las gestas; pero en los ciclos de Fernán González, de Bernardo, de los Infantes de Lara, todos aparecen en conexión con los episodios conocidos de la poesía épica anterior. Esta escasez de romances de nueva invención sería muy chocante si no existiese entre gestas y romances la continuidad tradicional que venimos afirmando.

⁸⁹ La versión de la *Jura en Santa Gadea*, que publicó Timoneda, dice: «Vete de mis tiendas, Cid», sin duda por influjo de *Las almenas de Toro*, que también él publicó.

⁹⁰ *Primera Crónica General*, pág. 508 a 43.

⁹¹ Véase el artículo publicado en *Al-Andalus* de 1948, citado en nota anterior.

26.—*Las Crónicas nacionales no inspiran a los romancistas viejos.*

Por otra parte, en las páginas precedentes hemos insistido mucho en que los romances aquí tratados no pueden estar inspirados en las crónicas. Nunca hallamos una crónica que baste a explicar un romance de los muchos aquí examinados; habría que suponerlos siempre obra de un poeta acoplador de varios manuscritos de crónicas en las pobrísimas bibliotecas medievales, un poeta que alternativamente tomaba elementos y frases de una crónica aquí y de otra allá o de una crónica y del viejo poema del Cid.

Consecuentemente con esta observación, es muy de notar que no hay romances viejos sobre otros asuntos varios de las Crónicas Generales de España, asuntos que, aunque muy dramáticos, no pertenecen a los ciclos épicos tradicionales. Por ejemplo, la parte árabe de la historia del Cid, tan llena de aventuras anecdóticas, las luchas nobiliarias y fronterizas en el reinado de Alfonso VII, la batalla de las Navas, las conquistas andaluzas de Fernando III y otros varios relatos, contienen en la *Primera Crónica General* y en las siguientes episodios de mayor emoción, de más poética y novelesca trama que los de origen épico, y, sin embargo, no produjeron ni un solo romance tradicional viejo. ¿Es que los supuestos romancistas rebuscadores de crónicas no se podían fijar sino en las páginas de origen épico? Esto confirma plenamente la prueba que venimos dando de que las Crónicas Generales de España no son fuentes de inspiración para los romancistas viejos de temas nacionales, como Milá y todos después piensan ⁹². La fuente de un viejo romance de los ciclos heroicos hay que buscarla en la más vieja tradición épica. Gestas y romances forman un solo cuerpo tradicional.

Sólo a mediados del XVI sobreviene un viraje completo. En los siglos XIV y XV los literatos no estimaban en nada los romances, sino sólo veían en los de tema histórico una fidedigna noticia popular que corría de boca en boca. Por el contrario, en el siglo XVI, con el adelanto de la historiografía, los romances his-

⁹² Milá, véase aquí arriba cap. VI, notas 10 y 19; Salverda de Grave, véase capítulo II, 10. La explicación por medio de la crónica es la tabla de salvación a que se agarran cuantos críticos individualistas estudian el origen de los romances de tema épico.

tóricos perdían a los ojos de muchos el crédito de documentos fehacientes, y los calificaban de «harto mentirosos», mientras, en cambio, los literatos los apreciaban y el público todo los tenía por canto de moda; era entonces natural que algunos romancistas quisiesen aprovechar el gusto general que por tales cantos existía, para difundir bajo esa forma de moda algunos episodios históricos autorizados por las crónicas. Entonces se les ocurrió a Alonso de Fuentes y a Lorenzo de Sepúlveda el tomar en la Crónica General asuntos para escribir romances, y entonces, claro es, los escribieron no sólo sobre temas épicos prosificados en la Crónica, sino sobre temas sacados de las otras páginas cronísticas no épicas (cap. XIII, 22).

Luego veremos (cap. VIII, 2) cómo las Crónicas Particulares de cada rey, que comenzaron a escribirse en la segunda mitad del XIV, fueron también creídas fuentes de romances, especialmente de los fronterizos; pero las últimas corrientes de la crítica llegan a resultado opuesto: los romances son fuente de esas Crónicas Particulares.

La única excepción, aparente, no real, es la *Crónica Sarracina*, compuesta por Pedro de Corral hacia 1430, fuente indudable de tres romances que se hicieron tradicionales en la época de los viejos, y fuente también de varios juglarescos, uno de los cuales se ha hecho tradicional en la época moderna ⁹³. Pero esta Crónica no tiene de crónica sino el nombre. Nada tiene que ver con las Generales ni con las Particulares; su trama, de coloración fuertemente novelesca, hereda viejas leyendas que remontan a una muy antigua tradición histórico-épica; su exposición, de tono acentuadamente literario y declamatorio, muy alejado de la severidad historiográfica que siempre revisten las crónicas, incita a la poetización.

27.—*Los juglares de temas heroico-nacionales; escaso formulismo.*

Respondiendo a la escasez de viejos romances heroicos de invención nueva, poseemos poquísimos romances juglarescos de tema épico-nacional innovado. Se ve que la inventiva personal se sentía cohibida por la autoridad de los cantares de gesta.

⁹³ Véase *Floresta de leyendas heroicas; Rodrigo, el último godo* (Clásicos de La Lectura, 71.^o, 1926, págs. 8-32 y 75-117).

Preseindiendo del ciclo tardío del Rey Rodrigo, donde se conservan varias producciones de carácter juglaresco ⁹⁴, en todos los otros ciclos sólo han llegado a nosotros dos muestras. Una de ellas, *Ya se salen de Castilla* (Primav., 25), resume en 146 dieciseisílabos toda la primera parte de la leyenda de los Infantes de Lara, bastante ajustada a la gesta, salvo en una propuesta de traición que Ruy Velázquez hace al conde de Castilla, y en la carta escrita a Almanzor, hechos contados en forma que nos es desconocida. Usa asonantes diversos, mostrando en ello su dependencia de los cantares de una parte, y de otra parte su aprovechamiento de varios romances preexistentes. El estilo, entre juglaresco y popular-intuitivo, corresponde a un juglar tan familiarizado con la vieja gesta de los Infantes como con el género nuevo de los romances. Es, pues, de tipo arcaico.

La otra muestra, *Después que Vellido Dolfos* (Primav., 53), es de tipo mucho más moderno. No usa más que un solo asonante -áo. No muestra conexión ninguna con las gestas, y poquísima con los romances tradicionales. Resume en 208 dieciseisílabos la muerte del rey Sancho, el reto de Zamora, la despedida que Alimaimón de Toledo hace al rey Alfonso, y la jura en Santa Gadea. En todo sigue a la Crónica General, salvo en dos pormenores que recuerdan a los romances viejos.

Respondiendo a la escasa actividad puramente juglaresca en el campo de que tratamos, en todo el conjunto de los romances heroico-nacionales se descubren poquísimos rastros de fórmulas narrativas de tipo peculiarmente juglaresco, entre los muchos rasgos de estilo intuitivo que pueden notarse. La expresión del enojo mediante la amenaza de renegar la fe, se halla ya en las gestas, pues se ve en el viejo fragmento de las *Quejas de doña Lambra*: «si de esto no me vengáis, yo mora me iré a tornar»; lo usa igualmente el fragmento novelesco *Compañero, compañero*: «irme quiero a tornar moro» ⁹⁵.

También es fórmula juglaresca la oferta de mujer que hace un moro, y la consiguiente repulsa del cristiano: «que ni vengo por mujer, que viva tengo la mía...», en el romance cidiano *Por*

⁹⁴ Véase *Floresta de leyendas heroicas* (Clásicos de La Lectura, vol. 71, páginas 21-32.

⁹⁵ Distinto es el «moro te quieras tornar» del romance de Guarinos *Mala la vistas, franceses* (Primav., 186); y el «mora me quieren tomar», de Melisenda, *Asentado está Gaiñeros* (Primav., 173).

el val de las Estacas (Primav., 31); «que no vengo por mujer, que la mía me bastaba», o «que la mía viva estaba», en el romance fronterizo *Ay Dios, qué buen caballero* (Primav., 88 a) ⁹⁶.

El difunto llorado por sus familiares: «llorábanle cien doncellas... las unas le dicen primo, otras le llaman hermano...», en la *Muerte de Fernán D'Arias* (Primav., 50 a), versos conservados en la imitación a lo divino de este romance; imitados también en el *Pastor que muere de amores*: «tres serranitas le lloran desde el alta serranía, / la una decía ¡Ay mi hermano!, la otra ¡Mi primo! decía; / la más pequeñita dice ¡Adiós el bien de mi vida!». La misma fórmula en el juglaresco de Montesinos *En las salas de Peris* (Primav., 177 a): «unos dicen ¡Ay mi primo!, otros dicen ¡Ay mi hermano!».

Esta escasez de fórmulas contrasta con la abundancia utilizada por los juglares carolingios, poseedores de una técnica de oficio mucho más socorrida. Se ve bien que la juglaría carolingia forma escuela muy aparte.

Sin embargo, la influencia de la juglaría carolingia sobre los temas nacionales se ve en el romance oral de las *Quejas de doña Jimena* (Primav., 30, 30 a, 30 b), en el cual la querellante dice al rey:

Rey que non face justicia non debiera de reinar,
ni cabalgar en caballo, ni espuela de oro calzar,
ni comer pan a manteles, ni con la reina holgar,
ni oír misa en sagrado, porque no merece más,

palabras que son un trasunto de cierto juramento repetido en célebres romances carolingios, según veremos en el capítulo VII, 11).

A esta influencia juglaresco-carolingia, hay que añadir otra en el mismo romance de las *Quejas de doña Jimena*, en su versión *Día era de los Reyes* (Primav., 30 b), donde el rey, al oír las quejas, comienza su razonamiento con las palabras «Siempre lo oí decir y agora veo que es verdade, que el seso de las mugeres que no era naturale». Esta fórmula es usual entre los juglares carolingios, así en el *Marqués de Mantua*: «Siempre lo oí decir, agora veo ser verdade, que quien larga vida vive, mucho mal ha de pasare» (Primav., II, pág. 184). En el romance perdido

⁹⁶ Distinto también en el romance de Guarinos «Que esposica tengo en Francia, con ella entiendo casar».

donde se contaba un consejo que da el Juglar Paja al rey Fernando III, ocurría igualmente «Siempre lo oí decir e agora tengo que es verdat, que de los locos salen a las vegadas buenos exemplos», según una prosificación hecha en la segunda mitad del siglo XIII⁹⁷. Y modernamente vemos el romance tradicional de *La boda estorbada* en su tipo cantábrico (desde Lugo hasta Santander), terminado con la misma frase sentenciosa: «Siempre lo he oído decir y ahora veo que es verdad, que los amores primeros son muy malos de olvidar». La fórmula, sin su segunda parte, aparece también en el romance juglaresco de Montesinos, que la usa en su primer verso: «*Muchas veces oí decir y a los antiguos contar*, que ninguno por riqueza no se debe de ensalzar» (Primavera, 175); fórmula que también se halla en otro romance novelesco oral, en el de *Mientras yo podo las viñas*, que suele comenzar así: «Siempre lo oí decir a mi padre y señor, que...» (véase en el cap. XV, 4). En fin, en el Poema de Alfonso Onceño, 837, «Mill vezes dezir oí, quien bien possa non levante».

En la tradición moderna portuguesa puede hallarse otro romance cidiano contagiado con una maldición célebre de los romances carolingios, según se verá en el capítulo VII, 11, nota 57.

Poco es esto, en cuanto a relaciones entre los temas nacionales y los carolingios; pues no podemos contar, según cuenta Milá⁹⁸, como fórmula juglaresca, «comer el pan de alguien», usada dos veces en el romance viejo de Bernardo (Primav., 13 a): «Cuatrocientos sois, los míos, los que comedes mi pan», «Aquí, aquí, los mis doscientos, los que comedes mi pan». Esta frase, ciertamente muy repetida en romances carolingios («los doce que a la mesa redonda comían pan», «los doce pares que a una mesa comen pan», «nunca comí vuestro pan», «alguno que haya comido mi pan»), no es frase especial juglaresca, sino corriente en el idioma, desde tiempos primitivos; así, en un documento de 1130 se habla «de vestris hominibus qui vestro pane comedent», y en el Mio Cid se encuentra también «los que comien so pan»⁹⁹.

⁹⁷ Véase adelante, cap. VIII, 5, *Rev. Filol. Esp.*, X, 1923, pág. 371, donde anoto ejemplos de la frase sentenciosa en Berceo y en la Celestina.

⁹⁸ *De la poesía*, pág. 369. Milá no menciona el romance de Bernardo.

⁹⁹ *Cantar de Mio Cid*, pág. 784.

CAPÍTULO VII

ORÍGENES ÉPICO-CAROLINGIOS

Entrando en el problema de las relaciones entre los romances y la poesía narrativa extranjera, veremos que las conexiones del romancero con la épica y la canción francesas son más antiguas y persistentes de lo que se cree, y más complicadas de lo que se conjetura. Hemos visto que, sin el supuesto de varios textos perdidos, no es posible entender históricamente la literatura tradicional española; ahora veremos que tampoco se entenderá la tradición de origen extranjero.

1.—*Opiniones sobre los orígenes carolingios.*

La abundante conservación de romances con asunto épico francés es la mayor singularidad de la canción épico-lírica española, como apuntamos en el capítulo VI, 6. La explicación de esta peculiaridad ha sido varia.

Milá, en 1874, creía que los romances carolingios nacieron en una época tardía, en el siglo xv y primera mitad del xvi, cuando se había perdido, o poco menos, la tradición de la antigua poesía carolingia, la que en el siglo xiii había cantado a Mainete y a Roldán; los romances, según Milá, proceden de una nueva irrupción de las narraciones francesas; todos en su origen fueron romances juglarescos, si bien después en alguno de ellos «la obra del juglar fué modificada por la tradición del pueblo» ¹. Contra esta discontinuidad de la tradición, supuesta en general por Milá, hemos hablado en el capítulo VI, 2 y 3.

¹ MILÁ, *De la poesía heroico-popular*, 1874, págs. 375 y 377,

Menéndez Pelayo, en 1906, proponiéndose exponer la misma concepción de Milá, declara que los romances nacen con ocasión de una nueva irrupción de cantos y narraciones francesas ocurrida a fines del siglo XIV y en el XV, cuando ya la literatura española estaba completamente formada y podía tratar libérrimamente la materia extranjera; hubo cantares de gesta compuestos en España sobre temas épicos franceses, pero no cree «que los actuales romances carolingios sean herederos inmediatos de los cantares de gesta españoles», pues entre la época del Mainete y los romances «hay solución evidente de continuidad». Sin embargo, señala como «notable excepción» el romance de la huída del rey Marsín, cuya versión extensa (felizmente sacada del olvido por el mismo Menéndez Pelayo) le hace formular la certera suposición de que existió «una canción de gesta muy antigua, una especie de adaptación española del *Rollans*», de la cual por sucesivas degeneraciones procede el romance². Un trozo de esa gesta, tan acertadamente conjeturada, apareció unos diez años después.

Recientemente, en 1932 y 1939, W. J. Entwistle piensa que respecto a los romances carolingios en conjunto (tanto los juglarescos como los populares) no es posible decidir si se fundan en un poema francés o en un libro vulgar en prosa. En el caso especial en que se ha descubierto una nueva gesta, el *Roncesvalles*, no duda en reconocer que es un fragmento de ella la *Huída del rey Marsín*, y que el romance de *Doña Alda* puede ser otro fragmento³; pero en los demás casos afirma que los romances nacieron concebidos como tales romances y no como parte desprendida de una gesta⁴. Esto lo apoya con varios ejemplos de romances juglarescos, respecto a los cuales es evidente el principio afirmado; pero junto a los juglarescos incluye algún romance tradicional, pues le repugna explicarlo por una hipótesis, y es hipotético suponer la existencia de una gesta perdida. A esto opondré el principio tradicionalista: tratándose de un género literario que

² *Antología de líricos*, XII, 1906, págs. 357, 363-364, 367; en la pág. 321, los romances, no anteriores al XV, «descansan en una poesía anterior, en verdaderos cantares de gesta compuestos libremente en España»; el verbo «descansan» debe indicar relación remota. (*Comp. Rev. Filol. Esp.*, V, 1918, pág. 396.)

³ *European Balladry*, 1939, págs. 103, 176, 102 y 172.

⁴ *Concerning certain spanish ballads in the french epic cycles of Aymeri, Aiol (Montesinos) and Ogier de Dinamarque*, en *Miscellany Leon E. Kastner*, Cambridge, 1932, páginas 207-216.

vive en variantes y en refundiciones, el suponer invención individual, sin textos perdidos, es hipótesis más arriesgada que el suponer serie de textos; más aún, es hipótesis inaceptable, pues va contra la esencia del género.

Por último, en 1951, J. Horrent, aunque en anteriores publicaciones se inclina a la teoría individualista, ahora halla en el ciclo carolingio prueba de que el vínculo del romance con el género españolista de la gesta no se ha roto. Califica de «inatacable» la opinión de que el romance de la *Huída del rey Marsín* continúa bajo una forma voluntariamente fragmentaria el cantar épico del siglo XIII, y afirma que el romance de don Beltrán o don Reinalte, *En los campos de Alventosa* (Primav., 185 a y 185), proviene «de una tirada de la gesta de *Roncesvalles* o más bien de una de sus refundiciones del siglo XIV o del XV»⁵.

2.—El Roncesvalles y el romance del Rey Marsín.

Como vemos, es cosa generalmente reconocida por los críticos que el romance extenso de la *Huída del rey Marsín* publicado por Menéndez Pelayo⁶ es un fragmento de cantar de gesta. El tal romance consta de cuatro tiradas, asonantadas -á, -áa, -á, -í; 57 dieciseisílabos que refieren, en estilo muy narrativo, parte de la batalla de Roncesvalles hasta la fuga del rey moro. Abunda este romance en famosos permenores épicos que ascienden al admirable poema francés y a sus refundiciones, empezando por el peligro en que se ven los franceses y el trágico pundonor de Roldán, que se niega a tañer el cuerno para pedir auxilio al emperador. Otros fragmentos poliasonánticos como éste, el de Bernardo, *Con cartas y mensajeros*, o el de Fernán González, *Castellanos y leoneses*, no tienen tanta amplitud de desarrollo, por haber sufrido mayor elaboración tradicional; el romance de Marsín, por esa amplitud, se parece más al de las *Bodas de doña Lambra*, y sobre todo el de *Pártese el moro Alicante*; como éste, debe de ser reproducción, bastante fiel, aunque bastante abreviada, de los versos de la gesta.

⁵ JULES HORRENT, *La Chanson de Roland dans les littératures française et espagnole au moyen âge*, 1951, págs. 508 y 517.

⁶ *Antología de líricos*, IX, 1899, pág. 245; XII, 1906, pág. 365.

A juzgar por varios permenores del relato, el romance de Marsín es fragmento desprendido de una gesta de *Roncesvalles* igual o muy semejante a la que hoy conocemos gracias a los cien versos recientemente descubiertos, originarios de la primera mitad del XIII⁷. Esta gesta debió de sufrir muy pocos cambios en sus refundiciones sucesivas hasta llegar al romance. Menéndez Pelayo, al formular su sagaz hipótesis de una gesta semejante al *Roland* francés, creía que el romance de Marsín se apartaba mucho de ella, era «de los que más se desfiguraron al pasar de los juglares al pueblo», de lo cual era indicio la intervención de Reinaldos rivalizando con Roldán, contrariamente a todas las tradiciones francesas⁸. Ahora, la aparición de los cien versos del *Roncesvalles* viene a revelarnos que Reinaldos, ya en la tradición española del siglo XIII, interviene como rival de Roldán en la batalla famosa⁹, opuestamente a la tradición francesa, y viene a probarnos que la libérrima adaptación de las leyendas carolingias en España no es un carácter privativo de los romances del siglo XV, como Milá y Menéndez Pelayo pensaban, sino que distinguía ya a las gestas del XIII. Por tanto, el romance de Marsín no puede decirse que haya desfigurado, como el que más, el contenido del cantar de donde procede, sino al revés, que lo reproduce con gran fidelidad, siendo uno de los fragmentos de gesta menos evolucionados en la tradición. Sin embargo, quizá el largo reniego de Marsín sea un desarrollo lírico para dar al fragmento cierto aspecto de victoria de los franceses¹⁰.

Por rara fortuna, los pliegos sueltos del siglo XVI nos conservan, además de la versión extensa de este romance, otra más breve y evolucionada en la tradición oral, excelente y única muestra de cómo un romance heroico progresa en el proceso de perder toda

⁷ Véase *Roncesvalles, un nuevo cantar de gesta español del siglo XIII*, en la *Rev. Filol. Esp.*, IV, 1917, págs. 170-180 sobre el romance. Nota acertadamente J. HORRENT (*La Chanson de Roland*, pág. 506) que la profusión de detalles, recordados en pocos versos, hacen suponer que el romance deriva de un poema más extenso donde se contaba todo más por lo largo. El carácter fragmentario del romance se ve desde su primer verso: «Ya comienzan los franceses con los moros pelear». El verso 11, «No me lo roguéis mis primos que ya rogado m' estava» alude a algo contado en la gesta amplia (comp. *Rev. Filol. Esp.*, IV, pág. 179). Horrent (pág. 507) rechaza totalmente el influjo italiano que supone F. J. CARMODY, *Franco-italian sources of the Roncesvalles*, 1934.

⁸ *Antología*, XII, 367.

Rev. Filol. Esp., IV, págs. 144-147 y 178; recuérdese que don Quijote se cree ser Reinaldos de Montalbán, émulo de las valentías de «aquel bastardo de don Roldán» (Quijote, I, 7).

¹⁰ Así sospecho en la *Rev. Filol. Esp.*, IV, págs. 179-180.

amplitud épica para tomar la mayor brevedad épico-lírica. La versión que empieza *Domingo era de ramos* es sólo la última tirada de la anterior versión extensa, la tirada asonantada en *-í*; pero en vez de los 24 dieciseisílabos que esa tirada tiene en la versión amplia, en la breve sólo tiene 18. Además, todo tiende a la imprecisión o a la vaguedad: el verso antiguo «Por Roncesvalles arriba fuyendo va el rey Marsín» se convierte en «Por las sierras de Altamira huyendo va el rey Marsín», complaciéndose, nótese esto muy bien, en borrar el nombre preciso, famoso y conocido de todos; se suprimen varios otros nombres propios, Turpín, Abraima, Mataladona; se suprime la circunstancia de ser la herida de Marsín en el brazo; se acortan las maldiciones del rey fugitivo; y, sin embargo, como las enumeraciones son gratas al estilo épico-lírico, a los dos apóstrofes encabezados con «hízete...», dirigidos por Marsín a Mahoma en la versión extensa, añade un tercero: «hízete casa de Meca donde adorasen en ti», si bien después suprime una de las tres enumeraciones subsiguientes con el verbo «ofrecer». Estos cambios, supresiones y añadiduras pudieran hallarse ya en la versión extensa de donde procede la breve hoy conservada, pues el proceso de acortamiento hubo de ser lento y gradual, hasta lograr el resultado completo¹¹. El fragmento extenso carece de unidad y redondez, pues cuenta diversos vaivenes en el éxito de la batalla, y acaba bruscamente con los reniegos del rey moro; la versión breve, al limitarse a un solo asonante, gana unidad de acción, contando únicamente la derrota de Marsín, y así le cuadra mejor el final abrupto de las maldiciones. La versión extensa es un estupendo romance, impregnado de vigor épico, heredero de la mejor epopeya románica; es inestimable como fragmento de gesta. La versión breve es preciosa como fragmento constituido ya en romance suelto e independiente, donde el lirismo novelesco ha absorbido por completo la amplitud épica.

¹¹ Sobre *Altamira*, véase arriba cap. III, 8. J. HORRENT, *La Chanson de Roland*, 1951, pág. 505, nota 4, sugiere que «Altamira» puede ser un intento de localización, citando a MILÁ, *De la poešta*, pág. 364, nota 1, y 216, nota 2. Imposible pensar en una localización precisa. La mención de la *casa de Meca* pudiera ser original como dice Horrent, aunque no le pueda servir de apoyo la *Mahomerie* del Roland refundido. El verso «mi muger *Abrayma* mora» de la versión extensa, es «mi muger la reyna mora» de la versión breve, según varios pliegos sueltos y el Cancionero de Amberes, pero se conserva con el nombre *Abrayma* en la versión breve de otros pliegos sueltos (Colecc. en Praga, núm. 24) y en la Tercera parte de la Silva de Zaragoza, 1551 (*Antología*, IX, 1899, pág. 326).

3.—*El Roncesvalles y el romance de Doña Alda.*

El romance de *Doña Alda* (Primav., 184) es buena muestra de cómo todo progreso en la investigación va descubriendo nuevos textos, que vienen a ser a modo de eslabones necesarios para reconstruir la cadena de la tradición, de la que se han perdido varios anillos.

Este bellissimo romance fué siempre encomiado en comparación con la admirable tirada de la *Chanson de Roland* que trata la muerte de Alda, sin que falte escritor francés que lo juzga muy superior a su modelo¹². La crítica, partiendo de esta comparación obligada y notando que en esa única tirada del *Roland* primitivo no hay sueño ninguno, creyó que el sueño présago en el romance, digno equivalente del sueño de Penélope en la Odisea, era una feliz invención del romancista que en el siglo xv había compuesto esta pequeña joya después de una solución de continuidad en el cultivo de las leyendas carolingias, olvidadas ya las del siglo XIII¹³.

La aparición de los cien versos del *Roncesvalles*, aunque fragmento tan corto, vino a cambiar esa manera de ver, indicándonos claramente que este poema español del siglo XIII entroncaba no con el *Roland* francés de fines del XI o comienzos del XII, sino con la refundición rimada hecha en el último tercio del XII. En esta refundición (muy famosa, como lo acreditan múltiples versiones conservadas), la única tirada del texto primitivo, en que Carlomagno, al dar la noticia de la muerte de Roldán, causa la muerte de Alda, se convierte en 34 tiradas, dilatándose en largas escenas donde el emperador quiere ocultar, con piadosas ficciones, la fatal noticia. Nada menos que cinco tiradas ocupa el relato que hace Alda de un complicado sueño, présago de desgracia para ella, para Roldán, para Carlomagno, con simbolismos de un halcón, un águila, veinte osos, una negra nube..., sueño que el sabio clérigo Amaugis tuerce en su interpretación, dándole un sentido favorable, para consolar a Alda. El sueño, pues, no es invención de un romancista del siglo xv, sino que depende de la antigua tradición francesa, y también de la española, sin duda

¹² Véase en MILÁ, *De la poesía*, pág. 352, nota 4.

¹³ MENÉNDEZ PELAYO, *Antología*, XII, 1906, págs. 369 y 371; 357 y 363-364.

alguna, ya que el *Roncesvalles* contaría algo semejante a la refundición francesa, con la cual ofrece varias semejanzas en los cien versos conocidos. Entonces, en vez de la invención debida a un autor único, hemos de suponer un proceso de selección y elaboración de materiales preexistentes, en el cual cooperaron, de una parte, los juglares que transmitieron el *Roncesvalles* desde el siglo XIII, y de otra parte, la tradición oral que transmitió el fragmento épico o el romance hasta la publicación de éste en el siglo XVI¹⁴. Pero sin otros elementos de juicio, podíamos suponer que el juglar de *Roncesvalles* habría sido quien salvó la mayor parte de la enorme distancia que media entre el *Roland* refundido y el romance. El juglar español sería quien, por ejemplo, habría sustituido el clérigo Amaugis por un personaje femenino¹⁵. Aun así, siempre quedaba necesaria la suposición de textos desconocidos, que ora suponíamos fuesen otras refundiciones francesas, ora otras refundiciones españolas¹⁶.

‡ Así las cosas, J. Horrent¹⁷ trae a colación muy oportunamente un importante texto ultrapirenaico representante de un relato intermediario entre la refundición rimada del *Roland* del siglo XII y el romance o el *Roncesvalles* español. Es un poema provenzal del siglo XIV, *Ronsasvals*, y Horrent se inclina a creer que ese poema fué tenido en cuenta por el romancista para modificar el relato del *Roland* rimado. Esta hipótesis es ciertamente posible, pero muy poco verosímil. No debemos partir de un relato idéntico al del *Roland* rimado sobre el que trabajase un romancista; debemos pensar en una evolución tradicional más complicada, pues sabemos de cierto que ya la fuente del romance oral (no del romancista único) era el *Roncesvalles* español, el cual difería mucho del *Roland* rimado. Entonces la suposición plenamente verosímil es la que Horrent indica también en último lugar: hubo de existir una refundición del *Roland*, francesa o provenzal, que sirvió de fuente común al *Ronsasvals* y al *Roncesvalles*, al Norte y al Sur de los Pirineos, sea a la redacción española del XIII hoy conocida, sea a alguna otra pos-

¹⁴ *Rev. Filol. Esp.*, IV, págs. 183-188 y 198-199. El romance de doña Alda, ya puro, ya mezclado con el de Guarinos *Mala la visteis franceses*, sigue siendo tradicional hoy entre los judíos de Oriente y de Marruecos.

¹⁵ *Rev. Filol. Esp.*, IV, pág. 188.

¹⁶ *Rev. Filol. Esp.*, IV, págs. 190-191.

¹⁷ *La Chanson de Roland dans les littérat*, etc.

terior. En esa fuente común, Alda se solazaría entre un centenar de damas (no peinándose entre doce damas como en *Ronsasvals*, no viajando acompañada de cien caballeros como en el *Roland* refundido); las damas estarían ricamente vestidas, como los caballeros en el *Roland* (en *Ronsasvals* nada de esto se dice); Alda pediría a sus damas consejo sobre un sueño que tuvo, como en *Ronsasvals* (en el *Roland* Alda, en su viaje, refiere su sueño al clérigo Amaugis); el sueño sería de azor y águila como en el *Roland* (no de sol y rayo como en *Ronsasvals*); una dama interpretaría favorablemente el sueño (el intérprete benévolo es el clérigo Amaugis, en el *Roland*); a raíz de la dichosa interpretación del sueño, Alda oiría la noticia de la muerte de Roldán como en *Ronsasvals* (nada semejante hay en el *Roland*); llega después Carlomagno donde está Alda y trata de ocultar a ésta la desgracia, pero ella sabe ya la verdad; ve el cadáver de Roldán y muere junto a él, semejante a *Ronsasvals*¹⁸ (en el *Roland* Alda llega ante Carlomagno, éste intenta piadosas mentiras para ocultar la verdad, que descubierta al fin, causa la muerte de Alda).

4.—*La Chanson des Saxons; los romances de la Reina Sevilla y Baldovinos.*

La *Chanson des Saisnes*, esto es, *des Saxons*, escrita por Jean Bodel en el último cuarto del siglo XII¹⁹, fué muy famosa y a ella hemos de referir varios romances. Es verdad que Gastón Paris, Milá, León Gautier y Menéndez Pelayo²⁰, no teniendo en cuenta más que sendas versiones de dos romances de *Baldovinos*, no hallan en ellos otra relación con la *Chanson des Saisnes* sino el nombre de ese protagonista, en el poema francés «Baudoins», y el nombre de la reina «Sebile» del poema francés, *Sevilla*, que en uno de los romances se conserva como tal nombre de mujer

¹⁸ *Ronsasvals*, versos 1700-1790. Véase el texto publicado por M. Roques en *Romania*, LVIII, 1936, pág. 182. Al acabar de oír la interpretación favorable que Aybelina da del sueño, Alda ve pasar un peregrino que viene de Santiago, y le pregunta noticia de los doce pares; él dice que vió muertos a Olivier y Rollan...

¹⁹ *La chanson des Saxons par Jean Bodel*, publ. por Francisque Michel, París, 1839, 2 vols. Todo este nuestro párrafo 3 es resumen del artículo que publico en la *Miscelánea Mario Roques*, 1951, págs. 229-244, «La Chanson des Saisnes en España».

²⁰ G. PARIS, *Hist. poét. de Charlemagne*, 1865, pág. 211. MILÁ, *De la poesía*, 1874, páginas 340, 342 y 379. L. GAUTIER, *Les Épopées françaises*, III, 1880, pág. 656. MENÉNDEZ PELAYO, *Antología de líricos*, XII, 1906, pág. 392.

y en otro se confunde con el nombre de la ciudad andaluza. Veamos cómo esta manera de ver exige plena rectificación.

El romance del *Suspiro de Baldovinos*, según su versión más divulgada en el siglo XVI, la del Cancionero de Amberes, *Tan claro hace la luna* (Primav., 169), poco tiene que ver, en efecto, con el poema de Jean Bodel; pero su relación con este poema se aclara completamente mediante otras tres versiones no tenidas en cuenta por los críticos. Una de ellas, manuscrita ²¹, comienza así:

Por los caños de Carmona, por do va el agua a Sevilla,
por ahí va Baldovinos a ver a su linda amiga.
Los pies lleva por el agua y la mano en la loriga,
temiéndose de los moros no le tuviesen espía.
Sáleselo a recibir la linda infante Sevilla,
júntanse boca con boca, nadi no los inpidía.
Suspiros de Baldovinos que en el cielo los ponía...

Vemos aquí una situación pareja a la que hasta cuatro veces se repite en el poema de Bodel: estando los dos ejércitos enemigos, el de Guiteclin, rey de los sajones-sarracenos, y el de Carlomagno, separados por el Rin, el sobrino de Carlos, Baudoin, sobre su caballo se lanza a la corriente del río (series 70, 71, 103, 126 y 134), siempre entre los peligros de los espías y los perseguidores enemigos; va a ver a la reina sarracena Sebile, que se ha enamorado de él, y que a la otra orilla recibe con abrazos y besos al audaz caballero. Esas varias entrevistas transcurren en la alegría de un amor desbordante; sólo una tiene un momento de gran tristeza, y es la última, porque Carlomagno ha exigido a Baudoin, como prueba, que le traiga el anillo de la reina, y ésta lo niega a su amante. Baudoin se siente abatido: aquella sarracena, por un miserable anillo, le pierde, pues, si no lo lleva, Carlos le desterrará de Francia; por eso suspira y llora, *Lors sospire dou cuer* (serie 145). Aquí tenemos el famoso suspiro romancesco, aunque en el romance no es por el anillo, sino porque Baldovinos, entregado al amor de la mora, no hace vida cristiana, comiendo carne el

²¹ Bibl. Nac., ms. 1317, fol. 442 a, letra del siglo XVI. Las otras dos versiones, algo parecidas a la manuscrita, se hallan en un pliego suelto del Escorial, 53-I-37, y en los *Nueve Romances*, por JUAN DE RIBERA, 1605, versión reimpresa por MENÉNDEZ PELAYO, *Antología*, IX, 247, pero no tenida en cuenta por éste al estudiar el romance.

viernes y no oyendo misa: «Si el emperador lo sabe, la vida me costaría». Como se ve, la causa del suspiro ha variado completamente, pero aun así, se mantiene relacionada con la mora y con el enojo del emperador a la vez, lo mismo que en el poema de Bodel. En ese poema el disgusto de los amantes cesa, por último, porque Sebile da el anillo a Baudoin; en el romance cesa porque la mora ofrece a Baldovinos hacerse cristiana. La equivalencia es manifiesta, salvo que en el romance el sentimiento español prefirió la grave motivación religiosa a la simple reyerta de los amantes.

En el romance de *Nuño Vero* (Primav., 168) este enigmático personaje requiere de amores a Sevilla, dándole la falsa noticia de la muerte de Baldovinos. Al negar toda semejanza de este romance con la épica francesa, no se ha notado que hay una situación enteramente análoga en el poema de Jean Bodel (series 137-144): Baudoins pasa el río para pedir a Sebile el anillo exigido por el emperador; el sarraceno Justamont, señor de Persia, solicita el amor de Sebile como premio de ir a combatir al atrevido Baudoin; éste mata a Justamont y, disfrazado con las armas del vencido, consigue llegar ante Sebile; la reina, temerosa por la suerte de su amante, pregunta nuevas de Baudoin al recién llegado, al fingido Justamont, es decir, a Baudoin mismo, quien a nombre del sarraceno requiere de amores nuevamente a Sebile, pero al ver el sobresalto de la reina, se descubre. Tenemos, pues, que el nombre de Nuño Vero sustituye al de Justamont, y lo usurpa en el romance, como en el poema francés, el mismo Baldovinos encubierto. La correlación entre el romance y el texto francés es evidente, y así como el *sospire dou cuer* constituye la frase nuclear en el romance del suspiro, así en el de Nuño Vero el núcleo tradicional está en la pregunta de Sebile al fingido Justamont: *contez-nos vos noveles, trovastes Baudoin?* (serie 144), reproducida en el romance: *preguntaros he por nuevas de Baldovinos el franco*. Es romance de tipo arcaico, con cambio de asonantes -áo, -áa, -áo. Ininteligible sin auxilio del poema.

El romance de *Belardos y Baldovinos*, también con cambio de asonancias -ía, -ío, -ía, fué impreso en la Silva de Zaragoza, 1551. No es tenido en cuenta por los que estudian este ciclo, y, sin embargo, es el que más sencilla y claramente responde a una escena del poema francés. Como además es romance que se canta hoy todavía, permite una útil comparación entre la tradición

del siglo XVI y la moderna ²². En sus primeros versos el romance recuerda la batalla en que Belardos gana treinta caballos, y corresponde en el poema de Bodel a una sorpresa nocturna que intentan los sarracenos-sajones, en la cual Berart, héroe rival de Baldovinos, gana veinte caballos (series 93-102). En el poema francés la batalla se desarrolla a la luz de la luna (*la lune est esclarcie*, 95; *a la lune chevauchent*, 98, etc.), circunstancia que se repite en algunas versiones modernas del romance, cuyo verso inicial es «Tan alta iba la luna como el sol de mediodía», mientras la versión publicada en 1551 queda disconforme e inferior, empezando con el verso «El cielo estaba nubloso, el sol eclipse tenía». Después el emperador advierte a Belardos la desaparición de Baldovinos: «que tu primo Baldovinos fué a cazar y no volvía», variante recogida en León y en Tras-os-Montes, muy superior a la del verso correspondiente en el texto de 1551: «si viniese Baldovinos; por aquí no parescía», donde no hay recuerdo de la caza, y la caza corresponde al poema francés, según el cual Baudoins entró en el campo sarraceno sin loriga ni yelmo, como de caza (series 126 y 130). En la segunda parte del romance de 1551, Belardos va a buscar a su camarada, como en el poema francés, pero mientras en éste le encuentra vencedor, en el romance lo halla moribundo (no se dice por qué accidente), desarrollando en esta parte final una intensa poetización, delicadamente patética y caballeresca, pero muy divergente respecto al poema de Bodel.

La recolección de pliegos sueltos y cancioneros del XVI no agota el caudal de los romances viejos. Una cuarta muestra del ciclo que aquí tratamos aparece en una versión única, recogida en 1915 en La Robla (León), *Baldovinos sorprendido en la caza*, y a la vez aparece contaminando algunas versiones del Conde Niño, o sea el tema del Amor más poderoso que la muerte. Baldovinos caza en las tierras del rey moro, y éste llama a cinco mil moricos que persigan al entrometido; Baldovinos escapa animando a su caballo, que atraviesa tres ríos de sangre. Es transformación muy evolucionada del mismo episodio cuyo comienzo acabamos de referir, en que Baudoins, vestido como de caza,

²² La versión de la *Silva* puede verse en la *Antología* de MENÉNDEZ PELAYO, IX, 1899, pág. 250. Conozco catorce versiones modernas; las impresas se hallan en COSSÍO y MAZA SOLANO, *Romancero popular de la Montaña*, I, 1933, págs. 108-111, y en F. A. MARTINS, *Folklore do Concelho de Vinhais*, Lisboa, 1939, pág. 42.

entra en el campo sarraceno y, perseguido por el rey Guiteclin con quinientos sarracenos, escapa, lanzándose en la rápida corriente del Rin, animando a su caballo con caricias para que nade briosamente (series 148-154).

5.—*Un Cantar de Sansueña, fuente de los romances.*

Estos cuatro romances son meros fragmentos cuya primera popularidad postula, entre cantores y oyentes, el recuerdo de un relato extenso y bien trabado, dentro de cuya totalidad recibe cada uno de esos trozos su pleno sentido. Son cuatro anillos sueltos que nos llevan a reconstruir la cadena de donde se soltaron: una gesta que explique por qué el suspiro de Baldovinos se refiere al emperador; quién era el misterioso Nuño Vero; en qué consistían los peligros del río que el héroe debía atravesar, de los que el romance se ha llegado a desentender pensando en míticos ríos de sangre.

Esa gesta no pudo ser el mismo poema francés, cuya lengua no le permitía popularizarse en España. Hubo de ser una gesta española, arreglo de la francesa, que si coincidía esencialmente con su original en su trama, en abundantes pormenores y hasta en frases concretas, difería en algún trazo importante. Todos los romances difieren del poema francés en una circunstancia fundamental: en ninguno de ellos aparece Sevilla como mujer del rey moro, y en cambio, aparece como hija en aquellos romances que precisan su parentesco.

Otra diferencia que muy probablemente separaba del poema de Bodel su adaptación española es la localización de la escena en España. Esto ocurría ya en la misma Francia, en el Mediodía, pues se ve en cierta *Vita sancti Honorati*, escrita hacia 1200 en el monasterio provenzal de Lérins; en ella el rey Aygolando, cuya corte está en Toledo, tiene una hija, Sibilia, que se enamora de Baudoinus. La traducción en verso provenzal de esta Vida latina con su «Sibilia, reyna de Sansuenha», pudo acaso influir en la gesta española postulada por los romances, para que el Rin de la leyenda francesa se transformase en un río andaluz o en «los caños de Carmona», el acueducto que surte de agua a Sevilla. Lo cierto es que el nombre francés de la Sajonia, *Sansoigne*, *San-*

suenha, se transfirió a España, donde *Sansueña* significó una región o una ciudad de la morería peninsular; Cervantes, en el retablo de Maese Pedro, identifica esta *Sansueña* con Zaragoza, siguiendo la opinión corriente entonces.

Es, por último, muy verosímil que los motivos morales que provocan el suspiro de Baldovinos se extendiesen a toda la adaptación española, a diferencia del poema de Bodel, cuyo espíritu puramente caballeresco y galante se halla muy alejado de los sentimientos que dominan en la épica española.

Pero haya habido mayores o menores divergencias, se impone la conclusión de que existió un *Cantar de Sansueña*, traducción y arreglo de la *Chanson des Saisnes*, y que de esa adaptación española proceden varios romances, algunos de los cuales conservan hasta hoy día su tradicionalidad; y la conservan en modo bien sorprendente, con pormenores más fieles al poema francés del siglo XII que las versiones recogidas en el siglo XVI.

6.—Otras «*chansons de geste*». *Lohier Aimeri de Narbonne*.

Debemos sentar firmemente la existencia de otros cantares de gesta españoles de inspiración francesa, que han desaparecido por completo, sin dejar de sí rastro alguno, como había desaparecido del todo *Roncesvalles*, hasta que en 1917 fueron hallados cien versos de él. Sabemos, por ejemplo, que han existido *los cantares del Infante Lufer*, citados en nuestras crónicas²³, pues tales cantares eran sin duda castellanos, no franceses, ya que ese nombre, *Lufer*, castellanizando por medio de la *f* el francés *Lohier* (Lotharius), nos garantiza la popularización en España de las aventuras relativas al hijo de Carlomagno así llamado; y de esos cantares de Lufer no nos queda ningún verso, ninguna prosificación, ni siquiera ningún tema o episodio, como nos quedaban bastantes de *Roncesvalles* antes de descubrirse los cien versos. *Roncesvalles*, *los cantares de Lufer* y el de *Sansueña* nos vienen a decir que la crítica positivista trabaja sobre una hipótesis falsa al querer explicar, de un modo exclusivo, por sí mismos, los romances carolingios, sin contar con la existencia de gestas precedentes.

²³ Copio por extenso la cita de las crónicas en *Poesía juglaresca*, 1924, págs. 388-389.

Gastón Paris, Milá, León Gautier ²⁴ hicieron al catálogo de los poemas franceses que han dejado descendencia en la poesía popular española, sin separar los poemas que se reflejan en romances tradicionales de aquellos otros que fueron imitados en romances juglarescos, distinción necesaria, pues toda tradicionalidad arguye una popularidad mucho más extensa que la que puede tener la obra de estilo juglaresco.

Fijémonos ahora en el caso más interesante, el del romance tradicional. Un romance oral carolingio puede derivar de una gesta española, caso el más probable cuando hallamos varios romances referentes a una misma «chanson», como son los romances de Baldovinos, inexplicables sin el relato completo de un Cantar de Sansueña. Pero aunque no lleguemos a la claridad que ofrece este caso, la hipótesis de una gesta es lo más razonable para quien atiende al conjunto de la literatura española; muchas gestas carolingias debieron existir para imponer tanto relato carolingio a nuestras crónicas nacionales de los siglos XIII y XIV, así como a nuestro romancero del XV y XVI. Sin embargo, también en los siglos XIII o XIV se hubieron de producir sin duda romances juglarescos sueltos, inspirados en alguna escena o motivo de «chanson de geste», los cuales, aunque perdidos, nos pueden explicar algunos romances viejos tradicionales, del mismo modo que en el siglo XV se produjeron unos segundos romances juglarescos, los hoy conservados, que dieron origen a romances de la tradición moderna.

