

OBRAS COMPLETAS DE R. MENÉNDEZ PIDAL

X

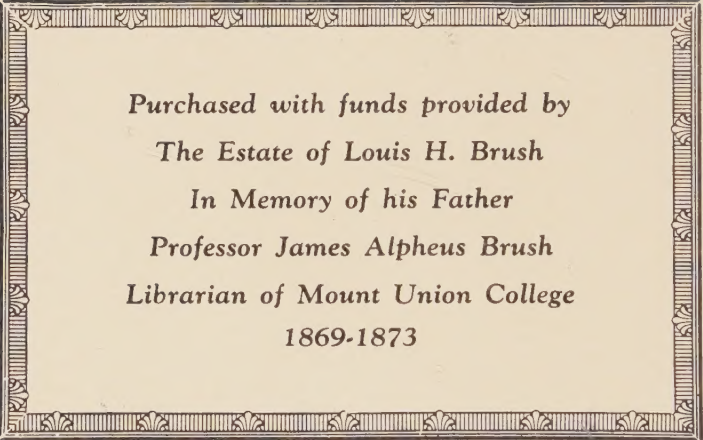
ROMANCIERO HISPÁNICO

(HISPANO-PORTUGUÉS, AMERICANO Y SEFARDÍ)

TEORÍA E HISTORIA

TOMO II

ESPASA-CALPE, S. A.



*Purchased with funds provided by
The Estate of Louis H. Brush
In Memory of his Father
Professor James Alpheus Brush
Librarian of Mount Union College
1869-1873*

RÔMANCERO HISPÁNICO

(HISPANO-PORTUGUÉS,
AMERICANO Y SEFARDÍ)

TOMO II



ROMANERO HISPÁNICO

(HISPANO-PORTUGUÉS,
AMERICANO Y SEFARDÍ)

TEORÍA E HISTORIA

POR

R. MENÉNDEZ PIDAL

TOMO II

ESPASA-CALPE, S. A.

MADRID, 1953

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


868.997

M542~

125024

9/10/08 review p. 15. 59 (2 vols.)

PARTE TERCERA
HISTORIA DEL ROMANCERO ANTIGUO



Digitized by the Internet Archive
in 2022 with funding from
Kahle/Austin Foundation

CAPÍTULO XI

LOS PRIMEROS TIEMPOS, HASTA 1460. EL ROMANCE DESESTIMADO ENTRE LOS LITERATOS CASTELLANOS

1.—*Antes de 1350. Orígenes del romancero.*

Cómo nace el romancero no lo podemos saber. El romancero es una rama española del género baladístico desarrollado en Europa desde tiempos bastante antiguos, que aun no es posible precisar. Cuando un canto tradicional llama la atención de los eruditos ya tiene bastantes años de vida y su origen no aparece manifiesto.

Respecto a una muy notable porción del romancero, la histórico-nacional, debe buscarse la razón inmediata de su nacimiento dentro de la realidad esencial del género literario épico de donde esa porción deriva. Probablemente ciertos episodios de las gestas se recitaban aislados desde muy antiguo, y los más famosos de esos fragmentos *épicos*, los que habitualmente se repetían así aislados, se convirtieron en los primeros romances *épico-líricos*, con sólo desarrollarse naturalmente en ellos el elemento novelesco y las formas del estilo intuitivo, dos principios de vida en todo relato épico, que en las refundiciones sucesivas se multiplican y crecen, viniendo a resultar principios de muerte o transformación de la epopeya en balada (cap. VI, 8; III, 4, 5 y 6). Probablemente hubo un largo período de convivencia en que a la vez que se recitaban los cantares de gesta, se cantaban los episodios romancísticos de ellos derivados. Las Crónicas Generales no podían interesarse sino por los relatos *épicos*, de na-

rración bien circunstanciada, pero es probable que cuando se escribían esas Crónicas se cantasen ya los romances históricos en estilo intuitivo bastante desarrollado. Los datos positivos más antiguos que podemos citar sobre la existencia de romances heroicos, son muy tardíos; pertenecen a la segunda mitad del siglo xv (cap. V, 3 y 5).

La historia del romancero tiene que apoyar su cronología casi únicamente en los romances noticiosos; ya lo sabemos. Ellos son para su tiempo el gran medio de publicidad, algo como el periodismo de entonces. Cuando todavía los viejos cantares de gesta servían para informar al pueblo sobre los grandes sucesos históricos del pasado, los romances comenzaron a noticiar los sucesos de actualidad más interesante.

Los primeros romances noticieros que hoy conservamos tratan temas del siglo xiii y del primer tercio del xiv: las penitencias del rey san Fernando, transferidas a su tercer sucesor, Fernando IV (cap. VIII, 4); la muerte de este Fernando IV el Emplazado, 1312; una aventura del prior de San Juan, 1328, transferida del reinado de Alfonso XI al de su sucesor Pedro el Cruel (cap. VIII, 6). En apoyo del primero de estos temas debe notarse que san Fernando es personaje romancístico en un romance juglaresco de la primera mitad del siglo xv, prosificado en la Cuarta Crónica General (cap. VIII, 5).

No hay duda que estos pocos restos conservados representan sólo una mínima parte de los romances entonces producidos sobre sucesos actuales. El hecho de que dos de esos tres temas aparecen transferidos a personajes posteriores, responde bien a lo expuestos que están los romances noticiosos a perder con la actualidad todo su interés y a olvidarse muy pronto en la tradición, si no se los relaciona arbitrariamente con tiempos posteriores. Varias transferencias así nos ocultarán la fecha de otros romances, más viejos de lo que hoy nos parecen, caso que luego veremos repetido.

2.—*El rey don Pedro el Cruel.*

Fuera de esos casos de transferencia, los romances noticieros sólo perduran cuando les sostiene su propio valor intrínseco o el interés general de una época memorable. La fiera personalidad del rey don Pedro y el cambio dinástico que entonces ocu-

re, es el primer centro de interés en torno al cual se nos conserva un pequeño grupo de romances que versan sobre sucesos de entre los años 1358 y 1369: la muerte violenta de la reina Blanca de Borbón, la muerte del Maestre de Santiago don Fadrique, la predicción del fin desastroso del Rey, y otros¹. Son de espíritu adverso al rey Pedro, nacidos al calor de las pasiones que encendían la guerra civil entre los dos príncipes hermanos.

Mención especial merece el romance que cuenta un *Cerco de Baeza* en 1368, dirigido por el rey moro de Granada con su aliado don Pedro, a quien el romance designa bajo un injurioso nombre, «el traidor de Pero Gil», que es como Enrique llamaba a su medio hermano², aludiendo a un supuesto adulterio de la reina madre María de Portugal. Ese afrentoso apodo debió de estar sólo en uso entre las generaciones contemporáneas, pues hubo de quedar proscrito cuando se unió la descendencia del vencido Pedro I con la del vencedor Enrique II, casándose en 1388 Catalina de Lancaster con el futuro Enrique III, y festejándose en las ciudades castellanas a la madre de la novia, la duquesa de Lancaster, Constanza, hija de don Pedro y de doña María de Padilla. En el siglo XVI, el erudito Argote de Molina, que descubrió y publicó el romance³, ignoraba por completo quién era el tal Pero Gil. De modo que la conservación de ese apodo nos indica que el romance llegó a nosotros en su forma original primera, poco o nada alterado por la tradición, deducción apoyada por el tono bastante juglaresco de los versos (v. cap. VIII, 3).

Ese romance de 1368, *Cercada tiene a Baeza*, a la vez que respira el mayor odio contra el rey Pedro, es un canto de victoria sobre los moros granadinos; es el primer romance fronterizo que ha llegado a nosotros, pero no halla continuadores sino a comienzos del siglo XV.

Estos romances del rey Pedro hasta hoy conservados no deben de representar sino una pequeña parte de los producidos, y sin duda hubo muchos también favorables al rey, que para sus partidarios no era Cruel, sino Justiciero. Algún resto queda en un

¹ Véase W. J. ENTWISTLE, *The Romancero del Rey don Pedro in Ayala and the Cuarta Crónica General*, en *Modern Language Review*, 1930, págs. 306-326.

² En un privilegio de Enrique II, de 1369, se lee: «el traidor, hereje, tirano de Pero Gil»; véanse A. DE LOS RÍOS, en el *Boletín Acad. Historia*, XXXVI, 1900, pág. 60, y MENÉNDEZ PELAYO, *Antología*, IX, pág. 196, y XII, págs. 169 y sigs.

³ En su *Nobleza del Andalucía*, Sevilla, 1588, fol. 289 v.

romance que se cantaba aún a mediados del siglo XVI, del que sólo llegan a nosotros tres versos discontinuos, con su arcaica paragoge:

Mi compadre Gómez Arias qué mal consejo me dió...
 A ellos, compadre, a ellos, que ellos xaboneros sone...
 que nunca vi xaboneros vender tan bien su xabone...

versos que se refieren a una victoria que en el año 1357 alcanzan los sevillanos (cuyo apodo «jaboneros» se recuerda aún en el *Quijote*), fieles al rey Pedro, contra el rebelde don Juan de la Cerda y los de Huelva⁴. Este suceso, de muy pasajera importancia, no teniendo por protagonista al rey, pudo seguir cantado después del regicidio de Montiel y del triunfo de la nueva dinastía de Trastámara, mientras el cambio dinástico hubo de producir prohibición y olvido de los otros romances partidarios del rey Cruel.

Pero en fin, aun sin que esta causa política mediase, la pérdida de cantos orales se comprende que siempre tuvo que ser enorme, y por tal pérdida debemos explicar el vacío de cuarenta años en que no encontramos ningún suceso conmemorado por romances.

3.—*La guerra de Granada y demás noticias romancísticas.*

Esos pocos romances del rey Cruel llegados a nosotros, quedan aislados. No se nos conservan noticias romancísticas posteriores hasta que, pasados cuarenta años, se abre otra época memorable, la de la guerra de Granada que durante todo el siglo XV reanima y mantiene vivo el interés por el noticierismo poético, en especial por el referente a la misma guerra.

Ésta comenzó en la menor edad de Juan II, y sostenida por el regente Fernando el de Antequera, abre la serie de los llamados romances fronterizos con uno relativo a otro cerco de Baeza el año 1407, *Moricos los más moricos* (Primav., 71). En gran parte de estos romances es manifiesto el sentido trágico, que lleva a conmemorar los desastres con mucho mayor interés que

⁴ Véase Diego Catalán Menéndez-Pidal, *Nunca viera jaboneros*, en el *Bol. Real Acad. Española*, XXXII, 1952, págs. 233-245.

los éxitos. La derrota de Montejícar, *Ya se salen de Jaén*⁵ y la del *Buen alcaide de Cañete*, ocurridas ambas en 1410, durante el cerco victorioso de Antequera, son notables, pues la toma de la villa, con ser hecho tan célebre, no nos ha dejado un romance noticioso originario⁶. Siguen otras noticias calamitosas: la muerte de don Pedro Fernández de Córdoba en los campos de Alcalá la Real, *Caballeros de Moclín* (Primav., 77); la muerte del adelantado Diego de Ribera en el cerco de Álora en 1434, *Álora, la bien cercada* (Primav., 79), modelo del estilo intuitivo, perfeccionado en extremo grado por la tradición; el heroico naufragio del conde de Niebla ante Gibraltar, en 1436, por no querer salvarse él, sino socorrer a los suyos, *Dadme nuevas, caballeros* (Primavera, 80); la derrota de Juan de Sayavedra, alcaide de Jimena, muerto en Granada por no querer renegar de Cristo, 1448, que comienza: *Río Verde, río Verde, más negro vas que la tinta* (Primavera, 96), romance transferido a la muerte de don Alonso de Aguilar en 1501 (Primav., 96 a y b)⁷.

Los romances relativos a victorias son menos. Además del ya citado *Cercada tiene a Baeza*, hay que recordar el que cuenta cómo el famoso alcaide de Antequera, Rodrigo de Narváez, en mayo de 1424, detuvo y desbarató una cabalgada de moros, rescatando los cautivos y la demás presa:

De Granada partió el moro que se llama Ben Zulema,
allá se fuera a hacer salto entre Osuna y Estepa.
Derribado ha los molinos y los molineros lleva...
y de mancebos del campo lleva las traillas llenas.
Por hacer enojo a Narváez pásalos por Antequera;
los gritos de los cristianos hacían temblar la tierra...

El estilo, bastante circunstanciado, revela una redacción originaria o casi originaria.

Esta victoria de Narváez nos permite observar que la sencillez narrativa del monorrímo, destinada a dar conocimiento del suceso entre el pueblo, no se juzgaba entonces digna de la corte, donde privaban solemnes y primorosas combinaciones estróficas.

⁵ Véase *Rev. Filol. Esp.*, II, 1915, págs. 105-112.

⁶ La segunda parte del romance *De Antequera partió el moro*, que refiere la conquista de la villa, no está inspirada en los sucesos, sino en la Crónica de Juan II; *Rev. Filol. Esp.*, III, 1916, pág. 237.

⁷ Véase *Rev. Filol. Esp.*, II, pág. 329.

Del mismo suceso se dió también noticia en verso al rey Juan II, pero esa poesía no es obra de un anónimo, como lo es el romance, sino que es de un autor sevillano muy fecundo y muy conocido, Rui Páez de Ribera, y su noticia no va en verso monorrímo asonantado, sino en estrofas de octavillas consonantadas, es decir, poesía digna de un cancionero, en el cual jamás se admitía un romance:

.....
 Señor rey, corrieron moros
 el primer lunes de mayo
 e mas rezios que un rayo,
 levando vacas é toros;
 cuidando fazer tesoros
 fuéronse para Gilena ⁸;
 salió luego en hora buena
 quien desordenó sus coros...

Una victoria del obispo de Jaén don Gonzalo, obtenida hacia 1435, es contada por el romance: *Un día de sant Antón*, en su versión primera conocida; pero tal es la tendencia del romancero a los finales desgraciados, que en redacciones posteriores se trocó el desenlace, contando un cautiverio del obispo, cautiverio que no tiene ningún fundamento histórico ⁹.

A esta época pertenece el romance de la batalla de los Alporchones, 1452, *Allá en Granada la rica* (Primav., 81), cuyo estilo conserva mejor que ningún otro los rasgos originarios, noticieros, apenas tocados del estilo intuitivo, según queda dicho.

De sucesos no fronterizos pocos romances han llegado a nosotros. Adelante veremos cómo el caballero Barba, que era joven cuando el duque de Arjona fué aprisionado por orden de Juan II en 1429, luego, hacia 1465, tenía por canto predilecto el romance noticioso *De vos el duque de Arjona grandes querellas me dan* (Primav., 70), juzgado ya entonces como una antigua. La versión única que nos ha llegado de este romance está bastante adelantada en el camino de su novelización, pues ha olvidado las causas políticas de la prisión del duque (sospecha de deslealtad contra el rey) y las ha sustituido por causas socia-

⁸ Gilena, aldea cercana a Estepa. *Cancionero de Baena*, núm. 299. Véase mi estudio *Un nuevo romance fronterizo*, reimpresso en la «Colección Austral», en el tomo 55, titulado *Los romances de América*, y MENÉNDEZ PELAYO, *Antología*, X, 359, XII, 193.

⁹ Véase arriba VIII, 6.

les, desafueros contra las gentes inferiores ¹⁰. Por el contrario, el romance *Alburquerque, Alburquerque, bien mereces ser honrado*, conserva su redacción originaria, con alusión exacta a la resistencia que en ese castillo de Alburquerque ofrecen al rey Juan II dos (variante, tres) de los infantes de Aragón en 1430; es el romance más antiguo de que se conserva la música ¹¹.