Es muy probable que existiese una gesta del *Conde Almerique de Narbona*, pues a él referente hay dos romances, y uno de ellos, *Durmiendo está el rey Almanzor* (Primav., 197), ofrece un relato inexplicable, porque sin duda depende de un conjunto poemático que hoy nos es desconocido. Cuenta cómo «el infante Bobalías» ²⁵, enamorado de la condesa, la rapta cuando estaba

²⁴ G. PARIS, *Hist. poétique de Charlemagne*, 1865, págs. 210-217. MILÁ, *De la poesía*, 1874, págs. 342-359. L. GAUTIER, *Les Épopées françaises*, II, 1892, págs. 338 y sigs.

²⁵ *Infante* quiere decir 'muchacho', 'mozo', por lo cual no creo que este Bobalías tenga nada que ver con el terrible renegado *Bovalías el pagano* (Primav., 126), como cree MENÉNDEZ PELAYO (*Antología*, XII, 1906, pág. 410). El infante Bovalías es sobrino de Almanzor, el *aumaçor* o emir sarraceno tan nombrado en la *Mort Aimeri*. Piensa W. J. ENTWISTLE (en la *Miscellany L. E. Kastner*, Cambridge, 1932, págs. 209-210) que el rapto de la condesa pudiera estar acaso sugerido por el sueño de Aimeri (véanse páginas 368-378), en que la condesa es arrebatada por dos negros buhos y rescatada por su hijo Guibert.

en brazos del conde Almenique, y este episodio extraño a los dos poemas *Aimeri de Narbonne* y *La Mort d'Aimeri de Narbonne*, nos confirma una vez más la gran libertad con que en España se trató siempre la materia épica francesa. El otro romance, *Del soldán de Babilonia* (Primav., 196), se inspira muy directamente en *La Mort d'Aimeri*, poema de fines del siglo XII, aunque también se aparta de su original, con gran independencia en la estructuración de los episodios que toma, o en suponer vivo a Roldán, mientras la chanson parte del hecho «que Rollanz fu en Roncevaux traiz» (2664). Por lo demás, este romance del conde Benalmenique (nombre derivado de la forma provenzal n'Aimeric) reproduce la acción de la primera parte de la «chanson» francesa ²⁶, en la cual se encuentran dispersos, y en distinto orden a veces, todos los rasgos principales del romance: el «soldan de Babilonia» (L'amiral de Babiloine, *Mort Aimeri*, versos 634-5) dispone «sesenta mil» combatientes para combatir a Narbona (641); son enviados en «naves y galeras» (des nés et des galies, 708); que «alla vana echar áncoras» en el puerto (lor ancre jetent, 706); cautivan al conde (1235-37); «cabálganlo en un rocín por más deshonorado ir» (a desenor sor un somier, 1597-98; sor un povre roncin, 1727); lo azotan, presenciándolo la condesa (1396-1400); ella ofrece en rescate entregar Narbona (1495-1503); el conde, que se ve herido de muerte, se niega a que la condesa dé nada por su rescate (negativa que en la «chanson» 1402-8 precede malamente a la oferta de la condesa); ella, al despedir al conde cautivo, le desea la ayuda de Dios y de Roldán ²⁷ (el conde, amarrado sobre la acémila, piensa en la ayuda del emperador Luis y de Guibert: ¡Dex m'envoie vostre aïe!, 1602-9). Vemos en todo esto la misma fidelidad a la vez que la misma ordenación nueva dada a los recuerdos dispersos de un original, según observamos en los romances épiconacionales cuya gesta originaria sabemos era familiarísima al público (por ejemplo, el de «Tres cortes armara el rey»). Se trata de unos mismos procedimientos poéticos, inconfundibles con ningunos otros: los peculiarísimos procedimientos del autor-

²⁶ Véase *La Mort Aimeri*, publicada por J. COURAYE DU PARC, 1884, pags. XVIII y sigs.; G. PARIS, *Naimeri—nAymeric*, en los *Mélanges Léonce Couture*, Toulouse, 1906, página 356, nota 2.

²⁷ Mejor lección que la adoptada por la Primavera es la del Cancionero de Amberes de 1555: «Dios os eche en vuestra suerte a esse Roldán paladín.»

legión. Vemos el acierto con que el romance, simplificando la enredada acción de su modelo, logra mucha más altura heroica que la «chanson», con sólo colocar las palabras del conde después de las ofertas de la condesa; así prevalece la magnánima negativa del prisionero a que por su rescate se entregue Narbona a los saracenos, tras lo cual las breves palabras finales en que la condesa se despide tristemente del cautivo, suplen con gran ventaja a las muchas aventuras posteriores del poema francés. Toda esta gran simplificación selectiva del romance es muy propia del autor-legión; y sólo en pequeña parte puede deber algo al autor que primero tradujo y refundió *La Mort Aimeric*.

7.—*Aïol y Montesinos.*

El ciclo de Montesinos derivado de la «chanson de geste» *Aïol* nos ha dejado muy interesantes romances juglarescos, y a la vez nos ofrece también uno más antiguo tradicional: el lindísimo romance de *Rosaflorida* enamorada de Montesinos. En él se repite una situación del *Aïol*, no según el texto francés conservado, que es de hacia 1200, sino según algún texto perdido, análogo a una versión italiana de la leyenda, como ha mostrado Pío Rajna ²⁸. Los rasgos de narración circunstanciada, digamos rasgos de estilo juglaresco muy antiguo, que la versión más vieja de *Rosaflorida* (la del Cancionero de Londres, de fines del xv) aun conserva a pesar de su tradicionalidad, pueden proceder, ora de un simple romance juglaresco muy viejo, sacado de una escena aislada del poema francés, ora, más verosímelmente, de una gesta española completa sobre Montesinos. De cualquier modo, no puede dudarse que el romance, como siempre vemos confirmado, proviene de un relato mucho más extenso y narrativo, a juzgar por la introducción explicativa con que comienza esa versión más vieja llegada a nosotros, la cual, estando atribuida a Juan Rodríguez del Padrón, puede fecharse hacia 1440.

Allá en aquella ribera *que se llama de Ungría,*
allí estaba un castillo *que se llamaba Chapiva.*
Dentro estaba una doncella *que se llama Rosaflorida;*

²⁸ En su estudio titulado *Rosaflorida*, en los *Mélanges Émile Picot*, 1913, páginas 115-134.

siete condes la demandan, tres reyes de Lumbardia,
 todos los ha desdeñado, tanta es la su loçanía... ²⁹.

Esos tres versos iniciales tan pesados, tan prosaicos, contrastan con la briosa poesía que anima todo el resto; no es posible que fuesen concebidos como inmediata introducción al furioso desvelo amoroso de Rosafiorida. Son sin duda una introducción declaratoria, ora procedentes de la redacción juglaresca más extensa, ora añadidos de nuevo al fragmento una vez emancipado del conjunto juglaresco; de cualquier modo, el objeto de la introducción es traer a la memoria el relato total más amplio, más narrativo, más pormenorizado, en el cual importaba describir los lugares de la acción y denominarlos. Por lo demás, el fragmento, a pesar de la introducción, sigue tan fragmento por el fin, pues la acción, planteada con espléndida fantasía, no termina en nada narrativamente completo.

Observamos después que la introducción se hizo tradicional. Mientras esa versión del siglo xv muestra en su comienzo referirse a un relato en que la ribera de Ungría y el castillo de Chapiva tenían cierto valor especial, valor que queda inexpresado, otra versión, recogida un siglo después, convierte esos nombres inútiles en poesía onomástica de maravillosa entonación (Primav., 179):

En *Castilla* está un castillo que se llama *Rocafrida*,
 al castillo llaman *Roca* y a la fonte llaman *Frida*;
 el pie tenía de oro y almenas de plata fina,
 entre almena y almena está una piedra zafira:
 tanto relumbra de noche como el sol a mediodía.
 Dentro estaba una doncella que llaman *Rosafiorida*...

El autor-legión ha comunicado a la introducción, tan prosaica antes, la misma tensión poética que vibra en el fragmento, dotando a éste de una homogeneidad y una sustantividad de que antes carecía; no dejó de traer aquí el recuerdo de algún verso de muy peculiar estilo carolingio el de la «piedra zafira» (véase adelante, párrafo 10).

La *chanson* de *Aïol*, cuya refundición ignorada es fuente de *Rosafiorida*, fué bastante divulgada en España, pues, por otra

²⁹ *Lieder des Juan Rodríguez del Padrón...*, herausg. von H. A. RENNERT, en la *Zeit. für Rom. Philologie*, XVII, 1893, pág. 546. Reimpresión en MENÉNDEZ PELAYO, *Antología de líricos*, XII, 1906, pág. 541.

parte, influyó también sobre el romance *Todas las gentes dormían*, de la Linda Melisenda, prestándole, del nominativo francés Aïols, el nombre «Ayuelos»³⁰, que así se llama el conde cuyos amores no dejan reposar a la protagonista. Ese romance de Melisenda deriva principalmente de la chanson de *Amis et Amile*, donde Belissent, la hija del emperador, solicita en el lecho a Amile³¹; pero como del mismo modo, en el otro poema francés, Luciana solicita a Aïol³², se comprende bien la mezcla de las dos escenas en el romance, que toma del *Amis* el nombre de Melisenda y de *Aïol* toma el nombre de Ayuelos. A la vez se explica bien que el romance de Melisenda y el de Rosafiorida tengan algunos versos muy semejantes.

8.—*Beuvon de Hanstone, Floovent, Aye d'Avignon.*

En los temas carolingios es muy notable, para valorar la tradición moderna en comparación con la antigua, el hecho de que la gran recolección romancística hecha en el siglo XVI no agotó, ni mucho menos, estos temas épicos franceses, a pesar de que, siendo todos ellos muy viejos, parece que lo que entonces no fuera recogido no sobreviviría actualmente. Y sin embargo, la tradición actual nos ofrece varios ejemplos desatendidos en el siglo áureo del romancero.

El romance de *Celinos*, conservado hoy en Santander, Burgos, Zamora e Ibiza, así como entre los sefardíes³³, deriva del comienzo de la gesta francesa *Beuvon de Hanstone*, la cual, así como fué popularísima en Italia (donde se conservan cinco versiones, una francoitaliana, otra véneta, etc.), parece haber sido también bastante conocida en España.

Otro caso análogo. El sagaz ingenio de Carolina Michaëlis presumió, sin conocer pormenores, juzgando sólo por el nombre,

³⁰ *Ayuelos* dicen los pliegos sueltos del romance, salvo el de la glosa de Francisco de Lora, que dice *Ayruelo*, y es el copiado en la Primavera, 198. Otra versión más extensa de *Todas las gentes dormían* saqué del olvido en mis conferencias sobre *El Romancero Español*, The Hispanic Society of America, 1910, pág. 25.

³¹ Véase CONRAD HOFMANN, en su edición de *Amis et Amiles*, Erlangen, 1852, página VI, y versos 662-721.

³² *Aïol*, edic. Normand et Raynaud, 1877, versos 2122-2221.

³³ A pesar de poseer más de dos docenas de versiones, sólo puedo citar impresa la muy incompleta de MENÉNDEZ PELAYO, *Antología*, X, pág. 219, que es la misma de COSSIO y MAZA SOLANO, *Romancero de la Montaña*, I, 1933, pág. 50.

que el romance de *Floresvento*, conservado en Tras-os-Montes y en el archipiélago de los Açores, procedía del cantar de gesta francés *Floovent* ³⁴, presunción que confirmo plenamente refiriendo el romance al episodio inicial del *Floovent*, cuyos incidentes repite, y refiriendo el nombre *Floresvento* al nombre del poema francés en sus variantes meridionales, contaminadas con el sustantivo «flor» tanto la provenzal *Floriven* como la italiana *Fioravante* ³⁵. La *chanson de Floovent*, que tuvo difusión en los Países Bajos, en Italia y en Islandia, fué, pues, también popular en España. Únase además el carácter provenzal del nombre Floresvento a lo que hemos dicho del nombre Benalmenique, para comprobar la mediación del Sur de Francia en el paso a España de los temas épicos del Norte.

El influjo de las «chansons de geste» en el romancero novelesco es incalculable, y digno de muy atentos estudios, pues ha de ofrecer muchas complicaciones. Los romances de *Moriana-Julianesa-Aliarda* y el Moro Galván ³⁶ parecen tener relación indirecta con *Aye d'Avignon* en el pasaje en que Aye, cautiva del moro Ganor en una torre, ve pasar, sin conocerlo, a su esposo el duque Garnier con otros franceses, que andan buscándola para rescatarla y vienen de caza; ella les habla, y los esposos se reconocen ³⁷. Este tema se mezcla después con el de las lágrimas de la cautiva, que caen sobre el rostro del moro y le despiertan, según se halla en la leyenda del rey Ramiro ³⁸.

9.—Romances juglarescos de tema carolingio.

Hemos visto romances viejos tradicionales recogidos en los siglos xv y xvi, que remontan a relatos juglarescos muy antiguos (gestas o romances largos). Pero coetáneamente, en los mismos siglos xv y xvi se escribieron nuevos romances juglarescos, que remontan a textos franceses o italianos pos-

³⁴ En la *Revista Lusitana*, II, 1891, pág. 219; TH. BRAGA, *Romanceiro Geral*, I, 1906, pág. 221, y III, 1909, pág. 403, se limita a copiar lo dicho por C. Michaëlis.

³⁵ Véase mi conferencia en Lisboa, 1943, *Poesía tradicional en el romancero hispano-portugués*, publicada por la Academia de Lisboa.

³⁶ Primavera, 121 y 124; *Cancioneiro musical e poetico da Biblioteca Hortensia*, 1940, pág. 158.

³⁷ *Aye d'Avignon*, edic. Guesard (Anciens poètes de la France), 1861, págs. 60-62.

³⁸ Véase mi estudio *En torno a «Miragaya» de Almeida Garrett* (reimpreso en la Colección Austral, vol. 1051, págs. 151-152).

teriores, o que fueron entonces inventados de nuevo por poetas españoles. Son composiciones largas que desarrollan un tema, redondeándolo completamente, muy ajenas al fragmentismo de los romances tradicionales viejos. Estos romances tardíos se popularizan a veces hasta producir también romances orales, pero no viejos, sino de tradición moderna.

El trasplante de las leyendas francesas a España es sin duda muy complicado. Por ejemplo, el tema de la *chanson de Aïol* hubo de introducirse en España en época bastante antigua, bajo una forma sea completa, sea parcial, de la sola escena de seducción en el lecho, conservando el nombre del protagonista, castellanizado, Aïols, Ayuelos, nombre muy arraigado en el campo romancístico, pues no sólo suplantó al de Amile en el romance tradicional de la *Linda Melisenda*, según dijimos, sino que reaparece, como sobrenombre del senescal de Francia, en el segundo romance juglaresco del *Marqués de Mantua*. Se hizo además, probablemente posterior, otra importación de la leyenda, en la cual ese nombre «Aïol», dado al héroe por haber nacido en un bosque salvaje entre serpientes, *aiols*, fué calcado o imitado mudándolo en otro correspondiente, aplicado al protagonista: «pues nació en ásperos montes, *Montesinos* le dirán», y esta nueva importación adaptada es bastante antigua y divulgada, ya que *Montesinos* no sólo es protagonista en el romance tradicional viejo de *Rosaflorida*, sino que es mencionado como indispensable personaje carolingio en varios otros romances juglarescos (*Gaiferos*, *Durandarte*, *Claros*, *Marqués de Mantua*, *Dirlos*). De modo que los romances especiales, en que *Montesinos* es protagonista, pertenecen a tres épocas diversas: primera, la que nos dejó el romance viejo fragmentario de *Rosaflorida*; segunda, la que nos da los romances juglarescos *Muchas veces oí decir* (Primav., 175) y *Cata Francia, Montesinos* (Primav., 176), que no son ya fragmentos, sino narraciones completas, derivadas de una forma tardía del *Aïol*, acaso una hipotética versión en prosa francesa del XIV, fuente presunta también de una redacción italiana³⁹; y tercera época, la de otros dos romances juglarescos, de muy libre invención, *En las salas de París* (Primav., 177) y *Ya se sale Guiomar* (Primav., 178), narraciones completas igualmente.

³⁹ Ésta es la opinión de los editores de *Aïol*, publ. par J. NORMAND et G. RAYNAUD, 1877, pág. LVII.

Siempre vemos igual diferencia cronológica en la importación de las leyendas carolingias recogidas en la primera mitad del xvi: una época antigua que está representada por romances viejos fragmentarios, y una época posterior representada por romances juglarescos de acción completamente redondeada. Así, en la leyenda de la gran derrota de Carlomagno, al lado de la *Huida del rey Marsín* y de la *Muerte de doña Alda*, fragmentos viejos derivados del Roncesvalles español del siglo XIII, tenemos en fecha posterior el juglaresco *Mala la visteis, franceses* (Primavera, 186), contando cómo Guarinos, «almirante de las mares», es cautivado en la rota de Roncesvalles, y cómo logra escapar felizmente de su prisión, aventura de invención muy libre, pues en ella aparecen mezclados rasgos referentes a Garin d'Anseüne, contenidos en las *Enfances Vivien*, con otros de *Ogier le Danois*⁴⁰. Lo mismo respecto a la leyenda de Sansueña, al lado de los romances viejos *Nuño Vero* y el *Suspiro de Valdovinos*, fragmentos de asunto muy fiel a la *chanson des Saxons*, aparece en época muy posterior el juglaresco de *Calainos* (Primav., 193), donde el tema de la reina Sevilla es tratado libérrimamente, inventando un desafío de Calainos y Baldovinos, imitado sobre el desafío de Fierabrás, pero no según la «chanson» misma de *Fierabrás*, sino según su traducción en verso provenzal⁴¹.

También los romances juglarescos del *Marqués de Mantua* (Primav., 165-167), Danés Urgel o Danés Urgero, tratan materia semejante a la del poema de *Ogier le Danois*, pero no tomada directamente del antiguo poema francés, sino utilizando invenciones semejantes a las de tardías redacciones italianas, y mezclando elementos de la *chanson des Saxons*⁴². Tan populares fueron estos romances, reimpresos incesantemente hasta nuestros días, que el primero de ellos, el mejor y más antiguo de los tres, dió origen a una versión oral moderna, donde en poco más de 30 dieciseisílabos se resumen los 410 juglarescos.

De igual modo los romances de *Reinaldos de Montalbán* (Pri-

⁴⁰ MILÁ, *De la poesía*, pág. 353; MENÉNDEZ PELAYO, *Antología*, XII, 1906, página 375.

⁴¹ MILÁ, *De la poesía*, págs. 357-358, apunta diversas analogías entre el poema provenzal y el *Calainos*. L. GAUTIER, *Les Épopées françaises*, III, 1880, pág. 384, no habituado a las libertades romancísticas, desestima las coincidencias señaladas por Milá.

⁴² GASTÓN PARIS, *Hist. poétique de Charlemagne*, 1865, pág. 210; MENÉNDEZ PELAYO, *Antología*, XII, 1906, págs. 394 y sigs.

mavera, 188-189), lejos de inspirarse en la vieja *chanson de Renaud de Montauban*, proceden del poema italiano de Pedro Durante da Gualdo, *La Leandra inamorata*, impreso en 1508, y de otro poema de Francesco Tromba, *La Trabisonda*, publicado en 1518⁴³.

10.—*Formulismo en los temas franceses.*
Zafiro luminoso. Sueño présago.

Los juglares dedicados a leyendas carolingias formaban una numerosa escuela muy distinta en su estilo narrativo de la escuela de los juglares de la épica nacional. Se distinguían en usar maneras de decir muy influídas por los modelos franceses, abundantes en ciertas fórmulas descriptivas y narrativas, que se repiten lo mismo en los romances de tono juglaresco que en los tradicionales derivados de gestas carolingias o de romances juglarescos carolingios⁴⁴.

Hemos visto que en el castillo de Rosafiorida, hecho de oro y plata (Primav., 179),

entre almena y almena está una piedra zafira:
tanto relumbra de noche como el sol a mediodía;

y sobre la tienda del renegado Bovalías (Primav., 126),

encima en el chapitel estaba un rubí preciado:
tanto relumbra de noche como el sol en día claro.

Esta zafira y este rubí luminosos son un arreglo romancístico de la carbuncla que en los textos franceses es la piedra preciosa especialmente dotada de luminosidad; la *chanson d'Aymeri de Narbonne* (verso 177) nos describe un palacio encima del cual había un «escarbocle» que en la noche alumbraba como el sol; el *Roland* (verso 2633) habla de naves que en sus mástiles llevan «carbuncles» que por la noche esclarecen el mar hermosamente; y en muchos poemas el yelmo del héroe va rematado por un carbunclito

⁴³ MENÉNDEZ PELAYO, *Antología*, XII, págs. 431-433.

⁴⁴ De estas repeticiones trató por primera vez CLEMENCÍN en su edición del *Quijote*, V, 1836, págs. 390-393, creyendo que muchas de ellas indican que varios romances tienen un mismo autor (!). Claro, el autor-legión. El acopio de Clemencín fué ampliado por MILÁ, *De la poesía*, págs. 369-373.

luminoso, y se dice algunas veces que a la luz de la maravillosa joya pueden en la noche cabalgar mil caballeros ⁴⁵.

Los sueños présagos que versan sobre aves son imitados de la épica francesa. Nuestra gesta de los *Infantes de Lara* en el siglo XIV tenía también un sueño semejante, en que un azor representa al vengador Mudarra ⁴⁶, pero los romances de tema nacional no contienen sueño profético ninguno; no gustan de ningún elemento maravilloso. En cambio, el romance de *Doña Alda* versa sobre un presagio funesto:

Un sueño soñé, doncellas, que me ha dado gran pesar...
que so los montes muy altos un azor vide volar,
tras dél viene una aguililla que lo ahinca muy mal;
el azor con grande cuita metióse so mi brial...

sueño sin duda alguna procedente, por intermedio de la gesta española de *Roncesvalles*, de la refundición rimada del *Roland*, como dijimos (arriba, párrafo 3). En la interpretación del sueño según el romance, el azor representa a Roldán, lo mismo que el halcón en el *Roland* rimado, pues esas nobles aves de caza simbolizan siempre al héroe en estas predicciones, tanto en la épica francesa como en los *Nibelungos* ⁴⁷.

El lugar común reaparece en el romance juglaresco del Nacimiento de Montesinos, *Muchas veces lo oí decir* (Primav., 175), donde el conde Grimaldos presiente su desgracia:

Aunque en sueños no femos, no sé a qué parte lo echar,
que parecía muy cierto que vi un aguililla volar,
siete halcones tras ella mal aquejándola van...
encima de un alta torre allí se fuera a asentar
por el pico echaba fuego, por las alas alquitrán...
a mí quemaba las barbas y a vos, señora, el brial...

En la *Mort d'Aymeri de Narbonne* (verso 314), Aymeri sueña una enorme ave negra que incendia la ciudad y a él le quema el cuerpo y la sangre.

⁴⁵ «Carbunclus... lucet in tenebris», Isidoro. Etym., XVI, 14, 1. P. RAJNA, *Origini dell' epopea francese*, 1884, pág. 446; *Cantar de Mio Cid*, pág. 354; J. BÉDIER, *La chanson de Roland*, II, 1927, pág. 346 b; W. J. ENTWISTLE, en *Miscellany L. E. Katsner*, Cambridge, 1932, pág. 209. PÉREZ DE HITA, en las *Guerras civiles de Granada*, I, 6, cuenta que la reina de Granada, en una fiesta, lleva sobre la cabeza un carbunco que despedía «tanto resplandor que a cualquiera que lo miraba privaba de la vista». Joyas luminosas en los cuentos árabes, véase V. CHAUVIN, *Bibliographie des ouvrages arabes*, V, 1901, pág. 4, nota.

⁴⁶ *Leyenda de los Infantes de Lara*, págs. 29 y 295.

⁴⁷ Véase *Roncesvalles* en la *Rev. Filol. Esp.*, IV, 1917, págs. 186-188.

11.—*Fórmulas estilísticas varias.*

También es formularia la descripción del caminante despeado, muy repetida. En el Cancionero Musical de Palacio, núm. 325, se halla este comienzo de un romance desconocido:

Airado va el escudero de la ira de su padre,
los pies llevaba descalzos, las uñas corriendo sangre...

Y en el romance viejo y oral de *Moriana en un castillo* (Primavera, 175):

Por aquellos altos montes caballero fué asomar;
llorando viene y gimiendo, las uñas corriendo sangre ⁴⁸.

Esta breve descripción se complica con la del hambre, en otro romance tradicional, *Arriba canes, arriba* (124):

¡Ay! que hoy hace los siete años que ando por este valle,
que traigo los pies descalzos, las uñas corriendo sangre,
que como las carnes crudas, y bebo la roja sangre,
buscando triste a Julianesa, la hija del Emperante.

versos imitados en el juglaresco de *Gaiferos libertador de Melisenda* (173), pues Gaiferos también buscó a su esposa:

Tres años anduve triste por los montes y los valles,
comiendo la carne cruda, bebiendo la roja sangre,
trayendo los pies descalzos, las uñas corriendo sangre.

Otro juglaresco, *Cata Francia, Montesinos* (176) abrevia:

y he pasado a causa de esto mucha sed, calor y hambre,
trayendo los pies descalzos, las uñas corriendo sangre.

Sobresale entre estas fórmulas poéticas un tipo de juramento muy repetido por quien está pendiente de una venganza. En el romance 1.º del *Marqués de Mantua* (165, Primav., II, pág. 192):

Juro por Dios poderoso, por santa María su madre...
de nunca peinar mis canas, ni las mis barbas cortar,
de no vestir otras ropas, ni renovar mi calzar,
de no entrar en poblado ni las armas me quitar,

⁴⁸ En la versión que inserta el *Cancionero musical da Biblioteca Hortensia*, 1940: «Romeros vira asomar, descalzos de pie y pierna, las uñas corriendo sangre».

si no fuere por una hora para mi cuerpo limpiar,
de no comer a manteles ni a mesa me asentar
fasta matar a Carloto por justicia o pelear.

En el romance 4.^o de *Montesinos* (177 a), con variante en el 3.^o (Primav., II, págs. 280 y 274):

Los ojos puestos en el cielo, juramento iba echando
de nunca vestir loriga, ni cabalgar en caballo,
ni comer pan a manteles ni nunca entrar en poblado,
y de no rapar sus barbas ni oír misa en sagrado,
ni llamarse Montesinos hijo del conde Grimaltos
hasta que venga la mengua que Oliveros le ha dado.

En el *Conde Dirlos* aparece una forma abreviada (Primav., II, página 157).

Juramento ha hecho sobre un libro misal
de jamás se quitar las armas, ni con la condesa holgar,
hasta que haya cumplido toda la su voluntad.

Estos largos juramentos provienen de la épica francesa. En *Aliscans* (versos 1988-1202), Guillermo jura a su esposa que hasta que vuelva a su lado no mudará de camisa ni de ropa, ni lavará la cabeza, ni beberá vino, ni comerá otro pan sino el que tiene paja, ni dormirá sobre plumas, ni se cubrirá salvo con la manta del caballo, ni besará otra boca hasta que vuelva a gustar la de la esposa. En juramentos así la estilización juglaresca estriba en la acumulación de los votos. En la poesía más realista y en la realidad, lo común es encontrar cada voto aislado. El de no cortarse la barba lo hace el Cid en su poema (verso 1241), como signo de duelo al verse desterrado por el rey, pues el dejarse la barba intonsa era corriente señal de luto ⁴⁹. El no cambiarse de ropas cuenta con el tan citado ejemplo de la hija de Felipe II, Isabel Clara Eugenia, en su voto de no mudarse de camisa hasta que fuese tomada Ostende, condición que tardó tres años en cumplirse. El comer sin manteles responde a la costumbre de cortar el mantel o quitarlo al caballero que tenía algún ultraje aun no vengado ⁵⁰. Y así los otros votos.

⁴⁹ Véase *Cantar de Mio Cid*, págs. 495 y 1213-1214.

⁵⁰ Véase DU CANGE, *Glossarium*, s. v. «Mensale dividere», y P. RAJNA, *Origini dell' epopea francese*, 1884, pág. 95, pasaje de Gregorio de Tours. Al caballero estaba prohibido comer ninguna vianda sin manteles, CLEMENCIN, *Quijote*, I, 1833, pág. 220.

Otro lugar común juglaresco expresa la cautela del caminante que va «de noche por los caminos, de día por los jarales», en dos romances de Gaiferos (172, 173, Primav., II, 245); «de noche por el camino, de día por el jaral», en el romance de Roncesvalles *En los campos de Alventosa* (185 a) ⁵¹. Se altera la fórmula en la versión moderna asturiana de Gaiferos: «de día anduvieron monte, de noche camino real» ⁵²; o en la portuguesa de Roncesvalles: «de día vae pelos montes, de noite vae pelo val» ⁵³. También en romances orales modernos no carolingios. Esta descripción del caminar cauteloso era ya habitual en la épica germánica; el *Waltharius* la hace dos veces (versos 347 y 419):

Waltharius fugiens, ut dixi, noctibus ivit,
atque die saltus arbustaque densa requirens,

y la encontramos también en la épica francesa en el *Renaus de Montauban* ⁵⁴, por ejemplo, cuando los cuatro hermanos abandonan su refugio en la Ardena, para ir a ver a su madre:

Il oirent tote nuit, qu'il ne sunt aresté,
et au matin s'embuchent qu'il ne soient trové.

Por lo demás, el hábito juglaresco de fijar la atención descriptiva en el caminar cauteloso responde a la real inseguridad de los caminos; los mensajeros del Arzobispo de Santiago que llevan un presente para el papa Calixto II, al atravesar la tierra enemiga de Alfonso el Batallador, cuentan haber ido con la misma cautela: «die latitando et nocte transcurriendo evasimus» ⁵⁵.

Otro pasaje repetido, creo responde a fórmulas de maldición que han de ser corrientes en la realidad arcaica; alguna de ellas recuerdo en documentos notariales: «Maledictus panis suus et vinum et carnem et omnia que ipsi manducabunt», en un Fuero de Sahagún del año 1110 ⁵⁶. En lo juglaresco se trata del furioso

⁵¹ La fórmula se hizo famosa. QUEVEDO, en la *Sátira a los coches*: «De día por los jarales, de noche por los caminos», *Bibl. Aut. Esp.*, LXIX, pág. 262 b); VÉLEZ DE GUEVARA, en *Los hijos de la barbuda*, «de noche por los caminos, de día por los jarales», etc.

⁵² J. MENÉNDEZ PIDAL, *Romances asturianos*, 1885, pág. 128.

⁵³ TH. BRAGA, *Romanceiro geral.*, I, 1906, pág. 207.

⁵⁴ Edición Michelant, 1862, pág. 88 (Bibliothek des litter. Vereins in Stuttgart, tomo 67).

⁵⁵ *Historia Compostelana*, II, 10 (en *España Sagrada*, XX, pág. 272).

⁵⁶ ESCALONA, *Historia de Sahagún*, 1782, pág. 508 b.

enojo del protagonista, expresado en dilatadas maldiciones, según el romance recién citado *En los campos de Alventosa*:

Maldiciendo iba el vino, maldiciendo iba el pan,
 el que comían los moros que no el de la cristiandad;
 maldiciendo iba el árbol que solo en el campo nasce,
 que todas las aves del cielo allí se vienen a asentar,
 que de rama ni de hoja no le dejaban gozar;
 maldiciendo iba al caballero que cabalgaba sin paje,
 si se le cae la lanza, no tiene quien se la alce,
 y si se le cae la espuela, no tiene quien se la calce;
 maldiciendo iba la mujer que tan sólo un hijo pare,
 si enemigos se lo matan, no tiene quien lo vengar;

pasaje que parece copiado por el romance de *Gaiñeros libertador de Melisenda* (173, Primav., II, 235). «Maldiciendo iba el vino... Maldiciendo iba la dueña... maldiciendo iba el caballero... Maldiciendo iba el árbol...»

La tradición moderna recuerda alguna parte de esta serie, según se ve en una versión portuguesa del romance cidiano del *Moro que perdió Valencia*:

La mulher mãe dum só filho ¡ai que mãe tão desastrada!
 espora que delle caia por ninguem será tomada;
 que lo firam, que lo matem, ãã tem la morte vingada ⁵⁷.

En las versiones viejas es difícil saber cuál romance imita y cuál es imitado. En el segundo de *Gaiñeros* (Primav., 172):

Vámonos, dijo mi tío, a París esa ciudad...
 no preguntan por mesón, ni menos por hospital,
 preguntan por los palacios donde la condesa está,

versos recordados aún en la tradición moderna (véase adelante párrafo 12). A ellos son semejantes otros de *El Palmero* (Primavera, 195):

Camino lleva derecho de París esa ciudad,
 ni pregunta por mesón, ni menos por hospital,
 pregunta por los palacios del rey Carlos dónde están.

⁵⁷ A. RODRIGUES DE AZEVEDO, *Romanceiro do Archipelago da Madeira*, 1880, página 209.

Otra fórmula intuitiva, muy repetida, consiste en la reiteración del adverbio *ya* actualizante (v. cap. III, 4): «Ya se parten los romeros, ya se parten, ya se van», *Gaiferos*, 2.^o (Primavera, 172); «Ya se parte Calaiños, ya se parte, ya se va», *Calaiños* (193, Primav., II, pág. 391); «Ya se parte el carcelero, ya se parte, ya se va», *Guarinos* (186, Primav., II, pág. 324); «Ya se parte el pagecico, ya se parte, ya se va», *Claros* (190, Primavera, II, pág. 368); «Ya se parte don Roldán, ya se parte, ya se va», *Reinaldos*, 1.^o (187, Primav., II, pág. 327); «Ya se parte don Reinaldos, ya se parte, ya se va», *Reinaldos*, 2.^o (188, Primavera, II, pág. 336). Usual en algunos romances antiguos y modernos no carolingios.

En el *Gaiferos*, 1.^o (Primav., 171), se ordena la muerte del niño Gaiferos:

Córtente el pie del estribo, la mano del gavilán,
sáquente ambos los ojos por más seguro andar,

y la mitad juglaresca del romance de la *Reina Elena* (109) acaba con el suplicio de Paris, causante de la guerra troyana:

sácanle ambos los ojos, los ojos de la su faz,
córtante el pie del estribo, la mano del gavilán,
treinta quintales de hierro a sus pies mandan echar,
y el agua hasta la cinta por que pierda el cabalgar.

En estos versos se acumulan varias penas aplicadas a los nobles: la de la ceguera, muy conocida; la de cortar el pie izquierdo que impedía montar a caballo, y la mano derecha donde se llevaba el ave de caza ⁵⁸. El suplicio de Paris empieza con el verso «Tres pascuas que hay en el año lo sacan a justiciar», por donde se ve que coincide el suplicio de Guarinos en *Mala la vistas, Franceses* (186).

Con esposas a las manos por que pierda el pelear,
el agua fasta la cinta por que pierda el cabalgar,
siete quintales de hierro desde el hombro al calcañar.

⁵⁸ Para citas análogas, véase J. GRIMM, *Deutsche Rechtsalterthümer*, Göttingen, 1881, página 705. En alemán, «Sperberhand» o «Falkenhand» significa unas veces la mano derecha y otras la mano izquierda, pues la costumbre era varia; véase D. FRYKLUND, *Les changements de signification des expressions de droite et de gauche dans les langues romances*, Upsal, 1907, págs. 118-121.

En tres fiestas que hay en el año le mandaba justiciar:
la una Pascua de Mayo, la otra por Navidad,
la otra Pascua de Flores, esa fiesta general.

También la infanta seducida, en *Claros*, 2.^o (191), es condenada a oscura prisión,

el agua hasta la cinta por que pudriese la carne
y perezca la criatura que no viva de tal padre.

Entre las frases hechas hay que contar, en el suplicio de Guarrinos, «desde el hombro al calcañar», repetida en la descripción de un guerrero muerto *En los campos de Alventosa* (185 a): «Siete lanzadas tenía desde el hombro al carcañal».

Otros versos formularios: «No me pesa del morir, pues es cosa natural», *Marqués de Mantua* (165, Primav., II, pág. 178). «No me pesa de mi muerte porque es cosa natural», *Claros* (191). También es fórmula el segundo hemistiquio de estos dos comienzos: *Nuño Vero*, *Nuño Vero*, *buen caballero probado* (168) y *Durandarte*, *Durandarte*, *buen caballero probado* (180).

Al final del capítulo VI vimos cuán escasos son los romances heroico-nacionales que ofrecen alguna fórmula común con los romances carolingios. La tradición oral usa algunas fórmulas, pero no suelen ser las juglarescas que aquí examinamos. Es notable que, aunque el canto del gallo sirve varias veces como indicador de las horas de la noche en el *Mío Cid*, los romances cidianos, ni ningún otro de los nacionales, no utilizan el verso «Media noche era por filo, los gallos quieran cantar», repetido como comienzo en *Gaiferos*, 4.^o (174), y en el *Conde Claros* (190). También es caso análogo que el verso juglaresco «Jornada de quince días en ocho la fué andar», repetido en *Gaiferos*, 3.^o (173, Primav., II, pág. 234), y en *Conde Claros*, 2.^o (191), se halla igualmente en los romances noticiosos: «Jornada de quince días en ocho la había andado», *El Maestre de Santiago* (Primav., 65); «Jornada de quince días en ocho la fuera a andar», *El Duque de Arjona* (70); pero no se encuentra en los romances derivados de las gestas, que muestran bien, en esto, como en otros muchos caracteres, pertenecer a una escuela especial aparte.

12.— *Romances seudocarolingios.*
Claros. Gaiferos.

Los juglares francófilos beneficiaron con tanta insistencia y con tanta fortuna la inagotable mina de las «chansons de geste», que pusieron de moda sus personajes y su ambiente, así que muchos romancistas acudieron a tratar temas enteramente extraños a la épica francesa, haciéndolos entrar dentro del mundo carolingio.

La manera más sencilla de lograr esta escenificación prestigiosa la vemos en uno de los romances del Conde Claros, *A caza va el emperador* (Primav., 191), pues basta situar la acción en «Francia la natural» y llamar al rey del cuento «Carlos el emperante»; hecho eso, ya puede tratarse sin más preocupaciones ambientales el tema, que no es otro sino el tan repetido del amante que se disfraza de fraile para confesar a su amada condenada a muerte, y cerciorarse así de la inocencia de la acusada.

Más denso es el ambiente carolingio en otro romance, juglaresco también, aunque de estilo bastante intuitivo, de poca narración y mucho diálogo, sobre la Infancia de Gaiferos, *Estábase la condesa* (171), seguido de *Vámonos, dijo, mi tío* (172), en el cual, además de Gaiferos, figuran dos personajes de la corte de Carlos: Galván y «el paladín Roldán», desarrollando parte de la acción en París. El tema pertenece, igual que el anterior, a la cuentística popular: un niño es salvado por el encargado de matarle, quien le corta un dedo para presentarlo, junto con el corazón sacado de un animal, como prueba de haber ejecutado la orden de muerte; el niño, después de crecido, toma venganza de su perseguidor ⁵⁹. De este romance juglaresco nació una versión tradicional, hoy conservada oralmente, cuya elaboración es bastante sencilla. Por su trama folklórica, su estilo intuitivo y su relativa brevedad, pues entre las dos partes no suman más que 104 dieciseisílabos, la redacción juglaresca necesitó poca selección abreviadora: una versión de Grado (Asturias) tiene hasta 68 versos, otra de Olías (Málaga) tiene 58 ⁶⁰; las más corrientes tienen 48 en Tenerife, 47 en Verdún (Huesca), 46 en La Robla (León). Algunas de estas versiones orales reproducen bien

⁵⁹ Véase MENÉNDEZ PELAYO, *Antología*, XII, pág. 382.

⁶⁰ Esta versión malagueña es facticia, reuniendo tres recitaciones aprendidas de una abuela de las recitadoras; las versiones largas se conservan difícilmente.

toda la trama novelesca, con el tinte carolingio original, con los nombres de don Roldán y Galván, en Tenerife; con el nombre de Galván solo, muchas. Otras olvidan al conde traidor Galván, que vive en París, tipo más particularmente épico, mudándolo en el tipo más general de «el Moro» que es señor de unos cualesquiera «montes de Aguilar», vulgarización muy extendida, pues se halla en dos versiones tan distantes como las citadas de Asturias y de Málaga. Pero aun estas versiones más apartadizas son buen ejemplo de conservación tradicional, repitiendo la trama del viejo romance juglaresco con escasas alteraciones. Las otras versiones más fieles son excelente dechado de exactitud literal a través de los siglos. Sorprende oír hoy en nuestras montañas y en nuestros campos cantar varios de los versos que los antiguos pliegos sueltos publicaban y que todos sabían de memoria en el siglo XVI, repetidos por los escritores de entonces como un lugar común, pero que ahora sólo algunos eruditos los conocen por leerlos en publicaciones doctas: los versos del joven Gaiferos cuando se dispone a vengar la muerte de su padre (pongo en letra cursiva las palabras que no coinciden con la redacción juglaresca):

Vámonos, *el tío mío*, vámonos a esa ciudad,
nos vistamos de romeros, no nos conozca Galván,
 que si Galván nos conoce, *luego nos manda matar*,

así en una versión recogida en Ansó (Huesca). Otra de Verdún (Huesca también), cuando tío y sobrino llegan a la ciudad, continúa con versos casi idénticos a los del pliego suelto:

No preguntan por mesones ni menos por hospital,
 preguntan por los palacios donde *vivía Galván*...

Y aunque al lado de la exactitud literal, hay siempre casos de menor puntualidad y posible adaptación a la modernidad vulgar, como en la versión de Madroñera (Cáceres), todavía se puede estimar la exactitud:

Tío, si es usted mi tío, vámonos a la ciudad,
vistámonos de romeros, no nos conozca Galván,
 que si Galván nos conoce, *al punto nos matará*.
Se vistieron de romeros, empiezan a caminar;
 no preguntan por *posada*, ni por *fonda* ni por *ná*,
 preguntan por el palacio donde la condesa está...

En conclusión: cuando el romance juglaresco no es muy largo y su estilo está muy cerca del estilo popular, la derivación o emanación tradicional se aparta poco de su origen.

No sucede lo mismo cuando el romance juglaresco es muy dilatado. El romance del *Conde Dirlos* nos servirá de muestra. Desarrolla también un tema novelesco en forma carolingia, y por su enorme extensión exigió para hacerse tradicional una selección simplificadora muy a fondo, en la cual padeció mucho la literalidad del recuerdo, como vamos a exponer.

13.—*El seudocarolingio Conde Dirlos, juglaresco y tradicional.*

W. J. Entwistle, que tan vastos conocimientos atesoró sobre la baladística europea, juzgó la relación que existe entre el *Dirlos* tradicional y el juglaresco en modo contrario al que conviene a la esencia y a la evolución histórica del romancero; por eso escojo este tema para confirmar las ideas que en todo este libro vengo exponiendo.

El romance juglaresco de *El Conde Dirlos* (Primav., 164) funde un tema muy repetido en la novelística universal y una acción de color épico-carolingio. El tema novelesco muy tratado en las literaturas europeas y también en las orientales es el del marido ausente durante muchos años que vuelve a tiempo de impedir un segundo casamiento de su mujer ⁶¹; este tema, en su parte final, es prolongado por el romance con un epílogo episódico de nueva invención, relativo a las discordias y banderías entre los doce pares de Francia, en las cuales Roldán, según la vieja tendencia de la poesía española ya dicha en el párrafo 2,

⁶¹ Véase el ligero estudio de W. SPLETTSTÖSSER, *Der Heimkehrende Gatte und sein Weib in der Weltliteratur*, Berlín, 1899. VÍCTOR CHAUVIN, *Bibliographie des ouvrages arabes...*, V, 1901, pág. 108, y VII, 1903, págs. 50-54. Para las baladas, la inglesa de *Hind Horn*, la alemana *Der edle Moringer*, etc., véase F. J. CHILD, *English and Scottish pop. ballads*, núm. 17, tomo, I, págs. 187 y sigs. Últimamente, W. J. ENTWISTLE publica un muy importante estudio: *El Conde Dirlos* (en *Medium Aevum*, X, 1941, páginas 1-14), abarcando la totalidad de las baladas europeas, haciendo en tan vasto terreno felices comparaciones. La segunda boda, estorbada por la presencia del marido o de la mujer, da tema a muy diversos romances que es preciso estudiar aparte en su propia individualidad extremadamente complicada; aquí me limito a un solo problema: el paso del *Dirlos* juglaresco al *Dirlos* tradicional, que Entwistle juzga de manera contraria, creyendo que el *Dirlos* juglaresco deriva del tradicional (comp. la opinión romántica de Grimm, arriba, cap. V, 2).

lleva mala parte, figurando como adversario del protagonista. *Dirlos* es la obra maestra de la juglaríaseudocarolingia. Es con razón el romance más famoso en el siglo XVI, el más reimpresso en pliegos sueltos entonces, el que en el Cancionero de Amberes se puso al frente del volumen. Es el más largo de todo el romancero, llegando hasta los 683 dieciseisílabos; el mayor esfuerzo épico que los juglares carolingios nos han dejado; es un verdadero cantar de gesta breve, pero muy diferente de los romances o gestas breves del siglo XII, porque tiene mayor unidad o simplicidad de acción y absoluta unidad de asonancia (asonante -á-áe), según lo ya dicho en el capítulo V, 2.

Siendo este romance juglaresco semejante a un cantar de gesta, su paso a la tradición oral se parece al que dan aquellos romances que recogen ciertos versos más notorios en el curso de una larga acción, dispersos en un cantar de gesta viejo, y los agrupan para reconstruir la misma acción abreviadamente. Daremos idea de este trabajo de selección y acortamiento hecho sobre un relato juglaresco, trabajo algo semejante al que en el capítulo VI vimos hacerse sobre el relato de las gestas nacionales. La desemejanza de los dos casos procede de que en el caso que ahora examinamos existían antes y existen hoy, al lado del *Dirlos* juglaresco, otros modelos, ya baladas extranjeras o ya romances, sobre el mismo asunto de la boda interrumpida por la llegada del cónyuge (ora hombre, ora mujer), ausente hace muchos años. Por otro lado, la semejanza que principalmente deseamos ejemplificar entre la derivación tardía de un romance juglaresco y la derivación más antigua de una gesta, es la de una evolución igual de lo épico-caballeresco, tratado por extenso, que se trueca en novelesco-vulgar, tratado abreviadamente.

Para la comparación que vamos a hacer utilizamos diez versiones modernas del *Conde Dirlos* tomando de cada una lo más fiel al original juglaresco. Cinco son castellanas de Salceda, Puente Pumar, Uznayo, Campo de Ebro y Arredondo, en la provincia de Santander ⁶²; dos son leonesas de Valdeón y Ribota ⁶³, en

⁶² Publicadas cuatro de ellas por COSSÍO y MAZA SOLANO, *Romancero de la Montaña*, 1933, I, págs. 88-96; la de Uznayo fué recogida en 1948 por Álvaro Galmés y Diego Catalán Menéndez-Pidal.

⁶³ La de Valdeón fué recogida por mí y publicada en mis conferencias de la Hispanic Society, *El Romancero Español*, 1940, pág. 117; la de Ribota, por Álvaro Galmés y Diego Catalán en 1946.

el partido de Riaño, provincia de León; una gallega de Penouta, en Orense; y dos de Tánger ⁶⁴. El número de orden que ponemos a cada verso juglaresco permitirá apreciar a simple vista lo separados que están unos de otros los principales versos del original extenso recordados por la tradición oral.

El romance juglaresco empieza así:

- 1 Estábase el conde Dirlos, sobrino de don Beltrane,
- 2 asentado en sus tierras, deleitándose en cazar,
- 3 cuando le vinieron cartas de Carlos el emperante.

Carlomagno, don Beltrán y toda la demás tintura épico-carolingia, se había de perder al acentuarse la novelización popularista; así que en esos versos iniciales sólo se salvó, y con muy escasa estabilidad, el nombre del «conde Dirlos», conservado solamente en Valdeón; nombre trocado por «al conde Autores» en Tánger 2, o el «conde Niño» en Tánger 1 y en seis de las versiones peninsulares. Otra debilitación del color épico es el suprimir el deporte caballeresco del *cazar*, equivocándolo disparatadamente con *calzar*, por lo que esos versos iniciales vinieron a parar en Uznayo, Puente Pumar y Salceda a estos otros:

Estaba el conde *Niño*, en su palacio real,
deleitándose en vestir, deleitándose en calzar,
cuando le vinieron cartas que tenía que marchar.

Y además esos versos no se conservan en ninguna de las otras siete versiones. Después, el juglar cuenta la orden que Carlos en sus cartas da al conde para que, aunque está recién casado, vaya a combatir al moro Aliarde; este motivo bélico sólo se expone en la versión de Uznayo, cuyo quinto verso expresa el contenido de las cartas: «que está rodeado de moros castillo de Montealbán», olvidando, como es natural, a Aliarde. Todas las demás versiones nada saben de esto, y pasan al llanto de la condesa, verso 27, para fijarse en una pregunta y una respuesta que en el texto juglaresco van separadas entre sí por veinte dieciseisílabos:

- 32 — ¡Cuántos años, el buen conde, hacéis cuenta de tardare?...
- 52 — Siete años, la condesa, todos siete me esperade;
- 53 si a los ocho no viniere, a los nueve vos casade.

⁶⁴ La que llamo Tánger 1 está indicada en mi *Catálogo del romancero judío-español*, núm. 60.

El asonante del verso 32, *tardar*, sólo se conserva en Arredondo, en pasaje muy estropeado. Después, Tánger 1 y 2, Salceda, Uz-nayo, Arredondo y Penouta retienen la triple gradación de los numerales, tan irracional como es: así Tánger 2:

- ¿O qué años, o qué tiempos, conde, os tengo que aguardare?
 —*Aguardadme* siete años, siete años me aguardáis;
 si a los ocho no viniere, a los nueve vos casáis.

Otras versiones nombran sólo siete y ocho años; otras, sólo siete; Ya hemos notado arriba (cap. III, 8) que el juglar de *Dirlos* es particularmente aficionado a la irrealidad en la expresión, grata a la poesía popular. Pero, aparte de esto, nótese también aquí un hecho fundamental en el paso del estilo amplio al estilo breve: la simplificación oral ha juntado inevitablemente la pregunta y la respuesta que el juglar separaba por veinte versos, y así el *Dirlos* oral va a coincidir indeliberada y necesariamente con la forma baladística extranjera que, como es de rigor, pone juntas la respuesta y la pregunta.

Los preparativos de la partida, el viaje a París de los dos esposos para despedirse del emperador y de los doce pares, todo lo desecha la tradición, lo mismo que el embarque del ejército expedicionario, para fijarse en un verso de la despedida del conde y la condesa a orillas del mar,

112 Palabras se están diciendo que era dolor d'escuchare,
 cuyo primer hemistiquio se ve conservado en Tánger:

Palabras le iba diciendo *que al conde hacen llorar*

verso que falta en todas las otras versiones modernas. La tradición, además, desecha el despechado juramento que *Dirlos*, durante su navegación, hace de no escribir cartas a Francia, juramento despropositado que a quien más daña es al que lo hace ⁶⁵. Los versos 142-149, en que se cuenta la conquista del reino de Aliarte y el tributo de otros reyes moros, así como el verso 153, que expresa la ausencia de quince años en que *Dirlos* no envió noticias a Francia, sólo se recuerdan en Tánger 2: treinta años

⁶⁵ En baladas extranjeras la falta de noticias o no se explica de ningún modo, como en el *Dirlos* oral, o se atribuye a un cautiverio que impide enviar mensajes.

de ausencia en que el conde gana la ciudad de Roma y siete castillos; pero ese recuerdo se está perdiendo ya en Tángr 1, que sólo habla de los treinta años de ausencia sin mentar guerra ninguna, y se ha perdido enteramente en las versiones peninsulares, donde después de la despedida de los dos esposos no se dice más que, pasados siete años, quieren ya casar a la condesa.

Se desecha el describir al conde con sus cabellos y barba sin afeitarse y su cara muy quemada del sol. En el verso 168 el conde tiene un sueño que le hace disponer su regreso a Francia; sueño recordado en Ribota, Uznayo, Campo de Ebro y Arredondo, pero perdido en las restantes versiones. Al anunciar el conde a sus caballeros el propósito de volver a la patria, les dice:

- 180 Quien dejó mujer hermosa, vieja la ha de hallare,
181 el que dejó hijos pequeños, hallarlos ha hombres grandes.

La versión de Tángr 2 conserva bien, si no la forma de estos versos, su sentido:

Mujeres dexamos joven (*sic*), ya estarán de antigüedad;...
niños dexamos en cuna, ya estarán para casare.

Tángr 1, Puente Pumar y Salceda conservan estos versos, pero peor; las otras seis versiones olvidan el pasaje, y al suprimir un rasgo juglaresco, esas versiones recaen otra vez más en el esquematismo baladístico extranjero, que ignora este detalle referente a los compañeros del protagonista, inútiles en un relato esquemático.

El conde apareja las naves:

- 187 Ya todo es aparejado, ya empiezan a navegar,
203 Embárcanse muy alegres, empiezan de navegar.

Sólo en Tángr se dice que el conde vuelve en un navío; en Valdeón «pone silla a su caballo y encomienza a navegar», donde el verbo *navegar* del texto juglaresco se tomó en el sentido traslativo en que el pueblo lo usa, 'caminar' ⁶⁶. Todas las otras ver-

⁶⁶ Sentido usual en el siglo XVI. Reseñando las ocupaciones de los moriscos, dice un romance: «y el navegar con sus recuas desde Tendilla a Pastrana» (*Romancero* de DURÁN, núm. 256). En El Paular (Madrid) oí a un arriero: «por este terreno navegan más los machos», «se navega más escotero sin el morral». Unamuno me comunicó la frase salmantina: «navegantes de mar y tierra». En el Brasil se usa también navegar en el sentido de 'andar, percorrer certo espaço' (C. de FIGUEIREDO, *Novo Dicionário*, 6.ª edição).

siones peninsulares olvidaron el precioso hemistiquio con el *navegar* de la de Valdeón y se quedan sólo con el regreso del conde a caballo. Se suprime el juramento que pide el conde a los suyos a fin de que ninguno revele la calidad de incógnito con que quiere entrar en Francia, para así enterarse de quiénes le son amigos o enemigos. Se dirige a sus tierras y, al llegar a una villa suya, siente gran pesar, mirando la puerta y su escudo:

- 215 ¡Armas que mi padre puso mudadas las veo estare!
216 o es casada la condesa o mis tierras van a male,

y el verso 215 aparece mantenido en Tánquer 1: «Cuando llegara a sus tierras ¿qué había de encontrar? Encontrara su castillo marcado de otra señal».

En el relato juglaresco, versos 219-277, el conde hace tres preguntas al portero de aquella villa, y el portero le informa de los bandos que hay en la corte sobre casar o no casar a la condesa; Roldán (siempre adverso al héroe) se empeñó en que se celebraran desposorios en la ciudad de Irlos, entre la condesa y el joven Celinos, pero a interrumpir la ceremonia llegó de allende el mar un halconero, asegurando que el conde estaba vivo, y entonces el emperador mandó que quitasen las armas nuevas en las tierras del conde y pusiesen las de antes. Antes de estos informes la primera pregunta que hace el conde es ésta:

- 221 — Por Dios te ruego, el portero, me digas una verdade:
222 ¿de quién son aquestas tierras? ¿quién las solía mandare?
223 — Pláceme, dijo el portero, de decirvos la verdad;
224 ellas eran del conde Dirlos, señor de aqueste lugare;
225 agora son de Celinos, de Celinos el infante.

Y por fin, el conde, al oír de boca del portero de la villa cuán disputadas están sus tierras, movido de gran pesar,

- 297 Vuelve riendas al caballo, en el lugar no quiso entrare.

La versión de Tánquer toma este verso como final, y acaba recordándolo inmediatamente después de la pregunta anterior:

- ¿De quién es este castillo, marcado de esa señal? ⁶⁷.
— Solía ser del conde Niño, ¡Dios le perdone su mal!,

⁶⁷ Para «armas de señal», pendón «de señal», «señales del escudo», véase *Mío Cid*, págs. 844-845.

y ahora es del conde Autores, ¡Dios le quiera aun hacer más!
Embarcóse el conde Niño, y se volvió a desterrar.

Así Tánger 1. Es semejante Tánger 2; aunque se acerca a las versiones peninsulares no hablando del castillo, sino de «un ganado», acaba también alzando el conde velas de su navío y volviéndose a alejar. Este final está inspirado por la corriente fragmentista, tan en boga durante el XVI; se vió en ese verso 279 una incitación al corte brusco, dando a entender que el marido ausente se resigna a su muerte civil, como el don Juan de Portugal en el «Frei Luiz de Sousa» de Almeida Garret.

Pero ninguna balada extranjera corta así el relato, y la mayoría de las versiones españolas prosiguieron con Dirlos adelante. No hablan del «castillo marcado de otra señal», sino que este recuerdo del ambiente señorial juglaresco se ruraliza, y el marido, al regresar a caballo a su tierra, «se encuentra con las sus vacas marcadas de otra señal»⁶⁸; el pastor que las cuida es el interrogado por el conde. En este diálogo la versión de Valdeón es la más conservadora por tener el nombre de Dirlos:

— Dime, dime, pastorcico, dime y no me has de negar:

¿De quién eran estas vacas marcadas de otra señal?

— Del conde Dirlos, señor, ¡Dios lo llegue a perdonar!
ahora son de un conde viejo, ¡no las allegue a gozar!

El introducir la vacada en vez del castillo, es lo más verosímil que sea por recuerdo de una balada extranjera o quizá de un romance de ella derivado; pero también pudiera ser, aunque menos probable, simple invención popular que, al sustituir el castillo caballeresco por un común rebaño, coincidió casualmente con las baladas extranjeras.

En el relato juglaresco, el conde, al no querer entrar en el lugar de su tierra, se dirige a París (Uznayo es la única versión que aquí nombra a París), donde quiere pasar por desconocido, y se anuncia a su tío don Beltrán como enviado de Dirlos:

355 que aquí está un mensajero que viene de allende el mare,
y luego, en la prolongada ocultación, sostenida con recursos

⁶⁸ Ya advertimos que Tánger 2 está contaminado de esta otra versión, pues el conde, y los que con él regresan en el navío, al llegar «a su ciudad», «vieron pasar un ganado marcado de otra seña».

desenfadadamente inmotivados, sobrevienen dudas de los familiares sobre el recién llegado:

- 393 Unos dicen qu'es mensajero que viene de allende el mare,
394 otros dicen qu'es el conde Dirlos, nuestro señor naturale.

Las versiones de León son las únicas que, al presentarse el conde ante la condesa, recuerdan estos versos, aunque con una equivocación verbal: «soy *marinero*, señora, que yo vengo de la mar», Valdeón; «*marinero* soy, señora, que navego por el mar», Ribota. Las otras versiones olvidan este pasaje ⁶⁹.

En el texto juglaresco los diversos reconocimientos del conde, que viene desfigurado con sus cabellos intonsos «como salvaje», se hacen siempre por la voz: 432 «Conocióle la condesa entonces en el hablare», e igual en el 368 «Con. don Beltrán» y 502 «Conocído lo han todos e. en el h.» En Valdeón, Ribota y Penouta se recuerdan de lejos esos versos, cuando la condesa pregunta: «¿Quién es aquel caballero cortesano en el hablar?», o «de tan pulidito hablar?». Las otras versiones olvidan este modo de reconocimiento.

El relato juglaresco complica su final, contando las parcialidades de los doce pares: Roldán y Oliveros habían favorecido la pretensión de Celinos para casarse con la condesa, mientras Gaiferos y Reinaldos de Montalbán siempre habían sido fieles a Dirlos. Éste quiere desafiar a sus enemigos y pide para ello permiso al emperador, que les otorgue *campo*, y del campo se trata repetidas veces, 537, 538, 569, pues a pesar de que el emperador no quiere darles campo, 614-615, el conde Dirlos lanza su desafío: 641 «que de hoy en los tres días en campo hayáis d'estare»; pero al fin el emperador logra apaciguar los bandos, amigándolos en una gran fiesta.

Todo este final, tan recargado de particularidades de la vida caballeresca, tenía que desaparecer en la simplificación novelesca propia de la tradición popular. No obstante, todavía en Salceda, Uznayo y Puente Pumar no se ha acabado de desteñir el color carolingio, cuando en medio de la vulgaridad rural en que se desarrolla el reconocimiento de los dos esposos, el conde marido

⁶⁹ No obstante, en Salceda y Puente Pumar el conde rechaza el calificativo de *marinero* que le dan.

dice al conde que pretende casarse con la condesa: «Hemos de salir al *campo*, por ver quién la ha de llevar».

En resumen: esta larga comparación que hemos hecho nos muestra insostenible la opinión de W. J. Entwistle, que el libre-ro Coci de Zaragoza, hacia 1510, fuese el autor del *Dirlos* juglaresco, amplificando y dando tono carolingio al romance tradicional hoy conservado. Al revés: todas las versiones de hoy derivan del romance extenso, tantas veces reimpresso desde 1510, cuyo ambiente carolingio se reparte y esfuma visiblemente en todas las versiones tradicionales de hoy. El romance extenso, tan reimpresso en el siglo XVI, fué escrito sin duda en el XV, y pudo inspirarse en algún viejo y perdido romance tradicional de Boda estorbada o en cualquier balada extranjera sobre tan repetido tema. Al desechar las muchas complicaciones arbitrarias del relato juglaresco, el *Dirlos* oral de hoy vino a coincidir con el lógico esquematismo de las otras baladas orales.

14. — *Etapas varias en la formación del Dirlos tradicional.*

Como vemos, el curso de la narración juglaresca es seguido fielmente en el relato tradicional, pero a muy grandes pasos, saltando por cima de incontables incidentes, esquematizando de modo que el revestimiento caballeresco, extendido sobre todo el tema novelístico por el juglar, se perdió, salvo en muy escasos restos, inestables y desfigurados (cazar-calzar, el castillo del conde, el mensajero-marinero, salir al campo). En las continuas mudanzas que la repetición oral ocasiona, se recuerdan hasta hoy pocos versos de la redacción juglaresca: sólo una treintena de los 683 originarios resumidos en el breve romance oral. Pero aun esos pocos no los encontramos reunidos en ninguna de las versiones, sino dispersos en las diez que utilizamos. ¡Cuán fuera de la realidad Pío Rajna deseaba «un accordo poco meno que pieno» entre los romances de los Infantes de Lara y el cantar incluído en la Crónica de 1344, del cual proceden! ⁷⁰. La literalidad

⁷⁰ *Romanic Review*, VI, 1915, pág. 19. Aquí, en el cap. XII, 8, hablaremos del romance de fray Ambrosio Montesino, que tiene 70 hemistiquios, y el cual, al popularizarse y ser cantado pocos años después en 20 solos hemistiquios, no conserva literales (o poco menos) sino 5, y más alterados conserva otros 5. Las versiones portuguesas de

que Rajna pretendía es vano buscarla en una poesía tradicional cuyos recitadores no son profesionales de la memoria. Después de varios siglos de vida en la tradición oral, las diez versiones del *Dirlos* nos ofrecen pocos recuerdos verbales directos: dos versos enteros, cinco hemistiquios y varios asonantes sueltos ⁷¹. No deben parecernos pocos; lo que nos debe admirar es que se conserven tantos y que se conserve tan poco alterado el sentido general del relato.

Por lo repartidos que se hallan esos recuerdos literales en las diez versiones, se puede apreciar el progresivo avance de la simplificación popular en virtud de la cual se forma el romance tradicional salido del juglaresco. Las versiones actuales del *Dirlos* son doce o quince veces menos extensas que la juglaresca; las más largas, las de Salceda y Campo de Ebro, tienen 57 versos; las de Valdeón y Ribota, 45. La versión originaria popular (pudieron ser varias) de donde las diez proceden, tenía que ser bastante más extensa para reunir en sí todos esos recuerdos literales hoy conservados en dispersión, y hemos de suponer que algunos otros recuerdos más del romance juglaresco perdidos definitivamente. Ese prototipo de gran tamaño, retenido por la memoria de los primeros recitadores, muy habituados a escuchar larguísimo romances juglarescos, siendo excesivo para la memoria de los recitadores-legión, desconocedores de la obra del juglar antiguo, se fué acortando y transformando de varios modos. Nuestras diez versiones nos permiten señalar dos tipos de acortamiento, y en ellos varias ramas derivadas del prototipo.

1.^o Las versiones de Tánger representan una forma muy antigua, muy dentro del gusto fragmentista del siglo xvi; muy antigua también por ser, dentro de su limitación fragmentaria, la más fiel al relato juglaresco, ya que recuerda la ausencia muy larga del conde, si bien deforma bastante otro pormenor notable: el presentimiento que sobresalta al conde decidiéndole a regresar a su patria. Esta forma arcaizante se halla en estado caduco; es

hoy sólo conservan 3 de esos, aproximadamente iguales, más uno alterado de Montesino que falta en la versión popularizada antigua; total, 4 hemistiquios de la versión original de Montesino.

⁷¹ Otros recuerdos verbales, alguno muy notable por cierto, se obtienen estudiando juntos el *Conde Dirlos* y el romance hermano *El Conde Sol*, según harán ver en breve Diego Catalán y Álvaro Galmés en su trabajo sobre *El tema de la Boda estorbada, Proceso de tradicionalización de un romance juglaresco*, que aparecerá en *Vox Románica*.

hoy en Tánger muy poco cantada, y una de las versiones tangerinas está influida por el romance hermano, el del Conde Sol cantado allí, y habla de «ganado marcado de otra señal».

2.º Frente a esa forma arcaizante está otra más alejada del original, más olvidadiza, aunque conserva el sueño présago del conde y el desenlace completo. Olvida las conquistas de Ultramar; sustituye la vuelta del conde en navío por vuelta a caballo; el castillo de otra señal se trueca en vacada de otra señal. Pero este avulgamiento, esta pérdida completa del disfraz carolingio que el juglar había dado al relato novelesco universal, no es al fin y al cabo más que consumir la restitución del tema a la esencial sencillez, al esencial esquematismo folklórico de que el juglar lo había desviado ⁷², restitución ya muy avanzada en la forma arcaizante. Dentro de esta forma más avulgarada o sencilla merecen destacarse, de una parte, las tres versiones más occidentales de Santander: Puente Pumar, Salceda y Uznayo, que son las más conservativas, pues además de tener de común con las de Tánger el recuerdo de las mujeres y los niños que los compañeros del conde dejaron en la patria, muestran, ellas solas, alguna huella caballeresca: la guerra con los moros, y la mención de París en Uznayo, además del hemistiquio «deleitándose en calzar» y «hemos de salir al campo». Ninguno de estos rasgos se halla en las otras versiones. De otra parte, hay que destacar las dos versiones leonesas, pues recuerdan ellas solas el verso del «mensajero de allen mar», trocado en el «marinero»; y la de Valdeón sola retiene el nombre Dirlos y el hemistiquio «encomienza a navegar» en un verso que nos da explicación del regreso del conde a caballo y no en navío.

El proceso de olvido que vemos avanzar en estas versiones, así como las adiciones de rasgos nuevos (que son muchos y que no deben ser aquí tratados), se ha efectuado en este romance, por ser de tradicionalidad tardía, fuera de la época áurea que lograba una selección depuradora. Los olvidos de la memoria popular han traído frecuente vulgaridad deteriorante, sin que falten, claro es, algunas creaciones afortunadas ⁷³.

⁷² Puede recordarse otro caso de reducción al esencial esquematismo folklórico, en el *Rapto de Elena* (Primav., 109), de que hablamos en el cap. X, 10; la tradición oral se fijó sólo en el ardid del rapto, prescindiendo de toda la ulterior leyenda troyana, con lo que devolvió al tema su sencillez tradicional.

⁷³ Sobre estas creaciones se insistirá en el trabajo citado en la nota 71.

15. — *Gaiferos libertador de Melisenda, otro seudocarolingio hecho tradicional.*

Otro de los romances juglarescos más famosos es también seudocarolingio, recogido en el Cancionero de Amberes, así como en la Silva de Zaragoza, y publicado antes en un pliego suelto del que conservamos diferentes ediciones impresas desde los primeros años del siglo xvi en adelante, bajo el título: *Romance de don Gaiferos que trata de cómo sacó a su esposa que estaba en tierra de moros* ⁷⁴. Todas esas ediciones contienen el mismo texto, salvo ligeras discrepancias de redacción; son 306 versos dieciseisílabos, asonantados en -á. Comienza: *Asentado está Gaiferos* (Primav., 173). He aquí su contenido:

[1] Carlos el emperador, cuya hija Melisenda casó «por amores» con Gaiferos, reprende a éste cuando se halla jugando a los dados, y le recuerda que tiene su esposa cautiva de los moros en Sansueña. Gaiferos es «de muy poca edad»; Melisenda está cautiva hace siete años. [2] Gaiferos, violentamente apesadumbrado por el recuerdo del cautiverio, quiere arrojar el tablero del juego, y pide a voces a su tío don Roldán que le preste sus armas y su caballo. [3] Quiere ir solo a rescatar a su esposa, para que no le llamen cobarde; no volverá a Francia sin Melisenda. [4] Gaiferos en el caballo de Roldán y con las armas de éste, llega a Sansueña; un cautivo cristiano le informa que cierta cautiva de Francia se halla en el palacio del rey Almanzor, el cual la trata como hija. [5] Gaiferos va hacia el palacio y ve a Melisenda en una ventana con otras damas cristianas cautivas. [6] Melisenda llora al verle, recordando al emperador su padre y a los caballeros franceses. [7] Con voz llorosa llama al recién llegado:

Caballero, si a Francia ides, por Gaiferos preguntad,
 decilde que la su esposa se le envía a encomendar,
 que ya me parece tiempo que la debía sacar...
 Diréis como está en Sansueña, en Sansueña esa ciudad;
 que si presto no me sacan, mora me quieren tornar;
 casarme han con el rey moro que está allende la mar...

⁷⁴ Como más antiguas ediciones pueden citarse dos: la extraordinaria en folio, dos hojas, a tres columnas, que poseyó Menéndez Pelayo, véase *Antología*, IX, pág. 336, y la reimpresión por Henry Thomas, *Early Spanish Ballads in the British Museum*, III, *Romance de don Gaiferos*, printed by J. Cromberger, Seville, c. 1515, Cambridge, 1927.

[8] Gaiferos se descubre; Melisenda baja la escalera y se echa en sus brazos. Alarma de los moros. [9] El rey Almanzor, que estaba rezando en la mezquita, dispone perseguir a los fugitivos; Melisenda, en la huída, esfuerza a Gaiferos, que lleva el prodigioso caballo de Roldán. [10] Gaiferos, mirando hacia atrás, ve que llegan los perseguidores, y hace a Melisenda apearse y entrar en una «grande espesura», mientras él vuelve el caballo para combatir. Gaiferos, con ayuda del caballo y de las invulnerables armas de Roldán, mata muchísimos moros, y Almanzor, aterrorizado, se retira a Sansueña. [11] Gaiferos vuelve a buscar a Melisenda, y ella se dispone a apretarle las heridas con su toca y con las mangas de su camisa. [12] Puestos de nuevo en marcha, «de noche por los caminos, de día por los jarales», ven asomar un caballero; con gran sobresalto, temiendo otro combate, Gaiferos hace a Melisenda apearse, llorosa; por fortuna, el desconocido era el amigo Montesinos. [13] Llegan a París; grandes fiestas que les hace el Emperador.

La memoria más antigua de este romance hoy conservada es el fragmento con las citadas quejas de Melisenda, núm. 323 en el Cancionero Musical de Palacio, del tiempo de los Reyes Católicos.

Caballeros, si a Francia is, por Gayferos preguntad
y decilde que su amiga se le envía a encomendar;
que sus justas y torneos bien los supimos acá...
Decilde por nueva cierta cómo me quieren casar;
mañana hago mis bodas con uno d'allende el mar.

Como vemos, varía mucho del texto de los pliegos sueltos. Debieron de existir redacciones diversas, toda vez que la popularidad del romance fué extraordinaria: de él se hicieron entremeses, mojigangas, danzas de cascabel, bailes, jácaras, contrahacimientos a lo divino, sin contar bastantes glosas parciales sobre las famosas quejas de Melisenda.

Tan gran popularidad llegó a ser tradicionalidad, de la que subsisten hoy diferentes muestras. En primer lugar tenemos un romance que comprende toda la materia del juglaresco, con igual asonante -á, con bastantes versos iguales, pero muy acertado. Se recita hoy en las tres lenguas peninsulares. Mejor conservado en catalán, principalmente en las islas Baleares, de donde sacó Mariano Aguiló una versión facticia que él arregló en vista de recita-

ciones de Ibiza y Formentera, reuniendo 134 versos dieciseisílabos ⁷⁵; otras versiones poseo en su estado natural, más breves, siendo la más completa una de Formentera con 71 versos. Siguen en importancia las portuguesas, de las cuales la más completa tiene 95 versos ⁷⁶. Las más acortadas y deficientes son las castellanas: una de Sanabria (Zamora) con 38 versos dieciseisílabos, y otra de Sevilla con sólo 25. Proceden de una redacción del romance juglaresco que difería algo del pliego suelto: [2] Al recibir la reprensión del rey su suegro, Gaiferos no amaga tirar el tablero del juego, sino que echa por tierra dados, cartas y tablero. Es la versión que conocía Cervantes, según se ve en el relato de Maese Pedro, en el cual Gaiferos «arroja, impaciente de la cólera, lejos de sí el tablero y las tablas» (Quijote, II, 26). [4] La mayoría de las versiones en las tres lenguas conservan el cautivo que informa a Gaiferos sobre el palacio donde está Melisenda, pero hay variantes: en una versión portuguesa es una viejecita la informante, y en la versión de Zamora es un pastor. [5] Melisenda está sola a la ventana o balcón, en las tres lenguas, y en dos versiones portuguesas está peinándose, según una de esas versiones con peine de oro. [8] Al reconocer a Gaiferos, no baja por las escaleras, sino que se echa abajo de la ventana o el balcón, y Gaiferos la recoge en los brazos o en la capa; así en las versiones catalanas y portuguesas; las castellanas olvidan el episodio, pero lo conocía Cervantes, en el Retablo de Maese Pedro, donde «Melisendra se descuelga del balcón».

Otra abreviación de la totalidad del romance juglaresco nos es sólo conocida en una versión recogida por Milá en el Rosellón ⁷⁷. Consta sólo de 40 versos poliasonantados: 20 en *-áo*, 15 en *-áa*, 4 en *-áe* y 1 en *-á*. Una cuarta parte de los hemistiquios son variantes de los del romance juglaresco; los demás refunden el relato total, apartándose de él principalmente en suponer que Gaiferos encuentra atada a su esposa. Ésta se llama «Lindafló», y está cautiva en «Sivilla». Los versos catalanes abundan en castellanismos, sobre todo en la asonancia: *cristiano*, *lligado*, *gallardo*, *matado*; *sangre*; es de suponer una redacción castellana

⁷⁵ M. AGUILÓ, *Romancer*, 1893, pág. 193.

⁷⁶ TH. BRAGA, *Romanceiro*, I, 1906, págs. 241-220, y III, 1909, pág. 397. Además, F. A. MARTINS, *Folklore de Vinhais*, I, 1929, pág. 193, y II, 1939, pág. 39. No hay que tomar en cuenta la versión facticia de Almeida Garrett, que tiene hasta 184 dieciseisílabos.

⁷⁷ MILÁ, *Romancerillo*, núm. 247.

con asonancia varia, -áo, -á, pero la adaptación catalana propendió a favorecer -áo a costa de -á, introduciendo falsos castellanismos: *don Rotlando, la plassa royalo, dogalo, tamborinos y tabalos*.

Después, lo mismo que de la narración circunstanciada de una gesta se sacaban romances fragmentarios, también se sacaron fragmentos de este largo romance juglaresco. Conocemos dos, ambos conservados tan sólo entre los sefardíes. Uno de los fragmentos presenta a «Meliselda» asomada a la ventana, su diálogo con Gaiferos, y el acto de arrojarla ella desde lo alto en brazos de él ⁷⁸, en lo cual vemos que sigue la misma variante [8] que siguieron las abreviaciones totales. Conserva bastantes hemistiquios del romance juglaresco. Consta sólo de 12 ó 14 dieciseisílabos, con dos asonantes -éo y -áe. Tengo versiones de Salónica, Larissa (Grecia) y Jerusalén.

Otro romance fragmentario tiene por asunto el comienzo del romance juglaresco; refiere cómo Gaiferos juega con Carlomagno, su tío (confusión de Carlos, suegro, con Roldán, tío), y cómo Carlos le maldice si no va a rescatar a su esposa ⁷⁹. Poseo versiones de Jerusalén, Salónica, Istib (Macedonia) y Constantinopla. Consta de unos 14 ó 20 versos, muy rodados en la transmisión oral, pues a pesar de ser monorrimos en -á, como los del juglaresco, no los recuerdan sino vagamente, y en cambio incluyen, bien conservados, algunos pertenecientes al romance de la *Infancia de Gaiferos* (Primav., 171) y otros del romance de *Julianesa* (Primav., 124). Remonta, según parece, a una redacción juglaresca del episodio inicial, diversa de la del pliego suelto corriente, en la cual se contaminaba el tema de Gaiferos con el muy análogo de Julianesa.

16. — *Gaiferos y la Escriveta*.

Pasamos ahora a notar que existe una evidente y estrecha relación entre este romance castellano de *Gaiferos* y la canción catalana, francesa del Sur y piamontesa llamada de la *Escriveta*, y pido al lector permiso para extenderme en esta cuestión que entraña capitales problemas sobre la poesía tradicional.

⁷⁸ MENÉNDEZ PELAYO, *Antología*, X, 1900, pág. 340. Véase mi *Catálogo del romancero judío español*, núm. 27.

⁷⁹ Véase una versión en G. DÍAZ-PLAJA, *Aportación al cancionero jude-español*, Santander, 1934, núm. 11.

Dos estudios importantes acerca de esa relación entre Gaiferos y la Escriveta llegan a resultados muy diferentes. Nigra se inclina a rechazar todo parentesco, directo o colateral, entre el romance y la canción, suponiéndoles origen diverso e independiente, hipótesis, piensa el ilustre autor piamontés, que, como todas las soluciones negativas, tiene la ventaja de poder ser sostenida sin más razonamientos, exigiendo del adversario pruebas contundentes ⁸⁰. Sin parapetarse en esa cómoda negativa, Doncieux aporta al problema un tercer miembro, el ya citado romance de Gaiferos recogido en el Rosellón, dejado a un lado por Nigra, y, considerándolo como un intermedio catalán entre el romance castellano y la canción de Escriveta, sostiene que la Escriveta, originaria del Languedoc, deriva del Gaiferos rosellonés, como éste a su vez deriva del Gaiferos castellano ⁸¹. Nosotros, no pudiendo asentir a esta afirmación, ni a la comodidad escéptica de Nigra, examinaremos de nuevo el problema, pues es preciso plantearlo en vista de otras formas del mismo tema, no tenidas en cuenta por ninguno de esos dos autores ⁸².

Nigra y Doncieux analizan comparativamente varias obras cuyo asunto es la liberación de la esposa cautiva: la «chanson de geste» del siglo XII *Aye d'Avignon*, la novela del XIII *La Comtesse de Pontieu*, la leyenda portuguesa del XIV *El Rey Ramiro*, los romances de *Moriana y Galván*, y de *Julianesa*, o bien otros relatos en que el esposo llega a tiempo de impedir un nuevo casamiento de la esposa, como el romance del *Conde Dirlos*, un canto griego moderno, etc., etc. Ninguno de estos desarrollos de los precitados temas tiene analogías particulares y constantes con Escriveta y Gaiferos, y no hay para qué hablar de ellos; es preciso sentar bien que en los estudios comparatistas «cuanto menos bulto, más claridad». En cambio, Gaiferos y Escriveta sí, ofrecen, como vamos a ver, una continuidad de rasgos comunes que hacen insostenible la solución de Nigra, negativa de parentesco directo o colateral entre ambos, pero que a la vez nos apartan de la sencilla solución afirmativa de Doncieux.

Supone Doncieux que el romance rosellonés de Gaiferos es el

⁸⁰ C. NIGRA, *Canti popolari del Piemonte*, 1888, pág. 250.

⁸¹ DONCIEUX, *Romancero*, 1904, pág. 140.

⁸² El estudio del DR. W. SPLETTSTÖSSER, *Der Heimkehrende Gatte und sein Weib in der Weltliteratur*, Berlín, 1899, págs. 70-77, trata de Escriveta y Gaiferos, sin proponer problema ninguno de filiación, sino análisis de situaciones varias.

intermedio entre el Gaiferos castellano y la Escriveta porque, siendo en conjunto un relato de Gaiferos, tiene, sin embargo, dos pormenores que se hallan en la Escriveta: uno, el poner en vez del nombre de Melisenda el de *Lindaflor*, que es sin duda origen del calificativo «Escriveta, la flor de son país»; otro, el notable verso puesto en boca de Gaiferos: «Io hauré la Lindafló, ancor sápigá matarme», que se encuentra traducido literalmente en la Escriveta. Pero no es fácil desechar la explicación contraria dada por Nigra a uno y otro pormenor suponiendo que el Gaiferos rosellonés los tomó de la Escriveta⁸³. Después, la principal objeción que hallo al sistema de Doncieux es que toma como forma original de la canción la provenzal-languedociana, donde el esposo va a rescatar a la esposa por mar, y considera las discrepantes como «formas secundarias» de ese original, sin detenerse siquiera a decirnos en qué difieren. Por el contrario, Nigra, muy atento a las diversas formas, nota que la barca en que va el esposo al rescate, según las canciones del grupo provenzal-languedociano, falta completamente en los otros dos grupos de la canción, el catalán y el piamontés, y sobre todo advierte que la fuga posterior de los esposos, según testimonio concorde de los tres grupos, se hace a caballo, esto es, por tierra⁸⁴. Por tanto, la barca, existiendo sólo en el área central, contra las dos áreas laterales, la catalana y la piamontesa, debe tomarse como innovación tardía propia del área provenzal-languedociana, que rompió la continuidad geográfica primitiva en que la ida al rescate había de ser por tierra.

Muy lejos de ceñirnos al grupo central occitánico, creyéndolo representante del original primero, reconstruiremos ahora el contenido primitivo de la Escriveta, en vista siempre de los tres grupos, el catalán, el occitánico y el piamontés, sirviéndonos del esmerado análisis de versiones hecho por Nigra. Aceptaremos en general como variante originaria la autorizada por dos de los grupos, sobre todo cuando éstos sean los dos laterales, pues esto es norma crítica acertada en el estudio de las áreas geográficas, menos innovadoras las extremas, frente al área central irradiadora.

[1] A Escriveta (Florence), «la flor de son país», hija del rey Henrí (rey Trapsí, rey Alí, el Carmení, el Mallorquí, etcéte-

⁸³ NIGRA, *Canti popolari del Piemonte*, pág. 247; DONCIEUX, *Romancéro*, pág. 140.

⁸⁴ NIGRA, págs. 234-235.

ra)⁸⁵, la casan tan niña que no sabe vestirse. Para dejarla crecer, su marido va a la guerra. Cuando al cabo de siete años vuelve, su madre le dice que Escriveta ha sido robada por el rey Moro Sarraceno. [2] El marido arroja al suelo sombrero y espada⁸⁶, y pide a su madre armas (la espada más afilada, el puñal de plata, la lanza)⁸⁷. [3] «Iré a buscar a Escriveta aunque haya de morir». [4] Encuentra una o varias lavanderas, que le dan noticia del castillo del Moro Sarraceno donde está Escriveta, y le aconsejan vestirse de peregrino⁸⁸. [5] El marido ve a Escriveta a la ventana, peinándose con peine de oro⁸⁹. [6] Le pide limosna. Ella le da de beber, o le da vino y pan; al dárselo suspira⁹⁰. [7] Dice que la van a casar mañana con el Moro⁹¹. [8] Los dos esposos se reconocen; él propone la fuga y ella asiente. Ella lleva el Moro a dormir⁹². Los esposos entran al establo para ensillar el mejor rocín; Escriveta toma la llave del castillo, o entra en la torre o en la cámara, y coge oro y plata; según algunas versiones, coge también el mejor vestido, y comida y bebida para el camino⁹³. Huyen en un caballo o en dos. [9] El Moro, que estaba durmiendo, al despertarse⁹⁴, al saber la fuga, se lamenta de haber mantenido a Escriveta siete años, o prorrumpe en amenazas. [10] Persigue a los fugitivos, pero inútilmente⁹⁵.

⁸⁵ NIGRA, págs. 223, 229 y 232. Sólo se nombra el padre en el grupo catalán-gascón. El nombre Henri, de una sola versión, no tiene pues mucha autoridad, pero lo acepto recordando el *Waltharius*, y recordando varios casos en que un auténtico pomenor tradicional se conserva en una sola de las muchas versiones existentes.

⁸⁶ NIGRA, pág. 234, nota; este rasgo se conserva en las dos extremidades regionales, Cataluña y Piemonte.

⁸⁷ NIGRA, págs. 227 y 235, advierte bien que en este rasgo las versiones piemontesas están apoyadas, aunque indirectamente, por las catalanas.

⁸⁸ Garantizado como rasgo originario por las versiones de Occitania, Francia y Piemonte, NIGRA, págs. 225 y 236.

⁸⁹ El peinarse se halla sólo en versiones catalanas y gasconas, NIGRA, pág. 236.

⁹⁰ NIGRA, págs. 224 y 238, con razón cree originario el suspiro de las versiones catalanas, apoyadas por las occitanicas. «Dementre que bevia, l'Escriva fa un suspir»; MILÁ, *Romancerillo*, pág. 161, versión A; lo mismo en otras.

⁹¹ Rasgo evidentemente originario, aunque sólo conservado en el grupo catalán y gascón; NIGRA, págs. 224 y 229.

⁹² Versiones piemontesas, NIGRA, págs. 227 y 239; nos obliga a aceptar este rasgo el recuerdo del *Waltharius*.

⁹³ NIGRA, págs. 224, 225 y 239.

⁹⁴ El sueño del Moro en versiones catalanas (incluso en AGUILÓ, *Romancer*, páginas 185 y 187, desconocido de Nigra) y piemontesas, y en la Bretona, es tenido por NIGRA, pág. 239, como rasgo antiguo; yo lo creo originario indudable.

⁹⁵ En algunas versiones del grupo catalán-gascón los fugitivos se salvan por el prodigio de un puente que se hunde o de un río que divide sus aguas. En muchas versiones de los tres grupos se olvida la persecución, acabando la balada con los lamentos del moro; NIGRA, págs. 239-240.

17.—Walter de Aquitania; no es fuente del Gaiferos.

Surge ahora el reparo fundamental a los estudios de Nigra y Doncieux, y es el olvidar entre los términos de la comparación la leyenda de Walter, que ofrece analogías con nuestros temas muy continuadas, no escasas y discontinuas, como ofrecen *Aye d'Avignon*, el *Rey Ramiro* y demás citadas.

La leyenda de Walter nos es conocida principalmente en el poema *Waltharius*, trabajo escolar que en hexámetros latinos escribió, hacia 930, Ekkehard, monje de Saint-Gall (Suabia, Suiza). Milá se inclinó tímidamente a tener como casuales las notables semejanzas que él de pasada por primera vez observó entre este poema y el romance de Gaiferos; F. Hanssen y otros ⁹⁶ creen que no pueden atribuirse a la casualidad tantas semejanzas; y en efecto, son tantas, y tan completas sobre todo en la parte de la fuga de los dos esposos, que evidentemente indican estrecho parentesco. Por otra parte, nadie ha notado las semejanzas que el mismo *Waltharius* ofrece con el desarrollo total de la *Escriveta*, a pesar de que son muy continuadas, como hemos de ver. He aquí el esquema del *Waltharius*:

[1] Hiltgunda, hija única de Hererico (variante: Herrico, Henrico), rey de los burgundios ⁹⁷, y Walter, hijo de Álfer, rey de los aquitanos, siendo aún niños, son prometidos en matrimonio por sus padres para cuando lleguen a la nubilidad (v. 80-81). Obligados ambos reyes a pagar tributo al rey de los hunos, Átila, entregan a éste los dos niños en rehenes (v. 94-95). Átila cría a los dos niños como propios, con gran amor, en su corte de Panonia, y cuando crecen, Walter sirve en la guerra, e Hiltgunda es dedicada por la mujer de Átila a la custodia del tesoro real (96-115). [7] Siendo Walter el mejor guerrero de Átila, éste le quiere casar con una princesa de los hunos; Walter rehusa pretextando no distraerse de los cuidados de la milicia (v. 123-169). [6] Walter obtiene una señalada victoria; llega cansado a la cá-

⁹⁶ MILÁ, *De la poesía*, pág. 345; F. HANSEN, *Sobre la poesía épica de los visigodos*. Santiago de Chile, 1892, págs. 14-15. Omiten toda mención de Walter, no sólo Nigra, y Doncieux, sino también MENÉNDEZ PELAYO, *Antología*, XII, 1906, págs. 384-387. Yo, en *Épopée castillane*, 1910, págs. 19-21, detallo las analogías entre Gaiferos y Walter.