4.—*Romances moriscos primitivos.*

Una sección especial debe apartarse para los romances moriscos desde el comienzo mismo de los fronterizos en cuanto se reanima la guerra de Granada, con nuevos ataques a Baeza y a Jaén en 1407. Entonces vemos iniciada la tendencia romancística a contemplar desde el campo moro los éxitos de las armas cristianas. El infructuoso ataque a Baeza es visto simplemente como una arenga del rey de Granada (Primav., 71 y 71 a):

Moricos, los mis moricos, los que ganáis mi soldada,
 derribédesme a Baeza, esa ciudad torreada,
 y los viejos y las viejas los meted todos a espada,
 y los mozos y las mozas los traé en la cabalgada,
 y a ese viejo Pero Díaz prendédmelo por la barba,
 y aquesa linda Leonor será la mi enamorada;
 id vos, capitán Vanegas, porque venga mas honrada...

La mención anacrónica de Vanegas indica para los comentaristas que el romance es algo posterior al hecho; pero sólo indica que las dos versiones llegadas a nosotros están refundidas posteriormente. A refundición parece deberse la contaminación con las amenazas del rey moro que perdió a Valencia, según el romance cidiano *Helo, helo por do viene el moro por la calzada*. El romance cesa sin decir nada sobre el mal éxito de la empresa anunciada con tan baladronas amenazas, de modo que lo único que la tradición retuvo fué una escena granadina.

Igual estructura ofrece el romance relativo al ataque a Jaén, *Reduán bien se te acuerda*, que tampoco cuenta el mal éxito del ataque en que quedó muerto Reduán, así que éste, que era el

¹⁰ Véase MENÉNDEZ PELAYO, *Antología*, XII, págs. 157-162; cree que el romance no es coetáneo al suceso, porque desacierta en las causas de la prisión del duque.

¹¹ En el *Cancionero Musical* publicado por BARBIERI, núm. 321.

mejor caballero granadino, queda exaltado como protagonista, quizá efecto de la trasmisión oral propensa al fragmentismo, y queda exaltado en un ambiente morisco, lleno de arrogancia y lujosa ostentación (Primav., 72):

—Reduán, bien se te acuerda que me diste la palabra
que me darías a Jaén en una noche ganada;
Reduán, si tú lo cumples, daréte paga doblada,
y si tú no lo cumplieres, desterrarte he de Granada,
echarte he en una frontera do no goces de tu dama.
Reduán le respondía sin demudarse la cara:
—Si lo dije, no me acuerdo, mas cumpliré mi palabra.
Reduán pide mil hombres, el rey cinco mil le daba.
Por esa puerta de Elvira sale muy gran cabalgada...

Conocemos este romance en una redacción incluida en la *Farsa del Obispo don Gonzalo*, de Cueva y Silva, 1587 (XV, 1 y 3), y de poco después, 1595, tenemos otra versión amañada por Pérez de Hita, contaminándola con otro romance referente al Rey Chico, hecho a fines del siglo xv.

La toma de Antequera en 1410 por el infante de Castilla, Fernando, futuro rey de Aragón, igualmente está vista desde Granada, cuando a la corte llega la mala noticia (Primav., 74):

De Antequera partió el moro tres horas antes del día,
con cartas en la su mano en que socorro pedía,
escritas iban con sangre, mas no por falta de tinta.
El moro que las llevaba ciento y veinte años había;
la barba tenía blanca, la calva le relucía,
toca llevaba tocada que muy gran precio valía;
la mora que la labrara por su amiga la tenía;
alhareme en su cabeza con borlas de seda fina...

Una tercera parte de los romances fronterizos conservados están, en todo o en parte, vistos desde el campo enemigo: el dolor y lamento del rey moro por la pérdida de Antequera o por la de Alhama: los preparativos de guerra en las calles de Granada y partida de los ejércitos; la cabalgada victoriosa contra los cristianos de Alcalá¹², etc., etc.; y recordemos, en postrero y prefe-

¹² El romance *La mañana de sant Joan* (75) carece de unidad. La mitad primera es muy tardía (véase párr. 7 del cap. XII); la mitad segunda es la antigua, y primitivamente tendría los consejos de los moros y la expedición contra Alcalá, según la

rente lugar, la repulsa de Granada a rendirse, requebrada como una novia por el rey don Juan, tema éste auténticamente oriental, la ciudad solicitadá de amores como una dama:

—Granada, si tú quisieses, contigo me casaría:
daréte en arras y dote a Córdoba y a Sevilla.

—Casada soy, rey don Juan, casada soy, que no viuda;
el moro que a mí me tiene muy grande bien me quería.

Precede a esta repulsa, de espíritu morisco, la descripción panorámica de los edificios granadinos, deslumbrantes a los ojos de los cristianos, descripción pareja a la de trajes moros, también deslumbradores por su lujo, dos notas de colorismo, fundamentales en este género romancístico.

Tenemos aquí una etapa inicial de lo que serán los llamados romances moriscos a fines del xvi, sin que ahora falte alguna vez, además del citado colorismo, el tema galante o amoroso y otras características que después se harán predominantes en este género de composiciones. Caso notable de completo viraje en considerar al moro no como simple enemigo, según la edad media hacía, sino enfocando hacia él la simpatía del vencedor. Es que ya a comienzos del siglo xv se deja sentir en los ámbitos de la vieja tradición épica el influjo renacentista que lleva a estimar todas las modalidades humanas, por cima de los exclusivismos medievales de raza o religión, hallando atractivo singular en el brillante exotismo de la cultura musulmana¹³. Después veremos perfeccionarse el gusto morisco.

Entre estos primitivos romances moriscos se destaca, enteramente aparte, el *Yo me era mora Moraima* (Primav., 132, y aquí, XII, 11). No se refiere a la guerra fronteriza como los otros; es una escena privada, de la vida íntima de moros y cristianos conviventes, y contrasta frente a los otros romances por su adusto realismo. Está visto con la maurofilia de todos los otros, pero visto no desde el campo moro, sino desde la alcoba de la «morica de bel catar»; resulta así abiertamente adverso al cristiano que asalta aquel retiro.

Quien más ampliamente ha estudiado la maurofilia española

Crónica de Juan II, año 4.º cap. 37; la Crónica sabrá los discursos de los moros por la versión primitiva de nuestro romance, más extensa.

¹³ Amplió esto en *Flor Nueva de romances viejos*, 1928, págs. 32-37.

en el siglo XVI, G. Cirot ^{13 bis}, no considera la mayoría de estos romances, que nos muestran la simpatía hacia los moros completamente desarrollada ya en el siglo XV. Esto era un fenómeno de natural evolución. Cuando el Islam constituía un grave peligro para la España cristiana, no se podía mirar a los moros sino como enemigos a quienes había que combatir. Así aparecen en el Poema del Cid y demás cantares de gesta; pero nótese bien que no son mirados como enemigos odiosos e irreconciliables según aparecen en las *chansons de geste*, sino como posibles conviventes; los moros y las moras bendicen al Cid vencedor porque los trata bien, el poeta se condeole del hambre que pasan los moros de Valencia durante el asedio de la ciudad, Abengalbón es «moro de paz», amigo del héroe. Después, cuando la superioridad de los cristianos se afirmó indisputable, cuando sobre el suelo de la Península quedó sólo el reino de Granada como vasallo de Castilla, sin representar ninguna amenaza importante, cesó el afán de la reconquista durante los siglos XIV y XV, y los castellanos, lejos de sentir repulsión hacia los musulmanes arrinconados en su último refugio, se sintieron atraídos hacia aquella exótica civilización, aquella espléndida ornamentación en los edificios y en los jardines, aquel lujo oriental en el vestir, aquella extraña manera de vida, aquel particular modo de cabalgar, de armarse y de combatir. Muchos señores castellanos se servían de alarifes moros para construir y decorar sus palacios, muchos, incluso el rey Enrique IV, seguían costumbres moriscas y usaban trajes moriscos. La maurofilia se hizo moda, y bajo esa moda se comenzó a reanimar la guerra por el infante don Fernando el de Antequera y bajo esa moda se inició con la toma de Alhama la última guerra, la de los Reyes Católicos.

^{13 bis} *La maurophilie littéraire en Espagne au XVI^e siècle*, numerosos artículos publicados en siete años del *Bulletin Hispanique*, del tomo XL, 1938, al XLVI, 1944. Aquí me refiero al tomo XLII, 1940, pág. 213. Es muy chocante leer en M. A. BUCHANAN (*Alambraism*, en *Hispanic Review*, III, 1935, págs. 272 y sigs.) que en España la estimación por los moros sólo pudo nacer después de la caída de Granada, en 1492, y que la idea romántica de un pueblo oriental sólo pudo nacer en España mediante la lectura, a principios del XVI, de *Flore et Blancheflore* y *Parténopeus de Blois*.

5.—*Los primeros colectores de romances no son castellanos. Un mallorquín y un gallego.*

A pesar del desarrollado cultivo en que vemos estar el romancero castellano, las más antiguas muestras de estimación poética de los romances no aparecen en Castilla, no en el centro de la Península, sino en la periferia. El testimonio más antiguo de esa estima lo da el ya mencionado joven mallorquín, Jaume de Olesa, estudiante jurista en Italia, quien en un cartapacio fechado en 1421 anota de memoria un romance castellano muy lleno de catalanismos:

Gentil dona, gentil dona, dona de bell paesser...

que es un arreglo del picaresco romance *De una gentil dama y un rústico pastor*. La versión de nuestro civilista mallorquín no recuerda el texto original del romance, sino un texto refundido y moralizado (véase arriba cap. X, 4), lo cual quiere decir que la aventura de la Dama y el Pastor había rodado mucho en la tradición y que la vida del romancero era ya muy complicada entonces, por los años en que don Juan II, el rey literato, salía de su menor edad.

En el otro extremo de la Península, un gallego émulo de Macías, Juan Rodríguez del Padrón, que escribió su novela *Siervo libre de amor* entre 1439 y 1440, debe ser contado como el primer literato admirador del romancero, pues entre sus poesías propias son incluidos en el Cancionero de Londres tres romances, de los cuales no es autor, sino simple colector, por él tomados de la tradición oral. Uno es el que comienza:

Quien tuviese atal ventura con sus amores falgare
como el infante Arnaldos la mañana de san Juane...

Es el famoso romance de *Arnaldos*, pero contaminado con el del *Conde Niño*; otra muestra de lo muy copioso y revuelto que entonces era ya el caudal romancístico. El segundo romance es el de *Rosafiorida y Montesinos*, en versión muy arcaica por contener narración más circunstanciada que la versión recogida en la primera mitad del siglo XVI. El tercer romance es el de *La Hija del Rey de Francia*, o sea el Caballero hurlado. Los tres van inser-

tos en el Cancionero de Londres como obras de Rodríguez del Padrón, no juntos, que pudieran formar un grupo postizo allí introducido por equivocación; van esparcidos entre las obras originales del poeta gallego. Pero sabido es que en todo el siglo xvi muchos editores se decían haber compuesto los romances que publicaban, y el mismo de *La Hija del Rey de Francia* aparece en un pliego suelto como hecho por Rodrigo de Reinosa¹⁴. Rodríguez del Padrón, asociando a su propia producción poética esos tres romances, viene a quedar simplemente como el primer literato colector, preocupado de poner por escrito las canciones que volaban de boca en boca

.6.—*El escudero y el infante, tipos poéticos de arcaísmo medieval.*

El arcaísmo de estas versiones más antiguas se manifiesta claramente en *La Hija del Rey de Francia*, donde el burlado no es un caballero, como en la citada versión del siglo xvi, sino un escudero; sus versos «por y viene un escudero», «si te plazze, el escudero», etc., son en la versión impresa en la primera mitad del siglo xvi «vió venir un caballero», «si te plazze, caballero», etc. Lo importante de esta mudanza es su repetición. Recuérdese el «escudero mesurado y cortés» en el romance que nos ha transmitido Jaume de Olesa en 1421, que en las versiones modernas es «caballero». Igualmente, el romance que en el Cancionero Musical de Palacio, de los primeros años del xvi (núm. 333), comienza *Tiempo es ell escudero, tiempo es de andar d'aquí*, comienza en el Cancionero de Amberes de 1550: *Tiempo es, el caballero* (Primavera, 158). En el mismo Cancionero Musical, núm. 325, otro buen romance viejo empieza: *Airado va el escudero de la ira de su padre*. El romance del Palmero, *Aparición de la amada difunta*, dice en el Cancionero de Londres a fines del xv (núm. 351): «¿Dónde vas, el escudero, triste, cuitado de ti... No temas, el escudero», mientras en todas las versiones del siglo xvi se dice:

¹⁴ Los romances atribuidos a Padrón fueron publicados por H. A. RENNERT, *Lieder des Juan Rodriguez del Padrón nach der Handschrift des Brit. Mus. (ms. Add. 10431)*, en la *Zeit für rom. Philologie*, XVII, 1893, págs. 546-549 y 555, reimpressos por MENÉNDEZ PELAYO, *Antología*, XII, 1906, págs. 541-542. Para la atribución a Rodrigo de Reinosa, véase DURÁN, *Romancero*, I, núm. 285 y págs. LXX b -LXXI a; MENÉNDEZ PELAYO, *Antología*, XII, pág. 519.

«¿Dónde vas, el caballero?... triste de aquel caballero», etc.¹⁵. El mismo cambio sucede en la poesía lírica. En el Romancero musical, manuscrito del siglo XVI, que se conserva en la Biblioteca Nacional de Turín, una canción empieza: «No paséis, el caballero, tantas veces por aquí»; pero en el Cancionero manuscrito que Lucrecia Borgia usaba cuando se casó con el duque Alfonso de Este, en 1502, la misma canción comenzaba: «No pasades, escudero»¹⁶; medievalismo en el tipo escudiril y medievalismo en el «passedes» en vez de «paséis». Todos estos ejemplos coinciden en decirnos que la sustitución del escudero por el caballero en el texto de los romances ocurre en tiempo de Carlos V, que es cuando la nobleza acaba de perder su carácter militar para convertirse en cortesana. Los romances, pues, respondían a una época medieval lejana cuando el escudero era el joven hidalgo, hijo de caballero, en espera de recibir la orden de la caballería, y en literatura era el protagonista de las aventuras amorosas; ya en el siglo XIII, en tiempo de San Fernando, el juglar gallego Pero da Ponte trata el tema del *escudeiro* y la *doncella*¹⁷. Durante el siglo XVI el escudero dejó de ser el joven que espera ser caballero, para ser sólo un servidor de personas nobles; por lo común le vemos servidor viejo de edad y poco considerado¹⁸. Era, pues, muy urgente borrar su nombre en los viejos romances.

También es arcaísmo medieval el designar el héroe de los romances con el nombre *infante* en el sentido antiguo de 'joven o muchacho de familia noble'; así los *infantes de Lara*, el *infante vengador* (romance *Helo, helo por do viene*), el *infante Arnaldos*. Pero en este caso, como el sustantivo *infante* no sufrió desprestigio, sino al contrario, se ennoblecó más, por haberse limitado su aplicación a los hijos de familia regia¹⁹, no se hizo desapa-

¹⁵ Las versiones del romance de Jaime de Olesa y afines véanse aquí arriba, capítulo X, 4; los textos de El Palmero véanse en MENÉNDEZ PELAYO, *Antología*, IX, 1899, página 220, y X, 1900, págs. 362-363; DURÁN, *Romancero*, I, pág. 158 b. La versión del Cancionero de Londres, al final, dice también: «bivays vos, el caballero», revelando ya mezcla de las dos denominaciones.

¹⁶ Ambas canciones véanse en G. M. BERTINI, *Poesie spagnole del seicento*, Torino, 1946, págs. III-IV y 38.

¹⁷ Para el escudero medieval, véase *Cantar de Mio Cid*, págs. 650-651. Pero da Ponte y el tema del escudero, en *Poesía juglaresca*, págs. 202-203, nota.