⁹⁷ Según es sabido (KÖGEL, en el *Grundriss* de H. Paul, II, 1, 1893, pág. 182), el figurar Hererico como rey de los burgundios no es antiguo; debiera ser rey Gibicho y luego el hijo de éste, Guntharius, que en el poema latino figuran como reyes de los francos.

mara regia, donde encuentra sola a Hiltgunda, a la cual abraza, y le pide de beber (220-223). [8] Apurado el vaso que ella le sirve, ambos recuerdan los esponsales con que los unieron sus padres; Walter propone la fuga, Hiltgunda asiente (224-259). Él ofrece un gran banquete a la corte, y brinda vino a Átila y a los nobles, hasta que todos yacen dormidos por la embriaguez (305-323); entonces llama a su amada, y mientras él va al establo para traer el mejor caballo (327), ella, que, ya advertida, había sustraído del tesoro real el casco y la loriga del rey con dos arquetas llenas de brazaletes de oro (260-274), trae aquellas riquezas; cargan las arquetas en el caballo, y vistiéndose él las armas, caminan toda la noche, ocultándose al amanecer en la selva (330-350). [9] Cuando Átila despierta y sabe la fuga de los dos jóvenes, cae en la mayor desesperación (391-401). Hace halagadoras promesas a sus nobles, pero ninguno se atreve a perseguir al fuerte Walter (402-418). [10] Los fugitivos, caminando siempre de noche, ocultándose de día en los bosques (419-420), llegan al Rin y entran en el reino de los francos, cuyo rey Gúnter quiere apoderarse del tesoro de los hunos que Walter lleva; pero el héroe aquitano vence en los Vosgos a doce atacantes, de los que sólo sobreviven Gúnter y Hagen (555-1088). [12] Puestos de nuevo en camino los dos esposos, Hiltgunda, mirando hacia atrás, ve venir dos perseguidores y se sobrecoge de gran temor (1208-1213). [10] Walter manda a su esposa que se entre en el bosque, mientras él se prepara a pelear (1215-1227). Ve que los dos perseguidores son Gúnter y Hagen, a los cuales vence (1228-1404). [11] Acabado el combate, Walter llama gritando a la asustada doncella, y ella liga las heridas (1407-1408). [13] El héroe aquitano llega a su patria, donde es recibido con honor, y donde celebra sus bodas con Hiltgunda (1446-1448).

Los números correlativos en que hemos repartido los tres resúmenes analíticos de Gaiferos, Escriveta y Walter, si se los compara entre sí, dicen bien claro que hay indudable y estrecha relación entre los tres temas. Sin embargo, no todos ven lo mismo, y aquí nos salen al paso dos opiniones de eminentes eruditos. William J. Entwistle⁹⁸, sin llegar a la negación, halla motivos de duda respecto a considerar el *Waltharius* como fuente de las

⁹⁸ *European Balladry*, 1939, pág. 385.

baladas: no especifica las analogías entre el uno y las otras, y en cambio señala dos discrepancias, pues falta en Gaiferos y en Escriveta el hecho de que tanto Walter como su esposa son rehenes en la corte de Átila, y además ambas baladas se preocupan poco del combate del fugitivo contra enemigos superiores, lo cual constituye la gran escena del poema épico. Pero, prescindiendo de que Gaiferos fugitivo combate contra todos los moros de Almanzor, nunca lo que falta en una imitación puede ser argumento contra lo que en ella está imitado; después, y sobre todo, debe tenerse en cuenta que el proceso novelizador de las refundiciones populares no nos permite esperar que se conservasen circunstancias de tipo histórico arcaico, como la de los rehenes; este pormenor evidentemente debía ser olvidado.

En opuesto sentido, S. G. Morley, muy lejos de oponer dudas sobre la afirmada relación del *Waltharius* con las baladas, piensa en la solución más sencilla, sugiriendo la hipótesis de que un monje español conoció los hexámetros del monje suabo del siglo x e introdujo el relato heroico en España; esta suposición desvanecería toda la misteriosa oscuridad que se quiere ver en las relaciones que ofrece el romance de Gaiferos con la poesía épica germánica ⁹⁹. A esto debemos observar que tanta sencillez está muy dentro de la concepción individualista del género épico, la cual no quiere pensar en una activa continuidad tradicional, en una cadena de refundiciones, varias de ellas perdidas, y supone, en cambio, que nos basta considerar los textos conservados, mirándolos como producciones de unos pocos individuos aislados, sólo relacionados entre sí simplemente como un autor cualquiera moderno que por casual ocurrencia imita a otro autor precedente. Pero examinando de cerca los textos, vemos que el *Waltharius* latino por sí solo no explica totalmente las baladas ¹⁰⁰, y que éstas nos muestran relaciones mucho más complicadas que lo que quiere suponer la crítica individualista.

⁹⁹ MORLEY, en *University of California Publications in Modern Philology*, XIII, 1925, pág. 224; se refiere a mi libro *L'Épopée castillane*, 1910, pág. 20 (*La Epopeya castellana*, 1945, pág. 26).

¹⁰⁰ Es preciso desechar la idea de que el *Waltharius* es la primera y suprema manifestación de la leyenda. G. CHIRI, *L'epica latina medievale*, 1936, contradiciendo a Ebert, quien, como la mayoría, cree que el poema latino es refundición de otro vulgar, piensa (pág. 108) que Ekkehardo lo sacó todo de su fantasía, o a todo más, encontró en cualquier crónica alguna noticia sobre los hunos. Esto sólo puede suponerse olvidando que

18.—Una redacción perdida del *Walter*.

Otras versiones de la leyenda de *Walter*, tan difundida por Europa en la Alta Edad Media, nos podrían dar más semejanza con los dos temas *Gaiferos* y *Escriveta*. Respecto a lo que hoy nos es conocido, debe notarse que en el *Waltharius* del siglo X, *Hiltgunda* es una muchacha débil y asustadiza ante los asaltos de *Gúnter* y sus secuaces, mientras en el *Waldere* anglo-sajón del siglo VIII es una joven heroica que anima a *Waldere* para que prosiga el combate contra *Gúnter*, infundiéndole confianza en la espada *Mimming* forjada por el mago *Wieland*; y en esto coincide el romance español, donde *Melisenda* es igualmente animosa: «Esforzado don *Gaiferos*, no querades desmayar...», recordándole el prodigioso caballo de *Roldán* [9], que da confianza al combatiente, así como las maravillosas armas del mismo paladín, que *Gaiferos* usa [11]. También es muy de notar que en el poema germánico de mediados del siglo XIII, *Biterolf*, *Hildegunda* recuerda incidentalmente que ella escanció el vino a *Átila* y cabalgó para huir de entre los odiados hunos; y esto nos viene a decir que *Ekkehard* suprimió ese odio, esa maliciosa embriaguez y ese huir a caballo, porque nada de eso cuadraba bien con el ideal de mujer tímida, sumisa, que el poeta desarrolla en sus hexámetros¹⁰¹; y el buen monje atribuyó la astuta embriaguez a *Walter* y supuso que éste huye a pie, con la doncella que lleva de la rienda el caballo cargado con el tesoro. Tenemos así en otras redacciones de la leyenda de *Walter* una mayor concordancia con la *Escriveta*, donde, según las versiones piamontesas, la heroína lleva a dormir al Moro para preparar la huída y huye a caballo con su esposo [8]. Otra variante nos suministra un capítulo de la compilación prosística noruega, conocida con el nombre de *Thidrikssaga* (capítulo 241), donde *Walter* no escapa de la corte de *Átila* sin ser perseguido, hasta que tropieza con los francos, como en el poema latino [9] y [10], sino que en la versión noruega los doce guerreros que atacan al fugitivo, entre ellos *Hagen*, no son del rey franco, sino que son enviados por

existió el viejísimo *Waldere* anglo-sajón, en cuyos breves fragmentos se contienen ya los principales motivos narrativos que *Ekkehardo* desarrolla. Chiri desconoce el *Waldere*. Extrema simplificación propia de la concepción individualista.

¹⁰¹ Observación desarrollada por GUSTAV NECKEL, *Das Gedicht von Waltharius Manusfortis*, en *Germanisch-Romanische Monatschrift*, IX, 1929, pág. 214.

Átila; y esto perfecciona completamente la analogía de la leyenda de Walter con Gaiferos y la Escriveta.

Resulta de estas comparaciones que el monje Ekkehard alteró el tipo germánico varonil de Hiltgunda para conformarlo a un concepto de la femineidad más cristiano-latino; resulta igualmente que él alteró mucho más la leyenda o bien tenía presente una versión tradicional divergente de la primitiva, en suponer que Gúnter es rey de los francos y que él y Hagen, principal de los doce compañeros, atacan a Walter por cuenta propia y no persiguiéndole por parte de Átila¹⁰²; resulta, en suma, que las baladas no se inspiran, ni directa ni indirectamente, en el *Waltharius* latino, sino en otra versión perdida de la leyenda que contenía esos dos rasgos necesarios para explicar la Escriveta y Gaiferos. La negación de textos perdidos es aquí hipótesis insostenible.

19.— *Un Gaiferos primitivo, fuente próxima del Gaiferos y de Escriveta.*

Volviendo sobre las opiniones de los dos autores primeramente citados, debemos sentar que la canción de Escriveta no puede provenir del romance de Gaiferos según quiere Doncieux, porque ofrece analogías con la leyenda de Walter, ajenas al romance de Gaiferos castellano o rosellonés, las cuales señalaremos con la nota «Escriveta Walter» en el resumen aquí puesto a continuación. Pero, por otra parte, tampoco podemos negar, como Nigra niega, el parentesco íntimo de Escriveta y Gaiferos, pues ambos coinciden, apartándose de Walter, en otros varios rasgos que señalaremos con la nota «Gaiferos Escriveta». Tenemos, por tanto, que suponer, como ascendiente común, un relato anterior a Gaiferos y Escriveta, en el cual la leyenda de Walter había evolucionado normalmente en perder mucho de su carácter histórico o de época para acentuar el carácter novelesco o de vaga imaginación. Los arcaicos nombres de Átila, Gúnter, Hildegunda, etc., se habían olvidado, subsistiendo quizá el del rey *Enrique*, y conservando acaso el de Walter, *Waltario Gualtero* o transformándolo ya en el de *Gaifero*. En vez de la circunstancia originaria (y probablemente histórica) de los dos rehenes que se

¹⁰² En el Waldere anglo-sajón Gúnter es el rey de los burgundios, conforme a la historia,

fugan, se introduce el tema folklórico del rescate de la esposa cautiva. La embriaguez de Átila y todos los hunos de la corte, se convierte en sueño del rey Moro sólo. Las largas descripciones de combates que son el asunto principal y llenaban la mayor parte del Walter germánico, se reducen a un mínimo, según es general en el estilo épico-lírico. Teniendo todo eso en cuenta, llegamos a suponer que el nuevo tema novelesco era un relato bastante extenso, donde a la materia del Walter se añadía un comienzo de distinto origen:

Debía preceder a nuestro tema el de la niñez del protagonista de que ya hemos tratado arriba (párrafo 12). Para casar violentamente con la condesa su madre, es muerto su padre por un traidor, quien manda matar también al niño Gaiferos; pero salvado éste por el verdugo, huye a tierras de cierto tío suyo hasta que un día se viste de peregrino, con espada oculta bajo el hábito, y va a pedir limosna a la puerta de la madre; ésta, dándole vino y pan, suspira al recuerdo de su hijo; sobreviene el traidor a quien Gaiferos mata; Gaiferos se da a conocer a la madre. Éste es el asunto de los dos primeros romances de Gaiferos conservados en el XVI (Primav., 171 y 172) y, según concordemente reconocen Nigra y Doncieux, tienen íntima analogía con los incidentes [4] y [6] de Escriveta, en que las lavanderas aconsejan al esposo vestirse de peregrino y él, en ese hábito, va a pedir limosna a la esposa, la cual, al socorrerle con pan y vino, suspira. Doncieux, notando lo mal urdido que está el disfraz de peregrino en Escriveta y lo natural que es en el romance 172 de Gaiferos, afirma que éste fué imitado por la canción languedociana ¹⁰³; pero ya dijimos que debemos pensar no en el romance actualmente conservado, sino en otra etapa anterior que sirvió de original común al resto de los incidentes, los cuales establecemos de la siguiente manera:

[1] La hija de un rey (Gaif. Escr. Walt.), rey llamado Enrique, es desposada muy niña (Escr. Walt.) con Gaiferos, que es también de poca edad (Gaif. Walt.). Él, dejando a su esposa crecer, sirve en la guerra (Escr. Walt.). El rey Moro roba a la niña (Gaif. Escr.), a la cual trata como hija (Gaif. Escr. Walter); ella se hace núbil en la cautividad, y el Moro le confía las llaves

¹⁰³ NIGRA, págs. 244 y 247 DONCIEUX, págs. 138 y 140-141.

del tesoro (Escr. Walt.). Al regresar de la guerra Gaiferos, es incitado a rescatar a su esposa; probablemente le incita su suegro el rey (Gaif.), más bien que su madre (Escr.). [2] Gaiferos resuelve airadamente el ir a rescatar a su esposa, y pide armas para ello (Gaif. Escr.). [3] Volverá con la esposa o le matarán los moros (Gaif. Escr.). [4] En busca de la esposa, encuentra a un cautivo u otro personaje que le da informes (Gaif. Escr.). [5] Ve a su esposa en una ventana del palacio del rey Moro (Gaif. Escr.). [6] Presentimiento y tristeza de la esposa (Gaif. Escr.). El esposo, cuando va a proponer la fuga a su esposa, bebe antes en la copa que ella le da (Escr. Walt.). [7] Ella le dice que la quieren casar con un moro (Gaif. Escr.; el desposorio de Walter se ve amenazado en su destierro, pues le quiere casar Átila). [8] Reconocimiento (Gaif. Escr.). Proyecto de fuga (Gaif. Escr. Walt.). Ella hace dormir al Moro (Escr. Walt. variante del *Biterolf*); toman el mejor caballo del establo y la esposa sustrae riquezas del tesoro real (Escr. Walt.). [9] Cuando el Moro se despierta (Escr. Walt.), se lamenta desesperadamente y manda perseguir a los fugitivos (Gaif. Escr. Walt. en la variante de *Thidrikssaga* los perseguidores son enviados por Átila). La doncella anima a su esposo para que combata con sus perseguidores, y le infunde confianza en su caballo o en su espada (Gaif. *Waldere anglo-sajón*). [10] El esposo fugitivo hace que su esposa entre en un bosque mientras él combate con los perseguidores (Gaif. Walt.). [11] Vencedor en el combate, vuelve a buscar a la esposa; ella se dispone a vendar las heridas (Gaif. Walt.). [12] Puestos de nuevo en camino, «de noche por los caminos, de día por los jarales», los fugitivos reciben nuevo sobresalto al ver acercarse un caballero sospechoso o dos perseguidores (Gaif. Walt.). [13] Llegada a la patria y fiestas (Gaif. Walt.).

No sabemos si esta primera historia poética de Gaiferos, que es necesario suponer anterior a los tres romances carolingios hoy conservados, era un poema español o era del sur de Francia. En cualquiera de los dos países es muy natural que fuese famosa la leyenda de Walter, pues es relativa a un héroe del reino godo hispano-aquitano, llamado por eso en el poema de los *Nibelungos* y en el de *Biterolf* «Walter de España», y llamado en el poema de *Ekkehard*, Walter «el Aquitano». No se comprende que no fuese cantado en su patria desde antiguo un hé-

roe del que se conservan relatos poéticos o prosísticos desde la más remota Edad Media en Inglaterra, en Germania, en Noruega, en Polonia y en Italia. Ese primer Gaiferos pudo, pues, muy bien haber sido poetizado en el Languedoc o Provenza; pero como ahí la producción épica no fué nada activa, ni menos tradicional y, sí lo fué en España, donde Gaiferos tuvo la redacción conservada en la tradición hasta hoy día, debemos suponer que el Gaiferos primitivo se redactó también en España, sea en forma de largo romance juglaresco monorrímo, sea en forma de series poliasonantadas, esto es, gesta breve. Por tanto, en parte tendrá razón Doncieux: *Escriveta* deriva de romances españoles de Gaiferos; pero no deriva de los hoy conocidos, sino de otros más antiguos, en que la esposa no era aún hija del emperador Carlos, sino probablemente hija de un rey Enrique, y en todo caso, romances en que aun Gaiferos no había sido incorporado al absorbente ciclo carolingio.

Siempre venimos a parar al mismo resultado: el desarrollo de la poesía tradicional es más complicado de lo que puede creer la crítica individualista, pensando sólo en pocos textos observables. Atenerse mecánicamente a los textos conservados es condenarse a no poder explicarlos, o contentarse con dejar en su explicación muchos cabos sueltos; es desconocer la tradicionalidad, su esencial renovación en frecuentes refundiciones.

Quedan, pues, descartadas todas las explicaciones simplistas que puedan imaginarse atenuadas a los textos conservados:

$$\begin{array}{l} \text{Waltharius} \begin{array}{l} \leftarrow \text{Escriveta} \\ \leftarrow \text{Gaiferos} \end{array} \\ \text{Waltharius} \longrightarrow \text{Gaiferos} \longrightarrow \text{Escriveta} \\ \text{Waltharius} \longrightarrow \text{Escriveta} \longrightarrow \text{Gaiferos.} \end{array}$$

Sólo es posible la explicación que supone una cadena de la cual se han perdido dos eslabones, un cantar épico distinto del *Waltharius*, y una canción épico-lírica más extensa que las conservadas:

$$*\text{Walter} \longrightarrow * \text{Gualterio o } * \text{Gaiferos} \begin{array}{l} \leftarrow \text{Gaiferos} \\ \leftarrow \text{Escriveta.} \end{array}$$

CAPÍTULO VIII

ROMANCES NOTICIOSOS

1.—*Significación de los romances noticiosos.*

Gastón Paris suscitó la cuestión de si la costumbre de apartar una o más tiradas de una gesta, para cantarla separadamente, fué la que hizo nacer los romances episódicos sobre sucesos contemporáneos, o si, por el contrario, el nacimiento y boga de estos romances fué lo que indujo a cantar aislados ciertos episodios, origen de los romances heroicos; más razonable le parece la primera hipótesis, pues en cualquier caso, fuerza es admitir que los romances, teniendo la misma forma y estilo de las gestas, deben a éstas su primera inspiración¹. La cuestión en sí es insoluble, como lo es toda cuestión de orígenes remotos, pues siempre faltan para ellas los datos necesarios. Basta que consideremos esos romances de sucesos actuales como hermanos inseparables de los épico-heroicos, como herederos de la función esencial de la primitiva epopeya, la información sobre los sucesos que interesan a la comunidad, pertenecientes sea al pasado remoto, sea al pasado inmediato o al tiempo actual.

España se distingue de los otros pueblos románicos por ser el país en que la misión políticosocial de toda epopeya, el noticiar los sucesos actuales y rememorar los remotos, se desarrolla con más persistencia. Algunas canciones de historia contemporánea existieron ciertamente en otras partes, en Inglaterra, en Escocia (hasta con sus *Border ballads* o romances fronterizos), en Francia, en los países escandinavos, entre los eslavos, en

¹ G. PARIS, *La leyenda de los Infantes de Lara*, en el *Journal des Savants*, 1898, página 334.

Grecia, pero no con la abundancia y larga continuidad de producciones que en España.

Las gestas «ad informationem»² venían, desde los más remotos orígenes de la literatura en lengua vulgar, difundiendo por tradición juglaresca escrita los sucesos de Fernán González, de los Infantes de Lara, del Infante García, del Cid, de Alfonso VI, y así hasta hechos de tiempo de Alfonso VIII a fines del siglo XII³. Afirmando esto reconociendo que la opinión sobre el origen de la épica coetánea a los sucesos cantados es muy debatida, sobre todo desde los comienzos del presente siglo, pero confiando también en que se ha restablecido ya suficientemente el valor de la opinión susodicha. Pues bien, esta información poética de tiempos remotos, transmitida por tradición escrita, se continúa luego por tradición oral en forma de romances, no sabemos bien desde cuándo; pero sí sabemos que ya a comienzos del siglo XIV se practica corrientemente en forma de romances un noticierismo nuevo, de temas coetáneos, refiriendo sucesos desde Fernando IV, Alfonso XI y Pedro el Cruel hasta los Reyes Católicos, y así en el romancero se refleja en continuados episodios toda la historia medieval desde el siglo X hasta los comienzos del XVI. Tan prolongada producción de gestas y romances no es sino un resultado singularísimo del particular realismo que desde siempre caracteriza el genio hispánico. Lucano, con su poema de historia coetánea, disuena frente al habitual poema mitológico de la antigüedad; Prudencio, frente a la oda puramente lírica de Horacio, se distingue con sus himnos narrativos de historia martirial, que forman un primer romancero sagrado producido en España; como estos dos hispanos que introducen dos géneros poéticos extraños a la literatura latina, así el romancero español, con su densa sección de romances historiales, disuena y se aparta de la canción épico-lírica de los otros países neolatinos.

Autores del siglo XVI nos manifiestan el valor en que entonces eran tenidos los romances noticiosos. En primer lugar, los con-

² En un tratado francés *De Septem Sacramentis*, siglo XIII, se habla de las gestas escritas «ad recreationem et forte ad informationem»; véase L. GAUTIER, *Les Épopées françaises*, II, 1892, pág. 24, nota.

³ Véase G. CIROT, *Anecdotes ou légendes sur l'époque d'Alphonse VIII*, en el *Bull. Hisp.*, XXVIII, 1926, y XXIX, 1927; en las conclusiones sospecha existencia de romances a la vez que relatos épicos extensos referentes al tiempo de Alfonso VIII. En mi *Historia de la épica española* ampliaré estas sugerencias.

ceptúan y los veneran como expresión espontánea del sentimiento público, nacidos al calor de los acontecimientos que cantan. Malón de Chaide compara a la elegía de David con ocasión de la desastrada muerte de Saúl, los romances que refieren sucesos dolorosos, sean del año 1501, sean del siglo XI: «David hizo las endechas tristes y romances, no de cuando don Alonso de Aguilar murió en Sierra Nevada, ni de los zamoranos, sino de cuando Saúl y sus hijos murieron en los montes de Gelboe; y mandó que se cantasen por Israel, como ahora se cantan los romances viejos de Castilla»⁴.

En segundo lugar, se consideran los romances como medios de propaganda política, oficio que el cronista Antonio de Herrera tenía por antiquísimo: «En todas las naciones hubo el uso de la poesía y el cantar las cosas luego que sucedían, y en la española, por la mucha ocupación y continuación de la guerra, se acostumbró mucho, para que por medio de los cantos que llaman romances, supiese el vulgo (que comúnmente no usa de la historia) los hechos famosos en la guerra, y la gente se inclinase a las armas, que era lo que en aquellos tiempos (hablando de don Pelayo acá) más se platicaba y era más necesario, y para que el pueblo de mejor gana acudiese a los gastos de la guerra, que fué una maravillosa razón de Estado; y por esto quedaron los romances y cantares más en la memoria, y por ser verdaderos, al contrario de otras naciones»⁵.

Un general interés, popular y político, dió vida floreciente a este singular género de poesía, que por su abundancia y por su alto espíritu nacional no tiene nada comparable en la historia baladística europea. Compitiendo con los romances épicos, los romances noticieros tratan sucesos políticos de los siglos XIV y XV, y sobre todo tratan empresas locales, empresas modestas de cada día en la vida azarosa de los pueblos de Andalucía y Murcia situados en el extremo límite de la tierra cristiana, en la frontera granadina. El multiseccular anhelo de reconquista, que antes había conmovido a la nación entera, continuaba palpitando inextinguible en aquellos lugares fronterizos, expuestos de continuo a

⁴ MALÓN DE CHAIDE, *Conversión de la Madalena*, 1588 (en *a Bibl. Aut. Esp.*, XXVII, pág. 277).

⁵ ANTONIO DE HERRERA (1559-1625), *Discurso sobre las Historias e historiadores españoles*, en *Discursos morales, políticos e históricos*, Madrid, 1804, pág. 36.

la agresión de saqueo y cautiverio, o codiciosos siempre de la represalia, y su local esfuerzo cotidiano se unía a veces a las mayores empresas estatales, como las de la última conquista de Granada. Así los pueblos del Sur fueron los que mantuvieron más vivo el último aliento épico de España; sus diarias acciones guerreras, menudas o grandes, eran para ellos más vitales y aún más nobles que las mayores hazañas de la antigüedad; de ese modo veía las cosas el cartujano Juan de Padilla, cuando advierte que la gran boga de la poesía fronteriza reanimaba en toda España la afición a oír las glorias bélicas de los pasados tiempos,

como los Béticos de la frontera
huelgan oyendo las guerras moriscas
más que las otras que fueron ya priscas
de los romanos y gente primera ⁶.

2.—*Coetaneidad; crédito historiográfico
de estos romances.*

Canciones sobre sucesos actuales ya dijimos que existen por todos los países, y que, sin embargo, estos romances noticiosos, en cuanto constituyen un género regular y prolífico, son una particularidad del romancero español.

La cuestión principal por tales romances planteada es la de la coetaneidad de la canción épico-lírica con respecto al suceso por ella tratado, coetaneidad que a todos parece evidente en muchos casos, pero que en otros es muy problemática. La afirmaron en absoluto los románticos, fundados en su principio de filosofía estética, que la «poesía popular» es anterior a la «poesía de arte». Así, los romances del Rey Rodrigo o del Cid eran necesariamente del siglo VIII y del XI. Tal afirmación absoluta sobrevive al romanticismo con extraña fuerza. Nigra sostiene que *Donna Lombarda* o la *Sorella vendicata* repiten una forma primitiva del siglo VI, en que vivieron Rosmunda y Clotilde, heroínas de esas dos canciones ⁷; Lang vuelve a querer colocar en el siglo VIII los romances del Rey Rodrigo (arriba, cap. V, 2). Pero dejando a un lado el principio estético romántico, trasladándonos a un más

⁶ *Triunfos de los doce Apóstoles*, 1521, V, 4.^o, 1.^a (en el *Cancionero castellano*, por R. FOULCHÉ-DELBOSC, I, 1912, pág. 353 b).

⁷ NIGRA, *Canti popolari del Piemonte* [1888], págs. xxxiv y 27.

próximo terreno histórico, podemos suponer la coetaneidad de los cantares de gesta respecto a sucesos de los siglos X y XI, porque sabemos que en los siglos sucesivos vivían, trasmitidos tradicionalmente, relatos épicos muy circunstanciados sobre esos sucesos; pero de los romances no podemos sospechar coetaneidad sino a partir de dos o tres siglos más tarde, porque no hay fundamento alguno que nos lleve a afirmar la existencia de romances sobre un suceso particular en los siglos anteriores al XIII.

Los romances noticiosos o propagandísticos arriba aludidos, que heredan y continúan la función política e historiográfica o informativa de las viejas gestas, los vemos convivir con éstas durante el siglo XIV, y aun es fundadamente presumible que desde algo antes. Las gestas continuaban refundiendo el noticierismo de los tiempos primitivos, como nos lo certifica el interés que por ellas muestran la crónica de Veinte Reyes, la Crónica de 1344 y sus múltiples imitaciones hasta hacia 1460, en las cuales son prosificados y aludidos los cantares juglarescos (cap. VI, 7); al mismo tiempo los romances ejercen un noticierismo nuevo, cuyas primeras muestras conservadas corresponden a comienzos del mismo siglo XIV, con un ejemplo aislado perteneciente a la mitad del XIII. En las Crónicas Generales que desde Alfonso X se venían escribiendo, llega a su apogeo el uso de prosificar los viejos cantares de gesta; en las Crónicas Particulares de cada reinado, género historiográfico nuevo iniciado a mediados del mismo XIV, comienza a darse crédito histórico al género nuevo de los romances noticiosos de sucesos recientes. Parece como que nacen juntos los dos géneros, la crónica particular y el romance noticioso.

Tanto Milá como Menéndez Pelayo, cuando observan una coincidencia entre un romance referente a sucesos de la baja Edad Media y una crónica, pensaban que ésta era inspiradora de aquél. Hoy, por varias razones críticas, se ha llegado a pensar lo contrario, esto es, que la crónica se inspira en el romance, hallando, por ejemplo, en ciertos detalles de *Ya se salen de Jaén* (Primavera, 82 a) (desastre de Montejícar, 1410), más oportunidad original que en la Crónica de Juan II, en la cual hasta la noticia entera de ese desastre es un inciso improcedente, añadido a la redacción primera de la obra. Verdad es que la Crónica da más pormenores que el romance, pero esto se explica en primer lugar

porque el autor de la Crónica, Álvar García de Santa María, podía tener otras noticias como coetáneo y actor en algunas guerras andaluzas, y en segundo lugar, sobre todo, porque sin duda el cronista conocía el romance en una redacción más antigua, más amplia y circunstanciada, más juglaresca, en fin, que la que hoy conocemos, recogida en el siglo XVI después de haber rodado mucho en la tradición oral; esta suposición llega casi a la evidencia, pues sería absurdo pensar que la versión hoy conservada, recogida por Timoneda en 1573, era la misma que circulaba unos cien años antes. Probablemente también otro romance, *Buen alcaide de Cañete* (Primav., 73, 73 a) (encuentro fronterizo con los moros en el mismo año 1410), sirve de fuente al texto primero de la misma Crónica de Juan II, y ésta nos hace ver que hubo otra versión anterior del romance, más extensa ⁸.

La misma doble suposición se hace necesaria respecto a *Por los campos de Jerez* (pronóstico sobre la muerte del rey don Pedro); la crónica del rey Pedro por el Canciller Ayala, escrita antes de 1379, utilizó este romance, pero en una versión más extensa que la que hoy conocemos ⁹. El romance *Don García de Padilla* (del Prior de San Juan, equivocadamente referido al rey don Pedro), en versión también diferente de la hoy conocida, fué fuente de la Cuarta Crónica General acabada en 1455 o poco después ¹⁰.

El caso antes tenido por normal, que el romance se tomaba de la prosa cronística, no se da como habitual sino bastante más tarde, a mediados del siglo XVI, cuando Alonso de Fuentes, 1550, Lorenzo de Sepúlveda, 1551, y otros, se dieron a sacar romances rimando la prosa de la Crónica General (cap. VI, 26); entonces estos autores sacaron también algunos rimando capítulos de las Crónicas Particulares, pero ninguna de sus producciones se po-

⁸ Véase para ambos romances *Poesía popular y Romancero*, en la *Rev. Filol. Esp.*, II, 1915, págs. 109-112; III, 1916, págs. 236-237; y *Poesía juglaresca*, pág. 429.

⁹ G. CIROT, *Deux notes sur les rapports entre romances et chroniques*, en el *Bull. Hisp.*, XXX, 1928, pág. 253. W. J. ENTWISTLE, *The Romancero del Rey Don Pedro*, en *Modern Language Review*, XXV, 1930, págs. 308 y sigs. La *Crónica del Rey Don Pedro* era pública antes de 1379, pues la cita el *Sumario de Crónicas* escrito bajo el reinado de Enrique II (véase mi *Catálogo de Crónicas Generales*, 3.^a edic., 1918, pág. 198). Ayala escribía sus crónicas durante el reinado que historiaba, como lo indica el hecho de haberle sorprendido la muerte trabajando en la Crónica de Enrique III, rey del cual Ayala era Canciller. No es aceptable la opinión que fija la fecha de la Crónica del Rey Pedro entre 1394 y 1398, dada en *The Modern Language Review*, XXV, 1930, pág. 314.

¹⁰ ENTWISTLE, *Modern Language Review*, 1930, págs. 326, etc. Sobre el romance del Prior de San Juan, véase adelante párrafo 6.

pularizó, ni menos se hizo tradicional. En cuanto a tiempos anteriores, los romances del rey don Pedro o los fronterizos no pudieron popularizarse sino al calor de los sucesos diarios impresionantes; es de todo punto inconcebible que un pequeño encuentro sin importancia con los moros de la frontera, por haberlo registrado una crónica particular de un rey o particular de una ciudad fronteriza, viniese, cuarenta u ochenta años después, a llamar especialmente la atención a cualquier poeta que lo pusiese en verso, y más inconcebible que el pueblo se apasionase por ese frío romance y lo conservase secularmente en la memoria y en el canto; y es de todo punto imposible que se apasionase, no por uno, sino por el conjunto de medio centenar de romances fronterizos recogidos en el XVI. Sin la función noticiera inicial, sin la ulterior tradicionalidad, la gran boga del género romancístico fronterizo es absolutamente incomprensible ¹¹.

Claro es que hay casos especiales, como el romance *De Antequera partió el moro* (cerco y capitulación de Antequera, 1410). Éste tiene su primera parte, 74 octosílabos, de estilo tradicional, y luego sigue un complemento, 36 octosílabos, evidentemente sacados en resumen muy fiel y literal de la Crónica de Juan II ¹², parte añadida muy tardíamente. El carácter postizo de este complemento se comprueba porque, hallándose en el Cancionero sin año de Amberes, falta en los pliegos sueltos más antiguos.

Una conclusión se desprende de lo que venimos diciendo: en las crónicas particulares de los reyes, varios otros capítulos que refieren sucesos episódicos, un tanto desligados de la acción principal tratada, pueden revelarnos la existencia de romances noticiosos hoy perdidos. Habría que estudiar las crónicas desde este punto de vista.

3.—*Estilo juglaresco o amplio y estilo épico-lírico, mezclados en los romances noticiosos.*

Esa forma amplia, que las crónicas nos muestran haber tenido ciertos romances noticieros, la encontramos patente en alguna muestra conservada. El romance que da cuenta de la batalla de

¹¹ G. CIROT, en el *Bull. Hisp.*, XXI, 1919, pág. 141, se declara convencido respecto a la coetaneidad de muchos romances fronterizos (Sayavedra, Montejícar, Obispo don Gonzalo, Álora), pero también cree admisible la poetización de sucesos lejanos. Sin duda; pero el caso ha de ser raro; el ejemplo de *Antequera* es muy poca cosa.

¹² *Rev. Filol. Esp.*, III, pág. 237,

los Alporchones (en Murcia) en 1452, tiene 122 octosílabos, y mezcla algunos rasgos del estilo épico-lírico con muchos otros del estilo más cerradamente informativo o pormenorizado, propios del relato noticioso de un juglar aficionado al estilo intuitivo tradicional. El comienzo de este romance es bien revelador de tan extraña mezcla:

Allá en Granada la rica instrumentos oí tocar
 en la calle de los Gomeles, a la puerta de Abidbar,
el cual es moro valiente y muy fuerte capitán.
 Manda juntar muchos moros bien diestros en pelear...
 Con él salen tres alcaldes, *aquí los quiero nombrar*:
 Almoradi de Guadix, *este es* de sangre real;
 Abenacizes el otro y de Baza natural,
 y de Vera es Alabez, de esfuerzo muy singular...
 Otros doce alcaldes moros con ellos juntado se han,
 que *aquí no digo* sus nombres *por quitar prolijidad*...

En todo el resto no puede darse estilo más animado y vivo a pesar de ser escuetamente narratorio, lógica y gramaticalmente trabado en todo el curso del relato. Pero en los versos transcritos nótese en particular la primera oración de relativo *el cual*, delito de lesa liricidad que cometen muy a menudo los romances juglarescos. La narración llena todo el romance, salvo un diálogo, cuyas tres partes llevan cada una su verso introductor nombrando a quien habla. Apenas hay otro rasgo de estilo épico-lírico que la fórmula intuitiva del verso primero, y la actualización con el adverbio *ya* reiterado (cap. VII, 11):

Ya se partían los moros, ya comienzan de marchar.

Pues este romance ha sido clasificado por Durán en su clase segunda de «romances viejos tradicionales y populares donde se inicia el espíritu oriental de los moros españoles»¹³; Wolf lo coloca en su clase primera, «romances viejos directamente populares»¹⁴, y Milá, también en su clase primera de los romances populares que no ofrezcan notable resabio juglaresco, artístico ni erudito»¹⁵. Mucho han trabajado estos tres autores en el estudio de los estilos romancísticos, pero hoy las clasificaciones

¹³ DURÁN, *Romancero*, en la *Bibl. Aut. Esp.*, X, pág. 583, y XVI, pág. 701 b).

¹⁴ WOLF, *Primavera*, I, pág. XXI, y II, pág. 421.

¹⁵ MILÁ, *De la poesía heroico-popular*, 1874, págs. 479 y 481.

que han formulado nos resultan muy complicadas y a menudo muy inexactas, como en el caso presente, a la luz de nuevas ideas históricas. Hoy, respecto al romance de los Alporchones, vemos con claridad que su excelente narración, muy juglaresca, no fué limada por la trasmisión tradicional; fué publicado tarde por Pérez de Hita en sus «Guerras civiles de Granada», tomándolo acaso de un manuscrito; y así puede valernos como muestra perfecta del modo con que los juglares noticieros componían sus gacetas poéticas, procurando adoptar con más o menos éxito algún rasgo del estilo intuitivo, para dar difusión popular a sus noticias.

Y tal mezcla de los dos estilos la vemos practicada en todas las épocas de estos romances noticiosos, que como son fechables con bastante seguridad por el suceso en ellos referido, permiten establecer cronología en su historia, lo que no es posible respecto a los otros géneros. El más viejo romance fronterizo hoy conocido, el de *Cercada tiene a Baeza*, que sin duda fué compuesto por los años 1368 (cap. XI, 2), ofrece un estilo muy semejante al de los Alporchones:

Cercada tiene a Baeza esse arraez Abdallamir
 con ochenta mill peones, cavalleros cinco mill,
 con él va esse traidor, el traidor de Pero Gil;
 por la puerta de Vedmar la enpieza de combatir...
 Ganada tiene una torre, no le puede resistir,
 cuando de la de Calonje escuderos vi salir,
 Ruy Fernández va delante, aquesse caudillo ardil...

Así, a pesar de la brevedad, sólo 20 octosílabos, predomina el estilo informativo pormenorista con las cifras de combatientes, con el nombre de los capitanes, con nombre de una puerta y una torre de Baeza; y sin embargo, a tanto pormenor se mezcla una gran rapidez de concepción y una característica fórmula intuitiva: «escuderos vi salir». Está muy cerca de su primera redacción, pero parece que ha corrido algo en trasmisión oral.

La misma factura de un primer original, medio narrativa circunstanciada y medio épico-lírica, la hallamos en tiempo de los Reyes Católicos cuando ya va a extinguirse el género de los romances noticieros destinados al canto popular. Así se ve en los romances *Setenil, ay Setenil*, año 1484, y *Pascua de Espiritu*

Santo, año 1485¹⁶. Pero entonces, entre otros compositores de romances, el dominio del estilo intuitivo es completo, sin mezcla de simple narración; *Sobre Baza estaba el rey*¹⁷, *Miraba de Campo-Viejo*, *Emperatrices y Reinas*, etc. Es que ya la escuela de los juglares medievales ha desaparecido, y en su lugar las imitaciones populares parten del estilo trovadoresco, propio de poetas dotados de más estro lírico que los viejos cantores de gestas.

Dentro de este nuevo gusto trovadoresco veremos escribirse la forma extensa del romance de la *Muerte del Príncipe de Portugal* en 1491, y nos permitirá observar la gran rapidez con que la redacción amplia inicial pasa a una forma breve, popularizada ya hacia 1495, y conservada hasta hoy vertida al portugués.

4.—*Los más antiguos romances de este género. Fernando III y Fernando IV.*

El romance referente a la muerte de *Fernando Cuarto el Emplazado*, ocurrida en 1312, es el más antiguo que hoy se puede citar entre los que tratan sucesos coetáneos, del género noticioso. La Crónica de 1344 no alude para nada al emplazamiento legendario: Fernando, después de tomar a Alcaudete, «tornóse para Martos e enfermó í de grand enfermedat, pero fízose llevar a Jahen e ellí murió». Sin embargo, por entonces mismo, la Crónica Particular de Fernando IV, escrita hacia 1340, refiere que, estando el rey en Martos, mandó matar injustamente a dos caballeros, acusados de haber dado muerte en Palencia a Juan Alonso de Benavides, pero los ajusticiados emplazaron al rey para que compareciese ante Dios a juicio, dentro de los treinta días; y habiendo ido el rey a Jaén, enfermó; un jueves se echó a dormir la siesta y «falláronle muerto en la cama, en guisa que ninguno lo vieron morir; e este jueves se cumplieron los treinta días del emplazamiento de los caballeros que mandó matar en Martos»¹⁸. Es lo

¹⁶ En el *Cancionero Musical* de Palacio (de los siglos xv y xvi), núms. 332 y 331.

¹⁷ En el *Cancionero Musical* de Palacio, núm. 330.

¹⁸ A. DE BENAVIDES, *Memorias de Fernando IV de Castilla*, I, 1860, en su verborosa disquisición «Acerca del emplazamiento del rey», dice haber visto un códice de la Crónica de este rey, en la biblioteca del Duque de Osuna, que contaba la muerte de Fernando IV sin el emplazamiento. Pero los códices del Duque de Osuna están hoy en la Biblioteca Nacional, y habiéndolos examinado todos Álvaro Galmés, me dice no hallar ninguno en que falte el emplazamiento. Benavides, en la pág. 694, nota que Ben Al-Jatib, hacia 1362, alude a la fábula singular relativa a la muerte de este rey Fernando,

más probable que esta Crónica *particular* del reinado tiene aquí presente un romance, mientras ese romance fué desatendido por la Crónica de 1344, porque el estilo de las más antiguas crónicas *generales* de España, impuesto por el modelo cronístico alfonsí, era el prosificar las largas gestas de los juglares, sin prestar atención a los breves cantos del pueblo. Sólo sabemos que el romance del emplazamiento, de tradicionalidad oral, era cantado por los rústicos hacia 1444, según nos certifica Juan de Mena¹⁹, y que a fines del siglo xv lo oía cantar la Reina Católica (cap. XII, 3), constándonos así su continuada tradicionalidad. Por tanto, la versión que hoy conocemos, recogida en pliegos sueltos del siglo xvi y en el Cancionero de Amberes de 1548, ha rodado mucho en la tradición oral, y a eso hay que atribuir el que dé como acusación contra los dos caballeros, no el asesinato de Juan Alonso de Benavides, sino desafueros cometidos respecto a los villanos²⁰; es decir, a una causa de índole política sustituye una causa de tipo social, grata a la tradición popular, sustitución que igualmente se ve en otro romance noticioso, el del *Duque de Arjona* (cap. XI, 3).

También a ese rodar en la tradición el romance del Rey Fernando el Emplazado, hay que atribuir además los veinte primeros octosílabos, trozo de asonancia distinta *-éa*, que para nada se relaciona con el asunto principal, el emplazamiento, asonantado en *-áo*, y aun le contradice, pues lo asonantado en *-áo* relata una crueldad del rey, mientras lo asonantado en *-éa* relata una virtud religiosa:

Válasme, Nuestra Señora, cual dicen de la Ribera,
 donde el buen rey don Fernando tuvo la su cuarentena,
 desde el Miércoles Corvillo hasta el Jueves de la Cena;
 que el rey no hizo la barba ni peinó la su cabeza,
 una silla era su cama, un canto por cabecera;
 los cuarenta pobres comen cada día a la su mesa,
 de lo que a los pobres sobra el rey hace la su cena,
 con vara de oro en su mano bien hace servir la mesa...

Todo este comienzo debe referirse sin duda a las penitencias cuaresmales de Fernando III el Santo, de quien, según opinión tra-

¹⁹ *Poesía juglaresca*, 1924, pág. 417.

²⁰ MENÉNDEZ PELAYO, *Antología*, XII, 1906, pág. 108, fecha el romance en el siglo xv, porque habla de la feria de Medina del Campo y del Almirante. Pero estos rasgos tardíos nada arguyen contra la mayor antigüedad de un romance de tradición oral,

dicional, procede la costumbre de servir nuestros reyes la comida a los pobres el Jueves de la Cena ²¹. Entonces, esos primeros veinte octosílabos nos hacen llevar al siglo XIII los más antiguos romances conservados, informativos de sucesos contemporáneos; pues si bien en este caso, no tratándose de un suceso concreto noticiable, las virtudes del rey santo pudieron ser cantadas tardíamente, debieron cantarse a raíz de la muerte, cuando la santificación popular de Fernando III se llevó a cabo; y es bien significativo de máxima antigüedad el que esos veinte octosílabos relativos a Fernando III se hayan conservado adheridos al romance noticioso más antiguo que ha llegado a nosotros, el del emplazamiento de Fernando IV.

5.—*Los romances sobre Fernando III no eran épico-líricos en su origen, sino juglarescos.*

Nada de chocante hay en que un romance referente a San Fernando vaya a formar parte de otro relativo a Fernando el Emplazado. Casos así ocurren bastante en los romances noticiosos (lo mismo que en los puramente novelescos ocurre la fusión de dos muy diversos en su origen), por lo cual la canción referente a un suceso antiguo es aplicada después a un suceso posterior. De esto apuntaremos después otros varios casos.

Pero ahora debemos insistir una vez más en que el romance del Emplazamiento de Fernando IV, según parece deducirse de la Crónica Particular de ese rey, era más preciso, más narrativo que el que se cantaba en el siglo XVI, y debemos añadir, en este mismo sentido, un fuerte argumento referente a la época anterior, la de Fernando III.

Tenemos un testimonio de que la vida de Fernando el Santo fué objeto de relatos poéticos breves, compuestos en estilo pura-

²¹ *Memorias para la vida del santo rey don Fernando III* [por ANDRÉS MARCOS BURRIEL, 1762], dadas a luz por Miguel de Manuel Rodríguez, Madrid, 1800, págs. 87-88 y 554 b; el santo rey, «gastando sus riquezas con los pobres, quiso servirlos como pobre. Deste ánimo nació aquella piadosa función, que hasta el día de hoy se conserva con edificación común en nuestros catolicísimos monarcas, de dar de comer el Jueves Santo a doce pobres»; luego, refiriéndose a ORTIZ DE ZÚÑIGA (*Anales de Sevilla*, 1677), dice que debió de ser en Valladolid, el año 1242, cuando san Fernando inició la costumbre de servir la mesa a los pobres el Jueves Santo. El P. JUAN DE PINEDA, *Memorial de San Fernando*, 1627, pág. 127, menciona sólo la figura del rey, en un Flos Sanctorum, con cetro en la mano izquierda, dando limosna a los pobres arrodillados a sus pies (recuérdese el romance «vara de oro en su mano»); pero nada dice de la comida del Jueves Santo.

mente narrativo, épico o juglaresco. Me refiero al relato del consejo que el juglar Paja da al rey Fernando para que no abandone a Sevilla.