¹⁸ COVARRUBIAS, s. v. *escudero* y *gentiles hombres de cámara*. En Portugal el tema del escudero continuó tratado en el siglo XVI por Gil Vicente, Cristovão Facão, Andrade Caminha y otros; véase CAROLINA MICHAËLIS, *Canç. da Ajuda*, II, págs. 452, nota 5, y 917.

¹⁹ Ya en el siglo XIII, la voz *infante* tendía a aplicarse casi únicamente a los hijos de los reyes, *Cantar de Mio Cid*, pág. 721.

recer de los romances. Sólo desaparece en el último romance citado; si bien se conserva el nombre de *infante Arnaldos* en la versión de Rodríguez del Padrón o del Cancionero de Londres, en el pliego suelto, en el Libro de Música de Pisador, y en todas las versiones modernas de Marruecos («infante Fernando»), no obstante, el Cancionero de Amberes modernizó, diciendo el *conde Arnaldos*, y esta novedad se ha divulgado merced a la gran difusión de que gozó ese Cancionero.

7.—Período aédico oral del romancero.

Al examinar estas pocas versiones auténticas de romances recogidas en la primera mitad del siglo xv, hallamos una sola excelente, *Rosaflorida*, mientras las otras tres son tan medianas o tan malas como pueden serlo las que hoy se recogen de la tradición moderna. La *Gentil dona* de Jaume de Olesa mezcla relato en primera persona y en tercera, parece confundir un escudero que habla de amores con un villano desamorado y moraliza desdichadamente la idea primitiva del romance. Dos de las versiones atribuidas a Rodríguez del Padrón adolecen de defectos semejantes: la de *Arnaldos* se contamina con el *Conde Niño* muy incongruentemente, pues el canto del innominado marinero, oído por Arnaldos al comienzo, es aludido enseguida, como si hubiese sido cantado por Arnaldos mismo: *La Hija del Rey de Francia* empieza con relato puesto en boca de la protagonista y continúa como relato en tercera persona. Notamos todo esto para mostrar que si los más bellos romances existían ya a comienzos del xv, no existían en un texto fijo, sino indeciso en variantes orales, a veces malas, que suponen otras buenas, desgraciadamente no anotadas por escrito en la muy escasa recolección entonces hecha. Insistiremos en el capítulo XIII, 7.

En todos los tiempos se cantan versiones estropeadas, claro es, pero ésas no se recogen en épocas de cierto florecimiento literario, en que el gusto romancístico está muy afinado. Así, esas versiones más antiguas, generalmente malas, nos indican que entonces este género de poesía, aunque estaba en plena actividad, como lo muestran los romances fronterizos, no merecía ningún cuidado de parte de las gentes más literatas. Vimos que en la corte castellana, en tiempo de Juan II, las noti-

cías de la frontera granadina no eran recibidas en forma de romance; luego veremos que los romances históricos eran tenidos por canto privativo de los rústicos. Y sin embargo, el romance no nacía como poesía peculiar de aldeanos, sino propia más bien de caballeros, escuderos, damas o burgueses, gentes de toda clase que respiraban un ambiente caballeresco; caballescoseo sí, pero no literario.

Por todo esto vemos que los romances no nacen en el mundo de la literatura profesional; no se compusieron por poetas librecos, de cancionero docto. Nacen como poesía destinada a vivir en las notas del canto y no en los renglones del cartapacio. Nacen, no afiliados a ningún cenáculo *literario*, bajo el mecenazgo de grandes señores, sino compuestos por juglares y por poetas espontáneos, aedos inspirados, servidores de un *recreo musical* común a todas las clases sociales, cultas e incultas, una moda de canción divulgadísima sin ninguna pretensión literaria docta; cantados sin duda también por caballeros y damas, pero sin ninguna acogida especial en los palacios ni en la corte. Por eso el escritor, dominado por cualquier tendencia de artificiosidad técnica, sea a lo Villasandino, a lo Imperial o a lo Mena, no se acordaba para nada de los romances, porque eran extraña poesía cantable, ni los copistas de cancionero se dignaban ponerlos por escrito. Y si algún extravagante los escribía, como hizo Rodríguez del Padrón, lo hacía sin poner en ello esmero ninguno; y si algún docto preceptista los mencionaba, como hizo el Marqués de Santillana, era para desdeñarlos, según enseguida diremos.

A este propósito recordemos una distinción en las funciones de la poesía tradicional ²⁰. De una parte, hay que considerar una actividad *aédica*, creadora; los poetas, sean espontáneos, sean profesionales, se aplican a producir composiciones en estilo cantable popular, es decir, destinadas a un público mayoritario o nacional, formado indistintamente por las personas doctas lo mismo que por los analfabetos; de otra parte, una actividad *rapsódica* limitada a repetir lo antes poetizado, eliminando en ello todas las formas de expresión no asimilables por el común de los recitadores, interviniendo en corta medida

²⁰ Comp. *Rev. Filol. Esp.*, III, pág. 279.

cada recitador con retoques improvisados. Las dos actividades se mezclan siempre, pero la época de orígenes y florecimiento es predominantemente aédica, y a ella sigue la época predominantemente rapsódica (véase cap. XXII, 1).

Fijándonos ahora en la época aédica del romancero, si ella se extiende en gran actividad productora desde los orígenes hasta muy avanzado el siglo XVI, venimos notando que en su primer período se desarrolla enteramente fuera de la literatura escrita, fuera de la literatura profesional de su tiempo. Si algún literato colaboró en la factura o en la transmisión de los romances fué por rara ocasión.

El romancero comienza, pues, con una época *aédica oral*, oral y musical por esencia. Los romances son el canto fugaz, recreo común de todas las clases sociales que en cuanto a ese gusto músico se hallan en un estado de indiferenciación cultural, pero no, como los románticos decían, en un estado anterior a la cultura; no es un tiempo «cuando no se escribe ni se lee», como dijo Steinthal y dijeron otros, sino sólo cuando los que por profesión escriben y leen no atienden a ese canto efímero que está de moda. En este período aédico oral nacen y se difunden los romances novelescos cuyo protagonista galante es el escudero; se adaptan al nuevo estilo intuitivo los relatos épicos, formándose en el claustro materno de las gestas los romances heroicos; surgen también los romances políticos y fronterizos del día, como los del rey don Pedro y los más viejos romances moriscos.

Necesitamos llegar a la segunda mitad del siglo XV para entrar en un período *aédico literario* (cap. XII, 1) en que los que escriben y leen creen que la poesía cantable merece ser puesta por escrito.

Esta poesía musical, despreciada por los literatos cortesanos de la primera mitad del XV, es, sin embargo, bien superior a la gran masa de versos coetáneos contenida en el áulico Cancionero de Baena. Villasandino, Ferruz, Ruy Páez de Ribera, Gonzalo Martínez de Medina y demás, son muy superiores en la técnica formal, pero ninguno de ellos pasó a la posteridad, salvo en la esfera de la erudición histórica, mientras romances viejos, como *Arnaldos*, *Álora*, *A cazar va don Rodrigo*, *La lavandera de San Juan*, mantienen hoy viva su eficiencia artística

y la validez de su singular e inimitable estilo. Y mantienen su valor aun frente a las obras de la época más vivas hoy, como las mejores del Marqués de Santillana. Lo mismo puede decirse de los poemas de mayor extensión y empeño realizados por los literatos de entonces: las *Trescientas* de Juan de Mena no pueden aspirar a ejercer un ascendiente sobre la imaginación de los modernos comparable al que ejercen los cuatrocientos octosílabos del *Conde Alarcos*, que entonces no merecían atención ninguna a los literatos que brillaban en la corte poética de Juan II.

8. — *Aprecio del romance en la corte de Alfonso V de Aragón y desprecio en la de Juan II de Castilla.*

El romance, esa poesía cantada, recibía de la música sus mayores atractivos y refinamientos, y en alas de la música volaba ya muy lejos durante la primera mitad del siglo xv.

Cuando a fines de 1437 el gran viajero cordobés Pero Tafur visitó al emperador de Constantinopla Juan Paleólogo, le sirvió de intérprete en la corte el juglar Juan de Sevilla, ministrer de laúd del rey aragonés Alfonso V el Magnánimo; y Tafur nos advierte que el tal Juan de Sevilla era muy estimado del emperador «porque le cantaba romances castellanos en un laúd»²¹. Parece que este gusto romancístico del ministrer de Alfonso V era gusto fomentado en la corte napolitana de ese rey, pues creo que este primer aprecio del romance entre los poetas de corte se debió a un impulso indirecto del renacimiento italiano, que inspiraba anhelo renovador, estimando las formas más naturales y espontáneas de la poesía.

No es un simple acaso el hecho de que en la corte napolitana de Alfonso V, corte muy animada de humanismo, el romance sea acogido por primera vez en un Cancionero palatino. El Cancionero de Estúñiga y su afín el Cancionero de Roma, compilados hacia 1470, incluyen juntos dos romances de Carvajales, el uno amoroso, y el otro titulado «Romance por la señora Reina de Aragón». Éste fué escrito en 1454, a nombre

²¹ *Viaje* de Tafur, escrito hacia 1455, publicado en la *Colección de libros raros y curiosos*, VIII, pág. 139. Juan de Sevilla había servido a Fernando de Antequera y a Alfonso V; andaba por Castilla y Navarra, 1420-1427, por Valencia en 1430 (*Poesía juglaresca*, 1924, págs. 290 y 474).

de la reina, quejándose de veintidós años de ausencia del rey: «Retraída estaba la reina, la muy casta doña María»²², verso inicial que imita el hemistiquio primero y el asonante del romance popular del Conde Alarcos, *Retraída está la infanta bien así como solía*; pero este recuerdo popular se une en Carvajales con varias alusiones al templo de Diana, a Leda, a César, al dios Mars.

Contemporáneo de este romance de Carvajales es otro anónimo muy popularizado: *Miraba de Campoviejo el rey de Aragón un día*, donde Alfonso V lamenta los muchos trabajos que la conquista de Nápoles le ha costado, con la pérdida del infante don Pedro, «que más que un Héctor valía». Tal alusión clásica (sin duda original, no un añadido, como Milá y Menéndez Pelayo juzgaban) se asocia muy bien con las otras semejantes contenidas en el romance de Carvajales, y nos hacen pensar que los lamentos del rey hacen pareja con los de la reina, y pudieran ser obra del mismo Carvajales y estar en parte destinados a consolar también a la muy casta doña María. Pero sea de esto lo que quiera, vemos que los más íntimos y familiares sentimientos de los reyes de Aragón se poetizan en romances, lo que en Castilla no se hacía.

En Castilla, ciertamente, también se componía algún romance trovadoresco semejante a los de Carvajales²³, pero ninguno tuvo entrada en el Cancionero de Baena compilado hacia 1445. El metro de romance seguía excluido de la literatura cortesana. Así lo vemos cuando Juan de Mena, en sus *Trescientas* (presentadas a Juan II en 1444), nos da la primera noticia conocida sobre el romance relativo al emplazamiento del rey Fernando IV:

²² *Canc. de Estúñiga*, edic. J. E. HARTZENBUSCH, 1872, pág. 321. *Canc. de Roma*, edición M. CANAL GÓMEZ, 1935, II, pág. 3. No creo dudosa la atribución de los dos romances a Carvajales (aunque expone dudas posibles MORLEY, *Romantic Review*, VII, página 75). Ríos y Milá, y tras ellos todos (salvo inexacta rectificación de P. RAJNA, en favor del año 1445, *Romantic Review*, VI, 1915, pág. 7, nota), fechan mal la ausencia de Alfonso V desde su primer viaje a Nápoles, y, en consecuencia, suponen escrito el romance en 1442 (MILÁ, pág. 417; RÍOS, VII, pág. 460; MENÉNDEZ PELAYO, *Antología*, XII, página 279). Pero vuelto de ese primer viaje, Alfonso V residió en España nueve años. La ausencia definitiva no empezó sino en junio de 1432, y leyendo con atención el romance de Carvajales, es indudable que a esa ausencia alude, pues Alfonso se embarca «para ir a Berbería», es decir, para la guerra de Túnez, cuyas fechas pueden verse en el *Itinerario de Alfonso V*, 1909, pág. 115, por A. GIMÉNEZ SOLER.

²³ Por ejemplo, el de Pedro de Escavias, hacia 1445: «Yo me so el infante Enrique d'Aragón y de Seçilia», en el Cancionero de Castañeda (en la *Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos*, IV, 1900).

del cual se dize morir emplazado
de los que de Martos ovo despeñado,
según dizen rústicos déste cantando ²⁴.

Para Mena, pues, el tal romance era canto privativo de gente campesina. Y conforme con Mena, el Marqués de Santillana, en su Proemio (entre 1445-1449), califica de poetas ínfimos «aquellos que sin ningún orden, regla ni cuento fazen estos romances e cantares de que las gentes de baxa e servil condición se alegran». Santillana desprecia los romances, lo mismo que los cantares épicos coexistentes, porque ignoran la técnica poética: no contaban rigurosamente las sílabas ni iban en consonantes, única rima docta admitida en la corte de Castilla ²⁵.

Pero esta calificación del romance como poesía especial de rústicos y artesanos es errónea exageración de Mena, Santillana y demás cultivadores de extremados refinamientos literarios entonces en gran moda. El romance no nació entre las clases incultas; venía desde antiguo cantado entre hidalgos, caballeros y burgueses, cultivado por juglares extraños a las escuelas poéticas de la Corte. El desprecio de Mena y Santillana no cesará porque el canto de las «gentes de baja y servil condición» suba al palacio, sino porque los músicos y poetas del palacio presten oído y estima al canto indocto de damas y caballeros, al arte popular de los juglares de la nación, como ya lo estimaban los literatos en la corte de Alfonso el Magnánimo de Nápoles; y esto sucederá pronto, porque en Castilla no era despreciada la música de los nobles juglares. Juan de Mena mismo da ese nombre al mítico hijo de la musa Calíope: «Orfeo era muy gran juglar, a lo menos tañía también una cítola o vihuela, al son de la cual los ríos que lo oían dexavan de correr para el mar por oír el su son» ²⁶. Pronto los juglares cortesanos de la aristocrática vihuela tomarán en moda el perfeccionar el canto romancístico, que en Castilla no sólo corría acompañado del rústico pandero; pronto en la corte castellana imitarán al ministrer sevillano de Alfonso V de Aragón, que al son del laúd entoñaba romances en Nápoles y en Constantinopla.

²⁴ Copla 287. Véase mi *Poesía juglaresca*, 1924, pág. 417

²⁵ Sobre esta frase despectiva de Santillana, véase arriba cap. IV, 4.

²⁶ Juan de Mena en la «Fiction» declaratoria de la copla 16 de la *Coronación*.

9.—*Los romances y las crónicas castellanas.*

Mientras los poetas de Castilla no daban ningún valor a las bellezas contenidas en los romances cantables, los cronistas se apresuraron a introducir los cantos populares en el mundo docto, pero no estimándolos como poesía, sino como historia. Los cronistas miraron las informaciones contenidas en los romances fronterizos, como noticias utilizables, autorizadas por una tradición nacida a raíz del suceso; pensaron desde el siglo XIV, respecto a los relatos breves, lo mismo que los cronistas de los siglos anteriores pensaban respecto a los relatos extensos de los Cantares de Gesta.

Una de las primeras crónicas particulares que se escribieron, la de Fernando IV, antes de mediar el siglo XIV, utilizó el romance del emplazamiento de ese rey. El Canciller Ayala, en la Crónica del rey don Pedro, antes de 1379, la Crónica de Juan II por Álvar García de Santa María, hacia 1455, y su refundición posterior, se sirven también de algunos romances ²⁷.

Ya hemos notado (cap. VIII, 2) la simetría con que a las *Crónicas Generales de España* en los siglos XII-XIV, y a los cantares de Gesta en ellas prosificados, suceden dos géneros nuevos en los siglos XIV-XV: las *Crónicas Particulares* de cada rey y los romances noticieros en ellas resumidos.

Pero también la Cuarta Crónica General, acabada en 1455 o poco después, se inspira en el romance del Prior de San Juan, copia íntegro el de las Querellas del Rey Sabio, y acoge la prosificación de un largo romance juglaresco sobre el *Consejo del Juglar Paja a san Fernando* ²⁸.

²⁷ Para estas tres Crónicas véase aquí el capítulo VIII, 2 y 4.

²⁸ Para la *Cuarta Crónica General* véase arriba cap. IV, nota 48; romance del *Juglar Paja*, véase cap. VIII, 5.

Adición a los párrafos 3 y 4. Referente a los primeros romances fronterizos es la noticia que da la *Crónica del Condestable Miguel Lucas de Iranzo* (edic. Carriazo, 1940, página 66), hablando del decaimiento de Jaén, acometida y apremiada por los moros entre 1456 y 1459: «No porque en aquella cibdad de Jahen no ovo siempre muchos buenos cavalleros y escuderos e onbres sabidores de guerra, tanto que en los romances e refranes antiguos siemprr la llamaron *Jahen, Jahen la guerrera*; pero parece ser que por sus pecados, o no sé por qué permisión de Dios, con estos desastres e vencimientos, los moros se avien contra ella tanto atrevido... que no es cosa de poderse creer.» — Y es notable en esta ciudad fronteriza lo arraigados que estaban los gustos moriscos, sobre lo cual véanse las págs. 116-117, 138-140, de la Crónica y otras muchas.

CAPÍTULO XII

EL ROMANCE ENTRA EN LA CORTE CASTELLANA (1460-1515)

1.—Período aédico literario.

En Castilla, en la segunda mitad del siglo xv, el período aédico del romancero viejo deja de ser puramente oral (capítulo XI, 7) y comienza a tener un carácter literario. Estamos muy lejos de creer con Child que «lo mejor que puede sucederles a las baladas es que su trasmisión se haya hecho sólo por boca de gentes iletradas».

Los palacios y cortes señoriales reciben el tan divulgado canto; los reyes y los grandes señores lo utilizan para sus noticias y sus propagandas. En consecuencia, el género que antes era sólo cultivado como canción volandera y efímera, es cultivado por los poetas y por los músicos cortesanos, que le dedican composiciones escritas, destinadas a figurar entre las obras literarias de más vuelo, en los grandes cancioneros cortesanos desde fines del siglo xv (el de Londres, el General de 1511, el Musical de Palacio) y en los cartapacios de uso individual privado. Los impresores alemanes y españoles, casi desde la implantación del arte tipográfico en la Península, se dedican a recoger y publicar los romances que oían de boca en boca y que el interés del público pedía: abundan ahora los tipógrafos, los poetas y los aficionados compiladores que buscan, imprimen, glosan y anotan con diligencia los cantos difundidos oralmente, y se esmeran en hallar las versiones excelentes, seleccionadas, no versiones puramente contradictorias como las recoge-

gidas antes por el mallorquín Jaume d'Olesa o por el gallego Rodríguez del Padrón en ocasiones aisladas, enteramente extraordinarias.

En los primeros decenios del siglo XVI, la actividad aédica del romancero viejo continúa, pero luego se agota.

2.—*El canto romanesco se hace cortesano bajo Enrique IV.*

No se estimó la poesía cantada por las gentes «de servil condición» en la corte de Juan II, rey apasionado por la agudeza, ingeniosidad y técnica versificatoria, pero el hijo de Juan, Enrique IV (reina de 1454-1474), tenía ya otros gustos, pues él mismo, muy entendido en música al decir de un cronista, entonaba con gusto los romances: «cantaba muy bien de toda música, así de la iglesia como de romances e canciones, e había gran plazer de oírla»¹.

El hecho de que desde antiguo en Castilla las crónicas apreciaban los romances por su valor historial, fué el camino por donde Enrique llegó a prohiarlos a modo de noticiarios. En el primer decenio del desastroso reinado, cuando Enrique parecía un rey poderoso, decidido a impulsar la guerra con los moros, entonces, para divulgar una incursión feliz que contra Granada había hecho el condestable Miguel Lucas de Iranzo en 1462, el rey «porque mayor memoria quedase, mandó facer un romance, el cual a los cantores de su capilla mandó asonar». Este romance es el primer caso en que claramente vemos el propósito oficial de noticiar al pueblo los sucesos de la frontera, para inclinarle a que contribuyese de mejor gana con hombres y dineros a las necesidades de la guerra, propósito estatal que nos declara Antonio de Herrera (cap. VIII, 1).

Del segundo decenio del reinado, cuando el rey Impotente fué destronado en estatua en Ávila y proclamado el antirrey Alfonso, en 1465, se conserva otro romance en loor del mismo condestable, alabando su lealtad a Enrique: es romance no en aso-

¹ Así dice el coetáneo DIEGO RODRÍGUEZ DE ALMELA en su *Compendio historial*, manuscrito en la Bibl. de Menéndez Pelayo. ENRÍQUEZ DEL CASTILLO, en el cap. 1.º de su *Crónica de Enrique IV*, dice del rey que «tañía dulcemente laúd; sentía bien la perfección de la música; los instrumentos de ella le placían».

tes, sino consonantado -ás, y su música, a cuatro voces, es una de las músicas de romance más antiguas que se conocen en Castilla ².

— ¡Lealtad, o lealtat!
 Lealtad, dime ¿do stas?
 — Vete, rey, al Condestable
 y en él la fallarás

Porque en todos tus criados
 otro tal no me darás,
 y en el regaço de aquéste
 a buen sueño dormirás...

Pero claro es que no debía consistir en esta propaganda política la principal manera de vivir los romances. Los romances, fuesen informativos, históricos, heroicos o caballerescos, iban siendo en Castilla cada vez más el canto de todos, no sólo de labradores o de artesanos, como decían Juan de Mena y Santillana, pues sus bellezas estilísticas y musicales los hacían gustosos para cualquiera que no fuese un gustador exclusivo de los antiguos poetas de la corte de Juan II.

Y aun en el tiempo viejo de este rey se saboreaban fuera de la corte los romances. Hacia 1465, el poeta Guevara satiriza a otro poeta, Barba, caballero hacendado y principal que se alababa «de haber sido buen guerrero» la primera vez que se atacó a Granada, esto es, en 1431; Guevara dice que siendo Barba ya viejo, privado del amor juvenil, sólo puede disfrutar los tranquilos y comodones amores «del buen anciano vevir»:

amor en contar historia
 de los *Infantes de Lara*...
 amor de cantar al templo
De vos, el Duque de Arjona ³.

Alude a una «historia» heroica, la de los Siete Infantes de Lara,

² Por desgracia, el romance de 1462 no se copió en los códices de la *Crónica*, que dejan un blanco para copiarlo; sí copian el romance de 1466. Véase *Crónica del Condestable Miguel Lucas de Iranzo* en el *Memorial histórico español*, por la Academia de la Historia, VIII, 1855, págs. 95-96 y 336. Mejor en la edición de JUAN DE MATA CARRIAZO, 1940, págs. 90 y 328; en 288 publica el facsímil de la página musical; en 282 mención de «muchas coplas e cantares que a la sazón se hicieron». Véase también F. A. BARBIERI, *Canc. musical de los siglos XV y XVI*, págs. 11 y 605.

³ *Cancionero General*, edic. *Biblióf. Esp.*, I, 1882, pág. 416. En la página 434 el poeta Guevara tiene una poesía fechable en 1465.

probablemente en romances, y al conocido romance noticiero de la prisión de ese duque de Arjona ordenada por Juan II el año 1429, es decir, un suceso acaecido en la juventud del caballero Barba, y que era para éste un viejo canto predilecto, treinta o cuarenta años más tarde.

Barba cantaría también romances moriscos. La decidida maurifilia que, con tanto escándalo, practicaba en sus costumbres Enrique IV, contribuiría mucho al auge de ese género romancístico.

3.—*Los músicos en la corte de los Reyes Católicos.*

Poco después, bajo los Reyes Católicos, el romancero vive ya a sus anchas en la corte. El guipuzcoano Juan de Anchieta, maestro de capilla del príncipe don Juan y «cantor» de los reyes desde 1489, el salmantino Juan del Encina, el castellano Francisco de la Torre y otros, asonaban, para tres y cuatro voces, romances sobre sucesos varios, en especial sobre la guerra con los moros, siendo de notar que los compuestos por esos maestros de renombre están escritos en consonantes, como el del Condestable Miguel Lucas, mientras que los debidos a músicos anónimos, sin personalidad, van en asonantes ⁴. El género artificioso llega ahora a su mayor perfección musical y literaria, ajustándose habilísimamente al estilo épico lírico o intuitivo del romance viejo, y es que los romances tradicionales servían de modelo, pues tenían también cabida en el canto cortesano. Los mismos maestros palaciegos asonaban los cantos antiguos. Juan del Encina tiene un *Pésame de vos, el conde* (Conde Claros) a cuatro voces; un fecundísimo compositor, Millán, muy de moda entonces, asuena dos romances carolingios: *Los brazos traigo cansados* y *Durandarte*; Lope Martínez asuena el fronterizo *Caballeros de Alcalá*, y compositores anónimos arreglan la música de otro novelesco, *Tiempo es el escudero*, y del viejísimo de asunto clásico *Morir se quiere Alexandre*.

La estimación social del romance viejo había avanzado con rapidez hasta llegar a su más alto grado. El mismo romance del rey Fernando el Emplazado, que según Juan de Mena era canto

⁴ *Cancionero Musical*, núms. 315, 327, 328, 331, en consonantes; y 330, 332 en asonantes. Para las fiestas musicales, v. H. ANGLÉS, *La música en la Corte de los Reyes Católicos*, 1941, págs. 62 y sigs.

particular de los rústicos, ahora, medio siglo después, era cantado en el palacio real, y «lo solía oír cantar muchas veces la Reina Católica, enterneciéndose del agravio manifiesto que hizo don Fernando» a los caballeros despeñados en Martos ⁵.

Por otra parte, los romances amorosos de ocasión eran los que más se cultivaban, los que más novedades producían en la parte musical. Diego de San Pedro, en su *Cárcel de Amor*, hacia 1475-1485, entre las veinte razones por que los hombres son deudores a las mujeres, dice primorosamente: «La decisiete razón es porque [las mujeres] nos conciertan la música y nos hacen gozar de las dulcedumbres de ella, por quien se asuenan las dulces canciones, por quien se cantan los lindos romances, por quien se acuerdan las voces, por quien se adelgazan y fertilizan todas las cosas que en el canto consisten.»

De estas «dulces canciones» se encuentran algunas anónimas, en metro de romance, anotadas en el viejo Cancionero Musical, alguna del famoso Juan del Encina; de estos «lindos romances» se conservan muchos transcritos en los cancioneros de fines del siglo xv, y por ellos vemos que el género romancístico se había hecho aristocrático, pues muchos son debidos a nobles caballeros, como don Juan Manuel, don Alonso de Cardona, el Comendador don Luis de Castelví, don Pedro de Acuña, el conde de Paredes... ⁶. Todos en la corte eran inclinados al canto, los viejos como el caballero Barba, los jóvenes como el malogrado príncipe don Juan, de quien sabemos por Fernández de Oviedo que era muy aficionado a la música, «aunque su voz no era tal como él era porfiado en cantar» ⁷.

4.—*Los romances viejos y los poetas cortesanos.*

Naturalmente, la estimación de los romances viejos no era sólo en consideración a la melodía con que se cantaban; los estiman también los poetas cortesanos. Uno de los literatos más

⁵ Noticia que nos da el doctor Lorenzo Galíndez de Carvajal, véase MENÉNDEZ PELAYO, *Antología*, XII, 1906, pág. 99.

⁶ En el *Cancionero de Londres* y en el *Cancionero General*. Para el de Londres y para otros cancioneros mucho más escasos en romances trovadorescos (el de Herberay, el de Híjar), véase S. G. MORLEY, *Chronological list of early spanish Ballads*, en *Hispanic Review*, XIII, 1945, págs. 275-280.

⁷ FERNÁNDEZ DE OVIEDO, en el *Libro de la Cámara del Príncipe don Juan*.

viejos en la corte de los Reyes Católicos, el ya citado Diego de San Pedro (del cual hay memorias desde 1459), gustaba recordar los romances tradicionales para imitarlos en estilo trovadoresco amoroso, y así contrahizo el romance de los Infantes de Lara *Yo me estaba en Barbadillo*, y el de Roncesvalles *Reniego de ti, Mahoma*; Nicolás Núñez contrahace el de *Estábase el rey Ramiro*; Diego de Zamora, el de *Ya desmayan los franceses*; Francisco de Cumillas, el de Lanzarote *Dígame tú el ermitaño*. Otros contrahacían dentro del tema tradicional, simplemente retocando y ampliando el texto viejo, como Lope de Sosa hace con el fragmento del conde Claros *Más envidia he de vos, conde* ⁸. Estos contrahacimientos están hechos sobre fragmentos de romance, cuya forma completa nos es conocida; el fragmento está desgajado del total por conveniencias del canto, como adelante diremos.

Otra manera de tratar literariamente un romance viejo era el parafrasearlo en una glosa. Esto era lo más usual a fines del siglo xv y la costumbre arraigó mucho en el siglo siguiente. En el reinado de los Reyes Católicos los romances favorecidos fueron los que tenían algo de amorosos: el del Prisionero, *Por el mes era de Mayo*, glosado por Garci Sánchez de Badajoz y por Núñez; el de *Rosafresca*, glosado por el mismo Garci Sánchez y por Florencia Pinar; los de *Fontefrida*, *Durandarte* y *Conde Claros*, glosados por otros varios poetas ⁹.

La entrada del romance viejo en los gustos de la corte castellana y entre los literatos castellanos aparece consumada en los dos cancioneros principales de fines del siglo xv: el Cancionero de Londres ¹⁰, compilado entre 1471 y 1500, y el Cancionero General, compilado por Hernando del Castillo en trabajo de veinte años, es decir, desde 1490 hasta su impresión en 1511. Castillo, en medio de la clasificación de las poesías por autores, abre una sección especial, «Aquí comienzan los romances con glosas y sin ellas, y este primero es del *Conde Claros* con la glosa de Francisco de León»; sección especial donde se incluyen hasta 38 roman-

⁸ Todos en el *Cancionero General*, edic. *Bibliófilos Españoles*, núms. 445, 446, 449, 467, 480 y 435.

⁹ Estas glosas se encuentran en el *Cancionero de Londres*, núms. 13, 24, 40, 71, 95, 125, 162, 163 y 263; varias de éstas son comunes al *Cancionero General*, núms. 223, 438, 434, 462, 440 y 466.

¹⁰ British Museum, ms. add. 10431, publicado por H. A. RENNERT, en *Roman. Forschungen*, X, 1895, págs. 1-176.

ces, seis de los cuales se deben a nobles caballeros que llevan el título de *don*. En la parte referente a los romances, ambos cancioneros tienen mucho de común (los romances más tratados por los literatos del tiempo), pero se observa entre ambos una diferencia importante. El de Londres, además de cinco romances viejos, glosados nueve veces, incluye otros cinco sin glosar, atribuyendo tres a Rodríguez del Padrón, que, como ya dijimos, es sólo quien los arregló por escrito, tomándolos de la tradición oral; otro atribuido a Jerónimo Pinar ¹¹, el de *Yo me era Mora Moraima*, del cual no es Pinar tampoco sino mero recolector y arreglador; el quinto romance viejo va sin atribuir a autor ninguno y es el del Palmero con la *Aparición de la amiga difunta*, «Yo me partiera de Francia» (núm. 351). Frente a este proceder, el Cancionero General de 1511, aunque es tres veces más copioso que el de Londres, no admite ningún romance viejo por sí solo, sino como fuente inspiradora de obras trovadorescas; así únicamente admite los mismos cinco romances viejos glosados nueve veces en el de Londres, aparte de los viejos contrahechos que hemos mencionado ¹². En cambio, los romances trovadorescos son en el Cancionero General unas dos docenas, mientras en el de Londres sólo son nueve. Bien se ve que la selección poética que primero mereció los honores de la imprenta en el Cancionero General no estimaba el romance viejo sino en cuanto era glosado por un poeta, y este criterio restrictivo predominará en la imprenta durante la primera mitad del siglo XVI.