Este relato se halla en la prosa de una Traducción Ampliada del Toledano, hecha antes de 1289 ²²: El juglar Paja, predilecto del rey Fernando, al saber que éste, recién conquistada Sevilla, pensaba tornarse a Castilla, le convidó a él y a sus ricos hombres a comer en lo alto de la gran torre de la mezquita mayor [la Giralda]; y, cuando subieron todos allá, la comida que les sirvió no fué otra que la hermosa vista de la ciudad tendida a sus pies. El juglar fué mostrando al Rey los pendones de cada uno de los ricos hombres, que señalaban la parte del caserío de la ciudad ocupada por los conquistadores, y esos pendones no ocupaban sino un tercio de la población, quedando lo más de ella habitado por los moros: si el Rey se ausenta, los ricos hombres irán con él y los moros recobrarán la ciudad. Don Fernando bendijo el consejo del juglar y decidió quedarse hasta su muerte en Sevilla.

Este relato es manifiestamente novelesco. Es cierto que Fernando III pensaba dejar a Sevilla recién ganada, pero de tal propósito le disuadieron su hijo Alfonso el Sabio, don Diego López de Haro y otros ricos hombres, recordándole la rebelión de los moros de Murcia recién sometidos. Lo más que podríamos suponer es que el juglar del Rey sazonzase alguna de sus juglerías aludiendo a la opinión del infante y de López de Haro. Por lo demás, el relato del juglar Paja debe de ser prosificación de un texto poético: porque abunda mucho en discurso directo y diálogo, contrariamente al estilo cronístico habitual: porque en

²² Ese relato se hallaba incluido en la citada *Traducción Ampliada del Toledano* hecha entre 1245 y 1289, la cual se conservaba en el siglo XVII en un manuscrito en pergamino (siglo XIII? o XIV?) de 478 folios; de ese manuscrito da varios extractos, modernizando el lenguaje, el P. JUAN DE PINEDA, *Memorial de San Fernando*, 1627; otros muchos extractos de él se incluyen en la *Primera Crónica General*, que se escribía en 1289, y en la *Cuarta Crónica*, acabada en 1455 o poco después. El Consejo del juglar Paja se halla entre los extractos de la *Cuarta Crónica*, y, tomado del manuscrito en pergamino, en el P. Pineda, quien lo acorta mucho y moderniza el lenguaje, pues este largo relato no le interesa sino como ejemplo de humildad del santo rey. Todos estos pormenores los trato en la *Rev. Filol. Esp.*, X, 1923, págs. 363-372, pero entonces feché este relato como si apareciese por primera vez en la *Cuarta Crónica*, porque no había visto que la *Traducción del Toledano*, que yo había señalado como usada por la *Primera Crónica*, era la misma que la del códice en pergamino conocido por Pineda, y la misma que la contenida en la *Cuarta Crónica*. Aduciré las pruebas de esto en la nueva edición de la *Primera Crónica* que voy a imprimir inmediatamente.

esos discursos repite hasta tres veces la frase temática del relato (aquí está Castilla e León e non es poblada Sevilla): porque incluye un verso sentencioso muy repetido en los romances posteriores (Siempre lo oí decir e agora tengo que es verdat; véase capítulo VI, 27): porque sabemos que en el siglo XIII no era común el novelizar relatos históricos en prosa sino en verso, pues sabemos que entonces los cantares épico-históricos florecían y nada sabemos de un género cuentístico histórico. En fin, podemos decir que el *Consejo del juglar Paja* formaba un romance bastante largo y de estilo plenamente narrativo, estilo juglaresco, no épico-lírico. Es el primer «romance juglaresco» que podemos citar, caracterizado por su sencilla unidad de acción como la mayoría de los del siglo XVI. Su autor es, sin duda, un juglar de Sevilla, porque está bien enterado de los problemas suscitados por la reconquista de la gran ciudad y conoce bien la estructura de la famosa torre moruna en que Paja convida al Rey y a sus cortesanos. El autor quiere halagar al gremio de los juglares, presentando a Paja como capaz de ilustrar con su consejo al conquistador de la Andalucía.

Este relato del consejo dado a Fernando III, que nos es conocido en su extensión original juglaresca del siglo XIII, no acordada por la tradición oral, nos viene a confirmar en la idea de que el romance oral sobre las penitencias cuaresmales del mismo rey Fernando, aunque sólo nos ha llegado en su forma tradicional del siglo XVI, hubo de tener en su origen una forma juglaresca extensa.

6.—*Transferencias y contaminaciones varias.*

Al ejemplo anterior de las penitencias del rey Fernando III transferidas a Fernando IV, añadamos otros casos análogos.

El romance del *Prior de San Juan Hernán Rodrigo* (Primavera, 69) se refiere a la rebelión y triunfo del prior Hernán Rodríguez en 1328 contra Álvar Núñez Osorio, privado del rey Alfonso XI, y alude a cómo este rey asesinó a don Juan el Tuerto en 1326. No da este romance nombre ninguno al Rey, pero como nombra a un Padilla mal consejero, se recordó a doña María de Padilla y se creyó que se refería al rey Pedro el Cruel, rey que además personifica, mejor que su padre Alfonso XI, la desafiada lucha de la realeza con los nobles; en consecuencia, se sus-

tituyó el Pero López de Padilla de la redacción primitiva, personaje del tiempo de Alfonso XI, por García de Padilla, personaje del tiempo de Pedro el Cruel. Esta mudanza estaba ya hecha en la primera mitad del siglo xv, pues la Cuarta Crónica General ya resume este romance del Prior de San Juan refiriéndolo al rey Pedro ²³.

El romance *Río Verde, río Verde* (Primav., 96), primitivamente alusivo a la prisión de Juan de Sayavedra en 1448, se aplicó después a la muerte de don Alonso de Aguilar en 1501 (Primav., 96 a), porque ambos descalabros ocurrieron en Sierra Bermeja, aunque en lugares de ella muy distantes el uno del otro ²⁴.

Ya se salen de Jaén (Primav., 82 a) cuenta la derrota de Montejícar en 1410; pero algunos versos suyos fueron contaminando progresivamente al romance *Un día de sant Antón* (Primavera, 82), que refiere una hazaña victoriosa del obispo de Jaén hacia 1435, y por eso ambos relatos parecieron un mismo romance, contribuyendo la fusión de los dos a trocar la victoria del obispo en una prisión y un cautiverio enteramente fabulosos ²⁵.

No es raro hallar casos como éstos. En nuestros días hemos visto el romance viejo de la *Aparición de la esposa difunta* aplicado a Alfonso XII cuando la muerte de la reina Mercedes, y luego aplicado a Alfonso XIII con ocasión del atentado dirigido contra este rey el día de su casamiento ²⁶.

²³ Véase la prueba de todos estos puntos en el trabajo que sobre el Romance del Prior publicará DIEGO CATALÁN MENÉNDEZ-PIDAL en los *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, tomo V.

²⁴ *Rev. Filol. Esp.*, II, 1915, págs. 329-338.

²⁵ *Rev. Filol. Esp.*, II, págs. 112-136.

²⁶ Transferencia en la canción francesa: la famosa canción aplicada a Malbrough, del siglo XVIII, se cantó antes aplicada al Duque de Guisa, muerto en 1563, y antes se cantó a la muerte del Príncipe de Orange, tan sentida por Carlos V, 1544 (véase P. CORRAULT, *Recherches sur notre ancienne chanson populaire*, 1927-1933, págs. 223-232. La canción francesa *Mariage Anglais* (que se pretende alusiva al matrimonio de Enriqueta de Francia con Carlos I de Inglaterra, 1625), una vez emigrada a Italia, fué arreglada después para aplicarla al matrimonio de Carolina de Saboya con el duque de Sajonia en 1781; véanse ambas canciones en NIGRA, págs. 280 y 530. Otra canción lírica de la Italia del Norte y del Centro, *L'Uccellino del bosco* (la recién casada que ha perdido su libertad), se aplica en multitud de variantes a la Italia del Risorgimento, que recobra su libertad por obra de Victor Manuel y de Garibaldi (VITTORIO SANTOLI, *Stilizzazione e contemporaneità nella poesia popolare di argomento storico*, en *Lares*, 1949, págs. 7-15). Para ejemplos ingleses, véase G. L. KITTREDGE en su Introducción, pág. xvi, a la edición universitaria de Cambridge *English and Scottish popular Ballads*, 1904.

7.—*Novelización de los romances noticiosos.*

Lo mismo que los romances heroicos, los noticieros llegan en su evolución tradicional a novelizarse, perdiendo sus caracteres históricos precisos de lugar y de época.

Ejemplo de esto podrá acaso ser *Sevilla está en una torre* (Primavera, 128), contando cómo Peranzules, que trae a Toledo siete moros cautivos, vence a un moro que le sale al paso. No sabemos quién es ese Peranzules ni esa Sevilla, y la escena toda parece propia de la guerra granadina y no de Toledo. Pero esa misma novelización es, a la vez que efecto, causa también de difusión grande, y así encontramos hoy versiones de este romance en Galicia, en Asturias, en Esmirna, en Sarajevo, en Viena... ²⁷.

Novelescos son, sin duda, los varios romances del *Maestre de Calatrava* (Primav., 87-90), héroe en quien se personifican las mil aventuras de temerario valor que tan al uso estaban en la última época de la guerra granadina. No es posible identificar quién es ese maestre ²⁸, entre cuyas hazañas está el galante obsequio que hace a la reina de Granada, enviándole la cabeza de un campeón moro vencido. El carácter nada histórico de estos romances es igualmente efecto y causa de su gran popularidad. De *¡Ay Dios, qué buen caballero!* (Primav., 88) se conservan tres versiones antiguas. El que comienza *De Granada parte el moro* (Primav., 90), asonantado en *-áa*, tuvo, como los romances más famosos, una nueva redacción, mudando el asonante en *-áo*, la cual nos trasmite Pérez de Hita y que ha sido recogida de la tradición oral en Cádiz en 1915, mientras no conocemos versiones modernas de la redacción original asonantada en *-áa*.

²⁷ Véase mi *Catálogo del romancero judío-español*, núm. 54.

²⁸ G. CIROT, *Bull. Hisp.*, XXXIV, 1932, págs. 5-26, rechaza las varias posibilidades de identificación.

CAPÍTULO IX

LAS BALADAS EUROPEAS IMPORTADAS EN EL ROMANCERO

1.—Dificultades de la tradición.

Cuando, en vez de los romances de asunto propio español, consideramos los de tema novelesco, común o no con otros pueblos de Europa, pasamos a un campo que ha suscitado pocos problemas, que ha ocasionado pocas discusiones, que ha sido poco cultivado, y que hasta ahora parece difícil de cultivar con resultados seguros. Los orígenes del romancero épico llamaron preferentemente la atención de la crítica por tener inmediatos sus precedentes inspiradores, conocidos poco o mucho dentro de la misma vida literaria de la nación, mientras que los romances novelescos, incluidos en las corrientes culturales que cruzan a Europa en sus más profundas capas colectivas, no dejan descubrir fácilmente la procedencia y dirección de tales corrientes. El que los resultados comparatistas sean hasta ahora rara vez claros y firmes, creo depende de hacerse sin tener plenamente en cuenta lo que significa el carácter tradicional de las canciones estudiadas.

El desenvolvimiento de esta poesía, por su carácter colectivo, se realiza no como en la poesía exclusivamente individual, mediante la múltiple publicación de un texto inmutable, destinado a ser leído en la soledad, sino mediante innumerables realizaciones en público, cambiantes y fugaces, destruidas para siempre en su mayoría, al momento de su producción, y sólo salvadas en poquísimos casos; así que la comparación tiene que hacerse sobre vacíos enormes que han dejado los textos perdidos. Se puede

reunir incontable número de baladas sobre el mismo tema, cantadas en multitud de lenguas y países; la abundancia del material estudiado, en ocasiones llega a ser abrumadora, pero a la vez es insuficiente para poder establecer el árbol genealógico de los textos subsistentes, ya que sólo se conservan algunas de las últimas ramillas caídas al suelo, habiendo desaparecido las ramas y los ramos que las unieron al tronco.

Sin tener presente esa gran dificultad, es costumbre del comparatismo empeñarse en acumular referencias a canciones más o menos semejantes, sin esforzarse en someterlas a una previa clasificación histórica o genealógica que explique la evolución y relaciones de las diversas formas. Importa ante todo precisar la rama a que el texto examinado pertenece, y, en consecuencia, ceñirse a considerar ese texto dentro de los caracteres de la rama a que por clasificación está unido, simplificando la comparación, reduciéndola estrictamente a lo esencial, y no enmarañándola con analogías buscadas en ramas diversas, que ni sirven para esclarecer el origen de la variante estudiada, ni para destacar sus rasgos caracterizadores. No está de más repetir: cuanto menos bulto, más claridad.

2.—*Propagación multiforme de un canto.*

Lo común es que, a pesar de muy abundantes analogías que se posean, el fijar con exactitud la genealogía de una balada no resulta posible, pero sí lo es el fijar con bastante aproximación las formas más cercanas, a falta de la fuente inmediata, ya que ésta rarísima vez podemos llegar a determinarla.

El romance seguramente importado de Francia, las *Señas del marido*, que empieza *Caballero de lejas tierras* (Primav., 156), diálogo de una mujer que habla con su marido sin conocerle, tras una larga ausencia, es tratado en tantos países bajo tantas formas, que se renuncia a resolver la difícil cuestión de las analogías próximas ¹. Sin embargo, hay casos patentes de analogía próxima que son los que más interesa descubrir. Entre las muchas versiones de las *Señas del marido* se destaca una francesa, docu-

¹ Véase MENÉNDEZ PELAYO, *Antología*, X, 1900, pág. 85; XII, 1906, pág. 501. TH. BRAGA, *Romancero*, III, 1909, págs. 335-344. J. VICUÑA CIFUENTES, *Romances populares*, Santiago de Chile, 1912, pág. 57. A. ESPINOSA, *Romances de Puerto Rico*, en *Revue Hisp.*, XLIII, pág. 30, etc.

mentada ya en el siglo xv (mientras la española se publicó por primera vez en 1605), la cual está asonantada monorríma en -é, lo mismo que el romance, y en ella, supuesta la flúida variabilidad de la poesía tradicional, hallamos explicada una variante en que algunas versiones modernas españolas difieren de la publicada en 1605 y de otras de las actuales. En estas últimas, la mujer pregunta nuevas de su marido al personaje incógnito que llega de lejas tierras, y cosa igual hace en la de 1605 ²:

- Caballero de lejas tierras, llegaos acá y veréis,
hinquedes la lanza en tierra, vuestro caballo arrendéis,
preguntaros he por nuevas, si mi marido conocéis.
- Vuestro marido, señora, decid de qué señas es.
- Mi marido es blanco y mozo, gentil hombre y bien cortés..

Y de este tipo son la mayoría de las versiones actuales y la mayoría de las baladas extranjeras. Pero en algunas versiones la mujer encarga al incógnito, que se va a ausentar a la guerra, recuerdos para el marido ausente, como en ésta de la provincia de Cáceres:

- Soldadito veterano, ¿adónde camina usted?
- Camino para la guerra, ¿qué se le ofrecía a usted?
- Que si ves a mi marido, muchos recuerdos le des.
- Ese hombre, la señora, yo no lo he de conocer;
si me diera usted las señas, quizá le conoceré.
- Él no es alto ni bajo, en el hablar muy cortés...

Pues éste es el tipo de la versión francesa del siglo xv:

- Gentil gallans de France qui en la guerre allez,
je vous prie qu'il vous plaise mon ami saluer.
- Comment le saluroye quant point ne le cognois?
- Il est bon a cognoistre: il est de blanc armé... ³.

Es decir, que en el país exportador se encuentran algunas de las variantes muy particulares que caracterizan a escasas versiones del romance derivado, mientras la generalidad de las otras versiones del romance van conformes con la genera-

² MENÉNDEZ PELAYO, *Antología*, IX, 1899, pág. 238, mejor texto que el de la *Primavera* de WOLF.

³ G. PARIS, *Chansons du XV^e siècle*, 1875, pág. 127 (Société des anciens textes françaises, tome I).

lidad de las del país exportador; lo cual quiere decir que la importación de una balada extranjera al campo romancístico puede realizarse no en un solo acto y bajo una sola forma, sino en un contacto prolongado, durante el cual se propagan, en unas versiones sí y en otras no, diversas variantes existentes en el país exportador.

Enseguida (párrafo 3) hablaremos del romance de *La Muerte ocultada*, en el cual se manifiesta un primer influjo de una canción francesa muy antigua, y un segundo influjo de la canción moderna del *Roi Renaud*. Otra doble importación tuvo *La noble porquera*, de que hablamos en el cap. XX, 5.

La vida tradicional de una balada es muy larga y debe ofrecer muchos casos así. En el total campo europeo nos interesa observar una repetida y varia expansión de la balada juglaresca alemana derivada del poema *Kudrun* (v. cap. V, 10). A una irradiación más antigua remontan dos únicos restos en dos áreas muy apartadas: la balada oral alemana de *Meererin*, conservada en Gottschee (islote de bávaros y austríacos emigrados en el siglo XIV entre los eslavos de la Carniola), y el romance español de *Don Bueso y su hermana cautiva*. Frente a estos dos restos aislados y tan distantes, una irradiación posterior produjo un área abundante y compacta en torno al país de origen, Alemania, a saber, en Suiza, Holanda, Dinamarca, Suecia, Noruega, Islandia y pueblos eslavos al Este de Alemania (vendos, bohemios, checoslovacos) ⁴.

3.—Limitaciones de la teoría individualista.

En el estudio de los orígenes baladísticos de un romance es preciso evitar la limitación simplista a que propende la reacción antirromántica referente al autor único.

Se tiene hoy por bien averiguado que el romance de *La Muerte ocultada*, o «La Viuda sin saberlo», deriva de la canción francesa *Le Roi Renaud* ⁵. Así lo expuso Doncieux en un muy documentado estudio, donde, en vista de 59 versiones francesas y 8 piamontesas, reconstruye el «texto crítico» de *Le Roi*

⁴ Véase *Rev. Filol. Esp.*, XX, 1933, págs. 57-58, 35 y sigs., y 42 y sigs.

⁵ MENÉNDEZ PELAYO, *Antología*, X, 1900, pág. 112. W. J. ENTWISTLE, *European Balladry*, 1939, págs. 83 y 182.

Renaud, y por una alusión que en él hay a Enrique IV y por el uso del verbo «*raccommoder*», que no aparece en francés antes del siglo XVI, concluye que la canción fué compuesta hacia mediados de ese siglo por un poeta que, inspirándose en un *gwerz* bretón, debía de ser un bilingüe nacido en los confines de las Bretañas céltica y francesa. La canción vasca, la veneciana, la piemontesa y el romance español no son más que «formas secundarias del original francés». El romance español de 8 + 8 sílabas es la primera imitación española, siendo después acertado su metro en 6 + 6⁶. Estas conclusiones pasan hoy por verdades firmemente asentadas. Seducen por su sencillez. No puede darse mayor precisión; el misterio romántico ha desaparecido, aclarado con luz meridiana; lo sabemos todo; tenemos una genealogía sencilla de la balada cantada en nueve idiomas, y llegamos hasta el primer autor de la versión francesa cuya biografía conocemos casi perfectamente, no faltándonos sino saber si se llamaba Pierre o Louis. Doncieux reconoce que ese genial bretón de lengua francesa es deudor de parte de su obra a otro poeta bretón de lengua céltica, y éste a su vez debe su tema a otro poeta escandinavo autor de la *visé* del *Caballero Ólaf*; pero esto, claro es, no significa más que la deuda de todo poeta a sus inspiradores.

Sin embargo, el misterio romántico no puede quedar destruido en modo tan simplista. Toda esta historia del *Roi Renaud* está saturada de los defectos teóricos del individualismo y del «texto crítico». ¡Fijar la fecha de un canto oral por el uso del verbo «*raccommoder*»! En la canción del *Roi Renaud*, éste vuelve herido de la guerra, y por tanto no tiene encuentro ninguno con un ser sobrenatural causa de su muerte, encuentro que tienen la *visé* escandinava (sir Ólaf se encuentra con las elfas del bosque) y el *gwerz* bretón (el conde Nann va de caza y se encuentra con un hada). *Le Roi Renaud* no puede, pues, ser el modelo del romance español, que tanto en su forma hexasílaba como en la octosílaba, comienza refiriendo que don Bueso (o don Pedro) va de caza y se encuentra con el *Huerco*, es decir, con el demonio infernal (latín *Orcus*, *Caronte*), con el cual lucha y por el cual es herido, o bien se encuentra con *la*

⁶ DONCIEUX, *Romancéro populaire de la France*, 1904, págs. 96, 104, 106, 123, etc.
ROMANCERO. I

Muerte personificada, que le acompaña en el regreso a casa. La desaparición de este elemento fantástico en la mayoría de las recitaciones españolas ocurre a nuestra vista, pues en unas versiones *el Huercu* se reduce a *el puerco* montés que hiere al protagonista cazador ⁷, y en otras *la Muerte* se reduce al *mal de la muerte*. Tenemos, pues, que el romance español no tuvo por modelo al *Roi Renaud*, sino una canción francesa anterior, más cercana al *gwerz* bretón, canción que Doncieux no sospecha tenga valor substantivo, pues califica de «corrupciones» o «interpolaciones» los restos de ella que se ven dispersos en algunas versiones modernas, donde el protagonista vuelve herido de la caza (Fontenay, Orleans, Nivernais), o donde se encuentra con la Muerte personificada (Auverné, Retz) ⁸.

Después, la versión española hexasílaba no deriva de la octosílaba, sino, al contrario; es más antigua que ella, por hallarse en pareados, como las versiones francesas en general, mientras que la redacción octosílaba es reducción de la variedad primitiva al absorbente metro monorrímo; es más arraigada también, dada su mayor extensión geográfica, hallándose no sólo difundida en el territorio castellano desde Salamanca y Ávila al Sur, sino también por Cataluña, Tras-os-Montes y Marruecos, mientras que la versión octosílaba se limita casi exclusivamente al Noroeste (Zamora, Palencia, Asturias, León y Galicia); es, en fin, más antigua por conservar mejor ciertos rasgos arcaicos. Entre ellos me sorprende sobre todo el nombre del protagonista *Olalbo* que aparece en una de las muchas versiones catalanas ⁹, como *Olav* en versiones noruegas ¹⁰, *Olaf* en versiones islandesas y noruegas, y no hallándose este nombre en ninguna de las versiones conocidas de nuestra canción en Bretaña ni en el resto de Francia ni en Italia ni en Castilla ¹¹, lanza urgentemente las investigaciones hacia una prehistoria

⁷ Textos de la voz *huercu* (registrada en el Diccionario de la Academia) doy en el *Catálogo del romancero judío-español*, núm. 75. Hoy poseo 14 versiones marroquíes. Otra da P. BÉNICHOU, *Romances marroquíes*, pág. 113.

⁸ DONCIEUX, págs. 87-88, «versions corrompues», «interpolations».

⁹ «Es mort don Olalbo a la cacería», MILÁ, *Romancerillo*, núm. 205, versión H.

¹⁰ *Norske Folkevisor*, por K. LIESTOL y M. MOE, Kristiania, 1934, III, núm. 101.

¹¹ Lista de otras variantes de este nombre en F. J. CHILD, *English and Scottish Ballads*, I, págs. 374 b, 378 b y 382 a. El nombre del protagonista inglés, *Clerk Colwill*, *Clark Colven*, quitada la segunda C inicial, como reflejo de la final de *Clerk*, tiene también analogía en el nombre escandinavo, según nota DONCIEUX, pág. 112.

de la canción bretona y francesa en que Cataluña acaso tendrá un papel de mediadora en la importación a España.

En fin, el influjo francés se dejó sentir una segunda vez más tarde, y éste fué mediante el *Roi Renaud*, según se advierte en algunas versiones hexasílabas y muy claramente en todas las octosílabas.

De todo esto concluimos que al misterio romántico vienen a sustituir problemas muy complicados que se plantean en torno al autor-legión, difíciles aun tratándose sólo del romance en España, y mucho más oscuros tratando del desarrollo de *La Muerte ocultada* en los demás países de Europa. Hay que aborrecer todo simplismo a lo Doncieux, que aquí quería sólo considerar nueve piezas literarias, nueve poesías de autor individual ¹².

4.—Emigración de las baladas ¿en contigüidad territorial?

Si la idea del «texto único» de la crítica individualística estorba para estudiar el fenómeno de la emigración de una balada, por otra parte, la crítica tradicionalística al considerar exclusivamente las complicaciones de la trasmisión oral, sufre también a una limitación de juicio, no admitiendo la propagación de un canto sino en contigüidad geográfica. En otras ocasiones habremos de desechar particularmente el exclusivismo en esta manera de ver; aquí haremos alguna consideración sobre las complicaciones que ofrece el problema de la trasmisión internacional.

El carácter colectivo de la poesía tradicional presupone que ella emigra de un territorio a otro vecino o inmediato, pero es preciso hacer en esto una salvedad necesaria. No podemos mirar como absoluto el principio de la inmediatez geográfica adoptada por el conde Constantino Nigra, quien sostenía que un canto popular no puede emigrar, por ejemplo, de la Italia Superior a Cataluña, o viceversa, sin pasar por el país intermedio, por Provenza y Languedoc ¹³.

La continuidad geográfica en la dispersión tradicional es, sin duda, lo general y corriente, tanto en la propagación de versiones completas como de variantes particulares; pero siempre es po-

¹² DONCIEUX, *Romancero*, pág. 120.

¹³ NIGRA, *Canti popolari del Piemonte*, 1888, págs. xxx-xxxI.

sible el trasplante a distancia, operado por iniciativa particular de un individuo aislado, produciéndose así áreas discontinuas en la geografía de una canción ¹⁴. Los vegetales, cuando en la difusión de sus semillas no interviene la mano del hombre, se propagan en continuidad territorial; pero también el hombre trasplanta y aclimata una planta de Australia en Europa. Este trasplante a distancia es no sólo posible, sino frecuente en la vida de una canción tradicional dentro del país de su lengua, y lo mismo ha de ocurrir en el paso a otra lengua diferente, que exige siempre un acto personal de traducción y arreglo nuevo. Téngase presente además que este rehacimiento y traducción no es un hecho tradicional, sino un acto previo a la tradicionalidad, tan individual y libre como la versión que cualquier literato hace de una poesía o una novela extranjera, sea de país limítrofe, sea de país lejano. La acción y presión de la colectividad empezará después que la traducción haya llegado a popularizarse. Por tanto, hemos de desechar de una vez la preocupación de la continuidad geográfica en la trasmisión oral como algo absolutamente necesario. El trasplante de una balada es un fenómeno cultural, y no meramente vegetativo.

Pondremos algún ejemplo que pueda servirnos para apoyar el caso de la propagación sin contigüidad.

El romance de *Don Bueso* (v. arriba párrafo 2) deriva de una balada juglaresca alemana, sacada a su vez del poema austríaco *Kudrun*, y, según hemos dicho, representa una forma baladística aislada hoy en España y en el islote lingüístico de Gottschee (Carniola), donde se da la balada alemana *Meererin*, única análoga a *Don Bueso* en algún rasgo. ¿Cómo explicar el *Don Bueso* en España, faltando baladas iguales en Francia y en Italia? Es verdad que en estos países parece quedar algún débil resto de una canción análoga, contaminando cierta canción bretona y otra del Norte de Italia y Sur de Francia con el tema de la princesa lavandera, propio de *Don Bueso* y de *Meererin*, lo cual puede indicarnos que en Francia existió en otro tiempo la canción derivada de *Kudrun*. Pero aunque esta existencia fuese segura, como la canción habría vivido allí en forma fugaz e inestable, queda siempre incierto el que hubiese

¹⁴ Véase aquí, caps. II, 13, y XXI, 7. También *Sobre geografía folklórica*, en la *Rev. Filol. Esp.*, VII, 1920, págs. 320-321.

sido Francia el conducto de trasmisión a España, ya que *Don Bueso* conserva los caracteres originales con extraordinaria fidelidad y profusión. El completo vacío que hoy existe al Oeste del Rin respecto a toda balada de Kudrun, contrastando con ser *Don Bueso* actualmente la balada que retiene más pormenores del primitivo original épico, señal de una muy densa impregnación originaria en el relato baladístico, y, en fin, el vivir el romance de *Don Bueso*, en su forma más antigua, la hexasilábica, la medieval, confinado en el Noroeste de nuestra Península y no en la zona fronteriza con Francia, puede hacernos pensar más bien que algún viajero, por el camino de peregrinación a Santiago, importó la balada desde el Oriente de Europa a la mitad occidental de España ¹⁵.

También es muy probable que el romance catalán de *La Dama de Aragón*, de donde parece proceder el castellano *En Sevilla está una ermita* (Primav., 143), fuese tomado por los catalanes o por los provenzales más o menos directamente de los griegos, quizá de los del Sur de Italia ¹⁶, con los cuales no existía contacto geográfico, sino cultural.

En el capítulo X, 11, veremos el romance español del *Conde Alarcos* adaptado en el Norte de Italia sin que tampoco sea en Francia conocido, y no tenemos por qué asentir a la opinión de Egidio Gorra, que cree necesario que el romance se hubiese propagado a Francia antes que a Italia.

En el capítulo XVI, 6, notamos el hecho de que las colonias sefardíes de Oriente recibieron tradición romancística de España estando muy avanzado el siglo XVI, y en los comienzos del XVII, y no puede haber menos continuidad geográfica que entre la península Ibérica y la Palestina o la península Balcánica.

En el capítulo XVII, 2, insistiremos en estas cuestiones para contradecir la negativa de que España pueda ser foco de alguna irradiación baladística, y expondremos las circunstancias históricas que pudieron determinar esa irradiación.

¹⁵ Me incliné más a la mediación de Francia en *Supervivencia del poema de Kudrun* (*Rev. Filol. Esp.*, XX, 1933, págs. 36, 38-39 y 57-58; traducción alemana en *Jahrbuch für Volksliedforschung*, V, 1936, págs. 108 y 121.)

¹⁶ MILA, *Romancerillo*, núm. 218. W. J. ENTWISTLE, en la *Hispanic Review*, VI, 1938, y VIII, 1940, pág. 156; *European Balladry*, 1939, págs. 52, nota, 87-88 y 181-182.

5.—*Algunos criterios engañosos.*

Milá, en 1862, observaba que en ciertos romances castellanos, como el de *Vergilios* (Primav., 111) y el del *Baño en el Jordán* (Primav., 113), asonantados respectivamente en *-é* y en *-á*, ocurría la contraposición acentual entre la terminación grave del hemistiquio y la terminación aguda de la asonancia, contraposición propia de la métrica popular francesa y catalana: «Mandó el rey prender Vergilios — y a recaudo lo poner»; pero Milá, con su indefectible prudencia, no daba importancia a ese hecho, pues creía que tal contraposición obedecía simplemente a que en la lengua castellana abundan mucho las terminaciones graves ¹⁷.

Con entera decisión el conde C. Nigra, sin conocer la observación de Milá, constituyó, dentro de su aventurada teoría de los países célticos y no célticos, un criterio práctico: «Cuando un romance popular español ofrece terminaciones agudas alternadas con las graves, se puede presumir, como regla general, que tiene un origen extranjero... La presencia del verso agudo en la España castellana y en la italiana inferior indica regularmente proveniencia o imitación de países celto-románicos. Los romances españoles que, siguiendo otros criterios, fueron reconocidos de origen no castellano, alternan casi todos los versos graves con los agudos» ¹⁸. Aquí vemos que, en un sentido muy general, se señala origen extranjero a todos los romances de asonancia aguda; lo cual parecerá enorme a quien considere que si bien en los romances novelescos (donde el origen extranjero es más frecuente) abundan más las asonancias agudas, éstas no escasean en los romances épico-nacionales (cap. IV, 24), donde el origen extranjero queda excluido ¹⁹; y tan naturales son las asonancias agudas en la poesía española, que ellas predominan mucho en el *Mío Cid*, con 2355 versos agudos frente a 1357 graves, y si es cierto que los agudos admiten la *-e* paragógica, lo mismo la admiten los romances novelescos, aun los de más evidente origen extranjero, al igual

¹⁷ Véase carta de Milá en D. ARBAUD, *Chants populaires de la Provence*, Aix, 1862, I, pág. XLVIII, que citamos en el cap. IV, nota 91.

¹⁸ NIGRA, *Canti popolari del Piemonte*, 1888, págs. XXIX-XXX. Según su extraña teoría, incluye entre los países de terminaciones agudas no sólo a Cataluña, sino a Portugal.

¹⁹ Adviértase que MENÉNDEZ PELAYO, *Antología*, XII, págs. 111-112, argumenta en este sentido y no en el de la contraposición acentual.

de los romances épico-nacionales. En un sentido más restringido, Nigra señala origen no castellano a los romances que ofrecen contraposición de grave con agudo en el hemistiquio y la asonancia; Milá no tuvo esta contraposición por significativa, sino por ocurrencia puramente casual, y por casual la tendrá quien considere que en el Mio Cid (en el que no puede sospecharse contraposición acentual, ignorada también de las «chansons» francesas) hay series que ofrecen con perfecta regularidad el asonante agudo frente a hemistiquio llano (por ejemplo, la serie 14, versos 232 y sigs.: «Tornávas don Martino a Burgos e Mio Cid aguijó...»; y la 17, versos 285 y sigs.: «Grand yantar le fazen al buen Campeador...»), y entre los romances de tema nacional hay igualmente muchos, como, por ejemplo, *En Arjona estaba el duque y el buen rey en Gibraltar...* (Primav., 70), *Entre dos reyes cristianos hay muy grande división...* (Primav., 38), *Don Rodrigo rey de España, por la su corona honrar...* (Primav., 2), etc., etc. La lengua y la poesía castellanas tienen gran preferencia por las terminaciones graves, y es muy natural que sean graves los hemistiquios de un romance agudo. Lo mismo en lo moderno. Zorrilla, el Duque de Rivas o García Lorca no podían sentir influjo ninguno de la métrica popular francesa o catalana, y en sus romances agudos usan hemistiquios llanos siempre, salvo raras excepciones²⁰; y tales excepciones ocurren tanto y más en los romances tradicionales que Nigra prejuzga extranjeros, como el del *Infante vengador* (150), que en 30 versos asonantados -ó tiene cuatro hemistiquios agudos.

Lo que sí nos convencería del origen extranjero sería el caso hermano del considerado por Nigra, o sea el de un romance castellano de asonancia grave y hemistiquio agudo; pero esto no existe. Esa contraposición agudo-grave que es corriente en las canciones francesas, italianas del Norte y catalanas²¹, falta por completo en los romances castellanos, donde tan corriente es la

²⁰ En los *Romances históricos* de RIVAS, «El Fratricidio» consta de 36 hemistiquios llanos y 36 asonantes -ó; «Un embajador español» consta de 40 hemistiquios llanos y 40 asonantes -é. Cuando el romance es largo, se falta alguna vez a esta no intencional contraposición; así, en «El Cristo de la Vega» de ZORRILLA, para 66 asonantes -ó tenemos 64 hemistiquios llanos y sólo 2 agudos. En GARCÍA LORCA, *Romancero gitano*, hay, frente a 26 asonantes -í, 26 hemistiquios llanos.

²¹ Véanse en el *Romancerillo* de MILÁ los núms. 210, 211, 214, 228, 231, etc., de origen catalán, frente a los núms. 204, 213, 219, 237, etc., de origen castellano, y, por tanto, completamente rebeldes a la contraposición acentual.

contraposición grave-agudo; en efecto, el hemistiquio agudo repugna a la métrica castellana, de modo que falta aun como simple tendencia. Así lo vemos al comparar, por ejemplo, el romance catalán agudo-grave:

Estava la Blancaflor sota l'ombra de la menta,
que brodava un camisón per la filla de la reyna...,

romance que en la versión publicada por Milá (Romancerillo, número 202) tiene 25 hemistiquios agudos y sólo 3 graves, mientras las versiones castellanas son manifiestamente grave-grave, pues casi todos los hemistiquios son graves ²². Y esto no sólo en las versiones modernas, ya que en los pocos versos que de este romance nos quedan de la época clásica, se ve la misma repugnancia a la contraposición:

Estáse la Blanca Niña engañando el mal de ausencia
con aguja de oro en mano, ¡oh cuán bien que labra la seda!...
¡Cómo no cantáis, la niña? ¡cómo no cantáis, la bella?...

No hay agudo ni uno solo de los hemistiquios antiguos conservados ²³.

Modernamente, la canción catalana *El Rey Marinero* (Romancerillo, núm. 201) fué imitada en castellano con su contraposición agudo-grave, pero para hacer fácilmente esa contraposición hubo que acudir a la extravagancia de hemistiquios de cabo roto: «A las orillas de un rí — una doncella», etc.; y, en consecuencia, esta forma extravagante fué inestable, olvidándose pronto, así que hoy se canta esta canción con hemistiquios graves de 8 notas (v. cap. XX, 5).

En conclusión: no se da en el romancero un caso de alternancia agudo-grave, que habría de ser hermano inseparable del caso grave-agudo. Por tanto, la contraposición acentual no rige en ningún sector del romancero, y los casos de grave-agudo que ocurren tienen que interpretarse como casuales y necesarios, dada la índole del idioma, porque los ofrecen igualmente obras en las cuales sería imposible suponer influjo de baladas extranjeras.

²² La versión catalana de BRIZ, *Cansons*, tiene 27 hemistiquios agudos y 2 graves. Para las versiones castellanas, véase MENÉNDEZ PELAYO, *Antología*, X, 138, que, por el contrario, tiene 33 hemistiquios graves y 2 sólo agudos (!). La versión que da N. ALONSO CORTÉS en *Revista Hisp.*, L, pág. 40, tiene 20 hemistiquios graves y 3 agudos (!).

²³ *Auto Sacramental de la Blanca Niña*, Bibl. Nac., ms. 17119, letra del siglo XVII.

Últimamente, el profesor de Oxford W. J. Entwistle, independientemente de Nigra, renueva la teoría de éste, extendida a la música del romance. Piensa que es un fuerte indicio de origen extranjero el metro por él designado con la fórmula $8 + 7$ sílabas, es decir, octosílabo de grave-agudo, sobre todo cuando esa contraposición se ve en la melodía, como, por ejemplo, en la de *Rosa fresca* (Primav., 115) que da Salinas²⁴. Pero ese romance, como la mayoría de los agudos, tiene algún hemistiquio agudo, y toda asonancia aguda admitía mezcla de asonancias llanas con *-e* final etimológica, desigualdades que el cantor salivaba añadiendo una nota a la melodía de siete. Ya hemos visto que el caso que sería convincente, $7 + 8$, esto es, octosílabos de agudo-grave, no se da nunca. El romance agudo puede ser de origen extranjero, pero no tiene muchas más probabilidades de serlo que el grave. El criterio establecido por Entwistle es completamente engañoso.

6.—*Lo internacional y lo nacional.*

Surge ahora la cuestión del valor literario y cultural de estos préstamos baladísticos. Tratándose de una poesía repetida en múltiples lenguas y pueblos, poco interés parece ofrecer cada una de sus formas tomada en particular, careciente de originalidad y de carácter. «A paradoja suena, dice con viveza Menéndez Pelayo a este propósito, pero es gran verdad, confirmada cada día por nuevos descubrimientos hasta en las razas más diversas de las que pueblan el continente europeo: 'no hay en todas las naciones cosa menos nacional que su poesía popular'. Algunos pueblos como el castellano, dotados de un sentido más histórico que idealista, son excepción de la regla, pero sólo en aquella especie de poesía que es como una prolongación de la historia»²⁵.

Es cierto que en cuanto dejamos a un lado los romances épicos y noticiosos, la erudición encuentra una materia que tiene más de étnico común, y aun de humano en abstracto, que de significativamente español. Pero esto depende en gran parte del estado presente de los estudios comparatistas, pues sólo por excepción tienden a precisar y valorar la parte diferenciadora o caracte-

²⁴ Véase, entre otros artículos de ENTWISTLE donde aplica ese criterio, *European Balladry*, 1939, págs. 51 y 175.

²⁵ *Antología de poetas líricos*, II, 1891, pág. xxx.

rística de cada ejemplar, única estimable como distintiva en todo estudio de fuentes literarias. No hay para qué amontonar numerosas citas bibliográficas de textos análogos; lo que importa es precisar la fuente inmediata, o la más próxima, para apartar lo copiado servilmente y destacar aquello en que de la fuente difiere la imitación, pues eso es lo único original, lo único que debe, como cosa nueva, ser considerado ²⁶. Y si en los romances es, por lo común, imposible llegar a la fuente inmediata, podemos, a pesar de ello, determinar algún carácter diferencial.

El tema de *Ricofranco* (Primav., 119), por ejemplo, se halla en canciones de Francia, Italia, Bretaña, Inglaterra, Escocia, Alemania, Holanda, Dinamarca, Suecia, Noruega, Islandia, Polonia, Serbia, Hungría... ²⁷. En todas partes se trata de un seductor de mujeres que se dedica a asesinarlas, pero la heroína le mata a él astutamente; sólo en el romance el raptor es un enemigo de los padres y matador de los hermanos de la heroína, y esto lo mismo en la versión recogida en el siglo XVI que en las modernas abundantes por España y entre los sefardíes. A pesar de esta diferencia tan particular, sospecho que el romance puede derivar de la canción del Piamonte u otra análoga francesa, porque estando ellas en verso de nueve o de ocho sílabas con asonantes varios, la primera y la última estrofa llevan asonante -é, que es el del romance español. Pero sea cual sea la derivación particular del Ricofranco, es evidente que procede de la canción tan difundida por toda Europa y que ésta, al parecer, cuando fué recibida en España, quizá primero en Cataluña y de ahí en Castilla (v. cap. XX, 5), sufrió una esencial transformación haciendo que el seductor, en vez de ser un monstruoso Barba Azul, un matamujeres, sea un fiero enemigo de familia; la heroína venga a sus padres y hermanos, es decir, cumple una venganza de tipo épico.

²⁶ Esto es lo que expongo en *El estilo de Santa Teresa*, 1941, y *Sobre una fábula de don Juan Manuel y de Juan Ruiz*, 1939, trabajos reimpresos en la «Colección Austral», tomo 283, titulado «La lengua de Cristóbal Colón», y tomo 190, titulado «Poesía árabe y poesía europea».

²⁷ Noticia de todas en F. J. CHILD, *English and Scottish popular Ballads*, I, 1882, págs. 22-54. G. DONCIEUX, *Romancero*, págs. 357-365, acepta la identificación del protagonista con el Holofernes bíblico, propuesta por Bugge, lo cual me parece sólo admisible como influjo secundario sobre el tipo anterior del asesino de mujeres, que nada tiene que ver con la historia de Holofernes y de Judit.

Así, aun dejados aparte los romances derivados de las gestas heroicas españolas o francesas, hallamos la influencia de los poemas en transmitir su espíritu épico a los romances novelescos, lo mismo que les transmitió el metro heroico monorrimo, haciéndoles olvidar casi por completo las estrofas y varios metros baladísticos usuales en los demás pueblos (v. cap. IV, 17, 21, 22).

Y a este propósito nos da otro modo de comparación el ya citado romance de *Don Bueso*, en comparación con las muchas baladas de la Europa central y oriental derivadas como él del poema alemán de *Kudrun*. Alguna, como la alemana, convierte a la reina raptora en una posadera y todo el asunto descende así de tono; en la redacción checa la acción es semejantemente una aventura de taberna. Por el contrario, el romance hexasílabo de *Don Bueso* conserva mejor que las otras baladas los incidentes esenciales del cautiverio y del rescate (hasta el singular detalle épico, no recordado por ninguna otra balada, de la cautiva lavandera que, cuando se ve libertada, arroja al agua la ropa de la señora); conserva el ambiente de la poesía heroica, el pundonor de la doncella que hace respetar su honra y no se arriesga, sin garantías, a dejarse libertar por un desconocido; se observa, en suma, que el romancero está habituado a reproducir las tonalidades épicas de los cantares de gesta ²⁸.