¹¹ El Cancionero de Londres parece distinguir a Pinar, núms. 56 y 57, de *Florencia Pinar*, núm. 58, y luego *Pinar*, núms. 59-62. El Cancionero General, en su índice previo de autores, nombra juntos a *Florencia Pinar* y a *Gerónimo de Pinar* (que eran hermanos, según el Cancionero de Londres, núm. 72 b); al frente de las composiciones dice sólo *Pinar*, salvo en 342 y 343, de una dama que se dice *Florencia Pinar*; 600, *Glosa de Florencia*; 878, de *Florencia Pinar* (mezclada entre las *Obras de Pinar*). Parece que sólo debemos atribuir a Florencia las que expresamente lo dicen en su encabezamiento; pero el Cancionero de Londres atribuye a Florencia su núm. 71, glosa de «Rosafresca», que en el Cancionero General, núm. 438, se titula *Glosa de Pinar*.

¹² CASTILLO incluye seis romances viejos, todos con una glosa (*Claros, Rosafresca, Fontefrída, Moraima, El Prisionero, Durandarte*) y siete contrahechos de romance viejo (*Claros*, por LOPE DE SOSA; *Rosafresca*, mudado por autor anónimo, y los cinco nombrados arriba).

5.—*Romances noticiosos en la corte de los Reyes Católicos.*

El Cancionero Musical de Palacio abunda en romances compuestos para ser cantados por los músicos de la capilla real de los Reyes Católicos y muchos de esos romances se refieren a sucesos coetáneos. Tenemos además testimonios expresos sobre la costumbre de cantar en la corte tales noticias romancísticas.

Uno de estos testimonios es anécdota portuguesa, de cómo ante Fernando el Católico se canta un romance sobre la batalla de Toro de 1476, en la que don Fernando venció al rey de Portugal don Alfonso V, y cómo el canto es comentado por un noble portugués, refugiado en la corte castellana entre 1482 y 1489, fugitivo de la ira del nuevo rey de Portugal, don Juan, el hijo del vencido en Toro: «Estando el rey don Fernando una siesta oyendo música, cantóle su músico ún romance, cuya letra contenía la victoria tenida contra el rey don Alonso [en Toro]: y una vez acabado, preguntó don Fernando al [refugiado] Fernão da Silveira qué le parecía. Y pudiendo más en el desterrado la naturaleza de portugués que el odio particular que tenía al rey don Juan, respondió: Señor, muy bien está el romance del padre, mas hágame Vuestra Alteza ahora merced que mande cantar el Villancico del hijo»¹³. La aguda respuesta alude a que el rey don Juan, siendo príncipe, peleó en Toro valientemente, y mientras su padre era derrotado, él hacía huir las tropas de seis capitanes castellanos. Esta hazaña proponía Silveira que se añadiese para rematar el romance, según costumbre de cantar al final un *villancico por desecha*.

Sin la ironía de Silveira, los oyentes en la corte intervenían para ajustar a la verdad estos relatos poéticos, según nos informa el doctor Galíndez de Carvajal: «Hernando de Ribera, vecino de Baza, escribió la guerra del reino de Granada en metro, y en la verdad, según muchas veces yo oí al Rey Católico, aquello decía él que era cierto, porque en pasando algún hecho o acto digno de escribir, lo ponía en coplas y se leía a la mesa de Su Alteza, donde estaban los que en lo hacer se habían hallado, e lo

¹³ El texto portugués de esta anécdota en un anónimo manuscrito, *Memoria dos Dilos e Sentenças de Reis*, véase en CAROLINA MICHAËLIS, *Romances velhos em Portugal*, § 125 (edición de Coimbra, 1934, pág. 197).

aprobaban o corregían según en la verdad había pasado»¹⁴. Recordando a este propósito la costumbre medieval de leer los cantares de gesta a la mesa de los caballeros¹⁵, corroboramos la idea de que los romances son legítimos herederos del noticierismo inspirador de la vieja poesía épica.

6.—*Romances de la guerra de Granada.*

La propaganda estatal en favor de la guerra con los moros se nos manifiesta muy activa durante el reinado de los Reyes Católicos, en los diez años que duró la reconquista del territorio granadino. La capilla de estos reyes, lo mismo que la de Enrique IV, componía letra y música sobre episodios de las campañas anualmente emprendidas. Algunos de esos romances se conservan en el Cancionero Musical de Palacio; otros llegaron por tradición hasta ser recogidos en el siglo XVI, y alguno que otro dura hasta hoy en la memoria del pueblo.

Uno de esos romances instrumentados en la capilla real, *¡Setenil, ay Setenil!*, apostrofa a ese castillo rendido el 5 de setiembre de 1484; es de estilo muy juglaresco, notable por exponer el deseo popular de que los Reyes no sólo recobren todo el reino granadino, sino que pongan su pendón en Jerusalem «según es profetizado»¹⁶.

Otro romance, *Pascua d'Espíritu Santo, domingo primero día*, asonado a tres voces por Francisco de La Torre¹⁷, cuenta la rendición de Ronda en 1485. Sin duda fué cantado en la misma Ronda, donde a los pocos días de la rendición, el Rey Católico celebró la festividad del Corpus (2 de junio de 1485): «fízose muy solemne fiesta con los instrumentos, músicas y cantores del Rey y de los grandes señores»¹⁸.

El romance del cerco de Baza, también asonado a tres voces por un anónimo, *Sobre Baza estaba el Rey, lunes después de yantar*¹⁹, es de excelente estilo épico-lírico, notable porque el autor,

¹⁴ *Memorial de los lugares donde los Reyes Católicos estuvieron*, Proemio (en la *Bibl. Aut. Esp.*, LXX, pág. 537 a). Cuenta a continuación que don Enrique Enriquez, tío del rey, alteró por su cuenta el relato de Ribera.

¹⁵ Véase *Poesía juglaresca*, 1924, págs. 374-376.

¹⁶ *Cancionero Musical*, núm. 332.

¹⁷ *Cancionero Musical*, núm. 331.

¹⁸ EL CURA DE LOS PALACIOS *Crónica*, cap. 75 (en *Bibl. Aut. Esp.*, LXX, pág. 620 b).

¹⁹ *Cancionero Musical*, núm. 330.

juglar cortesano, continúa la costumbre de mirar la guerra desde el punto de vista enemigo (cap. XI, 4), presentándonos en los catorce octosílabos postreros un moro que conmina al rey Fernando:

Un moro tras una almena
comenzóle de hablar:
Vete, el rey don Fernando,
non quieras aquí envernar,
que los fríos desta tierra
no los podrás comportar.
Pan tenemos por diez años,
mil vacas para salar;
veinte mil moros hay dentro
todos de armas tomar,
ochocientos de caballo
para el escaramuzar;
siete caudillos tenemos
tan buenos como Roldán
y juramento tienen fecho
antes morir que se dar.

Con tales palabras acaba el romance que debió de ser compuesto entre setiembre y octubre de 1489, cuando el Rey ordenó hacer, en vez de tiendas de campaña, casas de tapia y teja para resistir la invernada durante el cerco, y ese romance se cantarí en las grandes fiestas y músicas con que la Reina fué recibida en el campamento el 5 de noviembre²⁰. La ida de doña Isabel tenía por principal fin el corroborar ante los moros de Baza que el cerco no sería abandonado, a pesar de la crudeza invernal. Singular muestra de cómo un romance que expresaba tan briosa y confiadamente el espíritu combativo de los moros, estaba destinado a excitar la acción en contra de parte de los cristianos. La ida de la Reina fué decisiva; Baza se entregó a los Reyes Católicos antes de cumplirse un mes de la llegada de Isabel al campamento.

Otros romances hay en el mismo Cancionero de Palacio: *Por los campos de los moros el rey don Fernando iba*, sólo cuatro octosílabos; *¿Qu'es de ti, desconsolado, qu'es de ti, rey de Granada?*, de Juan del Encina²¹. Ninguno de todos los de este Cancionero de

²⁰ LOS PALACIOS, cap. 92 (*Bibl. Aut. Esp.*, LXX, pág. 635 b).

²¹ *Cancionero Musical*, núms. 335 y 315.

Palacio se hizo tradicional; al menos ninguno llegó a ser recogido en las colecciones del siglo XVI. Algunos de los entonces recogidos bien pudieran, sin embargo, proceder también de la capilla regia, aunque no figuran en el Cancionero Musical.

7.—*FloreCIMIENTO de los romances moriscos antiguos. ¿Los hay de origen árabe?*

Hemos notado la segunda mitad del romance *Sobre Baza estaba el rey visto desde el campo moro*. La totalidad de otros romances toma este aspecto morisco, logrando éxito extraordinario. El que más fama alcanzó, duradera entre los vihuelistas del tiempo de Carlos V y de Felipe II (véase cap. XIII, 12), se refiere al hecho de armas que dió comienzo a la guerra de Granada, la toma de Alhama en 1482, *Paseábase el rey moro* (Primavera, 85), imaginado a lo morisco como una escena granadina, cuando llega al rey moro la noticia de la victoria cristiana y él convoca sus gentes:

Allí habló un moro viejo, de esta manera hablara:
—¿Para qué nos llamas, rey, para qué es esta llamada?
 ¡Ay de mi Alhama!
—Habéis de saber, amigos, una nueva desdichada,
que cristianos de braveza ya nos han ganado Alhama.
 ¡Ay de mi Alhama!

Pérez de Hita, mirando sólo el intenso color local que distingue a esta escena, y sin tener en cuenta la vieja costumbre romancística, fantasea y nos quiere hacer creer que «este romance se hizo en arábigo, en aquella ocasión de la pérdida de Alhama, el cual era en aquella lengua muy doloroso y triste, tanto que vino a vedarse en Granada que no se cantase, porque cada vez que lo cantaban en cualquiera parte, provocaba a llanto y dolor», y añade que después se cantó en castellano, con asonancia en *-éa*²²; pero esta forma asonantada en *-éa* no es sino una refundición erudita del texto asonantado en *-úa*, pretendido trasunto del canto árabe (v. XIV, 7).

²² *Guerras civiles de Granada*, edición P. BLANCHARD-DEMOUGE, Centro de Estudios Históricos, 1913, I, pág. 254. Menéndez Pelayo se deja sorprender por Pérez de Hita cuando ve en el romance «espíritu más moro que cristiano, puesto que expresa el lamento del vencido y no la triunfal alegría del conquistador».

Esta afirmación de Pérez de Hita es creída como cierta por el conde de Schack, por Milá, por Menéndez Pelayo ²³; piensan que el romance *¡Ay de mi Alhama!* es traducción más o menos libre de un original árabe. Pero no podemos dar más crédito a las transcritas palabras de Pérez de Hita que a las semejantes que pone otras veces, por ejemplo, cuando nos dice que el enamorado Zaide «cantó en arábigo esta sentida canción: Lágrimas que no pudieron / tanta dureza ablandar...» ²⁴. En cuanto a la otra razón, el espíritu moro y no cristiano que alienta en el romance, ése es bastante menor que el del citado romance de Baza, compuesto indisputablemente en la capilla de los Reyes Católicos. No hay, pues, tampoco motivo alguno para suponer, como Milá supone, que *Abenámar*, *Abenámar* pueda ser obra de un moro latinado, o que *Yo me era mora Moraima* se funde en un cantar-cillo arábigo ²⁵. Desde antiguo (XI, 4) revelan los romances influjo, a veces muy fuerte, de ideas y sentimientos moros, simpatía hacia el pueblo enemigo, pero no traducción de originales árabes.

A la pérdida de Alhama se refiere también *Moro alcaide*, *moro alcaide* (Primav., 84), igualmente de tipo morisco y con alusión a pormenores de la vida privada que tanto se desarrollarán en los romances artificiosos posteriores.

Un romance incorporado anacrónicamente por Pérez de Hita al viejo sobre *Reduán* (Primav., 72), nombrando al Rey Chico, Boabdil, pinta a éste con su ejército, cuando sale de Granada, quizá para la desgraciada expedición a Lucena, en que fué hecho prisionero (1483) ²⁶:

Por esa puerta de Elvira sale muy gran cabalgada:
 ¡cuánto del hidalgo moro, cuánta de la yegua baya,
 cuánta de la lanza en puño, cuánta de la adarga blanca!
 ¡cuánta de marlota verde, cuánta aljuba de escarlata,
 cuánta pluma y gentileza, cuánto capellar de grana,

²³ A. F. DE SCHACK (1865), *Poesía y arte de los árabes en España y Sicilia*, traducido por J. Valera, II, 1881, pág. 297; MILÁ, *De la poesía*, pág. 317; MENÉNDEZ PELAYO, *Antología*, XII, pág. 240.

²⁴ *Guerras civiles*, I, 6.º (en la *Bibl. Aut. Esp.*, III, pág. 523 b); en I, 15.º (*Bibl. Aut. Esp.*, III, pág. 571 a), «una letra en arábigo...»

²⁵ MILÁ, *De la poesía*, pág. 479, y las correspondientes a los romances aludidos, páginas 314 y 388.

²⁶ Así piensan, acertadamente, MILÁ (*De la poesía*, pág. 312) y MENÉNDEZ PELAYO (*Antología*, XII, pág. 213).

cuánto bayo borceguí, cuánto lazo que le esmalta,
 cuánta de la espuela de oro, cuánta estribera de plata!
 Toda es gente valerosa y experta para batalla,
 en medio de todos ellos va el Rey Chico de Granada.
 Míranlo las damas moras de las torres del Alhambra;
 la reina mora su madre de esta manera le habla:
 —Alá te guarde, mi hijó, Mahoma vaya en tu guarda...

Las damas moras ocupan lugar preferente en el pensamiento de estos moros de romance. El del Maestre de Calatrava *Por la vega de Granada* (Primav., 87) cuenta cómo el Maestre, desde la Vega, se inclina ante la reina mora, asomada a una azotea de la Alhambra, y le pide si hay algún caballero moro «que por servir a las damas» salga a combatir con él. El romance piadoso de un tornadizo que confiesa su devoción a la Virgen María (*Ya se salía el rey moro*, Primav., 86), imagina que trescientos caballeros con el rey de Granada,

jugando van de la lanza, haciendo barraganía;
 cada cual iba contando de las gracias de su amiga.

Desde cuándo estos rasgos impregnan el romancero, no lo sabemos. Milá afirmaba como mérito especial en los romances fronterizos el que «conservan, a diferencia de los derivados de los antiguos ciclos, una forma igual o aproximada a la que recibieron al nacer»²⁷. Pero poquísimos son los que así se conservan, y desde luego está muy modernizado el que se refiere a la pérdida de Antequera (1410). *La mañana de Sant Joan* (Primavera, 75), en cuyo comienzo se describe una fiesta granadina:

La mañana de sant Joan al punto que alboreaba,
 gran fiesta hacen los moros por la Vega de Granada;
 revolviendo sus caballos, jugando iban las lanzas,
 ricos pendones en ellas labrados por sus amadas,
 y sus aljubas vestidas de sedas finas de grana.
 El moro que amores tiene señales de ello mostraba,
 y el que amiga no tenía allí no escaramuzaba;
 las damas moras los miran de las torres del Alhambra...

Esta fiesta tan vivamente coloreada, de seguro no formaba parte del romance de Antequera a principios del siglo xv. Tal

²⁷ *De la poesía*, 1874, págs. 323-324.

como ha llegado a nosotros ese romance, cuya edición más antigua conocida es de 1550, tiene su primera mitad ajena a la segunda parte ²⁸, y tomada de un romance no fronterizo, sino amoroso de Jarifa y Abindarráez, y, por lo tanto, igual ya a los francamente moriscos de la segunda época a fines del XVI; pero respecto a la fecha, el romance de la hermosa Jarifa existía suelto antes que Pérez de Hita lo incluyese en sus *Guerras civiles*; en un pliego suelto anterior se halla ya, continuando así:

míranlos las damas moras de las torres del Alhambra,
entre las cuales los miran dos de amor más lastimadas:
la una llaman Jarifa, la otra Fátima se llama,
la una tiene hermosura, la otra hermosura y gracia;
solían ser muy amigas, aunque agora no se hablan... ²⁹.

Pisador, en su *Libro de música de vihuela*, 1552, incluye la música de *La mañana de Sant Juan*, sea teniendo presente el romance de Antequera, sea el de Jarifa, y esta popularidad de la tonada, unida al empleo de su letra en el romance de Antequera, tenido por famoso en 1550, nos acredita la relativa antigüedad del romance morisco de la hermosa Jarifa, que bien podemos atribuir a los últimos tiempos de los Reyes Católicos.

Retratan estos romances unos moros muy desorientados y muy hispanizados. Es verdad que los granadinos, lo mismo que los de Oriente, celebraban la fiesta de San Juan al par de los cristianos, según dice el primer verso del romance, pero el culto caballeresco a la dama debe de ser en su mayor parte imaginado por los romancistas de los últimos tiempos, principalmente los de los reyes Católicos, transfiriendo al enemigo las costumbres dominantes en el campo cristiano. Las describe con encomio el embajador veneciano Andrés Navagero, estando en Granada en 1526, y nota cuánto había influido en la recién pasada guerra la presencia de la Reina Católica en los campamentos, acompañada de su séquito de damas: «No había caballero que no se hallase enamorado de alguna dama de la corte; y como éstas presenciaban cuanto se hacía, y daban por su mano las armas a los que iban a

²⁸ Ya MENÉNDEZ PELAYO, *Antología*, XII, 1906, pág. 182, notó la contaminación.

²⁹ Lo tomo de un pliego suelto impreso en Granada por Hugo de Mena, 1573, conservado en la Universidad de Cracovia y publicado por E. Porebowicz en 1894; comp. con la versión de las *Guerras civiles*, 1595, edición de 1913, I, pág. 79.

combatir y con ellas algún favor, diciéndoles palabras de esfuerzo para que demostrasen con altos hechos cuánto las amaban. ¿qué hombre, por vil que fuese y por débil, no había de vencer después al más valiente enemigo, y no había de preferir perder mil veces la vida antes que volver con vergüenza ante su señora? Por eso se puede decir que en esta guerra venció principalmente el amor.» (Viaggio in Spagna, 58).

8.—*Romances a la muerte del Príncipe de Portugal (1491). Opiniones sobre él.*

Reclama ahora nuestra atención una obra no recogida en ninguno de los dos grandes cancioneros: el romance de Fray Ambrosio de Montesino a la muerte del príncipe don Alfonso de Portugal. Nos detenemos en él por haber suscitado una controversia de capital importancia para toda cuestión de origen y vida del romancero tradicional.

Al lado del romance de Montesino existe otro, popular, más breve, pero muy emparentado con él, porque con él tiene de común muchos de sus versos. Gastón Paris descubrió en una colección de cantos franceses una copia de esa canción, hecha hacia 1495, es decir, unos cuatro años después del suceso; un francés la había tomado al oído, probablemente de labios de un portugués ³⁰.

La canción tiene estribillo:

¡Ay, ay, ay, ay, qué fuertes penas!

¡Ay, ay, ay, ay, qué fuerte mal!

Hablando estava la reina en su palacio real
con la infanta de Castilla, Princesa de Portugal,

¡ay, ay, ay, ay, qué fuertes...

Allí vino un cavallero con grandes lloros llorar:

Nuevas te traigo, señora, dolorosas de contar

¡ay, ay...

³⁰ Véase el texto en *Romania*, I, 1872, pág. 374; en el cancionero francés el romance se escribe en línea corta, octosilábica, según se ve en el facsímil, *Chansons du XV^e siècle*, publicado por G. PARIS, 1875 (Société des Anciens Textes). Que el copista francés tomó el romance de labios de un portugués es sugestión muy acertada de G. CIROT, *Bull. Hisp.*, XXV pág. 170, nota 1. Adviértanse: *quere* por *quiere*, *Diux* por *Dios*, la *a* átona pronunciada oscuramente como *e* (*estave*, *princesse*, *noves*, 'nuevas', *todes*, *cazades*, 'casadas'), la *o* final como *u*, *caidou*.

Ay, no son de reino extraño, d'aquí son de Portugal:
vuestro príncipe, señora, vuestro príncipe real

¡ay, ay...

es caído d'un cavallo y l'alma quiere a Dios dar;
si lo queredes ver vivo n'os queredes detardar.

¡ay, ay...

Allí estava el rey su padre que quiere desesperar.
Lloran todas las mujeres, casadas y por casar.

¡ay, ay...

G. Paris conocía ya modernas versiones de este mismo romance en portugués, cantadas en las islas de Madeira y Azores y en el Brasil³¹. Y puede observarse que el romance de Montesino contiene casi todos esos mismos versos de las versiones populares, pero es tres veces más largo, mucho más rico de pormenores:

Hablando estaba la reina
en cosas bien de notar
con la infanta de Castilla.
princesa de Portugal.
A grandes voces oyeron
un caballero llorar,
su ropa hecha pedazos
sin dejarse de mesar,
diciendo: Nuevas os traigo
para mil vidas matar,
no son de reinos extraños,
de aquí son, d'este lugar.
Desgreñad vuestros cabellos,
collares ricos dejad,
derribad vuestras coronas
y de jerga os enlutad,
por pedrería y brocado
vestid disforme sayal..., etc.

Gastón Paris, al publicar la canción, observando que toda ella es de tono más sostenidamente popular que el romance de Montesino, cree que éste no hizo sino parafrasear la canción del estribillo. Lo mismo pensó Morel-Fatio. Pero Milá Fontanals opinó al contrario, que un cantor de afición o de oficio acomodó a un aire de su tiempo la composición de Montesino³². Así quedó entablada la controversia que dura ya tres cuartos de siglo.

³¹ THEÓFILO BRAGA, en su *Romanceiro Geral* (II, 1907, págs. 348-354).

³² G. PARIS, *Une romance espagnole*, en *Romania*, I, 1872, pág. 373. MOREL-FATIO en *Romania*, II, 1873, págs. 131-132. MILÁ, *De la poesía heroico-popular*, 1874, pág. 309.

Menéndez Pelayo, en un comienzo, encontraba «más verosímil» la explicación de Gastón Paris; pero después no se atrevía a decidirse por esa opinión o por la de Milá³³. Por mi parte, yo contradije resueltamente el parecer de los dos grandes críticos franceses. Encuentro que Gastón Paris razona bajo el prejuicio de la teoría romántica, entonces indiscutida (y aun ahora vemos muy acepta), según la cual el estilo tradicional o «popular» es primitivo, anterior a todo estilo «literario»; por tanto, teniendo el romance breve más carácter popular que el romance de Montesino, no puede derivar de éste. Pero repetidas experiencias nos han mostrado ya que lo exacto es invertir esos términos: el estilo «tradicional y popular» no es primitivo, sino que procede de otro más o menos «literario», y en nuestro caso, creo indudable que el romance de Montesino es anterior al romance popular³⁴. El pleito, no obstante, sigue en litigio. G. Cirot en 1923 apoya con nuevas consideraciones mi manera de ver³⁵, pero S. G. Morley en 1945 no quiere tomar partido en la cuestión³⁶.

No tenemos ahora para qué repetir argumentos de orden general, bastándonos escudriñar un poco la historia misma de este romance elegíaco. Gastón Paris no podía explicarse el tono popular de la canción del franciscano sino por influjo de la canción totalmente popular; pero ese tono adoptado por Montesino no puede tener nada de chocante en el tiempo en que tantos trovadores cortesanos acabamos de ver que escribían romances muy empapados del estilo épico-lírico, y cuando el mismo Montesino componía otros varios suyos siguiendo igual gusto; así es el que compuso a petición del Cardenal Cisneros, que comienza: *Andábase san Francisco por los montes apartado*, o el hecho a ruego de la hija del Duque del Infantado: *Llaga santa, llaga santa, puerta del cielo cerrado*. No cabe suponer que este poeta, tan solicitado en la corte, tan fecundo, inventivo y popular, esperase a que se hubiese producido una canción vulgarizada sobre la muerte del príncipe don Alonso y se entretuviese en parafrasear lo que todos cantaban.

³³ *Antología*, VI, 1896, pág. 231; IX, 1900, pág. 204; XII, 1906, pág. 296.

³⁴ *Rev. Filol. Esp.*, III, 1916, págs. 254-270, en especial, 259-261.

³⁵ *Bull. Hisp.*, XXV, 1923, págs. 168-172.

³⁶ *Hispanic Review*, XIII, 1945, pág. 285, núm. 28. Pero el señor Morley aduce una confirmación a mi principio, tratando del romance del Palmero, *Rev. Filol. Esp.*, tomo IX, 1922, págs. 309-310,

Si examinamos los hechos ocurridos en torno a la muerte del príncipe, ellos nos permitirán afirmar con certeza por qué Montesino escribió su romance y nos dejarán presumir, casi con seguridad, cuándo lo compuso.

9.—Cuándo se escribió el romance de Montesino.

En 13 de julio de 1491, Alfonso, Príncipe heredero de Portugal, en edad de dieciséis años, haciendo correr su caballo a orillas del Tajo, donde su padre se bañaba, cerca de Almeirim, junto a Santarem, sufrió una caída mortal, dejando viuda, ocho meses después de casada, a su mujer, la princesa Isabel, hija de los Reyes Católicos. Éstos, que se hallaban en el cerco de Granada, publicaron en el campamento la triste noticia el 22 de julio, dando orden para que viniese a su lado la princesa. La cual «vino cubierta de luto a sus padres a Íllora, e estuvo ende, donde el rey e la reina la fueron a visitar e haber con ella parte de su dolor e desventura». Allí en Íllora estuvo todo el tiempo que duró el cerco de Granada ³⁷, y allí debió de visitar a la viuda el franciscano fray Ambrosio Montesino. Este asiduo enfervorizador de la corte, a quien la Reina Católica y las más altas señoras pedían composiciones para satisfacer tal o cual devoto sentimiento, por encargo de la reina, y «en su imperial presencia», según dice el poeta mismo, había hecho unas coplas a San Juan Evangelista, en las que pedía al santo diese fuerza a Su Alteza para ganar «con presteza» a Granada ³⁸. Allí, en Íllora, debió sin duda ocurrir la petición de la princesa viuda que expresa el índice del cancionero de Montesino, como título del romance elegíaco de que tratamos: «Romance hecho por mandado de la Reina Princesa a la muerte del Príncipe de Portugal, su marido» ³⁹. Monte-

³⁷ EL CURA DE LOS PALACIOS, cap. 101, en la *Bibl. Aut. Esp.*, tomo LXX, página 643 a. ZURITA, *Anales*, libro XX, cap. 89. Los Reyes Católicos estuvieron en Granada hasta el mes de mayo de 1492; con ellos pudo estar hasta entonces la princesa viuda.

³⁸ Véase *Cancionero de Montesino* en la *Bibl. Aut. Esp.*, XXXV, pág. 444 a («con destreza» es errata sin sentido). El romance de la muerte del Príncipe, en la pág. 449 a.

³⁹ En GALLARDO, *Ensayo*, III, col. 871 y 874. Ese epígrafe de la Tabla debe estar redactado al hacerse la primera edición del *Cancionero de Montesino*, publicada en Toledo, 1508, y por eso antepone el título de *Reina* al de *Princesa*, único que le da el romance, cuyo epígrafe en el cuerpo del *Cancionero* dice solamente: «Fray Ambrosio de Montesino hizo este romance heroico sobre la muerte del Príncipe de Portugal». La princesa Isabel sólo fué reina de Portugal en los dos años 1497 y 1498, en que estuvo casada en segundas nupcias con el rey Manuel. Sin embargo, en el «Juego de Naipes» de PINAR,

sino, en el romance que nos ocupa, hace constar también que los Reyes Católicos «tienen cerco en Granada con triunfo imperial». Y hasta este pomposo adjetivo, no quiero dejar de notarlo, parece contribuir a la indudable unidad de ambiente que envuelve al romance y a las coplas de San Juan Evangelista. Milá, Gastón Paris, Menéndez Pelayo no se fijaron en el Índice del Cancionero que asegura haberse escrito el romance de Montesino a petición de la princesa viuda, ni conocían la circunstancia de haber pasado la viuda los primeros meses de su viudez ante Granada, al lado de los Reyes Católicos y de Montesino. ¿Cuándo sino en estos primeros meses de su desgracia pudo la princesa solicitar el consuelo del piadoso franciscano? Además, sin duda, la alusión al cerco de Granada puesta en boca de la reina de Portugal en el romance de Montesino es una alusión de actualidad, que fecha la composición poética en los últimos meses del año 1491.

10.—*Cómo se hizo tradicional el romance de Montesino.*

Visto que el romance de Montesino fué escrito por mandato de la misma viuda, y eso debió ser en el tiempo inmediato a la desgracia, lo notable es que este romance trovadoresco, no más de cuatro años después, había ya producido un romance popular, tradicional, cuyo canto podía interesar a un cancionerista en Francia. Al popularizarse, el romance de Montesino se había reducido en sus versos a menos de una tercera parte, había alterado varios hemistiquios, había añadido un verso final («casadas y por casar», lugar común que se repite en varios romances), se había provisto de un estribillo y una melodía. G. Cirot se admira de cómo el trabajo de descomposición y rehacimiento al que una producción personal es sometida cuando ella cae en el dominio popular, se ha consumado aquí, no en el curso de varios siglos, sino en pocos años, quizá en algunos meses, con una intensidad de asombro, espantosa; porque uno se pregunta: ¿cómo puede quedar ni un mínimo resto de la canción primitiva al cabo de tres o cuatro siglos? En suma, el caso del romance a la muerte

que es de 1495-1496, Isabel, «princesa de Portugal», es tratada de «Vuestra Realeza» (*Canc. de Hernando del Castillo*, edic. Biblióf. Esp., II, 1882, pág. 87 b). Véase adelante párrafo 12, nota 47.

del Príncipe de Portugal vendrá a probarnos que el factor tiempo puede ser algo insignificante, a la vez que algo incomprensible ⁴⁰.

Desconcertantes en verdad son las deducciones a que llega el ilustre profesor de Burdeos, y ellas nos llevan a establecer una distinción en la actividad aédica previa a la tradicionalidad.

Esa actividad creadora suele proceder por grados diversos, de los cuales el inicial puede consistir en una primera poetización en forma no cantable, aunque ya bastante breve, de no mucha narración y bastante liricidad, es decir, concebida en estilo trovadoresco semi-pòpular, como es el romance de Montesino. Un grado ulterior consistirá en destinar al canto lo que ha sido concebido para la recitación y la lectura, y esto exige el trabajo de un refundidor, que, de propósito, realiza el mayor acortamiento del texto, para que pueda ser cantado sin cansancio. Aquí adelante he de poner otro ejemplo donde el acortamiento para el canto resulta comprobado como posterior a la redacción extensa de un romance, ejemplo entre otros muchos oportuno para rebatir los prejuicios románticos y las teorías positivistas que, de una y otra parte, ofuscan el concepto de la tradicionalidad

El trabajo refundidor a que se sometió el romance de Montesino es muy probable que se hiciese en Íllora mismo, durante el cerco de Granada. Sabemos que la capilla real asonaba romances relativos a los sucesos actuales de la guerra granadina. Cualquier músico anónimo, de los muchos que ilustran el Cancionero Musical de Palacio, pudo tener la idea de tomar parte con los reyes en el «dolor y desventura» de la joven princesa viuda, y para eso lo más sencillo era acortar para el canto los 70 octosílabos de Montesino. Sea esto lo que quiera, la versión que hacia 1495 se oyó cantar en Francia, con sólo 20 octosílabos, era versión española, no portuguesa, procedía del romance pedido por la princesa al franciscano, poeta de la corte, y la cantaba probablemente un portugués. Hacía muchos años que los romances castellanos tenían gran difusión en Portugal.