También en esta sección de romances hermanos de las demás baladas se comprueban otros caracteres peculiares de la literatura española. Por ejemplo, la austeridad moral que en ella se da, en lo referente a la sensualidad y a las relaciones conyugales, se observa en el nuevo giro que los romances imprimen a algunos temas baladísticos. En el ya citado *Beuvon de Hanstone* (arriba, capítulo VII, 8) la esposa infiel logra deshacerse de su marido, mientras en el romance de *Celinos* la misma esposa, lejos de conseguir su criminal propósito, es castigada con la muerte. El adulterio no es tratado en el romancero bajo forma cómica, según a veces hacen las baladas, sino que es visto como un tema trágico: las canciones de la malcasada que en Francia toman en broma al engañado marido, producen en España el romance *La bella malmaridada*, donde ella pide a su esposo la muerte que merecida tiene. Derivada de un «fabliau» del siglo XIII, una canción

²⁸ *Rev. de Filol. Esp.*, XX, 1933, págs. 36-37 y 56-57 (traducción alemana en el *Jahrbuch für Volksliedforschung*, V, 1936, págs. 107 y 120).

que con muy parecidos incidentes y palabras se canta en Francia del Norte y del Sur, en la alta Italia y en Cataluña, contiene una serie de preguntas hechas por el marido, el padre o el hermano a la mujer sorprendida con su amante, preguntas reiteradas con propósito cómico, pues las burdas respuestas de la mujer satisfacen al preguntante; sólo en la versión española *Blanca sois, señora mía* (Primav., 136 y 136 a), propagada a Portugal y Cataluña, las preguntas del marido, aunque recordando de lejos todavía su origen burlesco, toman un sesgo fulmíneo y condenatorio, convirtiendo la canción cómica, de sal gorda, en un romance altamente trágico en el que Benedetto Croce encuentra una poderosa emoción dramática²⁹. Tanto Nigra como especialmente Entwistle, en su penetrante estudio sobre este tema, hacen notar la singularidad de la versión española que se sitúa aparte de todas las otras, aunque algunas busquen también un desenlace trágico³⁰.

Siempre así, el estudio detenido de cada tema habrá de llegar a ver que lo internacional es también nacional, bajo íntimos aspectos. Y por último, la génesis de la balada ofrece problemas iguales a los de cualquier obra literaria: de un lado, la creación más original tiene múltiples fuentes inspiradoras, y de otro lado, la obra de mayor imitación tiene alguna originalidad que la aparta de sus fuentes.

También hay que considerar la originalidad estilística por la cual el romancero, el viejo especialmente, se distingue de las baladas de otros países. Le distingue muy en particular la especial selección de los motivos utilizados. El estudio del romance catalán *La dama de Aragón* descubre una confusa pero patente relación con ciertas canciones griegas y francesas en que, a vueltas de varios incidentes novelescos, se pondera la hermosura de una mujer, descubriéndose a la vez en todas ellas rasgos de procedencia oriental, como el de los cosméticos usados por la dama, elemento indispensable en Oriente al hablar de la belleza femenina³¹. La redacción castellana *La ermita de San Simón*

²⁹ CROCE, *La Crítica*, marzo de 1940, pág. 66.

³⁰ NIGRA, *Canti popolari del Piemonte*, págs. 425-426. W. J. ENTWISTLE, *Blancaniña*, en la *Rev. de Filol. Hisp.*, I, 1939, págs. 159-164.

³¹ Estudio de W. J. ENTWISTLE publicado en la *Romanic Review*, VI, 1938, y VIII, 1940, págs. 156 y sigs. El mismo ENTWISTLE, estudiando El Conde Olinos en la *Rev. de Filol. Esp.*, XXXV, 1951, págs. 237-248, insiste en el influjo de Constantinopla y del Sureste Mediterráneo en la canción épico-lírica occidental.

(Primav., 143), probablemente derivada de la catalana, se destaca como un excelente modelo de simplificación tradicional: elimina varios elementos inconexos e inexplicados que las versiones catalanas retienen oscura y tenazmente de su original extranjero (venta de la mujer, intervención de un hermano, etcétera) y nos ofrece un cuadro de admirable sencillez, la más graciosa imagen del poder embelesador ejercido por la mujer hermosa.

El aspecto más particular de esta simplificación estilística es el fragmentismo que muestran tantos romances de final truncado, como *Yo me adamé una amiga* (Primav., 141), *Levántose Gerineldo* (Primav., 161) y otros ya citados arriba (cap. III, 7). En ellos son tratados varios temas difundidos en la poesía baladística de otros países; por ejemplo, el del poder mágico del canto, cuya forma fragmentista dió el romance tan peculiar de España, el *Conde Arnaldos* (Primav., 153), reconocido universalmente como modelo de baladas. En conjunto, los romances fragmentarios constituyen la más típica porción del romancero viejo. La tradición moderna, aunque usa mucho el fragmento, no lo erige en forma predilecta; lo considera siempre como versión defectuosa, pues la forma preferida es siempre el romance-cuento, como en los demás países (comp. cap. III, 3).

7.—Importancia de los romances de tema novelesco.

Aparte el interés general de poner el romancero dentro de las corrientes de comercio espiritual europeo, los romances de tema novelesco tienen un muy particular valor intrínseco, pues constituyen la expresión más rica sin duda del elemento novelesco dentro del romancero. Ellos desarrollan varios temas más animados, felices y mejor coloreados que los de trama histórica española, introduciendo móviles y formas expresivas que, por ser a veces extraños a la imaginación hispana, obran sobre ella a modo de novedad estimulante; por eso ellos perduran hoy en la tradición, mientras los de asunto épico nacional se van perdiendo casi por completo. Introducen también metros y estrofas nuevas; y por más que esta innovación no fué muy estimada, pues quedó casi anulada por el triunfo del monosílabo dieciseisí-

labo, contribuyó indudablemente a dar soltura y regularidad al verso romancístico. La balada extranjera traía un canto más musical que el simple recitativo de las gestas, canto muy rítmico, como destinado preferentemente a la danza, lo cual vino a imponer a los romances de tema heroico un silabismo más regular. Sin duda, también los viejos romances épicos recibieron de las baladas algunas fórmulas del estilo épico-lírico.

CAPÍTULO X

ROMANCES NOVELESCOS DE PROPIA INVENCIÓN

1.—*Imitación e invención.*

Los romances de tema novelesco han suscitado pocos problemas y pocas discusiones; se los ha sometido a un principio general cuya extrema sencillez cuenta con el común asentimiento. No se concede apenas importancia a la invención novelesca del romancero. Se afirma que casi todos los romances de aventuras que corrieron por Castilla son de origen extranjero. El genio del país, se dice, consistió en elaborar relatos históricos o, al menos, que pudieran presentarse revestidos de cierta historicidad. La pura fábula estaba descartada ¹.

Es verdad que multitud de temas novelescos han venido de fuera al romancero, pero aun así, continuando las consideraciones ya iniciadas (cap. IX, 6), es preciso hacer capítulo aparte de romances inventados en España, entendiendo por invención, claro es, no la que imagina ficciones jamás imaginadas, sino la que da *forma* romancística a un tema, sin tomar esa forma de una balada o canto en otro idioma, ya sea ese tema innovado de pies a cabeza, ya sea libremente imitado de otra producción literaria o de otra balada y muy modificado por el imitador. En las obras de arte individual se considera propia de un autor alguna que tiene gran parte tomada de otro; y muchas obras geniales de la literatura universal no son sino transformación afortunada de una obra ajena.

¹ Ésta es la opinión corrientemente recibida por todos. Una formulación de esta manera de ver, hecha por Nigra y por G. Paris, va expuesta adelante en el párrafo 11.

Daremos en las páginas siguientes una idea somera sobre los principales campos en que se ejerció la inventiva del romancero. Descontemos, desde luego, lo aventurado de esta tarea que, versando sobre materia aún poco o nada atendida, está más expuesta que otras a rectificaciones traídas por nuevos datos aportables.

2.—*Dificultad en algunos temas folklóricos.*

Pondremos ejemplo de las grandes dificultades que ofrece el señalar la originalidad o las fuentes, tanto de los romances viejos como de los posteriores.

El hermoso romance-cuento de *Espinelo* (Primav., 152), publicado en la segunda mitad del XVI por Timoneda, debía de andar desde hacía mucho en la tradición, pues nos da un relato muy destrozado en su trabazón cuentística, aunque desarrollado con brillantes rasgos. El tema folklórico del cual depende es el de la madre que, juzgando infamante el doble parto, abandona a uno de sus gemelos, pero nuestro romance queda muy incompleto y no se presta sino a la vaguedad de referencias bibliográficas insuficientes para determinar analogías concretas ². Ahora, atando cabos sueltos, observamos que los judíos de Marruecos conservan versiones ³ en las que se cuenta al comienzo la costosa confección de un manto, y se cuenta al final el reconocimiento del afortunado expósito; es entonces evidente, aunque en ninguna de estas estropeadas versiones el rico manto sirve para que Espinelo sea reconocido, que ese manto liga el romance de Espinelo con la leyenda en que el niño, al ser abandonado, es envuelto en un precioso manto, y andando los años ese manto, al ser visto por la madre, determina el reconocimiento final del expósito. Éste es el argumento del poema popular italiano *Gibello*, del siglo XIV ⁴.

Este tema folklórico tiene en nuestra tradición otra forma, probablemente anterior y original, pues es más semejante a la que en la segunda mitad del siglo XII versificó Marie de France en su lai de *Fraisne*, tratando, no de un niño abandonado, sino

² Véanse citas varias en MENÉNDEZ PELAYO, *Antología*, XII, 1906, pág. 492; LEITE DE VASCONCELLOS en la *Rev. Lusit.*, XII, 1909, pág. 140.

³ Véase el *Catálogo del Romancero judío-español*, núm. 104 (reimpreso en la «Colección Austral», vol. 55).

⁴ EZIO LEVI, *I cantari leggendari del popolo italiano nei secoli XIV e XV* (Suplemento núm. 16 del *Giornale Storico della Lett. Ital.*, Torino, 1914, pág. 81.

de una niña. La versión romancística que nos conserva esta forma, recogida en Zamora, llama a la niña expósita *Pinela*, porque unos marineros la hallaron al pie de un pino (como *Espino* hallado junto a un espino, y *Fraisne* hallada junto a un fresno); por lo demás, esta versión zamorana también comienza con la construcción de un extraordinario manto, aunque también ese manto queda inútil, pues sin él la «reina emperadora» llega a reconocer a su hija. Las dos formas subsistentes son, pues, defectuosas de un modo semejante.

En suma, el tema del expósito y el manto entró en España bajo doble forma, la del niño abandonado, y la de la niña; una y otra están asonantadas en *-ía*, lo que indica filiación común o relación íntima. Ambas formas parecen presuponer un estado inicial donde el pormenor del manto fuese tratado de una manera inhábil y confusa, lo cual originó su olvido en la escena del reconocimiento. Creo, en fin, que «la colcha sembrada de perlería» que Espino tiene sobre su cama es el manto necesario en la leyenda, «la joyería» con que el niño fué echado al mar; el reconocimiento en *Fraisne* se realiza mediante el rico manto que la protagonista tiende sobre la cama de su rival.

El romance de *La difunta pleiteada*, aunque más moderno, es también oscuro en su origen. Su tema, el de la mujer creída muerta, que, cuando es sacada de la tumba, es disputada por varios, tiene sus lejanos antecedentes en la literatura india, y sus próximas manifestaciones en varias literaturas europeas, pero en España no se encuentra hasta en el romance cuyo protagonista se llama don Juan de Castilla. Por esta circunstancia, el romance parece compuesto con ocasión o recuerdo de cierto suceso muy impresionante ocurrido hacia el año 1500 en la iglesia de Santo Domingo el Real de Madrid: la mujer del comendador don Juan de Castilla, por inadvertencia, fué enterrada viva y hallada después muerta fuera del ataúd. Entre las versiones de la leyenda, la única más parecida al romance es la desarrollada en una novela de Bandello (1554), pero el romance conserva la estructura lógica del cuento más fielmente que el novelista italiano y más que las otras derivaciones europeas conocidas, de modo que nos queda desconocida la fuente en que se pudo inspirar ⁵.

⁵ MARÍA GOYRI DE MENÉNDEZ PIDAL, *La difunta pleiteada, estudio de literatura comparativa*, 1909, págs. 69-70.

3.—*El problema de los romances fragmentarios.*

Los romances fragmentarios (cap. III, 7) son la parte que parece más original en la cosecha del siglo XVI, comparada al caudal baladístico de otros pueblos, pero acaso su originalidad no depende sino del truncamiento que nos impide conocer el todo de que son parte.

Rara vez conocemos el relato más extenso en que el fragmento se integra, como sucede con el *Gerineldo* trunco del siglo XVI, que aun en el fragmento contiene bastante narración reveladora de su contenido, o como sabemos del *Infante Arnaldos*, que aunque no tanto, algo narra. *Espinelo* es un romance trunco, y Timoneda, que nos lo trasmitió, sabría probablemente de él muchos más versos.

La acción que anuncian otros romances en su comienzo, queda inconclusa, desvanecida en un diálogo subsiguiente: *Yo me adamé una amiga* (Primav., 141), *Bien se pensaba la reina* (159), *Estaba la linda infanta* (118). Pero otros no refieren acción ninguna, constando sólo de un diálogo, rematado con una negativa: *Rosa fresca* (115), *Fonte frida* (116), *Compañero, compañero* (140); o bien no son sino un breve discurso: *Mis arreos son las armas* (125). Unos y otros parecen pertenecer a una composición extensa, donde la fugaz acción y el diálogo hallase su encaje y su explicación oportuna. Ignorando nosotros la forma completa, es imposible o poco menos, establecer paralelismos con otros temas extranjeros, y quedan tales trozos como muestras de un gusto particular, distintivo del antiguo romancero español, muy poco inclinado a los romances-cuentos. Algunos de esos fragmentos representarán restos únicos de relatos extensos que no sobrevivieron en ninguna parte; torsos, ruinas de una poesía baladística primitiva que no tiene correspondencia ninguna con la baladística posterior que hoy perdura en los diversos países. El romancero español se distingue por el gran arcaísmo de sus temas heroicos; otro gran arcaísmo pueden ser estos romances fragmentarios.

4.—*Temas de pastorela: La Dama y el Pastor.
Serranilla de la Zarzuela.*

Original también parece el romance novelesco del que tenemos documentación más antigua, el de *La gentil Dama y el rústico Pastor* (Primav., 145), cuya versión más antigua está recogida por escrito en 1421. Es, en cuanto a su asunto, una pastorela vuelta del revés: en vez de las ofertas de un caballero para seducir a una pastora, tema de innumerables composiciones francesas, trata de las ofertas de una dama a un pastor. Una inversión así aparece como cosa extraordinaria en una pastorela francesa del siglo XIII: El lindo pastor Robín canta su amor por la bella Marot; una damisela se agrada del canto y requiebra al pastor, quien primero esquiva los abrazos y luego se arrepiente, pero la dama entonces le rechaza: «¡Vete a guardar tus bestias! ¡Quita allá! ¡Habría yo de amar a un villano?... Muy cobarde te encontré»⁶. La dama no hace ofertas, no pondera su hermosura; no hay, pues, parecido alguno especial con el romance. No hay parecido tampoco en cuanto a la forma; las pastorelas están versificadas en estrofas, y el romance es monorrimo. En estas pastorelas de papeles invertidos habrá, sin duda, alguna más parecida al romance. En una, que sólo conozco indirectamente, hay ofertas de la dama al «varlet» o paje desamorado («je vos deray ciapel de soya... je vo deray une esmeroda»)⁷. Pero no hay para qué buscar semejanzas precisas. Una vez conocido en la pastorela el trueque con el requiebro femenino y el desdén masculino, nuestro romance nace espontáneo de la misma vena burlesca de que nacieron las serranillas del Arcipreste de Hita. A la voz amorosa de la dama contesta el desabrido pastorcillo:

—Que no era tiempo, señora, que me haya de detener;
que tengo mujer y hijos, y casa de mantener,
y mi ganado en la sierra que se me iba a perder...
—Vete con Dios, pastorcillo, no te sabes entender,

⁶ K. BARTSCH, *Romanzen und Pastourellen*, Leipzig, 1870, pág. 303, pastorela de autor conocido, Baudes de la Kakerie (va tes bestes garder. Ostez, savroit donc vilains amer?).

⁷ En un ms. de Florencia, citado por E. PIGUET, *L'évolution de la pastourelle* (tesis universitaria de Berna), 1927, pág. 140 (alusión de P. LE GENTIL, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin de Moyen Âge*, 1949, pág. 587).

hermosuras de mi cuerpo yo te las hiciera ver...
 el cuello tengo de garza, los ojos de un esparver,
 las teticas agudicas que el brial quieren romper...
 —Ni aunque más tengáis, señora, no me puedo detener.

A pesar de haberse producido el romance dentro del gusto español, su inspiración francesa es manifiesta, sobre todo en el descocado rasgo con que la dama encarece su hermosura. Menéndez Pelayo y Bonilla creen que el romance es copia de la enteramente igual descripción que en el último capítulo del *Tristán de Leonís* (traducido en la primera mitad del XIV sobre un original francés) se hace de la reina Iseo; «tenía muy espacioso el blanco pecho, en que eran dos tetillas a manera de dos maças; eran agudas, que parecían romper sus vestiduras»⁸; sin embargo, no es seguro que el romance se haya inspirado en el *Tristán*, pues se trata de un lugar común en la literatura francesa, y nuestro romancista pudiera haberlo aprendido sin salir del campo de las pastorelas, en las cuales el tema de «des mameletes me poignant» se repite en boca de las pastoras; una pastora describe su hermosura, como la dama del romance, y dice «si me point la mamelete que n'i puis durer»⁹; pero no conocemos, entre las pastorelas hoy coleccionadas, ninguna forma de este tema tan igual a la del romance como la referida a la reina Iseo.

Este malicioso romance cayó bien en la tradición, renovándose su tema ya en un gracioso villancico, ya en forma de canción estrófica muy cantada hoy en toda la Península y entre los judíos de Marruecos y de Oriente. Pero el aire picaresco de la vieja canción despertó también escándalo y protesta que produjeron una refundición moralizadora, y ésta fué tan temprana, que la primera versión conservada del romance, la de 1421 susodicha, no representa la forma original, sino la refundida. Vale la pena el que nos detengamos aquí en esta averiguación, importante para la antigüedad y boga de nuestra pastorela burlesca, importante también para ver procedimientos refundidores que andaban en uso en el siglo XIV, o quién sabe si antes.

⁸ MENÉNDEZ PELAYO, *Orígenes de la novela*, III, 1910, pág. LXXVIII; A. BONILLA, edición del *Tristán*, 1912, pág. 382.

⁹ BARTSCH, *Romanzen und Pastouellen*, pág. 191; en la pág. 169 el canto de una pastora tiene por estribillo: «Les mameletes me poignant, je ferai novel ami.»

La impresión que produjo el texto de 1421 es la de que quien lo escribió, el estudiante mallorquín Jaume de Olesa, lo deformó en grande, con recuerdos de otros romances varios ¹⁰. No se explica uno cómo tratando de un «villano», que «tiene el ganado en la sierra» y que es muy descortés con la «gentil dona», se le llama, sin embargo, «escudero cortés» ¹¹:

Gentil dona, gentil dona, dona de bell paesser,
 los pes tingo en la verdura esperando este plaser.
 Por hi passa ll'escudero mesurado e cortés;
 les paraules que me dixo todes eren d'emorés:
 —Tate, escudero, este coerpo, este corpo a tu plaser,
 les tetilles agudilles qu'el brial queran fender.
 Allí dixo l'escudero: —No es hora de detener,
 la muller tingo fermosa, figes he de mantener,
 el ganado en la sierra que se me va a perder...
 —Allá vages, mal villano, Dieus te quera mal fesar...

Esas que parecen incongruencias, quedarán suficientemente explicadas si atendemos a las versiones modernas conservadas por los sefardíes. En todas ellas vemos clara la refundición moralizadora, que en la deteriorada versión de Jaume de Olesa no pudo ser percibida por su descubridor. Tomamos los versos más semejantes a los del estudiante mallorquín en los romances modernos de Tetuán (dos versiones), Sarajevo, Larissa, Smirna (tres versiones) y Rodas:

Estaba la gentil ana (*léase* dama) asentada en su verjel

Tetuán, Sarajevo, Smirna, etc. ¹²

los pies tiene en la verdura aguardando a tomar plaser;

Tetuán, Sarajevo

por ahí pasó un caballero, mesurado y bien cortés.

Sarajevo, Tetuán, Smirna, Rodas

—Ven aquí tú, caballero, si quieres tomar plaser,

Sarajevo, Tetuán, Rodas

¹⁰ EZIO LEVI, a quien se debe el importante hallazgo de esta versión de 1421, atribuye a Jaume de Olesa las varias adiciones y contaminaciones que nota en el texto, *Rev. Filol. Esp.*, XIV, 1927, págs. 150-152.

¹¹ El calificativo «villano» se interpreta aquí unido a la mención del «ganado». Por lo demás, era epíteto desdenoso aplicado por la mujer al amante no villano, como se ve en el villancico de las hijas del Marqués de Santillana y el romancillo «Pensó el mal villano»...

¹² El primer hemistiquio varía: *Estábase la condesa*, Sarajevo; *Asentada está la -ei-na*, Smirna, Rodas; *Asentada está la niña*, Larissa.

las señales de mi cuerpo yo te las hiciera ver,

Tetuán

blanca y rubia y colorada, alta como un aciprés...

Tetuán

—No lo quiera el Dios del cielo, non me dexe tal hacer,

Sarajevo, Larissa, Smirna

que tengo mujer hermosa y dos hijos a enflorecer,

Sarajevo, Smirna, etc.¹³

ganado tengo en el campo no lo puedo recoger...

Sarajevo, Smirna

—Allá vayas, caballero, todo topes al revés;

Smirna, Sarajevo

tu mujer topes con otro, los hijos al menester,

Sarajevo, Larissa, Smirna

el ganado topes muerto, no te puedas prevaler...

Sarajevo, etc.

Jaume de Olesa dejó su versión truncada en la maldición de la dama, pero las versiones sefardíes acaban contando que la maldición no tuvo ningún efecto, pues el buen caballero, al volver a su casa, encontró a su mujer parida, a sus hijos felices, y su ganado y su hacienda en gran prosperidad.

Es posible que la versión sabida por el estudiante mallorquín no remachase tanto la maldición de la dama ni la felicidad final del virtuoso mancebo, pues los sefardíes se distinguen por extremar tales moralidades; ellos moralizan igualmente el villancico arriba citado y el texto estrófico de la Dama y el Pastor arriba aludido¹⁴. Pero, bien mirado, la versión mallorquina pudiera ser ya de origen sefardí. Ella representa sólo el comienzo de la tendencia moralizadora, indicada claramente en el verso «por hi passa ll'escudero mesurado e cortés» que coincide con el sefardí «por ahí pasó un caballero mesurado y bien cortés»; en la variante de Larissa: «por allí pasó un mancebico mesurado y tan cortés». El pastorcillo zafio es desechado (pues hay que ennoblecer la moralización), sustituyéndolo con

¹³ «Que tengo mujer hermosa quien quiere tomar plazer», Sarajevo; «Tengo mujer muchacha y dos hijos a enflorecer», Smirna; «Que tengo hijos chiquitos y mujer de mantener», Larissa; «La mujer tengo preñada, los hijos en bien hacer», Rodas.

¹⁴ Véase el *Catálogo del romancero judío español*, núm. 139, y EZIO LEVI, en la *Rev. Filol. Esp.*, XIV, pág. 145. Algunas recitadoras leonesas de la canción estrófica explicaban que se trata de una tentación de San Antonio. Ya es el colmo de la moralización.

un personaje excelente, un «mancebito», un «escudero». Adelante veremos ser el «escudero», tipo noble romancesco en el siglo xv, reemplazado en el xvi por el «caballero»; no hay duda que la versión antigua de Jaume de Olesa, referida a un *escudero*, y la que hoy cantan los judíos españoles, referida a un *caballero*, son fundamentalmente una misma, como lo prueba no sólo la coincidencia del citado verso, sino de otros («los pies en la verdura aguardando placer», «tengo mujer hermosa...», «Allá vayas...»). Por lo demás, queda a salvo que la versión sefardí depende de la versión no moralizada recogida en el siglo xvi, según lo prueban evidentes coincidencias («Estaba la gentil dama... vergel», «Ven aquí... si quieres tomar placer», «yo te las hiciera ver...»). En consecuencia, Jaume de Olesa conocía una versión moralizada, no una versión picaresca; y esto sentado, el estudiante mallorquín no alteró despropositadamente el romance, según se dice, y queda únicamente responsable del mal verso, «les paraules que me dixo todes eren d'emorés», que o pertenece a otro romance o hay que corregirlo para aplicarlo a la dama y no al escudero.

En resumen, hacia 1420 el romance de la Dama y el Pastor había alcanzado difusión tradicional suficiente para haber sugerido una refundición moralista, la cual, en lengua castellana, ya se había propagado hasta la isla de Mallorca. Todo esto arguye una antigüedad considerable para la forma originaria de la Dama y el Pastor.

El influjo de la poesía pastoral en el romancero nos dejó otra muestra notable en la *Serranilla de la Zarzuela*. Las serranillas, poesía estrófica y artificiosa, de que nos quedan los conocidos modelos debidos al Arcipreste de Hita, 1330, al Marqués de Santillana, 1429-1438, y a otros poetas posteriores, tuvo también un cultivo popular y tradicional, que prescindía de la estrofa consonantada para expresarse en el monorrímo asonantado, de medida poco regular. El único testimonio que nos queda es este romancillo hexasílabo, de la Zarzuela:

Yo me iba, mi madre, a Villa Reale,
errara yo el camino en fuerte lugare.
Siete días anduve que no comí pane,
cevada mi mula, carne el gavilán.
Entre la Zarzuela y Darazután

alzara los ojos hacia do el sol sale,
vide una cabaña, della el humo sale...

Esta serranilla en monorrímo tradicional ha de ser anterior a las serranillas estróficas, artificiosas, del Marqués de Santillana, pues debemos fecharla como anterior al año 1420, en que Juan II dió el título *Ciudad Real* a la que el romancillo llama todavía *Villa Real*¹⁵; de modo que la popularización de este género literario es bastante antigua.

5.—Temas bíblicos y religiosos.

No conocemos romances de tema bíblico o religioso que pertenezcan a la clase de los «viejos». Algunos calificados de tales en el libro de vihuela de Enriquez de Valderrábano (1547) sobre *Judit*, sobre *Elías* y sobre *Matatías*¹⁶, no parecen tradicionales, por más que tengan el estilo y la brevedad de los verdaderamente viejos. De estilo más o menos artificioso son los que se incluyen en los pliegos sueltos más corrientes, así como en las tres partes de la Silva de Zaragoza (1550 y 1551), alguno de los cuales logra una tradicionalidad moderna.

Debe citarse en particular un pliego suelto conservado en edición de hacia 1535, *Nueve romances, el I de Abraham*, etc.¹⁷. Varios de esos nueve, todos religiosos, se hicieron tradicionales y existen hoy versiones de ellos derivadas; puedo afirmar esto de tres por lo menos: *El sacrificio de Isaac*, recogido hoy en versiones de León, Zamora, Burgos, Tánger y Tetuán¹⁸; *Llanto de David por Absalón*, del que conozco versiones de Tetuán y de Smirna¹⁹; *David y Goliath*, del cual tengo versiones cantadas en Tánger y Tetuán²⁰. Vemos en esto la extraordinaria

¹⁵ Véase arriba IV, 20, y mi trabajo *Serranilla de la Zarzuela* (reimpreso en la «Colección Austral», tomo 190, Poesía árabe y poesía europea, 1941); SALINAS, *De Música*, 1577, pág. 306, y transcripción musical moderna en F. PEDRELL, *Lírica nacionalizada*, París [1914], pág. 235. Aunque documentos y crónicas de Enrique IV usan corrientemente *Cibdad Real*, Alonso de Palencia, en sus *Décadas* latinas, traducidas, tratándose sucesos de 1465-69, usa «Villa Real» o bien «Ciudad Real, antes llamada Villa Real».

¹⁶ MENÉNDEZ PELAYO, *Antología*, IX, págs. 256-257; en las págs. 299-302 y 314, ejemplos de romances bíblicos y religiosos de la Tercera parte de la *Silva*.

¹⁷ Descrito en el *Catálogo de la Biblioteca de Salvá*, 1872, núm. 104.

¹⁸ *Catálogo del romancero judío-español*, núm. 31.

¹⁹ *Catálogo del romancero judío-español*, núm. 38, y *Revue Hispanique*, X, 1903, página 604. El romance del pliego suelto es el mismo publicado por Durán, núm. 453.

²⁰ *Catálogo del romancero judío-español*, núm. 36.

difusión de ese pliego suelto, ejemplo notable de cuánto debe la tradicionalidad tardía a los poetas y a los impresores de la primera mitad del xvi.

También debe ser tardío el origen y la tradicionalidad de *Tamar y Amnón*, cuya forma original extensa no conozco, pero cuyas versiones tradicionales se cantan hoy por toda la península, lo mismo en Galicia que en el Centro o en Cataluña y Valencia, así como en Marruecos. Es el romance bíblico más difundido, si bien no parece ser conocido entre los sefardíes de Oriente, lo cual arguye contra su antigüedad.

El romancero sagrado tiene en buena parte sus orígenes en el romancero profano. Todo romance muy divulgado provocaba una imitación religiosa, para ser cantada con la melodía que andaba en boga. Así tenemos vueltos a lo divino varios romances muy viejos, como *El Conde Arnaldos*, el de las *Almenas de Toro*, el de *Farnand Arias* (Primav., 50), el de *Don Alonso de Aguilar* (Primav., 95 a), etc. Y esta corriente continúa hasta fines del xvi; así, un romance de Lope de Vega escrito hacia 1585, en que la diosa Venus busca al niño Cupido hace días extraviado, fué vuelto a lo divino por Alonso de Ledesma en sus «Conceptos Espirituales» (1600) sobre el Niño Jesús perdido, y hoy este arreglo religioso se repite en la tradición de León, Castilla y Aragón ²¹.

6.—Temas de la antigüedad clásica. *Alexandre. Virgilio.*

Respecto a los grandes temas narrativos desarrollados en la latinidad clásica, encontramos grados de elaboración romántica comparables a los que hemos encontrado respecto a los extensos temas épicos nacionales, salvo que los poemas latinos no gozaron de ninguna difusión, no tuvieron en su arreglo español no ya tradicionalidad, pero ni siquiera popularidad. Sólo hallamos tradicionalidad en los romances derivados de esos poemas. Falta, pues, aquella doble corriente tradicional que enlaza la evolución de las gestas con la de los romances de tema épico (cap. VI, 7).

²¹ Véase MARÍA GOYRI, en *Fénix, Revista del tricentenario de Lope de Vega*, 1935, páginas 672-674 y 678. Una versión burgalesa moderna del romance religioso fué publicada por N. ALONSO CORTÉS en la *Revue Hispanique*, tomo L, pág. 73.

Evidentemente, se nos muestra como breve fragmento de un conjunto narrativo más dilatado el romance *Morir se quiere Alixandre del dolor del corazón*, citado por Nebrija en 1492, cantado por las damas de Isabel la Católica en 1495. De tan famosa canción no nos ha trasmitido el siglo xv sino diez versos y la música con que se acompañaban ²²; acaba el relato bruscamente, contando cómo «el maestro» Aristotil llega ante el enfermo:

descabalgó de la mula, cerca del rey se asentó,
 y tomóle por la mano, luego el pulso le cató:
 — ¡Qué vos parece, maestro, deste mal que tengo yo?
 — A mí parece, señor, qu'es gran mal de corazón;
 faced vuestro testamento, poned vuestra alma con Dios.

No debía saberse ya más en el siglo xv, pues los judíos españoles, que llevaron consigo este romance, no saben más de él, a juzgar por cuatro versiones de Sofía y Belgrado ²³. El modo de representar a Aristóteles como médico que hace su visita en la indispensable mula, es anacronismo propio de la medieval manera de ver los personajes de la antigüedad, pero no entronca con el *poema de Alexandre* del siglo xiii, en el cual (copla 2637) el rey moribundo encarga su testamento al notario Simeón, sin que a la muerte asista Aristóteles. El romance, pues, remonta a otra narración diferente.

En segundo lugar, después de ese fragmento, nos fijaremos en una escena completa tomada de un conjunto legendario, la que tenemos en *Virgilio* (Primav., 111), útil por varios conceptos en esta selección de cuestiones ilustrativas. Esa escena se refiere a un Virgilio que no tiene de común con la leyenda medieval del gran poeta sino el ser enamorado; no es el mago sapientísimo y prodigioso, sino sólo es un relevante palaciego, más que desenvuelto, que se atreve a seducir a la sobrina del rey, y que en el castigo de larga prisión muestra resignada paciencia y rendida cortesía que le ganan el perdón del monarca. El quedar así la leyenda amorosa del poeta despojada de los recursos nigrománticos con que aparece fuera de España, confirma la repulsión a lo maravilloso, caracterís-

²² *Cancionero musical* de Palacio, núm. 322.

²³ Doy una muestra en el *Catálogo del romancero judío*, núm. 44.

tica de nuestra literatura ²⁴. Comparetti, en su clásico libro sobre *Virgilio nel Medio Evo*, cierra con nuestro realista romance la larga historia de las extraordinarias vicisitudes sufridas por el grandioso renombre del poeta en la extrema Edad Media.

Pero aquí hallamos ocasión para reafirmar una vez más (lo que nunca está de sobra) el autor múltiple, la tradicionalidad, tanto en la época antigua como en la actual. Hacia 1520 nuestro romance circulaba en dos pliegos sueltos: uno, que procedía acaso de Sevilla, *Romance de don Virgilio, glosado, con otros dos romances del amor*, contiene el texto vulgarizado, por haber sido reimpresso en el Cancionero de Romances de Amberes; otro pliego procedía de Zaragoza o Barcelona: *Romance nuevamente trobado del gran poeta Vergilius, por muy gentil estilo*, pliego éste ignorado por todos los romanceros. Las diferencias entre uno y otro texto son continuas, como se verá cotejando con el texto vulgarizado estos versos del segundo pliego que contienen la resignada respuesta del prisionero al rey cuando éste le va a visitar; ponemos en letra cursiva aquello que más discrepa del texto conocido:

—Estó peinando mis cabellos y las mis barvas también.
 —*La vida de la mazmorra, Vergilios, ¿y qué tal es?*
 —*No me lo demandéis, señor, que en mi cara lo veréis,*
que cuando entré aquí empeçava a barbescer,
y agora por mis peccados acabo de encanescer.
 Siete años ave, el buen rey, que vos preso me tenéis.
 —Siete años ave, Vergilios, tres vos faltan para diez.
 —Quien ha estado siete, buen rey, *por te servir* estará tres.
 —*Por ser umilde, Vergilios, oy en este día saldréis;*
daros emos por muger aquella que bien queréis.
Ya lo sacan a Vergilios, ya lo sacan según veis,
con esposas en las manos y unos grillos a los pies...

Las discrepancias en la forma de expresión son continuas, y estas dos únicas versiones antiguas de que disponemos nos han de dar idea de la flúida variabilidad existente en las innumerables recitaciones que entonces se cantaban. ¡El texto único, crítico, que pretenden tantos con Doncieux!

²⁴ Véase mi artículo *Un episodio de la fama de Virgilio en España*, en los *Studi Medievali*, Torino, 1932, págs. 332-333.

En cuanto a la tradición moderna, versiones de Palencia, Zamora, Marruecos, Constantinopla, Rodas, Belgrado, Sarajevo, Larissa ²⁵, están conformes en revelarnos otro texto mucho más divulgado en el siglo xv, al ocurrir la dispersión de los judíos, distinto del de los pliegos sueltos del xvi, pues en todas esas versiones orales de ahora, el rey, al ir a misa, ve una mujer enlutada por la cual pregunta, y sabe que es (según unas versiones) Isabel, la amada, o bien (según otras versiones) la madre de Virgilio, a la vista de cuyo luto y tristeza decide el rey ir a visitar al prisionero.

7.—*Temas de la Crónica Troyana y de la Eneida.*

Otro ejemplo también de carácter muy medieval debe recordarse aquí, el Juicio de Paris, *Por una linda espesura* (Durán, 469), excluido sin razón de la Primavera por Wolf-Hofmann, aunque desde luego lo recomendaba el hallarse publicado en el Cancionero sin año de Amberes. Un poeta, aficionado a la leyenda troyana, tan tratada en la Edad Media, nos dejó esta bella estampa de intensa y amena coloración artificiosa, de tonalidad muy arcaica y muy popularizante: «don Héctor», «el infante Paris», «la deesa Venus» son vistos como podía verlos un lector de la Crónica Troyana o del Libro de Alexandre. Desconozco la fuente precisa de este romance, pero hemos de decir algo de su derivación, pues alcanzó vida tradicional. Hoy se halla lo mismo entre los sefardíes de Oriente que entre los de Marruecos, lo cual, unido al aspecto arcaico del original artificioso, parece indicarnos que la forma oral del romance se hallaba ya extendida por España en el siglo xv, antes de la expulsión de los judíos. El texto publicado en el Cancionero de Amberes cuenta 184 octosílabos y la tradición sefardí actual los reduce a un máximo entre 76 y 58, de los cuales sólo unos 30 (juntados los de todas las versiones) derivan más o menos fielmente de los del texto antiguo, tomados de pasajes muy discontinuos, muy separados unos de otros. El pasaje más impresionante para la memoria de los cantores populares fué el de la primera parte del texto:

²⁵ *Catálogo del romancero judío*, núm. 46. P. BÉNICHOU, *Romances judeo-españoles de Marruecos*, núm. 25.

- 11 En medio d'esta arboleda el infante Paris dormía;
 el aco tiene colgado de una murta muy florida,
 y el aljaba de los tiros por cabecera tenía.
 Era por el mes de mayo, que los calores hacía,
 15 por el suelo muchas flores, mucha fina clavellina
 de lirios y rosas frescas que era grande maravilla;
 el ruiseñor cantaba con muy dulce melodía,
 cantaban mil pajaricos todos con grande armonía.
 Y estando así el infante, que el sueño más le vencía,
 20 durmiendo soñaba un sueño de una visión que veía...

De estos diez versos la tradición retiene cinco, en formas diversas:

- 19-20 Durmiendo estaba Parisi de esfueño que le venía
 (Salónica 1, 2 y 3; Sofia, Larissa)
 o bien:
- 20 Durmiendo soñaba un sueño, no pensaba que dormía
 (Tetuán 1 y 2; Tánger)
- 13 El mazo de las sus flechas por cabecera tenía
 (Salónica 1 y 2, Sofia, Larissa)
- 12-15 Las armas tiene colgadas al pie de una gravelina,
 el caballo tiene atado al pie de una morta florida
 (Salónica 3)
- 12-13 a su cabecera tiene una huerta muy florida
 (Tánger, Tetuán 2)
- 12 las armas tiene colgadas en una mata muy florida
 (Salónica 1 y 2)
- 15 el caballo tenía atado al pie de una clavellina
 (Sofia, Salónica 1)

Como se ve, los más vivos recuerdos verbales que hoy se conservan procedentes del texto recogido en el siglo XVI, no se hallan reunidos en ninguna de las versiones modernas, sino dispersos, viviendo multiformes en la memoria del cantor-legión, esparcidos desde Tánger a Salónica.

Frente a los romances como el de Virgilio y el del Juicio de Paris, netamente medievales, otros remontan a un estado de cultura clásica posterior, en el que la erudición medieval se mezcla ya con un conocimiento directo de los textos latinos clásicos.

Como ejemplo pondremos un romance compuesto con recuerdos que la memoria del autor primero y de los coautores sucesivos

hallaba dispersos en un extenso poema, en la *Eneida*; recuerdos discontinuos, literales unos, libres otros, reagrupados de nuevo, como hemos visto ejemplos procedentes de cantares de gesta (véase cap. VI, 22 y 23). La *Cacería de Dido y Eneas* (Primavera, 110) tiene bajo este aspecto un origen y desarrollo bastante análogo al de los romances épicos. Cuando el marqués de Santillana y el rey de Navarra instaban a don Enrique de Villena para que tradujese la *Eneida* (1417, 1427), comienza la popularización del gran poema en España, y poco después surgió la idea de componer el romance. Quien primero realizó tal idea pudo ser un latinista estudiante en Salamanca, por el tiempo en que Santillana y Juan de Mena llenaban su poesía cortesana con alusiones a la antigüedad clásica.

Han llegado a nosotros dos formas principales del romance virgiliano. Una en estilo amplio, donde la cacería del libro IV de la *Eneida* se expone añadida con recuerdos del libro II y algo del I; la traducción literal de algún verso latino va mezclada con resúmenes, con invenciones, y con un rasgo no virgiliano tomado de otro romance, el de *La linda Policena*, inspirado en la Crónica Troyana medieval. La otra forma, en estilo más breve, efecto de la trasmisión oral, muestra huellas de la intervención de algún otro estudiante conocedor de la *Eneida*. Esta forma abreviada ha llegado a nosotros en varias ediciones publicadas en la primera mitad del XVI con variantes de lenguaje y de contenido, es decir, en un texto flúido, inestable, tradicional ²⁶. En suma, la gestación y tradicionalidad de este romance virgiliano se parece a la de algunos romances épicos, pero se diferencia, según ya hemos dicho, en que el poema de donde procede no tuvo la popularidad que tuvieron las gestas, así que no lo conocían los recitantes colaboradores, salvo rara excepción, y, por tanto, no podemos decir que esté unido tradicionalmente al poema; su tradicionalidad nace tan sólo después de su creación como romance.

²⁶ Véase mi estudio *Un episodio de la fama de Virgilio*, en los *Studi Medievali*, Torino, 1932, págs. 333-337.

8.—Ovidio: el Infante Troco.

Mención merece también el *Infante Troco* (Primav., 112), obra de un estudiante traductor de Ovidio, que convirtió en romance la metamorfosis de Hermafrodito y Salmacis ²⁷. Lo citamos por su final trunco. No cuenta toda la historia ovidiana, sino que genialmente la interrumpe después de contar los apremiantes requiebros de la diosa, con la repulsa del muchacho que aún no entiende de amores:

El Troco, como es mancebo, de vergüenza no hablaba;
 ella vencida de amores, de su cuello se abrazaba.
 El Troco le está diciendo, desta manera le habla:
 —Si no estáis queda, señora, dejaré vuestra posada.

Benedetto Croce, que traduce al italiano el romance, encomia este corte brusco en el punto culminante de la narración ovidiana, corte que determina en la fábula un cambio total de sentido, haciendo en ella brotar una poesía enteramente nueva y fresca ²⁸. Para nuestro propósito, sólo falta señalar el origen de esa poesía nueva y fresca, que además de hallarse en la tendencia fragmentista, tan usual en el romancero del siglo XVI, se halla también en la repulsión a lo maravilloso, tan general en la literatura española; el romance repudia la poesía mítica del hermafrodita para sustituirla por la poesía realista del anafrodita. Además debemos advertir que ese corte afortunado de la narración se logra mediante tanteos debidos a refundidores de la redacción primera, lo mismo que en otra ocasión he notado respecto al corte brusco del Conde Arnaldos, en el que también se ensayó el interrumpir el relato en diferentes lugares del romance ²⁹. En el de Troco conocemos otra versión que corta el hilo del relato antes de los cuatro versos arriba puestos ³⁰. Y la forma completa del romance, desconocida, decae evidentemente contando la metamorfosis ovidiana, según la hallo en un manuscrito, que tras los requiebros de Salmacis, continúa de este modo:

²⁷ *Metamorfosis*, IV, 285 y sigs. MENÉNDEZ PELAYO, *Antología*, XII, 1906, pág. 485.

²⁸ *La Crítica*, XXXVIII, 1940, págs. 71-72.

²⁹ Véase mi conferencia de 1922, *Poesía popular y poesía tradicional*, reimpresa en la «Colección Austral», en el tomo 55, *Los romances de América y otros estudios*.

³⁰ Versión impresa por MENÉNDEZ PELAYO, *Antología*, IX, 1899, pág. 306, y que se conserva también con alguna variante en un cartapacio de la Biblioteca Real, 2-B-10, «Poesías varias», tomo IV, fol. 202 a.

La bella ninfa que vía ser así menospreciada,
con ansias muy amorosas al mancebo se abrazaba;
él procura de huir, y ella más le apretaba;
ambos se hicieron uno y Ermafrodito se llama ³¹.

9.—*Romances tomados de historias,
novelas y cuentos.*

Hemos dicho (cap. VI, 26) que las Crónicas Generales de España y las Particulares de los reyes no dieron tema para romances orales de historia nacional, y que no es realmente excepción a esto la más novela que crónica compuesta por Pedro de Corral, fuente de varios romances relativos al rey Rodrigo.

En cambio, tenemos algún ejemplo de romances sacados de textos prosísticos no españoles.

Tomado de los *Gesta Regum Francorum*, o de algún otro relato merovingio, es el romance de *Landarico*, completamente erudito, todo en consonantes *-ado*, y enteramente fiel al relato cronístico. Se hizo tradicional, conservándose hoy en versiones peninsulares y de los judíos, tanto en Marruecos como en Oriente; el final se ha alterado hoy en varios modos y se le han incorporado adiciones varias ³².

Los cuentos populares, sobre todo los incluídos en los Sermos medievales, deben dar origen a más de un romance. El del *Galán y la calavera*, relacionado con el Convidado de Piedra de nuestro teatro, puede proceder de algún antiguo Ejemplario; en una de estas colecciones cuentísticas aparece el caso «De ebrio qui defunctum invitavit» ³³, con incidentes bastante análogos a los del romance citado. Verdad es que el mismo tema se halla referido en cuentos de multitud de países, hasta en una larga «complainte» francesa de 24 sextinas, fechada en 3 de diciembre de 1811 ³⁴, pero el ejemplo latino es más conforme con el

³¹ Biblioteca Nacional, ms. 4072, fol. 18 c; siglo XVI.