Vistas así las cosas, tenemos que el romance hoy repetido en Azores, Madeira y Brasil no es, como Leite de Vasconcelos creyó ⁴¹, de origen portugués en sus versos nucleares, en sus

⁴⁰ *Bull. Hispanique*, XXV, pág. 171.

⁴¹ Como de origen portugués lo da en su pequeño *Romanceiro portuguez* de la *Bibliotheca do Povo*, 1886, pág. 4.

versos de fondo histórico (infante de Portugal, caída de un caballo, en el arenal), y sólo es portugués en su traducción y en ciertos detalles añadidos, entre los cuales está el de la esposa que habla con el joven moribundo, versos que llevan asonante diverso y son evidentemente un postizo tardío. El origen del romance popular sobre la Muerte del Príncipe de Portugal cae de lleno en la época aédica más brillante del romancero español; las versiones portuguesas modernas son hijas de una labor puramente rapsódica.

Durante la actividad rapsódica (dilatada por varias edades de muy diverso nivel cultural) se elaboran las formas propias que reviste la canción, una vez ya popularizada. Por muy compenetrado con esas formas que se hallase Montesino, el verdadero estilo que antes se llamaba «popular» y que debemos llamar «tradicional», no nace en el primer acto de la composición poética, según pensaban Fernando José Wolf y Gastón Paris. Asentemos una vez más lo ya dicho (cap. III, 1): no hay romances originariamente tradicionales; el estilo del romance tradicional es un producto de la tradición misma.

11.—*El canto y las glosas en el fragmentismo romancesco.*

En la labor aédica formativa del romancero, como acabamos de ver, tiene el canto una función esencial: la de dar al romance condiciones de gran popularidad, dotándole de la brevedad y rapidez necesarias para que vuele en alas de la música. Al tratar del romancero artificioso nuevo (cap. XIV, 4), citaremos unos versos de Gabriel Lasso de la Vega señalando, como tarea principal y constante del músico, cercenar el romance. Ese acortamiento se hacía de varios modos.

Una de las maneras de acortamiento para el canto era la eliminación de pormenores, la supresión de versos de valor secundario, como hemos visto que se hizo con el romance de Montesino; se resume el total, dándole una nueva forma en la que se aprovechan los versos esenciales de la narración extensa.

Otra manera más expedita consiste simplemente en segregar del texto completo el fragmento más feliz, como se hizo con el largo romance del Conde Claros. De sus 420 octosílabos, única-

mente alcanzaron verdadera popularidad algunos breves trozos, sobre todo el que comienza en el verso *Pésame de vos, el Conde*. Sólo 36 octosílabos tiene la versión de este trozo que Juan del Encina asonó «a cuatro», tres tañidas y una cantada ⁴²; sólo 26 octosílabos tiene la versión que glosó Francisco de León ⁴³, y menos aún tienen otras versiones del mismo fragmento que fué tratado, después de Encina, por casi todos los vihuelistas del siglo XVI. Estas varias versiones del *Pésame de vos, el conde*, difieren bastante entre sí, pero coinciden en tener algunos versos añadidos para redondear el fragmento, en especial el que explica la causa de la prisión del conde: «que dormistes con la infanta que habiades de guardar», explicación que en el romance extenso sería del todo superflua, por estar referida ya en el relato. También ahora estaba muy en uso el cantar aislado otro fragmento del romance de Lanzarote, desde el verso *Dígame tú, el ermitaño*. Únanse estos ejemplos al del Rey don Sancho arriba puesto (cap. VI, 11), y sirvan para disipar las tenaces dudas de algunos críticos sobre el origen de viejísimos romances como fragmentos desajados de cantares de gesta.

Pero no era sólo el canto el que imponía un acortamiento en el romance. Lo exigía también otro medio de divulgación muy corriente en los siglos XV y XVI: la glosa. Esa paráfrasis versificada no podía prolongarse mucho so pena de hacerse fastidiosa, e imponía a los glosadores una selección, siempre beneficiosa para el éxito del romance en su popularización. Tenemos de esto un ejemplo evidente. Jerónimo de Pinar recogió de la tradición oral e inscribió como «Romance suyo» el de *Yo m'era Mora Morayma*, incluido en el Cancionero de Londres, con 32 octosílabos ⁴⁴; el mismo Pinar hizo al romance una glosa, pero le suprimió 10 octosílabos finales; esta versión de los 22 versos glosados,

⁴² BARBIERI, *Cancionero Musical* de Palacio, núm. 329, interpreta, como de costumbre, que son cuatro voces; pero tres son instrumentos. PISADOR, en su *Libro de Música*, 1552, libro 1.º, nos da la fórmula: «Passeábase el Rey moro a quatro, las tres tañidas y la otra cantada.»

⁴³ La versión de ENCINA, en el *Cancionero Musical* de Palacio, núm. 329; la de LEÓN, en el *Cancionero General*, edic. Biblióf. Esp., I, pág. 529. En la pág. 531 se ve otro fragmento del Conde Claros, 24 versos, a partir de *Más envidia he de vos, conde*, refundido por Lope de Sosa.

⁴⁴ *Cancionero de Londres*, núm. 57 (en *Roman. Forschungen*, X, 1895, págs. 33 y 151-52); falta un octosílabo asonantado y el verso antepenúltimo en vez del verbo «començome», que parece disparatada errata, habrá que leer «amagóme a degollare». A no ser que «comenzar a» tenga un significado que desconozco, 'amenazar con' una acción.

inserta en el Cancionero de Hernando del Castillo, fué la que se divulgó en los pliegos sueltos del XVI, y en verdad que la supresión de los 10 versos es bien afortunada, pues ellos no contienen sino una vulgar amenaza de un cristiano a la descuidada Morayma, y la eliminación de esa amenaza confiere a la composición romancística la sugestiva belleza de lo misterioso dramático.

Lo mismo las glosas del romance del Prisionero hechas por Nicolás Núñez, *Que por Mayo era por Mayo*, y por Garci Sánchez de Badajoz, *Por el mes era de Mayo*⁴⁵, están conformes en contener sólo 12 octosílabos, mientras la versión no glosada, publicada en Amberes, tiene 40, y aun una versión «a cuatro» del Cancionero Musical tiene 22 octosílabos; siendo de notar aquí también que el corte dado por los dos glosadores (que no coinciden exactamente en el verso escogido como final) revela un buen sentido selectivo, pues elimina la parte débil del romance, y le hace acabar en una vaga suspensión del interés poético que realza la profunda melancolía del conjunto. La versión acertada para el Cancionero Musical es inferior por ser más extensa, desordenada y confusa; al músico no le preocupó el texto de la canción. En cambio, los glosadores van guiados por un fino gusto, y nos muestran cómo en esta época aédica el romancero debe sus mejores aciertos de fragmentación (como los debe en todas sus variantes) al hecho de que en su trasmisión colaboran personas de buena cultura literaria.

El acortamiento no truncando sino seleccionando versos de todo el conjunto, lo vemos en la glosa del romance cidiano *Helo, helo por do viene*, hecha por Francisco de Lora en el primer cuarto del siglo XVI. En esa glosa son glosados sólo 68 octosílabos, mientras la versión entera, llegada a nosotros muy incompleta, tendría casi el doble; y entre los versos omitidos que nos son conocidos, el glosador muestra saber unos 10, porque aprovecha su contenido en los versos perifraseadores de su propia invención; esto prueba que la versión de los 68 versos es un acortamiento de otra más extensa cercenada por Lora para abreviar su trabajo glosador⁴⁶.

⁴⁵ Glosa de Núñez en el *Cancionero General*, edición de 1511; la de Garci Sánchez, en la edición de 1527 (edición Bibliól. Esp., I, pág. 550, y II, pág. 526). *Cancionero de Amberes* de 1550, en la *Primavera* de WOLF, núm. 114 a. *Cancionero Musical*, núm. 69.

⁴⁶ Unas glosas de Lora fueron compradas por Fernando Colón en 1524 (GALLARDO, *Ensayo*, II, col. 550, núm. 4111). Para el acortamiento que Lora hace en su glosa a

Lora acorta para la glosa lo mismo que el músico acorta para el canto, por eliminación de pormenores, no por simple fragmentismo o truncamiento del final, pues esa glosa comprende hasta los últimos versos del romance.

De estas tres maneras de acertamiento, la supresión de versos sueltos es lo más general en la tradición; la elección de un fragmento del conjunto no es frecuente; la moda cortesana prefería el canto de los romances de final trunco. El romancero en esta su gran época aédica está animado por el gusto del fragmentismo. Poetas y músicos que colaboraban en la transmisión tradicional van guiados por el mismo espíritu romántico, estimando que la eficacia estética del fragmento es más fuerte que la del total completo y exhaustivo (véase cap. III, 7).

12.— *El Juego de Naipes por Jerónimo de Pinár, 1495.*

Conocemos los cantos más de moda entre las damas de palacio; nos los indica un «Juego de Naipes trovado» por Jerónimo de Pinár ⁴⁷, que creo debió jugarse hacia mayo o junio de 1495, residiendo los reyes en Madrid. Cada naipe lleva una décima dedicada ora a la Reina Católica, ora al Príncipe (que ya vimos

Helo, helo, véase DIEGO CATALÁN MENÉNDEZ-PIDAL, *Importancia da tradição portuguesa*, en la *Revista da Faculdade da Letras* de Lisboa, XIV, 1948, págs. 104-106.

⁴⁷ *Cancionero General de Hernando del Castillo*, edic. Biblióf. Esp., II, 1882, páginas 87-95. Los Reyes Católicos residen en Madrid desde agosto de 1494 hasta junio de 1495 (*Bibl. Aut. Esp.*, LXX, págs. 547-548). El *Juego* llama a doña Juana «Archiduquesa», y alude a que va a dejar su casa; es, pues, posterior al concierto de los matrimonios con la casa de Austria, concluido a principios del año 1495. (ZURITA, *Anales o Hist. de Fernando el Católico*, tomo V, edic. 1670, fol. 63 a; confirmación de los matrimonios, en 5 noviembre 1495, fol. 79 a). Después de junio 1495, los reyes fueron a Tarazona y a Tortosa, donde pasaron el invierno; desde allí la reina vuelve a Almazán, Burgos y Laredo, donde embarca a doña Juana, la Archiduquesa, para Flandes, en agosto de 1496 (ZURITA, folio 99 d). No es probable que en el viaje a Tortosa acompañasen a los reyes el príncipe don Juan y las cuatro infantas. Caso que todos fuesen en esos viajes, sería mejor llevar la fecha del *Juego* entre fines de 1495 y el mes de agosto de 1496. La copla dedicada a «la Princesa de Portugal» comienza: «Tome vuestra realeza (variante «realteza») Princesa, Señora y tal...», y con el refrán «Porfía mata venado»; esto creo alude a la pretensión del rey de Portugal para casarse con la princesa, pretensión que nos es conocida ya a fines de 1495, como manifestada al embajador de los Reyes Católicos (FORTUNATO DE ALMEIDA, *Hist. de Portugal*, II, 1923, pág. 209). El matrimonio de la princesa con don Manuel, muy retrasado por exigir ella la expulsión de los judíos de Portugal, no se verificó hasta setiembre de 1497 (ZURITA, V, col. 128 b; CURA DE LOS PALACIOS, en *Bibl. Aut. Esp.*, 70, pág. 691 b). Para el «Porfía mata venado», recuérdese la frase de ZURITA (*Anales*, tomo V, fol. 124 c, de la edic. de 1670): «y assí el rey de Portugal salió con su intención y porfía que le avían de dar a la Princesa por muger».

tenía más afición que facultades para el canto), ora a las infantas (a doña Juana, la que fué loca, la llama ya Archiduquesa de Austria), y a todas las damas; cada naípe atribuye a cada persona ciertos emblemas y una canción. Varios de los naipes señalan como canción un romance, alguno trovadoresco, «un romance entristecido que es el de la Reina Dido», y hasta cinco romances viejos, todos de final trunco. Un naípe manda a la dama

el cantar con gran dulzor
un romance, aunque es antiguo,
que por mi pasión lo digo:
Rosa fresca y con amor;

romance muy breve que a pesar de ser entonces tenido por «antiguo», estaba muy en uso, pues no sólo andaba glosado por el mismo Pinar, autor del Juego de Naipes, sino que siguió glosándose en el siglo XVI; Salinas lo utilizó en su tratado De Música, y sigue hoy recordado en la tradición moderna sólo en sus cuatro primeros octosílabos, únicos acaso cantados por las damas de la Reina Católica. Otro naípe pide el romance «mucho triste y dolorido *Mal se queixa don Tristán*», que es el divulgado en el siglo siguiente con el comienzo *Ferido está don Tristán*. Otro naípe manda cantar el tan glosado y tan asonado fragmento del Conde Claros: *Pésame de vos, el conde*. Otro, el fragmento de Lanzarote *Dígame tú, el ermitaño*. Otro naípe encarga

un romance por canción
que publica la pasión
de la *Muerte de Alixandre*,

y ya hemos visto que la polifonía de este romance fué recogida en el Cancionero Musical cortesano; era también un fragmento de final brusco (cap. X, 6), sin duda de los más viejos, pues su representación de la antigüedad clásica más corresponde al siglo XIII que a los siguientes, y así, aunque andaba aún en boga por la corte de los Reyes Católicos, no vuelve a repetirse en el siglo XVI. Se olvidó completamente entonces, sin duda porque su ambientación, demasiado arcaica, medieval, repugnaba al espíritu renacentista, de mayor erudición clásica.

Este Juego de Naipes, al documentarnos el gusto por el fragmento cantable, nos sirve además para apreciar cuán arcaico era

el caudal romancístico que tanto ocupaba la memoria de todas aquellas festejadas damas de palacio, sugiriéndoles galantes alusiones.

13. — *Los romances y la preceptiva literaria. Nebrija.*

Todo ese medievalismo del romance de Alixandre no repugnaba todavía a un gran humanista como Nebrija, en quien los efectos del Renacimiento relativos al romancero se hacen patentes aun dentro de la esfera doctrinal. Nebrija, en su *Arte de la lengua castellana*, impreso en Salamanca 1492, primera gramática que se escribe en Europa sobre una lengua neolatina, se atreve a tomar los versos tradicionales como ejemplo literario, y así, para explicar la figura retórica «que los gramáticos llaman paragoge», elige la práctica corriente entre los que cantan el romance «Morir se quiere Alexandre de dolor de corazón», que añaden «sílabas en fin de palabra y por *corazón* y *son dizen coraçone* y *sone*» (véase arriba cap. IV, 12). Lo mismo para la manera de contar las sílabas, considera el verso de dieciséis sílabas, llamado tetrámetro y octonario, poniendo como ejemplo «este romance antiguo: Digas tú, el ermitaño, que hazes la santa vida...». Que es el romance de Lanzarote, el cual Nebrija en otro lugar vuelve a aducir, en versión hoy desconocida, que ofrece el asonante mudado, y le sirve como ejemplo de asonancia, llamándolo igualmente «aquel romance antiguo: Digas tú, el ermitaño, que hazes la vida santa...» (véase arriba cap. IV, 26).