³² Véase MENÉNDEZ PELAYO, *Antología*, XII, 1906, págs. 488-492. P. BÉNICHOU, *Romances judeo-españoles de Marruecos*, 1946, págs. 39-43.

³³ Publicado por J. KLAPPER, *Exempla aus Handschriften des Mittelalters*, Heidelberg, 1911, pág. 36. Véase en mis *Estudios Literarios* el artículo «Sobre los orígenes de El Convidado de Piedra» (Colección Austral, vol. 28).

³⁴ J. BOLTE, *Über den Ursprung der Don Juan Sage*, en la *Zeit. für vergleichende Literaturgeschichte*, XIII, 1899, págs. 389-394. DOROTHY E. MACKAY, *The Double Invitation in the Legend of Don Juan*, Stanford University, California, 1943, págs. 126 y sigs. La canción francesa fechada en 1811, véase en J. TIERSOT, *Chansons pop. recueillies dans*

romance que la generalidad de esos cuentos. Además, contrastando con la falta de baladas extranjeras análogas, pues los cuentos no las inspiraron, está la abundancia de variantes peninsulares, tanto del tipo del doble convite con una calavera, como del doble convite con una estatua sepulcral, forma esta última llevada al teatro por Tirso de Molina.

10.—Tendencia épica del romancero novelesco.

Deben notarse temas baladísticos generales desarrollados bajo forma de romance dentro de un plan épico de gran extensión.

El rapto de una mujer haciéndola entrar en la nave raptora bajo pretexto de mostrarle alguna mercancía o alguna preciosidad, es tema muy repetido. Se halla en cuentos prosísticos, como en uno de la colección hecha a fines del siglo XIII o comienzos del XIV, titulada *Gesta romanorum*, entre las aventuras de una virtuosa emperatriz³⁵; se halla en varias formas de balada, por ejemplo, algunas en Francia, y otra en Piamonte y en Cataluña³⁶. De ninguna de estas canciones deriva la forma romancesca, la cual es aplicación libre de ese tema folklórico al rapto de Elena en un romance que trata la leyenda Troyana, el que comienza *Reina Elena, reina Elena* (Primav., 109). Este romance viejo, que en su versión recogida en pliegos sueltos de la primera mitad del XVI, cuenta toda la historia de Troya, es tradicional sólo en su primera mitad³⁷, sin duda fragmento derivado de un largo romance juglaresco o gesta sobre la leyenda clásica.

Pero aun esa parte tradicional, en el curso de su trasmisión a la época actual, se acortó y retuvo sólo el tema folklórico del rapto, olvidando el diálogo siguiente de Menelao y Agamenón; de modo que la tendencia épica antigua se olvidó en tiempos posteriores. No obstante, se conservó recuerdo épico en el nom-

les Alpes françaises, 1903, pág. 154 (mejor que en D. E. MACKAY, pág. 192); tiene fin trágico, predominante en todas partes, pero que no se halla en el ejemplo latino ni en el romance.

³⁵ *Gesta romanorum*, edición Oesterley, 1872, núm. 249, pág. 651.

³⁶ J. TIERSOT, *Chansons pop. recueillies dans les Alpes françaises* (Savoie et Dauphiné), 1903, pág. 173. DONCIEUX, *Romancero*, núm. 43. NIGRA, *Canti popolari del Piemonte*, núm. 44. MILÁ, *Romancerillo*, núm. 201.

³⁷ Ya dijimos arriba, cap. IV, nota 109, que los primeros 74 octosílabos de este romance son tradicionales y los 64 últimos son juglarescos. La tradición actual no retiene toda la parte que era tradicional en el siglo XVI.

bre clásico Paris (versiones de Marruecos), Parisio (Canarias, Tenerife), Parisi (sefardíes de Oriente), y en el de la reina Elena o Lena (Marruecos) trocado en Isabela, Isela, Isleda (Oriente)³⁸. El romance tiene ya estilo oral en el siglo XVI, así que sus 18 primeros versos dieciseisílabos, que son los hoy conservados bastante fielmente, no sufrieron acortamiento; 17 versos tiene la versión de Canarias; de 16 a 19 las sefardíes. La versión hoy repetida oralmente es diversa de la de los pliegos sueltos antiguos, pues aparece ampliada con algunos rasgos extraños, sobre todo con el aliciente que pone Paris a Elena de tener en su nave más chica un manzano que da manzanas de oro (recordando la manzana del juicio de Paris), detalle que se halla lo mismo en Canarias que en Marruecos y en Oriente.

En lugar de la leyenda Troyana, tan famosa en toda la Edad Media, nuestros viejos juglares, aficionados a dar una apariencia épico-heroica a los temas folklóricos, preferían la más famosa leyenda de Carlomagno, tendencia de donde nacieron los romancesseudocarolingios ya tratados en el capítulo VII. Y como entonces observamos que la tendencia novelizadora llegaba hoy día a perder la coloración carolingia, también aquí vemos que hoy pierde la coloración épica troyana.

11.— *¿Influyó el romancero en la canción europea?*

Recordando lo que dijimos de las ficcionesseudocarolingias, ¿es posible que *La Escriveta* provenzal derive de un romance castellano? ¿Pudo Gaiferos tener su origen en Castilla, como hemos sospechado (cap. VII, 19), o por fuerza debemos creerlo originario del Languedoc?

El primer estudio fundamental sobre la difusión de las baladas en la zona románica, el de Constantino Nigra, en 1888, es negativo respecto al poder de irradiación del romancero fuera de la Península. Los países celto-románicos, que dice Nigra, o sea los románicos a los que él asigna un substrato celta, la Bélgica Valona, la Francia del Norte, la Provenza, la Suiza románica, la

³⁸ Catálogo del romancero judío-español, núm. 43. P. BÉNICHOU, *Romances judeo-españoles de Marruecos*, núm. 19.

Italia Superior y Cataluña, tienen una canción popular de temas comunes, y cuando alguno de esos temas se halla también en la España Castellana, seguramente fué importado de Cataluña o del Languedoc. Por el contrario, los romances castellanos no ejercieron influjo alguno sobre la poesía popular celto-románica; los pocos romances españoles que se hallan más o menos completamente reproducidos en otras regiones, fueron antes introducidos en España desde los limítrofes países celto-románicos ³⁹.

Gastón Paris, en 1889, al examinar la obra de Nigra, limita extremadamente esa posibilidad de orígenes baladísticos comunes que el crítico italiano repartía indistintamente entre todos los países celto-románicos, pues concluye que el género de la canción épico-lírica tuvo su origen en la Francia del Norte, desde donde irradió a la Francia del Sur, al Piamonte y a Cataluña; en esos y otros países se compusieron también canciones originales, pero ellas, por lo común, se quedaron en su tierra natal, sin emigrar; sólo el genio francés, como de costumbre, difundió mucho a los otros pueblos y les tomó muy poco ⁴⁰.

Pero este criterio de que todo romance emparentado genéticamente con un canto extranjero es importado de afuera, no pareció siempre sostenible. Un italiano ilustre, Pío Rajna (1915), sugiere de pasada contra la teoría de Nigra, que el origen y la historia de los romances no deben ser considerados tan aparte de la poesía épico-lírica neolatina en general; varios romances castellanos que cuentan con producciones análogas en esa poesía de otras naciones, por ejemplo, *La Infantina*, *El Conde Arnaldos* o *El Conde Alarcos* nos ofrecerán siempre las versiones más arcaicas que de esos temas poseemos, y parece lo más probable que tuvieron su origen en el dominio castellano ⁴¹.

Antes que Pío Rajna hiciera esta sugestión, otro erudito italiano, Egidio Gorra, había objetado más detenidamente contra

³⁹ *Canti popolari del Piemonte*, págs. xxix y xxxvii. Nigra, que toma como clave para reconocer el substrato céltico la abundancia de terminaciones agudas en el lenguaje, califica también de célticos a Portugal y Galicia. Pero el gallego-portugués conserva la vocal final latina más que el castellano, y en cuanto al romancero, el de Portugal y Galicia es inseparable del de Castilla, según Gastón Paris y Carolina Michaelis notaron ya, refiriéndose a Nigra. Por eso, para no involucrar cuestiones, omito arriba el nombre de Portugal.

⁴⁰ En el *Journal des Savants*, 1889, págs. 671-673.

⁴¹ RAJNA, *Osservazioni e dubbi*, en *Romanic Review*, VI, 1915, págs. 37-39 y 22 con la nota 74.

Nigra (1896), fijándose sólo en el último de los romances por Rajna citados. El *Conde Alarcos*, nos dice Gorra, lleva una impronta, no celto-románica, sino española innegable; de España debió de pasar ese tema a Francia, aunque en ésta no se conoce versión ninguna, y de Francia hubo de pasar al Piamonte ⁴². Como este antiguo estudio de Egidio Gorra es desconocido u olvidado por Rajna, y como las razones que en él se aducen son incompletas, debemos tratar aquí de ese singular romance, que es uno de los más bellos y famosos, pero siempre mal comprendido a mi ver.

12.—*El romance del Conde Alarcos.*

Ese romance del *Conde Alarcos* trata un tema sólo conocido en el Piamonte y en los países hispano-portugueses.

En la canción piamontesa (28 heptasílabos), un rey quiere casar a su hija con un caballero que ya es casado y tiene su mujer en Holanda; ordena al caballero que abandone a su mujer; va el marido triste y lloroso a participar la rigurosa orden a su querida consorte; ambos con gran dolor se separan, repartiéndose los dos hijos niños.

Los romances son más trágicos y de mayor desarrollo. La Infanta pide al Rey la case con el Conde, que tiene hijos y mujer, pero que antes le dió prendas de amor (él me ha dado un pañuelo, yo le he dado una sortija); el Rey manda al Conde que mate a la Condesa; él se resiste, pero al fin obedece; la Condesa, al morir, emplaza a los culpables ante la justicia divina, y en efecto, mueren antes del tercer día del emplazamiento (64 octosílabos, versión de Brugos, León). En algunas versiones, se habla también de promesas que dió el Conde a la Infanta; no hay emplazamiento, sino que cuando el Conde quiere ahogar a la Condesa, llega un paje del Rey, o aparece un ángel anunciando que el Rey y la Infanta han muerto (versiones catalanas de unos 90 octosílabos).

⁴² GORRA, *Un dramma di F. Schlegel*, en la *Nuova Antologia*, LXV-LXVI, 1896, páginas 7-8 y 10-14 del extracto. (NIGRA, *Canti del Piemonte*, núm. 8, *La figlia del Re*, no expresa opinión particular sobre este canto, pero la ha expresado de modo general en la Introducción.) Gorra, para la difusión exterior de los romances, se apoya en F. Wolf y en Milá, pero éstos se refieren siempre a la propagación del romancero entre los literatos y no a la tradición oral, que es el tema que aquí tratamos. En la pág. 13 señala una analogía especial del concepto del honor en Alarcos y en el teatro, a saber, que el padre consiente en un matrimonio inferior, lo cual no es exacto, pues el verso 50 del romance dice que el conde Alarcos es «par igual» a la infanta.

En versiones portuguesas (como la del *Conde Yanno*, muy extensa, rehecha por Almeida Garrett) y en versiones gallegas, en ninguna de las cuales hay emplazamiento, la Condesa, preparándose para la muerte, se despide de sus hijos; dando de mamar al menor, se oyen doblar las campanas, y el niño lactante habla prodigiosamente para anunciar que la Infanta ha muerto. En fin, en otro tipo de versiones mucho más numeroso, la Infanta pide por marido al Conde sin expresar más causa que su voluntad; no hay promesa matrimonial anterior (versión asturiana, 80 octosílabos; versiones portuguesas, gallegas, extremeñas, judíos de Marruecos, etc.).

Las referidas opiniones de Nigra y Gastón Paris hacen suponer que este tema del Conde y la Infanta cruel fué inventado en Francia, aunque allí hoy no se conserva, y que de allí se propagó a la Italia septentrional y a Cataluña, y de Cataluña a Castilla y a Portugal. Pero una primera objeción, y bien grave, contra semejante manera de pensar es que, en el caso presente, Cataluña no puede ser tomada como importadora en la Península si aceptásemos que el tema venía de fuera, pues todas las versiones catalanas contienen castellanismos en la rima y varias de ellas están medio en catalán medio en castellano ⁴³. A esta prueba contra la opinión de Nigra añadiré un indicio valioso, cual es la plena y robusta vitalidad que el romance tiene en el mundo hispano, cantándose actualmente en todas las lenguas peninsulares, en catalán (hasta en Alguer, de Cerdeña), en castellano, en gallego, en portugués, en América tanto en Chile como en el Brasil, entre judíos sefardíes lo mismo en Marruecos que en Salónica, mientras que en el extranjero el mismo tema sólo es conocido en el Piemonte y no mucho, debiendo suponerse que se ha olvidado en Francia. Esta debilidad del área extranjera frente a la compacta densidad del área hispana, es muy significativa.

Pero he aquí que, además de las versiones orales que hoy se cantan en el Norte de Italia y en todos los países de habla hispana, se conserva una versión juglaresca antigua, muy extensa, de 428 octosílabos.

La teoría corriente desde la época romántica hasta hoy (aplica-

⁴³ Tanto las siete versiones que publica MILÁ, *Romancerillo*, núm. 237, como las inéditas que poseo. BRIZ, *Cansons de la terra*, III, págs. 31 y 33, catalaniza su versión, reconociendo que es traducción del romance castellano.

da recientemente por Entwistle al *Dirlos*) es que, en casos como éste, la versión juglaresca es una dilatación de la versión breve oral. Pero contra este modo de ver existen los más fuertes indicios, y el primero es la gran antigüedad del *Conde Alarcos* juglaresco, que ya estaba muy divulgado en 1454 (cap. XI, 8). Y esta versión juglaresca tan antigua es en todo más lógica y bien trabada que las versiones orales. Como sucede en el caso de *Dirlos*, en ninguna de las orales se hallan reunidos todos los recursos y pormenores de la versión juglaresca, y es absurdo suponer que nuestro juglar, en la primera mitad del siglo xv, fuese un coleccionista de versiones cantadas, que tomase de una, por ejemplo, la tierna despedida que de sus hijos hace la Condesa, y tomase de otra el emplazamiento ante Dios, etc., etc., y así entresacase de unas y de otras los elementos en ellas dispersos.

A todas luces el romance juglaresco de *Alarcos* no es un arreglo de versiones orales sino una creación de arte muy personal. El juglar nos sorprende destacándose en medio de los poetas de cancioneros o romanceros del siglo xv. No quiere adocenarse narrando, como los demás juglares romancistas, aventuras caballescascas de combates o de amores. Le atraen más los conflictos entre el rey y los nobles adversos, las muertes que por razón de Estado cometen Alfonso XI el Justiciero o Pedro el Cruel, pero él no tratará este conflicto puramente político, como los juglares trataban, sino que lo traslada al terreno del honor familiar. Aspira a una absoluta originalidad. Hacía ya un par de siglos que la poesía épica española había tratado el tema del honor: el conde Garcí Fernández que venga por propia mano su ultrajado honor marital, para hacerse digno de gobernar a Castilla; ahora nuestro juglar busca mayor complejidad: un noble de la más alta jerarquía ofende el honor de la familia real, y el rey repara el agravio obligando al feliz esposo a que mate por razón de Estado a la esposa inocente; razón de Estado criminosa como lo fué y lo sigue siendo esa razón en tantas ocasiones:

Por la honra de los reyes muchos sin culpa morían,
pues que muera la Condesa no es mucha maravilla...;
de morir tiene, buen Conde, por salvar la honra mía.

Después, la ejecución de este singular tema es propia de un poeta descuidado, pero un verdadero poeta. Sabe muy bien lo

que quiere hacer y lo realiza con libre desenfado, dedicando esmero de composición a las escenas capitales y pasando de largo por las que le ofrecen menos atención. Nos introduce desde el primer verso en un ambiente trágico, con el sombrío retraimiento y tristeza de la Infanta que ha perdido su honor y que debe descubrir su deshonor al padre de quien ha estado fatalmente abandonada y de quien ahora sólo escucha duras recriminaciones («vuestra honra es ya perdida..., por mala seréis tenida»). El causante de ese deshonor es el Conde, en cuya alma pugnan la antigua pasión ilícita, que se jacta no olvidar nunca, y la felicidad conyugal en que vive; pugnan la perversa infanta que exige el crimen y la casta esposa que le ha dado dos hijos. El más conmovido patetismo domina toda la segunda mitad del poemita, actuada entre el Conde que, aunque abrumado por la ternura conyugal, está resuelto a cumplir la inicua sentencia del Rey, y la Condesa, su víctima, que viene a ser la verdadera protagonista. Pudiera decirse que es el romance de la *Condesa Alarcos*, no del *Conde*; y entre los muchos poetas dramáticos que se sintieron atraídos por este fascinador poema, ¡cuántos pasos en falso se hubieran evitado con este cambio de título! La segunda parte es la parte nuclear de la obra; lo anterior es sólo una preparación. Admira la grandiosa sencillez con que la Condesa suplica por su vida al Conde, inexorable en cumplir el mandato del Rey; la conformidad con que al fin se resigna a recibir la muerte de manos del que la ha hecho dichosa al tomarla por mujer, pero que ahora la apremia: «De morir habéis, Condesa, enantes que venga el día». El último pensamiento de la infeliz es morir religiosamente:

- Dejisme decir, buen conde, una oración que sabía.
—Deci da presto, Condesa, enante que venga el día...

Pero dicha la última oración, aún le queda otro postrer deseo; quiere endulzar la muerte en el deber y el amor maternal:

- Dédesme acá ese chiquito, mamará por despedida.
—No lo despertéis, Condesa, dejaldo estar, que dormía, sino que os demando perdón, porque ya se viene el día.
—A vos yo perdono, Conde, por el amor que os tenía; mas yo no perdono al Rey, ni a la Infanta su hija, sino que quedan citados delante la Alta Justicia, que allá vayan a juicio dentro de los treinta días...

El emplazamiento ante el tribunal divino; nada de aquel prodigio del niño que habla, según la versión divulgada por Almeida Garrett.

Este romance juglaresco, tan original en su tema, es a la vez notoriamente español, por su misma esencia. En él se halla un concepto del honor y de la realeza con caracteres específicos netamente españoles, más aún, plenamente calderonianos. El juglar literatiza las exigencias del honor y del sentimiento monárquico con exaltada desmesura, como se hará doscientos años después en ciertos dramas, los más artificiosos de Calderón. Todo en el romance es calderoniano. Por satisfacer la honra del rey, Alarcos sacrifica su mujer inocente; y la mata con inexorable dureza, aunque mediando las más tiernas muestras de amor entre la víctima y el homicida; la mata en secreto, fingiendo una muerte natural; los imperativos del honor (el honor, el bien más alto del hombre en este mundo), sus terribles imperativos, se sobreponen a toda otra ley de justicia, y son acatados, aunque agitando protestas y recriminaciones que se dirige a sí mismo el Conde al decidir la muerte de su querida esposa. En todos estos caracteres el romance coincide asombrosamente con la teoría sobre el desagravio del honor desarrollada en los dramas del teatro español, en especial los calderonianos⁴⁴. Únicamente se diferencia de ellos en que el poeta medieval hace después que, sobre las leyes del honor, seguidas por el Rey, la Infanta y el Conde, triunfe la apelación al juicio divino hecha por la Condesa. Las tremendas leyes del honor, «a secreto agravio secreta venganza», estaban completamente definidas a comienzos del siglo xv, pero la literatura romancística no las quiso admitir, como las admitió, indiscutibles, la literatura dramática de los siglos áureos.

En comparación con el valor literario y cultural del romance juglaresco, todas las versiones orales aparecen incompletas y como una debilitación de ese texto extenso, o una deturpación. Una vez más se ve evidente nuestro principio general de que el relato circunstanciado es anterior al relato épico-lírico. Y en este caso, el relato extenso es de mérito superior; el juglar de

⁴⁴ Véanse mis artículos *El honor en el teatro español*, 1937 (reimpreso en la «Colección Austral», vol. 120, *De Cervantes y Lope de Vega*), y *El honor en la literatura española de los siglos de oro*, traducida al alemán por K. Vossler para la Miscelánea sobre el honor del editor Pongs, Weimar, 1941.

Alarcos ha de ser mirado como uno de los valores excepcionales en la historia literaria.

Sobre las particularidades históricas, que también deben tenerse en cuenta para comprender la expansión del romance de *Alarcos* fuera de la Península, diremos algo en el capítulo XVII, 1 y 2.

13.—*Bernal Francés*.

Tras el ejemplo de *Alarcos* vamos a exponer otro, sobre el que se han emitido opiniones muy divergentes.

En 1843 Almeida Garrett, tratando del *Bernal Francés* (trágica historia de la mujer que cree hablar con su amante y está hablando con su marido), pensaba que, no hallándose nada semejante en las colecciones castellanas, este romance debía ser portugués de origen, y de lo más puramente nacional que Portugal tenía ⁴⁵. Pero luego, la cuestión se complicó, porque fueron publicadas en otros países canciones enteramente análogas a la portuguesa, tan semejantes que parecen traducción las unas de las otras. La portuguesa comienza:

- ¿Quem bate á minha porta, quem bate o quem stá ahí?
— Sou Bernal Francez, senhora; vossa porta, amor, abri...

Una canción del Piamonte empieza igualmente:

- ¿Chi tanbüssa a la mia porta ch'a l'é l'ura dël bun dürmí?
— Sun el fiöl del Re Inardí; o bela, vení-me a dürbí...

y otra francesa, recogida en tierra de Metz, comienza:

- J'entends quelqu'un à ma porte qui m'empêche de dormir.
— C'est votre amant, ô la belle, qui vous empêche de dormir... ⁴⁶.

⁴⁵ ALMEIDA GARRETT, *Romanceiro*, I, 1843. Lo mismo dice al frente de su reconstrucción del *Bernal Francés*, fechada en 1842. TH. BRAGA, *Cantos do Archipelago Açoriano*, 1869, pág. 408, cree innegable la procedencia de España. En el *Romanceiro Geral*, III, 1909, pág. 514, afirma el origen extranjero, creyendo que el nombre de Bernal Francez proviene acaso del Re Inardí de la versión piamontesa (!). Carolina Michaëlis, en 1909, supone que el *Bernal Francés* pudo ser compuesto en castellano por un portugués (*Romances velhos em Portugal*, § 178).

⁴⁶ NIGRA, *Canti popolari del Piemonte*, núm. 30, *Il marito giustiziere*. COMTE DE PUYMAIGRE, *Chants populaires recueillis dans le pays Messin*, I, 1881, pág. 127; el editor califica la canción de oscura, y reconoce su parentesco con el romance portugués. La oscuridad procede de que la canción de Metz busca un desenlace diverso del original, desviación frecuente en la tradición popular.

En 1888, C. Nigra encuentra que estas canciones de Metz y del Piamonte, y otra de Venecia, así como otra de Cataluña publicada por Milá, siendo todas tan semejantes, hasta en su forma métrica, suponen un origen común, y entonces califica la pretensión portuguesa no ya de dudosa, sino de inadmisibile. ¿Cómo puede irradiar de Portugal un canto a todos esos países? La patria originaria debe ser el Languedoc. El nombre «Bernal» parece indicar que el fundamento histórico de la canción había que buscarlo en el siglo IX, en los amores del duque Bernardo de Septimania con la emperatriz Judit. Todas estas conjeturas hoy son insostenibles.

Hoy conocemos multitud de versiones que ilustran la cuestión suscitada por el nombre del personaje. En otros lugares he probado que ese nombre de *Bernal Francés* es histórico, designando a un capitán de los Reyes Católicos, tan famoso por su valentía como odioso a sus soldados por la avaricia que con ellos mostraba, el cual se distinguió mucho en toda la guerra de Granada (1482-1492); de él hablan mucho los coetáneos, Alonso de Palencia, Hernando del Pulgar, el Cura de Los Palacios, Diego de Valera ⁴⁷. Y ese nombre es básico, es troncal en la genealogía de esta canción. Se conserva entero en muchas versiones hispánicas, *Bernal Francez*, *Bernardo Francez* en Portugal; *Bernal Francés* en Uruguay y Argentina; *Bernal el Francés* en Méjico ⁴⁸; son versiones esparcidas en el área hispánica por lugares extremos o periféricos, que en la geografía folklórica son por lo común los más conservadores. Luego, unas versiones toman la primera parte del nombre y otras la segunda: *Re Inardí* en el Piamonte, esto es, *Re Inardino*, derivado de un originario «Bernardino», según evidente conjetura de Nigra; *el Pelegrino*, Sarajevo, Dardanelos, Smirna; *el Francés*, en Burgos y en Chile; *Don Francisco*, en Castilla, Andalucía, Cataluña, Mallorca, Marruecos ⁴⁹.

Después hay que considerar la forma métrica. El mono-

⁴⁷ *Los romances tradicionales en América*, 1906, núm. 3 (reimpreso en la «Colección Austral», vol. 55, *Los romances en América*, 1941, págs. 19-22). Véase también *Flor nueva de romances viejos*, 1928.

⁴⁸ Una alteración posterior es «Don Fernando el Francés», Méjico; «Fernando Francés», Santander.

⁴⁹ Variantes: «el señor Francés», Burgos, Argentina; «Juan Francés», Almería; «Dom Francesco» se halla también en Portugal, y de ahí el familiar «Don Paquito», en Navarr

rimo en *-í*, propio de las versiones hispánicas, es también básico. La versión de Metz es igualmente monorríma en *-í*, de hemistiquios por lo común octosilábicos, forma rara en Francia, y su editor, el conde de Puymaigre, sin conocer versión ninguna castellana, nota la singularidad de esta analogía con la métrica del romancero ⁵⁰. Una versión piamontesa tiene doce versos en *-í* y seis con otras terminaciones ⁵¹. Los romances se singularizan entre las canciones populares de los países vecinos por sus octosílabos monorrímos; se impone, pues, la presunción del origen hispano de la canción de Metz y de la del Norte de Italia. El romance catalán proviene evidentemente del centro de la Península, y no del Languedoc, como suponía Nigra, pues en todas sus numerosas versiones ⁵² aparece no sólo octosílabo monorrímo, sino lleno de frases y palabras castellanas, algunas esencialmente originarias, como la voz *candil*, que es una asonancia exigida por la narración en el texto castellano.

Por último, algo quiere decir la fecha de las versiones. El *Bernal Francés* castellano tenía gran difusión y arraigo suficiente a fines del siglo XVI, por lo menos, cuando sus versos eran utilizados por Góngora, Lope de Vega y Calderón, como veremos adelante (cap. XXII, 3). Frente al romance español, la canción francesa y la italiana se hallan en una situación genealógica indecisa, como el proletario indocumentado frente al hidalgo de ejecutoria y de solar conocido.

Indudablemente el solar originario de esta canción de adulterio asonantada en *-í* está en la tierra donde vivió el Bernal Francés histórico; en la tierra donde el octosílabo monorrímo es el metro baladístico habitual; en la tierra donde vivieron Góngora, Lope y Calderón, los primeros y gloriosos testimonios de la existencia de tal canción en el mundo ⁵³.

⁵⁰ PUYMAIGRE, *Chants populaires du pays Messin*, I, pág. 130: «c'est le système rythmique des romances».

⁵¹ La otra versión piamontesa de Nigra tiene 7 *-i* y 9 *-é*. Otra italiana comienza con *-o*. R. KÖHLER, *Kleinere Schriften*, III, 1900, pág. 220.

⁵² Las siete versiones que publica MILÁ, *Romancerillo catalán*, pág. 245, y varias otras que yo poseo. BRIZ, *Cansons de la terra*, II, pág. 16, elimina los castellanismos, salvo la asonancia *candil*; pero en la pág. 20 habla de esos castellanismos.

⁵³ Respecto a *Bernal Francés*, dudaba cuando publiqué *Los romances de América*, 1906 (dudas que compartió MENÉNDEZ PELAYO, *Antología*, XII, 1906, pág. 503). Afir-
mé en la *Flor nueva*, 1928.

14.—*Aparición de la amada difunta.*

Otro caso semejante, aunque no evidente. Se trata de la canción del ausente enamorado que, regresando a ver a su amada, la encuentra muerta y oye en boca de la difunta palabras de amor. Nigra afirma que, como es lo ordinario, esa canción, desde la Francia Meridional se infiltró en Cataluña, dejando aun en Portugal algún rastro ⁵⁴; Doncieux supone que la forma primitiva, construído todo el relato en primera persona, en boca del amante, debió de nacer acaso en el siglo XVI en la Bretaña francesa, de donde se extendió a toda la Francia de oil, a la de oc, al Piamonte, Emilia y Venecia, a Cataluña y, en consecuencia, a Portugal ⁵⁵. De Castilla nada dice ninguno de los dos críticos. Y sin embargo, mientras de todas esas canciones nombradas no hay texto ninguno sino moderno, el romance castellano, en que el enamorado narra en primera persona el encuentro con su amada difunta, se halla ya puesto por escrito a fines del siglo XV en el Cancionero de Londres; después corría divulgado en pliegos sueltos, impresos desde hacia 1506 en adelante, así como en el Romancero de Sepúlveda de 1551; tal romance se había hecho cantar sobre la escena en obras teatrales de Mejía de la Cerda, de Guillén de Castro y de Vélez de Guevara; en fin, gozó de una popularidad inmensa, que sigue disfrutando hoy, cantado en toda España y en Portugal, en toda América y en Marruecos ⁵⁶. Pero no, el hidalgo de tan rico abolengo no merece la menor consideración por parte de la antigua crítica, la cual, ignorando la noble ejecutoria de hidalguía, le quiere hacer descender de gentes humildes indocumentadas. Aquí, como en el caso de Bernal Francés, el asonante del romance (que casualmente también es *-í*) se halla en las versiones italianas o francesas al final, en las solemnes palabras de ultratumba que pronuncia la amante. Aquí, como en el caso anterior, la versión catalana no procede, como creen los citados críticos, del Languedoc, pues está toda asonantada en *-í* y abunda en palabras castellanas. El romance, pues, no entró en la Península por Cataluña; es lo que

⁵⁴ NIGRA, *Canti popolari del Piemonte*, pág. 124.

⁵⁵ DONCIEUX, *Romancero pop. de la France*, 1904, pág. 328.

⁵⁶ Véase enumeración de todas estas versiones y estudio de ellas hecho por S. G. MORLEY en la *Rev. Filol. Esp.*, IX, 1922, págs. 298-310.

seguramente podemos decir; quizá salió de España por Cataluña, o quizá de un salto pasó a otro país, desde donde luego irradió a los vecinos. En fin, si este viejísimo romance de la *Aparición* fué traducido con propósitos artísticos en el siglo XIX por ilustres poetas ingleses, por Lockhart y por Bowring, cuando ninguna de las otras versiones europeas logró un honor semejante, bien pudo ser traducido en Francia durante el siglo XVI por cualquier poeta anónimo del pueblo. Ninguna de las consideraciones expuestas constituye una prueba, pero sí son indicios vehementes.

Corolario. El estudio comparado del Romancero prueba en notables ejemplos, y habrá de probar en otros casos, que es absurda la actitud de tantos críticos que no consideran para nada la posibilidad de una irradiación literaria o musical desde España a otros países europeos. Los estudios culturales comparatistas habrán de ejercitar en el examen de la poesía colectiva una razonable amplitud de miras. España no puede seguir siendo la cenicienta de esos estudios; ella quiere hacer su escapada a la gran fiesta del palacio donde brilla y se ilustra la invención baladística; y los comparatistas deben pensar que esa, que relegan como cenicienta, debió en tiempos hacer otras escapadas a las fiestas de la poesía oral, pues que la vemos presentarse muchas veces en los palacios de la poesía docta, donde sabe hacerse admirar.

ILUSTRACIONES MUSICALES

POR GONZALO MENÉNDEZ-PIDAL

Cuando examinamos en su conjunto más de cinco siglos de historia musical romancística, resulta sugestivo comprobar cómo a través de esos quinientos años se mantienen estables una serie de características fundamentales: desprecio del artificio, simplicidad de medios, expresivismo dramático, procurando en todo más causar agrado que admiración; aspectos que en los ejemplos aquí reproducidos no trascienden, sin embargo, en todo su valor por haber tenido que suprimir los montajes polifónicos y los acompañamientos instrumentales.

Fuera de esto, queda también como característico el hecho sugestivo de cómo en España los grandes floreceres musicales desarrollaron su novedad en el campo del madrigal, del acompañamiento para pulso y tecla o en el de las primeras variaciones instrumentales, partiendo de la canción tradicional, romances en muchos casos; de ahí el que Falla en su *Retablo* o en su *Concerto* sea tan español en su universalidad, como lo fueron en el siglo xvi Cabezón o Narváez con sus variaciones para órgano o vihuela, y en los años que corren J. Rodrigo vuelve a dar testimonio de la eterna novedad que se encierra en la tradición española, esparciendo entre públicos de concierto obras montadas sobre versiones vihuelísticas de romances o sobre melodías sefardíes de las recogidas por M. de Lara.

1.—*El manuscrito musical más antiguo.*

La Crónica del Condestable Miguel Lucas de Iranzo cuenta en su capítulo XVI cómo la defensa de Jaén, organizada por el Condestable, quebrantó el partido rebelde de Enrique IV y permitió al Rey conservar la corona. Y cuenta también cómo, con este motivo, en muchas coplas y cantares que a la sazón se hicieron, se decía que Enrique IV, por obra del Condestable, reinaba en Castilla.

En el texto de la Crónica no se incluye ninguna de estas canciones aludidas, pero en el manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid (ms. 2092), en los folios del capítulo XXXI, van intercaladas dos hojas con filigrana diferente a la del resto del manuscrito, en las cuales se transcribe un romance en alabanza del Condestable como defensor de Enrique IV:

Lealtad, oh lealtad,
lealtad, dime do estás...

Según Carriazo, el cuerpo general de este manuscrito es, a más tardar, de las últimas décadas del siglo xv, y más bien lo cree contemporáneo del propio Condestable.

Los hechos referentes a la defensa de Jaén tienen lugar en 1465. No es presumible, por lo demás, que las hojas intercaladas lo fueran mucho tiempo después, así que este romance podemos suponerlo transcrito en vida del Condestable mismo.

La música que lo acompaña va distribuída en cuatro voces, y hasta los modernos estudios de Inglés, se tenía esta canción por el más viejo manuscrito castellano de texto polifónico. Hoy, sin embargo, conocemos romances más antiguos conservados en el Cancionero de Palacio, como por ejemplo el de «Alburquerque, Alburquerque» (según ya apuntó Gilbert Chase); y existen también otras canciones líricas en el propio Cancionero de Palacio, en el de Montecasino y en el de París, que hoy día se tienen por anteriores a la de «Lealtad, oh lealtad».

La transcripción, hecha con criterio no muy científico, es de Francisco Asenjo Barbieri, que la incluyó al final de su edición del Cancionero de Palacio, en los Apéndices.

Le al - ta t i o le al - ta t! Le al -
 ta t di me do sta . s? Ve te Rey al Con
 de sta . ble y en él
 la fa . lla . rás.

2.—Apogeo del romance en la corte regia.

A fines del siglo XIX era idea muy generalizada entre los musicólogos de toda Europa la de que en España no se había conocido la polifonía hasta que los maestros flamencos, venidos en 1502 con la Capilla de Felipe el Hermoso, divulgaron entre nosotros la nueva técnica. Pero precisamente en esos últimos años del 800, Francisco Asenjo Barbieri dió a conocer (1890) el riquísimo cancionero musical conservado en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid y que procedía del Colegio de Anaya en Salamanca.

Por estudios recientes de Higinio Anglés sabemos cómo, en tiempo de los Reyes Católicos, las Capillas de las cortes castellana y aragonesa, que hasta entonces habían estado formadas a base de músicos extranjeros, dieron cabida preponderante a los músicos nacionales. Y esos músicos castellanos y aragoneses, que hasta entonces se habían visto obligados a cultivar exclusivamente el género impuesto por los maestros franconeerlandeses, se lanzaron, bajo la protección real, al desarrollo de un género completamente nuevo en el ámbito de la corte, pero fuertemente enraizado a las tradiciones nacionales.

Esta novedad cortesana se caracterizó por una preponderancia del expresivismo dramático, conseguido a base de formas musicales simplicísimas, aun cuando sus cultivadores habían demostrado ser maestros en la compleja técnica contrapuntística de estilo nórdico.

Temáticamente, la nueva escuela música cortesana dió ca-

bida a un amplio repertorio del que formaban parte principal villancicos y romances; más de cuarenta romances figuran en el Cancionero de Palacio, y entre ellos algunos compuestos en período muy anterior al fernando-isabelino: tal es el caso del de «Alburquerque, Alburquerque», escrito para una voz y dos instrumentos, o el de aquel otro que empieza «Oh castillo de Montánchez».

Anglés supone que el repertorio del códice de Palacio abarca muestras de la producción polifónica profana entre los años 1470 a 1504; pero probablemente habrá que correr las dos fechas hacia años anteriores y posteriores, por cuanto hay composiciones referidas a tiempo de Carlos V, y en lo relativo a antigüedad, ya el propio Anglés reconoce que muchas de las composiciones anónimas «rezuman un arcaísmo venerable y es prematuro decir cuándo fueron escritas». Por lo demás, es curioso señalar que los romances del Cancionero de Palacio pertenecen en su inmensa mayoría a la primera redacción del códice.

Es hecho notable y significativo también, el que la mayor parte de las músicas de romances son, según puede verse en la nueva edición de Anglés, músicas escritas para ejecutarse a una sola voz con acompañamiento instrumental. Barbieri, obsesionado por la importancia de su descubrimiento polifónico, no respetó totalmente la forma del manuscrito, y cuando el códice no consignaba texto sino para alguna voz, él lo suplía en las restantes. Anglés, más estricto en la transcripción, observó que cuando el códice no daba letra más que para una voz, la tesitura de las restantes no era propia para el canto, pues se había escrito pensando en que fuese ejecutada por un instrumento. De entre todos los romances que figuran en el Cancionero de Anaya o de Palacio, sólo resulta ser versión evidentemente polifónica la de «Por mayo era, por mayo».

Ejemplos evidentes de cómo la letra romancística era respetada como señora los dan dos romances épicos heroicos del Cancionero de Palacio: «Durandarte, Durandarte» y «Los brazos traigo cansados», escritos, sin duda, para una sola voz con acompañamiento de dos o tres instrumentos. Y ésta va a ser siempre la tendencia de la música recitativa del romance: respetar la inteligibilidad del texto, evitando el que se diluya en el artificio polifónico o contrapuntístico.

Anónimo. Probablemente se refiere a sucesos de 1430. El 21 de diciembre de 1429 el castillo de Montánchez, que estaba por el infante de Aragón Enrique, se entregó al rey Juan II. *Cancionero musical de Palacio*, edic. Anglés, núm. 356 (edic. Barbieri, núm. 339).

io cas-ti.llo de Mon-tan-ges Por mi mal te co-
no-çi! ¡Cui.ta-da de la mi ma-dre, Que no tie-ne más
de a mí, Que no tie-ne más de a mí! E.la sien-
te mi pa-sión, Yo la su-ya más que mi-a.

Anónimo. Suceso del año 1430. Los infantes de Aragón Enrique y Pedro se niegan a entregar la villa de Alburquerque a Juan II en diciembre de 1430. *Canc. de Palacio*, edic. Anglés, número 106.

Al-bur-quer-que, Al-bur-quer-que, Me-re-çi.a ser on-
rra-do; En ties-tán los dos in-fan-tes
Fi-jos del Rey Don Fer-nan-do

F. de la Torre. Suceso de 1485. *Canc. de Palacio*, edic. Anglés, núm. 136.

Pas.cua d'Es-pí-ri-tu San-to, Do.min-
go, pri.me-ro di.a, A las çinco de la tar.de
Ca-bal-gó co-mo so-lí-a.

Anónimo de la capilla de los Reyes Católicos. Suceso de 1489.
Canc. de Palacio, edic. Inglés, núm. 135.

So . bre Ba . ça es . ta . ba el Rey,
Lu . nes, des . pués de yan . tar; Mi . ra . ba
las ri . cas tien . das Qu'es . ta . ban en su rre . . al.

F. de la Torre, de la capilla de los Reyes Católicos. *Canc. de Palacio*, edic. Inglés, núm. 150.

Per los cam . pos de los mo . ros El Rey Don Fer .
nan . do y . . . ba sus ba . ta . llas or . de .
na . das, ¡O quan bien que pa . re . ci . a!

Lope Martínez. *Canc. de Palacio*, edic. Inglés, núm. 100.

Ca . va . lle . ros de Al . ca lá,
En . tras . tes a fa . ser pre . sa, Et fa . llas .
tes un mo . ri llo En . tre Es . te .
po . na i Mar be lla

Anónimo. *Canc. de Palacio*, edic. Inglés, núm. 111.

Mo-rir se quie-re A-li-xan-dre Del do-
 lor del co-ra-çón; En bi-
 ó por los ma-es-tros Quantos en el
 mun-do son, [Quantos en el mundo son.]

Millán, *Canc. de Palacio*, edic. Inglés, núm. 446. (Véanse también las versiones de Juan Vázquez y Enríquez de Valderrábano.)

Los bra-ços tra-yo can-sa-dos De los muertos ro-de-
 ar; Fallo to-dos los fran-
 ce-ses, No fallo a don Rre-y-nal-te.

Millán, *Canc. de Palacio*, edic. Inglés, núm. 445.

Du-ran-dar-te, Du-ran-dar-te, Buen ca-vs-llero pro-va-do,
 Yo te rue-go que ha-ble-mos En a-quel tiempo pa-sa-do.

Juan del Enzina. *Canc. de Palacio*, edic. Anglés, núm. 131.

E . sa . me de vos el Con . de, Por
 que vos man - dan ma . tar; Puese el ye . rro que vos he -
 sis - tes No fue mu - cho de cul - par.

Anónimo. *Canc. de Palacio*, edic. Anglés, núm. 113. Véase música diferente en el Cancionero de Medinaceli, aquí adelante, pág. 376.

Si d'a . mor pe - na sen . tis, Por me -
 su - ra i por bon . dat, Ca - va . lle . ros, si a
 Fran - çis is, Per Gay . fe . ros preguntad,
 [Per Gay . fe . ros pre - gun - tad]

Anónimo. *Canc. de Palacio*, edic. Anglés, núm. 85.

Por Ma . yo e - ra, por Ma - yo, Quando fa . se
 las ca . lo . res, Quando dueñas i don . se . las
 To . das an . dan con a . mo . res, (con a . mo . res)

Anónimo. *Canc. de Palacio*, edic. Inglés, núm. 142.

Fon.te fri - da, fon.te fri - da, Fon.te fri - da
 i con a - - - - - mor, Do to - das las a - ve -
 si - cas Van to - mar con - so - la - ción.

3.—*En un cancionero francés.*

El cancionero manuscrito que guarda hoy la Biblioteca Nacional de París (signatura Frç 12744) contiene la versión del romance compuesto por Fray Ambrosio Montesinos con motivo de la muerte del príncipe don Alfonso de Portugal, acaecida en 1491. En cuanto a la letra, el romance muestra ya haberse hecho tradicional.

El colector francés debió, según Cirot, haber oído la canción de labios de un portugués y, atraído por la hermosura de la tonada, la incluyó entre las demás canciones francesas que recogía. La transcripción que aquí va es de A. Gevaert, y hoy por hoy nos ofrece la primera prueba que tenemos de lo temprana que fué la difusión del canto romancístico por Europa, difusión bien justificada en este caso por la belleza de la música que le da cuerpo.

Chansons du XV^e siècle, publicadas por G. Paris, 1875.

Ay ay ay ay que fuer - tes pe -
 nas Ay ay ay ay que fuer - te mal
 Ha - blan - does . ta - va la Rei . . . na
 En su pa - la - cio re - al
 Con lain - fan . ta de Cas - ti . . . lla

Prince . sa de Por . tu . gal Ay ay ay ay que fuer .
tes pe . nas Ay ay ay ay que fuer . te mal

4.—*El cancionero de la casa de Medinaceli.*

Tras el Cancionero conservado en Palacio y publicado primeramente por Barbieri, debe figurar en la cronología musicológica española el Cancionero de la Biblioteca Hortensia. Desgraciadamente, los numerosos romances que en él aparecen no van acompañados de texto musical, lástima grande por cuanto esos romances son casi todos ellos viejos, y las músicas de las canciones líricas allí incluídas, muy interesantes.

Recordando esto, nos encontramos con que después del de Palacio, aparece ante nosotros el cancionero conservado en la casa de Medinaceli, obra en su conjunto de las décadas medias del siglo XVI y que nos ofrece un centenar de obras profanas.

Se aprecia ya notablemente en él la evolución que va a culminar en el Cancionero de Sablonara; se da ya cabida a numerosos madrigales, aunque allí no reciben este nombre. Pero esas formas nuevas van entremezcladas con las estrictamente tradicionales, y no es raro tampoco que, frente a romances de tipo viejo como aquel que empieza «Caballero, si a Francia ides, por Gaiferos preguntad», figuren otros de tradición más joven, como

A veintisiete de marzo, que media noche sería,
en Barcelona la grande, grande llanto se hacía...

romance de Juan de Leiva, escrito en Barcelona a la muerte de Manrique de Lara, en 1493.

Edición M. Querol, 1949, núm. 25.

Ca . va . lle . ro si a Fran . cia i . des, sia Fran . cia
i des, por Gaife . ros pregun . tad y decil . de que s ues .

po - sa se l'en.bi.a en.co.men.dar [a en.co .
 . aen.dar] se l'en.bi.a en.co . men . dar a en.co.men.dar.

5.—*Juan Vázquez.*

Juan Vázquez es un músico que publica en la segunda mitad del siglo XVI y que se caracteriza señaladamente por su amor hacia las formas tradicionales. Sirvió a diversos señores de Andalucía y tuvo especial arte en valorizar conjuntamente la lírica tradicional y las nuevas formas italianizantes, según ya había hecho Milán poco antes con los sonetos.

En los cancioneros de Juan Vázquez, al lado de antiguos villancicos, aparecen composiciones de Boscán y Garcilaso. Y esta valorización cortesana de la canción tradicional había de tener distantes repercusiones; así, por ejemplo, fueron varios los vihuelistas de fama que tomaron su material tradicional, no de la tradición misma, sino del cancionero de Juan Vázquez.

Anglés sostiene que la razón por la cual Juan Vázquez ganó con su música la estimación de los artistas y de la nobleza de su tiempo, consiste en haber escrito una canción construída con técnica simplicísima, sin rebuscamientos contrapuntísticos, «mirando más a causar agrado que admiración».

Juan Vázquez publicó en Osuna su primera colección en 1551; de ella pudo valerse el ciego Fuenllana para introducir en su tratado vihuelístico, compuesto tres años más tarde, algunos de los villancicos de Juan Vázquez. Publica éste una nueva recopilación de sonetos y villancicos en 1570; y en esta segunda edición proclama cómo en el «vestir del espíritu de la letra del cuerpo y música que más le conviene», España estaba por aquel entonces muy adelantada. El mismo Juan Vázquez había sabido emprender caminos nuevos por este rumbo, transformando paulatinamente el villancico tradicional en madrigal castellano; él consigue por primera vez lo que luego se ha de atribuir como característico a los italianos, siendo así que es algo consustan-

cial al espíritu español, ya que Inglés sabiamente ha notado que algo de esto se da anticipadamente en el Cancionero de Palacio. Y a este propósito es de notar de modo especial cómo los intérpretes y armonizadores de romances siempre acostumbraron doblegarse ante el señorío de la letra: tanto en el siglo xv como en el xvi se entendía que ella era la que había de regir la expresividad musical, según ya va dicho antes.

Juan Vázquez, edic. Inglés, núm. 28.

Los bra - ços tray - go can - sa dos, tray - go can - sa -
 dos De los muer - los ro - de - ar, ro
 de - ar; Vi - dea to - dos los fran - ce - ses,
 los fran - ce - ses no vi - de a
 don Bel - trán, don Bel - trán.

6.—*Los vihuelistas.*

La vihuela fué en el ámbito cortesano de la España del siglo xvi el instrumento músico por excelencia, como la lira lo había sido para los griegos; por eso, cuando Boscán traduce a Castiglione y se encuentra en italiano la palabra 'citarra', la sustituye por 'vihuela'; por eso también en el frontispicio del primer libro de vihuela impreso en España se representa a Orfeo, no empuñando la tradicional lira, sino como inventor y maestro de vihuela.

Había dos clases de vihuela: la vihuela de mano y la vihuela de arco, pero en España la vihuela por antonomasia fué la de mano, lo cual viene a corroborar según Kurt Sachs su tesis de que en los pueblos mediterráneos se han preferido siempre los instrumentos de cuerda pulsada a los de arco.

La vihuela, aunque semejante en la forma del resonador a la guitarra actual, se diferenciaba esencialmente por su mayor número de cuerdas, seis o siete en la vihuela, cuatro en la guitarra de entonces; esta característica daba a la vihuela un ámbito muy superior al de la guitarra, una séptima más, y, por tanto, ofrecía muchas más posibilidades al entretejido de las voces. Así, es natural que fuese la vihuela la que sirviese de enlace entre la música polifónica de las postrimerías medievales y la moderna música instrumental.

Tan importante vino a ser para el caballero español quinientista el pulsar la vihuela, que para los que no sabían música hubieron de escribirse diversos tratados que, desde el comienzo, adoptaron un sistema cifrado en el que un hexágono o heptágono, según los casos, representaba las cuerdas de la vihuela y sobre ellos se estampaban los números indicadores de los trastes que habían de ser pisados; los valores iban indicados en figuras sobrepuestas; la voz cantante solía representarse en el mismo hexágono, solo que en cifra roja. Parece ser que en ocasiones esta melodía la ejecutaba también la vihuela.

En la corte del Virrey de Valencia compuso el caballero don Luis Milán su libro «El Maestro», que es el primer tratado vihuelístico de la época. Luis Milán fué un músico, poeta y gentilhombre en la corte de los Duques de Calabria y en la de Juan III de Portugal, a quien dedicó su tratado vihuelístico; más tarde figuró también en la corte del Emperador y de la Emperatriz. Tal vez fuese de origen granadino.

En otra obra suya anterior al tratado vihuelístico, «El Cortesano» (un remedo del de Castiglione), se habla ya muchas veces de cómo estas músicas de vihuela se ejecutaban en la corte valenciana; y Luis Milán se gloria de ser reconocido allí como excelente cantor e instrumentista.

La mayor novedad que encierra el tratado vihuelístico de Milán es el ofrecernos una colección de romances y villancicos que aparecen en Europa como las primeras monodias acompañadas instrumentalmente y cuyo acompañamiento está concebido en su origen para el instrumento mismo y no como sustitución de las restantes voces de la polifonía. Verdad es que algo de esto se apuntaba ya en el Cancionero de Palacio, como hemos visto, pero tal sistema no fué, sin embargo, practicado

fuera de España en forma plena hasta que a fines del XVI y principios del XVII los florentinos lo llevaron a cabo.

Milán tomó como base temática de sus ejercicios vihuelísticos algunas melodías de romances tradicionales que, por ser muy gustados de todos y conocidos, daban pie a estos juegos de acompañamiento instrumental y ayudaban grandemente al principiante, al cual resultaban conocidos de oído la melodía, el ritmo, etc. Así, por tanto, con música de romances se empezó a practicar la música instrumental según el concepto moderno que de ella tenemos. Pero este inicial acompañamiento instrumental de los romances y villancicos fué cobrando independencia, y sabemos que bien pronto fueron frecuentes las ocasiones en que la vihuela ejecutaba sola el acompañamiento y la melodía de la pieza, porque se bastaba por sí para dar vida a toda una composición.

A partir de la edición de «El Maestro» de Milán, y en menos de cuarenta años, se publicaron ocho tratados semejantes a él; y aun sabemos que otros muchos quedaron inéditos a causa de las dificultades que la impresión llevaba implícitas, así como lo costoso de la edición misma.

En 1538 publicó en Valladolid Luis Narváez sus siete libros del «Delfín de Música». Narváez era un músico granadino conocido fuera de España como Ludovicus Narvays; sus motetes a cuatro y cinco figuran en muchas colecciones extranjeras. Cuando editó su tratado vihuelístico no podía ignorar que dos años antes lo había hecho Milán; por eso, cuando en el prólogo dice que «hasta estos tiempos en España no se ha dado principio a una invención y arte tan delicada como ésta», Anglés no puede menos de suponer que con ello se refiere a la variación instrumental que Narváez basa especialmente sobre la melodía de un viejo romance: el del conde Claros, sobre el cual construye veintiún *diferencias* muy breves, como él decía.

A partir de entonces, los vihuelistas españoles son cultivadores en gran escala del arte de la variación. En 1546 Mudarra publica doce variaciones sobre el mismo romance; en 1547 Valderrábano edita ciento veinte variaciones sobre el conde Claros y además una glosa para dos vihuelas; Pisador, en 1552, ofrece treinta y siete más; y en 1557 Venegas escribe cinco. Se presenta así en Europa la escuela vihuelística española como la primera

que cultivó en gran escala el arte de la variación, cultivo en que precedió incluso a los propios organistas españoles. Tras ellos vino el apogeo de los virginalistas ingleses, que hasta época reciente se tenían por los iniciadores del nuevo estilo. Y a este respecto no debe olvidarse cómo diez años después de publicar sus primeras variaciones, Narváez acompañó al príncipe don Felipe en las jornadas de Flandes, Italia y Alemania, viaje que daría motivo a numerosas exhibiciones del maestro.

Así, por tanto, la escuela de los vihuelistas españoles se nos ofrece como notable cultivadora e iniciadora del acompañamiento instrumental y del tema instrumental con variaciones, novedades con que se distinguieron: Milán en el ámbito cortesano de la corte del Virrey de Valencia y de Juan III de Portugal; Narváez en la del Comendador de León, Francisco de los Cobos, y en la del Emperador Carlos V, donde fué maestro del príncipe don Felipe; Mudurra en la del Duque del Infantado, en Guadalupe, etc., etc.

Y toda esta novedad en el campo de la musicología la elaboraron los españoles partiendo precisamente de melodías tradicionales de romances y villancicos.

Don Luis Milán, *Libro de música*. Valencia, 1535

Con pa . vor re cor . dó el mo . ro yem . pe . zó de
 gri . tos dar mis a . rre . os son las ar . . mas
 mi des . can . so es pe . le . ar . Mi ca .
 ma las du . ras pe . ñas mi dor . mir siem . pre es ve .
 lar mis ves . ti . dos son pe . sa . res que nose pueden ras . gar .

Luis de Narváez, *Delphin de Música*, 1538.

Vivo

Pa-se á ba-seel rey mo-ro por la ciu-
dad de Gra-na-da cas-tas le fue-ron ve-
ni-das co-mo Al-ha-ma e-ra to-ma-da
¡Ay, mi Al-ha-ma!

Alonso Mudarra, *Tres libros de cifra para vihuela*, impreso en Sevilla, 1546.

f. [13](=66)

Tris - tees.ta uael Rey Da.vid; uas
f. [13] (=66)
Tris-te y con gran pa.sión, Quan-do le vi nie-ron
nue-uas De la muer-te de Ab.sa-lon,
de Ab.sa-lon, de Ab.sa-lon, de Ab.sa-lon.

Variaciones sobre el romance del Conde Claros. Alonso Mudarra, *Libro de cifra...*, fol. 15 v. a 16 v.

This page contains ten staves of musical notation, likely for a piano or similar instrument. The notation is arranged in a single column. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music consists of a series of notes and rests, with some measures containing chords. A measure number '2. 16' is written above the third staff. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the tenth staff.

Enriquez de Valderrábano, *Silva de Sirenas*, 1547.

Ya ca_val.ga Ca.la.y - nos a la
 som.bra de una ver.deo.li - va sin po.ner pié en el s'tri -
 bo ca_val.ga de ga.llar.día de ga.llar.di.a.

Enriquez de Valderrábano. Otras versiones de este romance sobre la muerte de don Beltrán pueden verse aquí en las páginas 373 y 378.

Los bra.zos frai - go van - sa -
 dos can.sa dos de los muer.tos
 ro de ar vi
 a to - dos los fran.ce - ses
 y no ha - llo a don Bel.trán a don Bel -
 trán Bel.tran Bel.trán Y ar - ded co.ra - zón
 ar - ded que non vos pue - do yo va - ler.

Enríquez de Valderrábano.

La be.lla mal ma.ri.da.da de las mas lin.
das que vi a cuér.da.te quan a.ma.da
se.ño.ra fuís . te de mi.

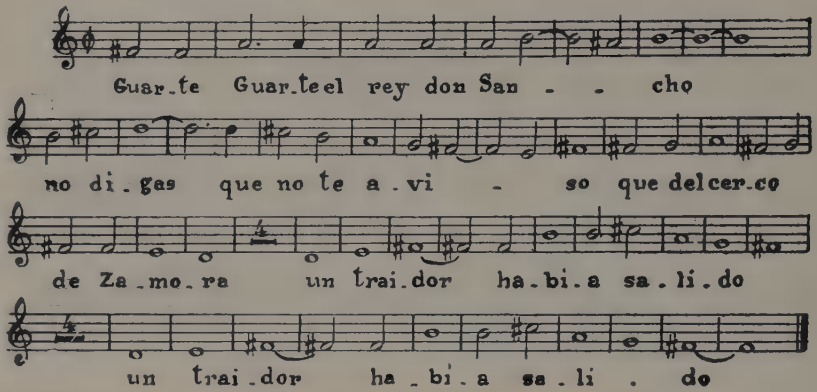
Diego Pisador, *Libro de música de vihuela*, 1552. Otra versión de este romance publicó Miguel de Fuenllana dos años más tarde en su *Orphenica Lyra*.

A las ar.mas mo.ris.co.te si las has en vo.lun.
tad que se teen.tan los fran.ce.ses los queen ro.me.
ri.a van los queen ro - me.ri a van

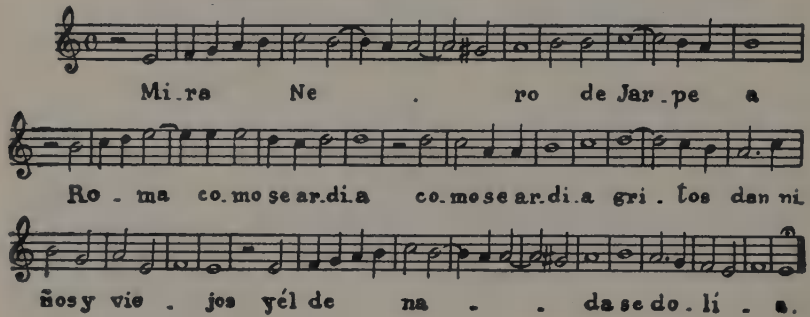
Diego Pisador. También Fuenllana repite en 1554 otra versión de esta melodía que ya, en 1538, Narváez (nuestra página 382) había usado como tema vihuelístico.

Pa.se.á . ba.se el rey mo.ro por la
ciu . dad de Gra . na.da cuando le vi.nie.ron
nue.vas que Al.ha . ma.e.ra ga.na.da ¡Ay, mi Al.ha.ma!

Diego Pisador.



Guar-te Guar-te el rey don San - - cho
no di-gas que no te a-vi - so que del cer-co
de Za-mo-ra un trai-dor ha-bi-a sa-li-do
un trai-dor ha-bi-a sa-li-do

Fray Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos*, 1555,


Mi-ra Ne-ro de Jar-pe a
Ro-ma co-mo se ar-dia co-mo se ar-dia gri-los dan ni-
ños y vie-jos y él de na-da se do-li-a.

7.—Francisco de Salinas.

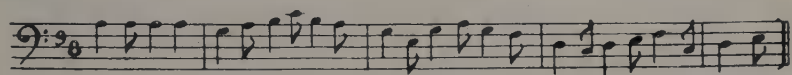
En 1572, Francisco de Salinas publicó sus «De Musica Libri Septem», tratado teórico cuyo libro sexto tiene, sin embargo, inmenso interés para el conocimiento de la canción tradicional vieja.

En ese su sexto libro, Salinas, para ejemplificar sus teorías rítmicas se basa especialmente en ejemplos tomados de la métrica latina clásica y de la canción tradicional española, y como musicalmente estos últimos son los únicos completos, los prodiga casi tanto como los versos latinos.

Salinas conocía bien la inmensa riqueza rítmica que avalora la canción tradicional española, riqueza que va a quedar anulada en las transcripciones de obceados recolectores de fines

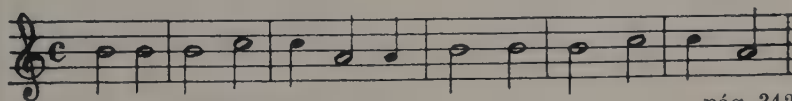
del siglo XIX y principios del XX, empeñados en asimilar la variada canción tradicional dentro de los estrechos cánones académicos.

Desgraciadamente, Salinas, al consignar sus ejemplos, lo hacía exclusivamente, y sólo a título de sugerencia, ya que daba por sobradamente conocido de sus lectores el villancico o romance que citaba; por eso transcribe en su libro sólo cabezas de tema y nosotros debemos completar su ulterior desarrollo.



Pensó el mal vi llano que yo me dor mia Tomó espa da en mano. fuése andar por villa

pág. 306



Conde Claros con amores

pág. 342

8.—*El romancero nuevo.*

Cuando en 1604 se publicó el «Romancero General», Francisco López decía al lector que había tenido que cobrar ánimo para exponer aquellos romances a la más rigurosa censura: valerse exclusivamente de sus virtudes literarias por haber perdido el acompañamiento musical. Hasta entonces, efectivamente, los romances habían vivido acompañados de melodía y, como hemos visto, son numerosos los repertorios que nos han salvado romances de los siglos XV y XVI en su forma plena literomusical. Pero a partir del 1600 los romances de la conquista de América y otros muchos que al calor de los hechos siguieron componiéndose no van a conocer ya edición música; y no podremos gozarlos como gozamos, por ejemplo, los nacidos durante la guerra de Granada.

Sin embargo, en el siglo XVII hubo un tipo especial de romances que atrajo a los músicos cortesanos del mismo modo que en el XVI lo habían hecho los romances tradicionales: son los moriscos y, en general, todo el romancero nuevo. El principal repertorio músico de este nuevo género lo ofrece el cancionero que conocemos con el nombre de su colector: Claudio de la Sablonara.

El nombre de Claudio de la Sablonara nos indica que parece tratarse de un trentino; su formación es, sin embargo, muy española. En 1599 figura como copista en la Capilla Real de Madrid.

Allá por los primeros años del siglo XVII el duque Wolfango Guillermo de Baviera, durante su estancia en Madrid, oyó una serie de músicas que le admiraron, sobre todo, por su estilo tan diferente de aquel que le era familiar. Para poder seguir deleitándose en su tierra con tales músicas, el duque pidió a Sablonara, como copista de la Capilla Real, que las reuniese en un cancionero; y ésta es la colección hoy día conservada en la Biblioteca del Estado de Berlín.

En la colección de Sablonara figuran numerosos romances nuevos de Lope de Vega, Góngora y Quevedo. Aquí va como ejemplo uno de Lope compuesto hacia 1594 y al cual puso música Juan Blas de Castro.

Lope nos dice cómo conoció al gran aragonés como músico de cámara del Duque de Alba:

Pasamos nuestras verdes juventudes
siendo (en vanos amores divertida)
materia de tu música mi pluma.

Juan Blas de Castro es el pastor Brasildo de los Pastores de Belén y de La Arcadia y está presente en otras muchas obras de Lope, que sentía gran atractivo y admiración por la música del amigo evocado con sugestiva imagen sinestética:

Arroyuelos cristalinos,
ruido sonoro y manso
que parece que corréis
tonos de Juan Blas cantando,
porque ya corriendo aprisa,
y ya en las guijas despacio,
parece que estáis con fugas
y que sois tiples y bajos.

Pero si bien es cierto que estas músicas, así como las letras de que toman pie, se apartan mucho de la moda quinientista, podemos reconocer, sin embargo, una característica esencial perdurable de las artes españolas, y que en otra ocasión hará decir a Jesús Bal: «Es sorprendente el modo decidido con que nuestros músicos prescinden de técnicas prestigiosas de última moda,

perfectamente conocidas de ellos, y prefieren la expresión más directa; pero la simplicidad de los medios expresivos no implica desde luego rudeza ni primitivismo alguno: consiste precisamente en la elaboración de los medios al uso hasta la cristalización en formas simples.»

Juan Blas de Castro, sobre letra de Lope de Vega. Edición Aroca, núm. 15.

Sia la fiesta de San Juan no se le a.

lo. gre Be. Ri. sa bien se lu. ze en la tris.

te. za de los zo. ros de la vi. lla.

de los toros de la villa

Estribo

Do no ver te mueran hermo - sa ni - ña mu

ran mud - ran her - mo - sa ni - ña hos que de mi -

rar te tan bien mo ri . an tan bien mo ri . .

This system contains three staves of music. The top staff is the vocal line with lyrics. The middle and bottom staves are accompaniment. The music is in a major key with a treble clef. The lyrics are: "rar te tan bien mo ri . an tan bien mo ri . .".

- an los que de mi rar te tan bien mo ri . . (H)

This system contains three staves of music. The top staff is the vocal line with lyrics. The middle and bottom staves are accompaniment. The music is in a major key with a treble clef. The lyrics are: "- an los que de mi rar te tan bien mo ri . . (H)".

- an tan bien mo ri . an tan tan bien mo ri . an mo ri . .

This system contains three staves of music. The top staff is the vocal line with lyrics. The middle and bottom staves are accompaniment. The music is in a major key with a treble clef. The lyrics are: "- an tan bien mo ri . an tan tan bien mo ri . an mo ri . .".

Copla: duo

Buen mo. ri - an tan Buen mo - ri - an

Bm di.

vi - nos o - jos her mo - sa se - rra - - -

na, a - bra - san si mi - ran si se et. con -

- den ma - tan si tus sa - les

fal - tan per - de - ran las vi - - - - - das

9.—*Se descubre la tradición moderna.*

En la época contemporánea, lo que en España realmente había de suponer y entrañar una gran novedad trascendente fué el descubrir cómo los romances que los románticos ingleses, los alemanes, los franceses y el propio Durán habían actualizado tomándolos de las viejas tradiciones seiscentistas, esos romances estaban vivos en la tradición del pueblo. Y fué un joven poeta mallorquín, Mariano Aguiló, quien en 1853 comunicó a Durán que había oído cantar viejos romances en los valles pirenaicos; el hecho era inaudito y rápidamente se hizo Milá eco de él. Pero aún habían de pasar varios años antes de que la imprenta divulgase las primeras versiones literomusicales de esta sorprendente tradición hispana.

En 1862, al publicar Amador de los Ríos el tomo II de su Historia literaria, comprendió el consustancial papel que a la música cabía en el romance y cómo esa música podía ser clave de muchas cuestiones literarias; por eso, al tratar de la *e* asonántica, echa mano de textos de Salinas y de varios vihuelistas que sin duda es el primero en reeditar, del mismo modo que es también el primero que publica romances de la tradición actual acompañados de sus melodías, si bien con letras y músicas adulteradas por prejuicios de época. Los ejemplos musicales asturianos y catalanes, dice Amador, proceden de la «Colección de cantos y bailes populares de España» que estaba formando José Inzenga Castellanos; la versión andaluza-castellana que aquí va reproducida es una transcripción del maestro Saldoni hecha para Amador.

Pero estas primeras muestras de romances tradicionales con música habían de tener poca trascendencia. Mayor eco vinieron a encontrar sin duda las versiones difundidas a partir de 1866 por F. Briz. Consciente de que las transcripciones escuetas de una melodía sólo atraían a unos pocos curiosos o a la rapacidad de algún autor del teatro lírico, decidió publicar sus «Cansons de la terra» con acompañamiento de piano, para que, según dice, «qualsevol puga, aixis com toca una balada escocessa, tocar las preciosas cansons de nostra estimada terra». Conoció él sin duda muchas versiones más de las que publica, ya que de las diferentes tonadas de cada canción sólo edita «la que 'ns ha paregut

mes bonita». Melodías que, a partir de entonces, habían de sugerir a Víctor Balaguer, Mosen Jacinto Verdaguer, Juan Maragall y Felipe Pedrell.

La estimación de la canción tradicional entre poetas y músicos cultos tenía asegurado ya su florecer. Sólo faltaba que Pedrell comunicase su entusiasmo a Falla para que naciesen el Retablo de Maese Pedro y el Concierto para clavecín.

Aire tradicional andaluz y castellano. J. Amador de los Ríos, *Historia crítica de la Literatura española*, II, Madrid, 1862, página 481. La letra es, arbitrariamente, la de un romance cidalmo del siglo XVII.

Allegretto

Non son buenas fechorias que los hombres
de León que los hombres de León
fieran el rostro a unca no y no el pecho a un
infanzón y no el pecho a un infanzón.

Cataluña. Francesch Pelay Briz, *Cansons de la terra*, tomo I, Barcelona, 1866, pág. 61.

dolce

AA-ra-gó n'hi ha una dama que's bonica com un
sol te la cabellera rossa llarri ba fins als talons Ay a mo.
rosa Agna Maria roba d'ora de la morja y del amor.

cresc *TORNADA*
poco cresc *un poco ritard.*

Cataluña. Francesch Pelay Briz, *Cansons de la terra*, tomo I, Barcelona, 1866, pág. 115.

Con espresione *cresc. dim.*

A la bo.ra de la mar n'hi ha u na don zella n'hi ha u na don .ze .lla
 que'n bra.da va un me.ca.dor qu'es per la rey.na qu'es per la rey.na.

cresc. dim. poco cresc. dim.

La Sequera, Burgos. Romance de la muerte del príncipe don Juan, 1497. María Goyri de Menéndez Pidal en el *Bulletin Hispanique*, VI, 1904, pág. 31.

Moderato

Vo.ces co.rren vo.ces co.rren vo.ces co.rren por Es.
 pa . ña que don Juanel ca.ba.lle.ro es.tá muriendo en la ca.ma.

10.—*Manrique de Lara.*

Por los últimos años del siglo XIX fué cuando Manrique de Lara comenzó a interesarse en la recolección romancística, y su allegamiento a la tradición viva fué más directo que el de todos sus antecesores.

La recolección peninsular de Manrique de Lara abarca principalmente tierras meridionales de España; ello hizo que desde un principio se hubiese de enfrentar con problemas de medida y ritmo insólitos para la música académica de aquella época. Pero desde entonces Manrique de Lara mostró una comprensión admirable para tales problemas, postura y adecuación que hicieron posible la recolección de ese otro precioso cancionero por él transcrito entre sefardíes de Marruecos y Oriente.

La preocupación rítmica y métrica de Manrique de Lara fué siempre grande; por eso no es raro, sobre todo en sus manuscritos sefardíes, el encontrar dos, tres, cuatro y más transcripciones de una misma canción cantada por un mismo sujeto; y es

que él no sólo comprendía la dificultad de expresar con nuestra notación actual aspectos consustanciales a la canción tradicional, sino que sabía también que la tradicionalidad de esa canción, no sólo se forja en el pasar de unas generaciones a otras, sino que cada cantor reelabora constantemente su repertorio; por eso, cuando consigna en sus manuscritos sucesivas transcripciones anota, por ejemplo, «ahora lo cantó así», o «esta vez lo cantó mejor», etc.

Fuera de esto, Manrique de Lara tuvo el arte de encontrar en España, en Grecia, en Marruecos, o donde fuese, los cantores de más interés por el número de romances que sabían y por la calidad de las versiones que atesoraban. Valgan aquí de ejemplos ese gaditano de quien recogió la bellísima y enigmática versión del Grifos Lombardo y esa niña granadina de nueve años que le cantó el romance de «Reina y cautiva hermanas».

Tras esto, a nadie chocará la exaltada indignación con que Manrique de Lara veía a otros colectores obcecarse en forzar todas las transcripciones para que encajasen en unos pocos tipos rítmicos y tonales preestablecidos arbitrariamente.

Burgos

Allegro moderato

A ca . zar i . ba DonPe . dro por e . sos mon.tes a .
rriba ca . mi . na . ba sie . te le . guas
siu en . con . tarco . sa vi . va .

Ávila

Es . tan . do yo en mi . cho . za pint . tan . do mi . a ca .
ya . da vi . de ve . nir u . na lo . ba de . ve . chi . ta don . de . esta . ba .

Murcia. Este romance de Gerineldo, uno de los más difundidos en la tradición actual, lo damos aquí en dos versiones musicales, y ésta murciana es de más amplio desarrollo (64 sílabas). Con otras varias melodías se canta aún en una misma región.

Ge.ri.nel.do Ge.ri.nel.do mi ca.ma.re.ro pu.li.do quiénes
 tu.vie.raes.ta no.che tres ho.ras a tual.be.dri.o. A qué
 ho.ra gran se.ño.ra se cum.ple lo pro.me.ti.do? En.tre
 las do.cey la u.na cuando el rey es.té dor.mi.do.—

Córdoba

Allegro

Ge.ri.nel.do Ge.ri.nel.do mi ca.ma.re.ro pu.li.do, quién
 te pi.lla.raes.ta no.che tres ho.ras a mial.be.dri.o.

Sevilla

Allegro

Rey marote.ni.a un hi.jo — Rey marote.ni.a un hi.jo —
 que Tar.quino — se lla.maba — que Tar.quino se lla.ms.ba. —

Cádiz

All^{to} poco mosso

Pre.so tra.en al buen con.de pre.soy mal a . pri.sio .
na . do . noes por ro . bo nies por muer . te ¡ay! ni a
na . die que ha.bie ma.ta . do .

Granada

La rei.na se pase.a.ba por u.na monta.ña a . rri.ba — y
laham pi.lla.do los me.vos y lahan lle.va.do cau.ti.va.

Tetuán

Allegretto poco mosso

U . na hi . ja — tie.ne el Rey — na
hi jaa . rre . ga . la . da — Su pa . dre por mas va .
lor un . cas . ti . llo — la — fre . hua . ra

Tetuán

Cer.ca de esta San.ta Fuen . te de un
fi.no lien.zo en ce.ra . do ri . cas tien . das le arro .
de . au de ter . tio . pe . lo y bro.ca do.

Tetuán

All^{to} poco mosso

A - ños de no ven ta y cua tro, A ños de no ven tay tres E se
 Du queda A ver . nal _____ el Rey man . da . ra por él. _____

Tetuán

All^{to}

De Francia partió la ni . ña. De Francia la bien gua.
 ri . da Fué ra se pa ra Pa ris do pa dre y madre te ui . e.

Tánger

Andante mosso

De lan te el Rey de Le . ón _____
 sa . lió Xi me na una tar . de; de man dan do a . ba jus.
 ti . cia, por la muer te de su pa . dre.

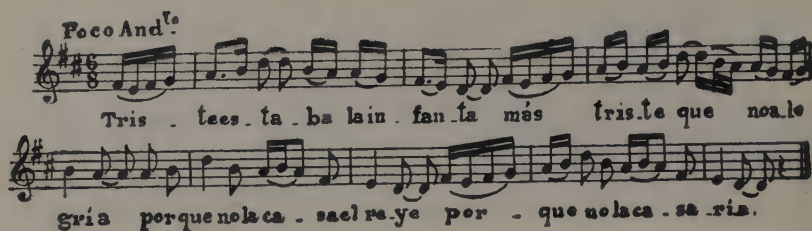
Alcazarquivir

All^{to}

A la bo sa el con de Ve . lez en las cor . les sea la bó que no hay
 da ma _____ ni don ce . lla _____ que le nie gue _____ nue voa mo . re

Larache

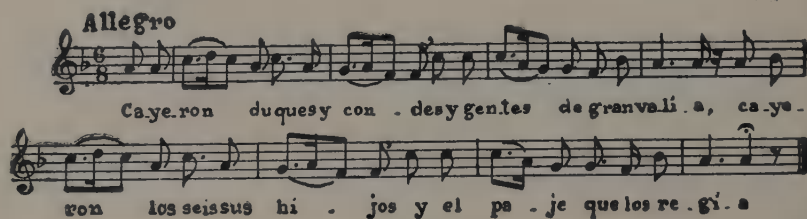
Poco And^{te}



Tris - tes - ta - ba la in - fan - ta más tris - te que no a le -
gria por que no la ca - sa el re - ye por - que no la ca - sa - ría.

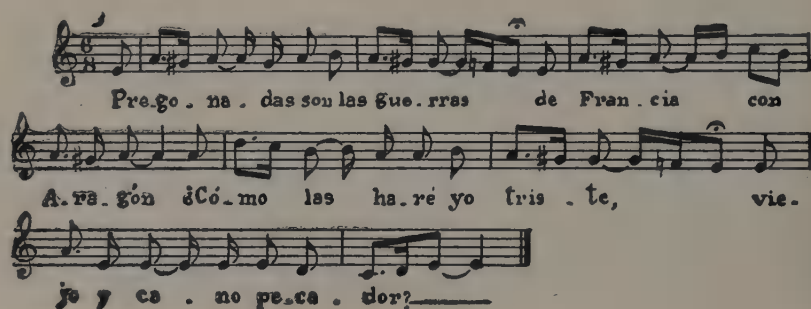
Bucarest

Allegro



Ca - ye - ron duques y con - des y gen - tes de gran va - li - a, ca - ye -
ron los seis sus hi - jos y el pa - je que los re - gi - a

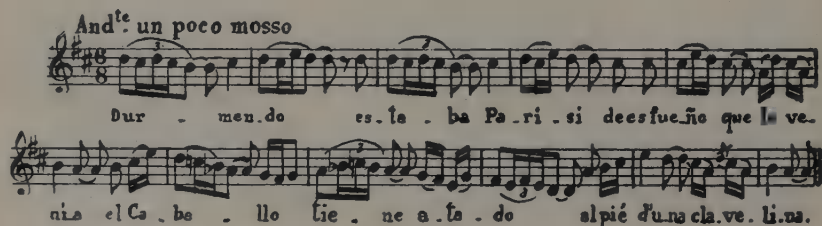
Sofía



Pre - go - na - das son las gue - rras de Fran - cia con
A - ra - gón ¿Có - mo las ha - ré yo tris - te, vie -
jo y ca - no pe - ca - dor? —

Sofía

And^{te} un poco mosso



Dur - men - do es - ta - ba Pa - ri - si de es - fue - ño que le ve -
nia el Ca - be - llo tie - ne a - ta - do al pié d'una cla - ve - li - na.

Belgrado

And.^{te} Mod.^{to}

Andar le to mi Andar le - to mi pu. lido en a mo. ra - do más te
 que roynéste a - mo más que al rey consurrei na - do.

Belgrado

And.^{te} Mod.^{to} *ad libitum*

A. le. van tervos tu. rum. cha del vuestro lin - do dor. mir —
 Senti. rex can. tar her. mo - so de la si - re. na del mar. —

Constantinopla. Curiosísima muestra de un trozo de la *chanson de Roland*, que aún vive musicalmente en Turquía y en Marruecos.

Allegretto, poco mas

En Pa. ris e. re do ha Al. da laes. po. si. cade Rol. da. ne
 tres cien tas da. ma. cone. lla to. das del. toy buen li. na je. —

Constantinopla

¡Oh qué campos cam - pos cam - pos de o. li. -
 va cuan. do el rey mi pa. dre vos en. sem. bre. ri. a.

Beyruth

Andante con espresione

En Cas.ti - lla hay - uncas.ti -
llo el me - jor que ene - lla ha - bi - a Dentro esta -
ba - u - na don - ce - lla ¡ah - ah! lla -
ma - da Ro - sa flo - ri - da E - na - mo - ro - se -
de Monte - si - nos ah - deo - í - das que no de vis - ta.

Damasco. Quizá es la tonada que cantaba Sabbatai Ceví.

Allegro, ma non troppo

Ya se sa - le la prin - ce - sa - de los
sus ba - ños ba - ñar el ros - tro sa - có - her -
me - so mas que ro - sa en el ro - sal.

ÍNDICE

PARTE PRIMERA. — QUÉ ES UN ROMANCE POPULAR

CAPÍTULO I. — DEFINICIÓN DEL ROMANCE

1. La palabra romance en los siglos XIII y XIV (3). — 2. A partir del siglo XV (5). — 3. Difusión de la palabra romance fuera de España (7). — 4. De cuáles romances vamos a tratar (9).

CAPÍTULO II. — POESÍA POPULAR Y POESÍA TRADICIONAL

1. Ideas de los siglos XVI y XVII (11). — 2. El siglo XVIII. Sarmiento, Percy, Herder (12).

3. El romanticismo; de Grimm a Hegel (16). — 4. Los romances primitivos; de Diez a Durán (19). — 5. Supervivencias románticas y Steinthal (22).

6. Reacción antirromántica contra el «pueblo autor». Hebbel, Carducci, Pereda (25). — 7. Los técnicos de la balada. John Meier (28). — 8. Milá y Menéndez Pelayo. Una rectificación (30). — 9. «El pueblo autor». Nuevas supervivencias románticas. Las baladas inglesas (33).

10. Predominio de la teoría individualista. Doncieux, Foulché-Delbosc, Salverda de Grave (35). — 11. El primer estado de una canción oral es inasequible (39).

12. Poesía que vive en variantes (40). — 13. Variabilidad y estabilidad tradicionales (43). — 14. Poesía popular y poesía tradicional (44). 15. Carácter colectivo de la variante tradicional (47). — 16. El autor. legión; el pueblo autor (49).

17. Opiniones desde 1925. La rectificación de Salverda de Grave. Croce y Spitzer (50). — 18. Una tesis universitaria de Ch. V. Aubrun (53). 19. Los coetáneos especialistas de la canción tradicional (55).

CAPÍTULO III. — EL ESTILO TRADICIONAL

1. La poesía tradicional no es poesía primaria (58). — 2. El estilo tradicional; épico-lírico, épico-intuitivo (59). — 3. Narración y diálogo. Romances-cuentos y romances-diálogo (63). — 4. Recursos intuitivos épicos y épico-líricos. La descripción (65). — 5. Otras fórmulas intuitivas épicas y épico-líricas (67).
6. Procedimientos intuitivos peculiares del romancero (69). — 7. El fragmentismo: Comienzo ex abrupto, final trunco (71). — 8. Lo irreal, lo impreciso (75). — 9. Escasez de lo maravilloso (77). — 10. La reiteración (78).

CAPÍTULO IV. — MÉTRICA DE LOS ROMANCES

1. Cuestiones planteadas (81). — 2. Lucha de octosilabismo y heptasilabismo irregulares (82). — 3. Probable prioridad del octosílabo (84).
4. El verso más antiguo de los romances no es octosílabo regular (86).
5. Octosílabo sin acento fijo (90). — 6. ¿Verso de ocho sílabas o de dieciséis? (92). — 7. Consecuencia errónea de creer un verso corto (94).
8. Por qué se escriben los romances en líneas cortas (96). — 9. El verso dieciséisílabo en los siglos XIII, XIV y XV (99). — 10. Influjos latinos y vulgares sobre el verso del romance (105).
11. La *-e* asonántica o paragógica; opiniones (108). — 12. La *-e* asonántica usada en el canto romancístico popular, no en el cortesano (110).
13. La *-e* asonántica fuera del romancero (113). — 14. La *-e* asonántica tiene origen etimológico en el siglo X y parte del XI (116). — 15. La *-e* ultracorrecta en los siglos X y XI (118).
16. La llamada «cuarteta» en los romances, mejor dicho «pareado» (121).
17. Estrofas y versos varios en el romancero; comparación con las baladas (124). — 18. Significación del monorrímo (125). — 19. Los varios metros usados (127). — 20. El monorrímo dodecasílabo (129). — 21. El pareado, forma predilecta en varios países (132). — 22. Romances de estrofa indeterminada (134). — 23. Romances con varias series monorrímas (136).
24. Asonancias preferidas (137). — 25. Asonancia aguda con *-e* final (140). — 26. Refundición asonántica (142).
27. El estribillo (145).

PARTE SEGUNDA. — ORÍGENES DEL ROMANCERO

CAPÍTULO V. — LOS ORÍGENES EN GENERAL

1. Comienzos de la canción épico-lírica (151). — 2. Los romances primitivos no eran épico-líricos (152).
3. Cronología de los romances tradicionales noticieros (157). — 4. Fechas de los romances novelescos (159). — 5. Fechas de los romances épico-nacionales (161).

6. El romance tradicional deriva de una redacción más amplia (163).
7. En la tradición antigua la versión más breve es posterior a la más extensa (165). — 8. Tradición moderna basada en un romance artificioso tardío (167). — 9. Tradición moderna derivada de romances juglarescos o de ciego (168). — 10. Tradición antigua basada en un cantar de gesta (169).

CAPÍTULO VI. — ORÍGENES ÉPICO-NACIONALES

1. Las dos teorías opuestas (173). — 2. Opiniones en el siglo XIX. Milá. Disentimiento de Carolina Michaëlis (174). — 3. Nuevos aspectos. Conversión de Gastón Paris y de la Michaëlis (178). — 4. Las dudas de Pío Rajna (180). — 5. Críticos de las *Osservazioni* de Rajna (183).
6. El criterio de la analogía (185).
7. Dos tradiciones que van al encuentro una de otra (188). — 8. Paso del estilo épico al épico-lírico (193).
9. Episodio de una gesta; se cantaba aislado (196). — 10. Acción de los juglares y del pueblo sobre los episodios sueltos (198). — 11. Romances que son un breve fragmento de gesta (200).
12. Romance que abarca un largo episodio: El Cantar de los Infantes de Lara (203). — 13. El Cantar del Rey Fernando y los romances (207). — 14. Primera parte. *Doliente estaba, doliente* (209). — 15. Segunda parte. *Morir vos queredes, padre* (210). — 16. El romance total, *Doliente... Morir...* (213). — 17. El cantar de las Mocedades de Rodrigo y el romance *Rey don Sancho, rey don Sancho* (215). — 18. Las Mocedades de Rodrigo y otros romances (219). — 19. El poema de *Mío Cid* y los romances de las Cortes de Toledo (222). — 20. El *Mío Cid* y el destierro del héroe (225). — 21. El *Mío Cid* y *Helo, helo por do viene* (226).
22. Ejemplo extremo de novelización. *A cazar va don Rodrigo* (229).
23. Otra extrema novelización. *Afuera, afuera, Rodrigo* (234). — 24. Importancia de los romances épico-heroicos (236).
25. Romances épico-heroicos viejos, de nueva invención (237). — 26. Las Crónicas nacionales no inspiran a los romancistas viejos (239).
27. Los juglares de temas heroico-nacionales; escaso formulismo (240).

CAPÍTULO VII. — ORÍGENES ÉPICO-CAROLINGIOS

1. Opiniones sobre los orígenes carolingios (244). — 2. El *Roncesvalles* y el romance del Rey Marsín (246). — 3. El Roncesvalles y el romance de Doña Alda (249).
4. *La Chanson des Saxons*; los romances de la Reina Sevilla y Baldovinos (251). — 5. Un *Cantar de Sansueña*, fuente de los romances (255).
6. Otras «chansons de geste». *Lohier, Aimeri de Narbonne* (256). — 7. *Aïol* y Montesinos (259). — 8. *Beuwon de Hanstone, Floovent, Aye d'Avignon* (261). — 9. Romances juglarescos de tema carolingio (262).

10. Formulismo en los temas franceses. Zafiro luminoso. Sueño pré-sago (265). — 11. Fórmulas estilísticas varias (267).

12. Romancesseudocarolingios. *Claros. Gaiferos* (273). — 13. Elseudocarolingio *Conde Dirlos*, juglaresco y tradicional (275). — 14. Etapas varias en la formación del *Dirlos* tradicional (283).

15. Gaiferos libertador de Melisenda, otroseudocarolingio hecho tradicional (286). — 16. *Gaiferos* y la *Escriveta* (289). — 17. *Walter de Aquitania*; no es fuente del *Gaiferos* (293). — 18. Una redacción perdida del *Walter* (296). — 19. Un *Gaiferos* primitivo, fuente próxima del *Gaiferos* y de *Escriveta* (297).

CAPÍTULO VIII. — ROMANCES NOTICIOSOS

1. Significación de los romances noticiosos (301). — 2. Coetaneidad; crédito historiográfico de estos romances (304). — 3. Estilo juglaresco o amplio y estilo épico-lírico mezclados en los romances noticiosos (307).

4. Los más antiguos romances de este género. Fernando III y Fernando IV (310). — 5. Los romances sobre Fernando III no eran épico-líricos en su origen, sino juglarescos (312).

6. Transferencias y contaminaciones varias (314). — 7. Novelización de los romances noticiosos (316).

CAPÍTULO IX. — LAS BALADAS EUROPEAS IMPORTADAS EN EL ROMANCERO

1. Dificultades de la tradición (317). — 2. Propagación multiforme de un canto (318). — 3. Limitaciones de la teoría individualista (320). 4. Emigración de las baladas ¿en contigüidad territorial? (323). — 5. Algunos criterios engañosos (324).

6. Lo internacional y lo nacional (328). — 7. Importancia de los romances de tema novelesco (332).

CAPÍTULO X. — ROMANCES NOVELESCOS DE PROPIA INVENCION

1. Imitación e invención (335). — 2. Dificultad en algunos temas folklóricos (336). — 3. El problema de los romances fragmentarios (338).

4. Temas de pastorela: *La Dama y el Pastor*. Serranilla de la Zarzuela (339).

5. Temas bíblicos y religiosos (344).

6. Temas de la antigüedad clásica. *Alexandre. Virgilio*s (345). —

7. Temas de la Crónica Troyana y de la Eneida (348). — 8. Ovidio: el *Infante Troco* (351).

9. Romances tomados de historias, novelas y cuentos (352). — 10. Tendencia épica del romancero novelesco (353).

11. ¿Influyó el romancero en la canción europea? (354). — 12. El romance del *Conde Alarcos* (356). — 13. *Bernal Francés* (361). — 14. *Apurición de la amada difunta* (364).

ILUSTRACIONES MUSICALES

POR GONZALO MENÉNDEZ-PIDAL

1. El manuscrito musical más antiguo (368). — 2. Apogeo del romance en la corte regia (369). — 3. En un cancionero francés (375). — 4. El cancionero de la casa de Medinaceli (376). — 5. Juan Vázquez (377).
6. Los vihuelistas (378). — 7. Francisco de Salinas (386). — 8. El romancero nuevo (387). — 9. Se descubre la tradición moderna (393). — 10. Manrique de Lara (395).