Antigüedad y sencillez son para Nebrija mérito de esta poesía: «Nuestros maiores no eran tan ambiciosos en tassar los consonantes y harto les parecía que bastava la semejanza de las vocales». Busca Nebrija ejemplo de pleonismo en «aquel romance: De los sus ojos llorando e de la su boca diziendo» (fol. 50 v.). También los versos que llevan todos un mismo consonante «llamarse han astrophos, que quiere dezir sin tornada, cuales son los tetrámetros en que diximos que se componían aquellos cantares que llaman romances» (fol. 27 v.). Muy lejos estamos ahora del desprecio que sentía el Marqués de Santillana cuarenta años antes. Nebrija ya no mira los romances como compuestos *sin regla ni cuento*, sino que los toma para establecer reglas y cuentas métricas, estudiándolos entre los «seis géneros» de verso que «el buen uso» de la lengua española practica (fol. 23 v.).

Poco después, Juan del Encina en su *Arte de poesía castellana* (1496), siguiendo los pasos de su maestro Nebrija, trata también del romance, pero con menos detenimiento. Es que, ofuscado por el brillo de la poesía griega y latina, y por la italiana, que él reconoce maestra de la española, sólo considera literario el romance consonantado, el que usaban los poetas de entonces, mirando el asonante como defecto de arte primitivo; además, para ajustarse al corriente arte de trovar, el romance debe ser estrófico, lo cual consigue agrupando de cuatro en cuatro los octosílabos, y así nos dice Encina: «los romances suelen ir de cuatro en cuatro pies, aunque no van en consonante sino el segundo y el cuarto pie, y aun los del tiempo viejo no van por verdaderos consonantes» (cap. 7.º) ⁴⁸. Nebrija escribe con sentido histórico de humanista; Encina habla como representante de la escuela trovadoresca de entonces.

A partir de estos dos tratadistas primeros, el romance fué estudiado por todos los siguientes, con varia estimación. El asonante reclamó su derecho a la vida y se constituyó en una de las peculiaridades de la métrica hispana, pero la paragoge, estudiada por Nebrija, no volvió a merecer atención de los preceptistas, quedando oscuramente relegada a algunos romances viejos y a algunos otros cantos populares que no merecían ser recordados por los eruditos.

14. — Regularización octosilábica.

La antigua censura de Santillana era fundada; los romances se hacían sin regla ni cuento, porque nacieron sometidos al influjo de la escuela juglaresca que usaba metros anisosílabos. Medio siglo después, Nebrija, a la luz del humanismo, puede decir que lo que llaman «nuestros poetas pie de romance, tiene regularmente diez y seis sílabas», y puede hablar así porque ya entonces el romance se hallaba bajo la acción de la escuela trovadoresca, sometido a un trabajo de docta corrección, si bien ese trabajo no lograba resultados perfectos, por lo cual Nebrija emplea el adverbio de atenuación «regularmente». Y Encina, en su capítulo 3.º, recalca: «oh a cuántos vemos en nuestra España

⁴⁸ *Cancionero de las obras de Juan del Encina*, Salamanca, 1496, folio V (facsimil publicado por la Acad. Esp., 1928), reimpresión por MENÉNDEZ PELAYO, *Antología de poetas líricos*, V, 1894, pág. 44.

estar en reputación de trovadores, que no se las da más por echar una sílaba y dos demasiadas que de menos.»

En efecto, a fines del siglo xv, y más allá, en la primera mitad del xvi, todavía las 16 sílabas no aparecen medidas con exactitud, ni mucho menos (cap. IV, 4), cosa bien notable si se tiene en cuenta que los romances se solían recoger de la tradición oral por personas habituadas a la perfecta igualdad métrica de la poesía cortesana, y que lejos de tener el menor propósito de fidelidad hacia las formas anisilábicas del arte tradicional, se inclinaban instintivamente a corregirlas. Las irregularidades, pues, las podemos conocer hoy sólo gracias a simple descuido de los colectores e impresores, descuido que procuraron remediar los que sucesivamente repitieron la copia o la impresión de los primeros colectores.

Así, la versión de *Rosaflorida*, aunque atribuída a un trovador, Juan Rodríguez del Padrón, tiene 9 hemistiquios heptasílabos y 3 enea- y deca-sílabos, que montan un 23 % de hemistiquios irregulares. Un siglo después, la versión incluída en el Cancionero de Amberes sin año (1547-49) ya no tiene sino 3 heptasílabos y 4 eneasílabos, un 17 % de hemistiquios no octonarios.

Cosa semejante en *El Caballero burlado*: la versión de Juan Rodríguez del Padrón tiene más irregularidades que la del Cancionero de Amberes (un 11 % y 8 %, respectivamente), siendo notable la versión contenida en un pliego suelto, muy popular, donde se hallan 10 heptasílabos, 13 eneasílabos y 2 decasílabos, que en suma hacen un 31 % del total de los hemistiquios ⁴⁹.

La versión de *La Jura en Santa Gadea* copiada hacia 1500 por un docto que le ponía notas críticas en latín, tiene pocas irregularidades: 4 heptasílabos y 4 eneasílabos; total, un 10 % de los hemistiquios. La versión del Cancionero de Amberes nos da igualmente 4 heptasílabos, 3 eneasílabos y 2 decasílabos, que representan un 13 % de hemistiquios irregulares. Pero después vemos que la versión de Timoneda, rehecha en 1573 sobre la del Cancionero, corrige seis de las irregularidades, dejando subsistir sólo tres; y la versión de Escobar, en 1612, corrige dos de

⁴⁹ Véanse los varios textos de este romance y de *Rosaflorida*, publicados por RENNERT en *Zeit. f. rom. Philol.*, XVII, 1893, págs. 547 y 555. El pliego suelto aludido es el que publica WOLF en la *Primavera*, núm. 154 a.

las de Timoneda, dejando sólo una, rebelde a todo retoque por la colocación obligada del pronombre enclítico: «Villanos te maten, Alfonso». Al fin, modernamente, cuando ya estaban olvidadas del todo las normas que regían la colocación del enclítico, Durán, en 1832, no tuvo reparo en corregir «Villanos mátenete, Alfonso», y, sin saber que al posponer el pronombre al verbo cuando precede el sujeto, cometía un grosero barbarismo, dejó el romance perfectamente octosílabo. ¡Todo este tiempo y todo este trastorno en el idioma costó el regularizar el metro del más famoso y más repetido romance cidiano! ⁵⁰.

Hubo, pues, un trabajo en favor de la regularización octosilábica, sostenido durante siglos por artistas y eruditos. En primer lugar intervenían los poetas que retocaban o imitaban los romances tradicionales, según hallamos en los ejemplos ya aducidos. Como hemos visto, no eran muy rigurosos en la corrección, pues respetaban muchas libertades de la métrica popular, que ellos comprendían y sentían como artistas.

En segundo lugar hay que poner el trabajo de los glosadores, pues éstos, al mezclar los versos populares con los propios, tenían que limarlos por fuerza. El trabajo de lima se patentiza cuando el poeta, copiando al frente de su glosa el texto del romance que va a glosar, descuida el poner de acuerdo los versos tradicionales con los que incluye en cada estrofa glosadora. Pongamos ejemplo de tres poetas de hacia 1500. Luis de Peralta deja intacto en el romance de *Fajardo* el decasílabo: «A grandes bozes le dize el moro» ⁵¹; pero luego, al incluir ese verso entre los correctos octosílabos de la glosa, tiene que acortarlo: «a bozes dezía el moro». Lo mismo hace Francisco de Lora al glosar *La linda Melisenda*, dejando en el texto popular varios versos irregulares, entre ellos: «o vos quereys loca tornar... mas quando fuy pequeña... no sabe por do entrar...», que en las décimas glosadoras aparecen enmendados: «o os quereys loca tornar... porque quando fuy pe-

⁵⁰ Véanse los textos en la *Rev. Filol. Esp.*, I, 1914, págs. 358-364; en la *Primavera* de VOLF, núm. 52, y en DURÁN, *Romanceiro General*, núm. 811. Durán arreglaba mucho todos los romances que publicaba.

⁵¹ Así dice el pliego suelto de Praga, *Glosa nuevamente trobada por Luys de Peralta sobre el romance de Fajardo*. El *Cancionero de Amberes* pone: «A grandes bozes dize el moro». El pliego suelto de la Bibl. Nac., R-3659, que es tardío, corrige también: «En alta boz dize el moro». Timoneda: «En esto dixo el rey moro». Argote: «A bozes le dize el moro». La *Primavera* de WOLF, núm. 83, no registra la lección del pliego suelto de Praga.

queña... no sabe por donde entrar...»⁵². Igualmente Quesada, glosador de *Bodas hacían en Francia*, al copiar el romance no rechaza versos irregulares: «si mirays vos la dança o si mirays a mi», pero en las décimas glosadoras corrige: «dezid si mirays la dança o si mirays vos a mi»⁵³. Téngase ahora presente que muchos romances llegaron a nosotros sólo por medio de esas glosas, cuyo texto arreglado se divulgaba con preferencia⁵⁴.

El tercer agente de regularización fué la música docta, cuando se preocupó del canto romancístico, esto es, a fines del siglo xv. La melodía cortesana tenía que procurar la igualdad en las sílabas de cada verso. Así, el fragmento del Conde Claros armonizado por Juan del Encina, *Pésame de vos, el conde*, en el Cancionero Musical, tiene sus 36 versos octosílabos, mientras el trozo correspondiente en el Cancionero de Amberes tiene un eneasílabo y un heptasílabo. No obstante, el mismo Cancionero Musical, discrepando de la copia dada, pone eneasílabo el cuarto verso que acompaña a la partitura, por donde vemos que el canto se descuidaba también a veces tolerando el anisosilabismo.

En suma, los poetas doctos, los glosadores y los músicos cortesanos tendían a la regularización del octosílabo, pero por descuido transigían con las desigualdades tradicionales, que todavía se manifiestan abundantes a mediados del siglo xvi, en las versiones publicadas por el Cancionero de Amberes. Es en la segunda mitad de ese siglo cuando las infracciones al octosilabismo son desechadas más decididamente.

15.— *Romances noticieros de carácter privado.*

La época de los romances noticiosos en estilo épico-lírico, que alcanzan gran difusión hasta llegar a hacerse tradicionales, cesa en los primeros años del siglo xvi; es decir, cesa al acabar el reinado de los Reyes Católicos. Después de ellos sobreviene un cambio muy profundo en toda la vida española y el canto deja de ser un medio de publicidad, según veremos.

⁵² Me atengo al pliego suelto de Praga que WOLF, *Primavera*, núm. 198, no reproduce bien.

⁵³ En el pliego de Praga: *Aquí comiençan tres romances glosados, y este primero dize Estasse la gentil donna*, no tenido en cuenta en la *Primavera*, núm. 157.

⁵⁴ Véanse en mi Introducción al *Cancionero de romances de Amberes* las notas al folio 157 (el Cancionero introduce de tradición oral un eneasílabo), al folio 160, al 170, al 188, al 190 v., etc.

En cambio, en tiempo de ambos reyes tenemos las más abundantes pruebas del gran uso que se hacía de la noticia romancística. Ya hemos visto muchos casos, pero aun aduciremos otros, sobre todo los de fecha más tardía que señalan el fin de la época que tratamos.

No sólo los grandes hechos tocantes al Estado podían atraer el interés de poetas y músicos, sino también los grandes señores buscaban el apoyo del romance para propagar sus hechos y sus propósitos.

En 1481, residiendo los reyes en Valladolid, ocurre entre dos cortesanos un altercado tan ruidoso, que Pulgar le dedica todo un capítulo de su Crónica: dos jóvenes de la más alta nobleza, don Fadrique Enríquez, de diecinueve años, primo del Rey Católico, y el leonés Ramir Núñez de Guzmán, señor de Toral, sirviendo a la misma dama de la reina, se traban de palabras en la corte, ante el cardenal don Pedro González de Mendoza. Don Fadrique desprecia a su rival. «¡Vete, para escudero!», y Ramiro le contesta: «¡Vete, para judío!», aludiendo a una tatarabuena de raza hebrea. Gran revuelo y alboroto; la reina impone a los dos jóvenes un seguro, pero a pesar de ello, don Fadrique hace apalearse públicamente a Ramiro; éste toma venganza del mismo carácter; implacable indignación de la Reina Católica por no ver respetado su seguro, etc., etc. Garibay, en 1571, conocía varios cantares referentes a tan sonada discordia, y un cronista anónimo e inédito nos dice en 1535: «de aquí se levantó el romance que se cantava en estos reinos en nombre del dicho don Fadrique:

Cavalleros de Castilla, no me lo tengáis a mal,
porque hize dar de palos a Ramiro de Guzmán,
porque me llamó judío delante del Cardenal»⁵⁵.

Y en esta canción, bastante ramplona a juzgar por los tres versos de muestra, tenemos un ejemplo curioso de romance des-

⁵⁵ Bibl. Nac. de Madrid, ms. 11438, *Memorial de linajes*, cap. 15. Para el suceso, véanse PULGAR, *Crónica*, II, 100; GALÍNDEZ DE CARVAJAL, año 1481 (*Bibl. Aut. Esp.*, LXX, págs. 359 y 543); GARIBAY, *Compendio historial*, 1571 (libro XVIII, cap. 18), contando el suceso de modo muy diverso que Pulgar, habla de «los antiguos cantares en razón deste caso ordenados». De Garibay, sin duda, saca Clemencín la noticia de que sobre ese suceso «se compusieron a usanza de aquel tiempo varios cantares que duraron mucho en Castilla» (*Memorias de la Acad. Historia*, VI, 1811, pág. 204).

tinado a ganar opinión en favor de los señores, no sólo en favor de los reyes.

La falta de interés público condenaba estos romances a una escasa popularidad; no se hacían tradicionales, así que sólo por acaso se recogía de ellos algún verso, como el *¿Conocistes los Rosales, gente rica y principal?*, «coplas antiguas» que el P. Sota dice se cantaban «vulgarmente» en la Montaña de Santander ⁵⁶.

16.—Últimos romances viejos noticieros.

Volviendo a los romances conservados, recordaremos los referentes a sucesos de los últimos años de esta época tan abundante en noticias cantadas. Y ponemos en primer lugar un tema de carácter privado que por casualidad se salvó del olvido.

A veinte y siete de marzo, publicado por el Cancionero General de 1511 bajo el título «Románce de Juan de Leyva a la muerte de don Manrique de Lara» ⁵⁷. Durán (núm. 963) lo fecha vagamente, «del tiempo de Enrique IV o de los Reyes Católicos»; pero podemos precisar: ese don Manrique de Lara es el hijo primogénito del duque de Nájera don Pedro Manrique, el cual, habiéndose distinguido en el cerco de Baza (1489), murió joven en Barcelona, cuando, como el romance dice, residían allí los Reyes, esto es, en 1493. Se trata, pues, de un romance noticiero hecho en honor de un grande. El autor, Juan de Leyva, me es desconocido como poeta ⁵⁸; no tiene ninguna otra composición en el Cancionero General. El romance, de buen estilo, por su asonante y por algunos versos recuerda al de *Mira Nero de Tarpeya*. Fué famoso, sin duda a causa de su melodía, que hoy conocemos por haberla recogido el Cancionero de Medinaceli, a mediados del siglo XVI, y llegó a tener un comienzo de tradicionalidad, pues la versión que Garibay cita de memoria, sesenta años después de la otra del Cancionero General, suprime el juglaresco comienzo de la fecha, y de los tres versos únicos transcritos por ese historiador, el tercero está añadido a la versión antigua:

⁵⁶ SOTA, *Príncipes de Asturias*, 1681, pág. 444 a.

⁵⁷ *Cancionero General*, edic. Bibliófilos Españoles, 1882, tomo I, pág. 546 b. Reimpreso en el *Cancionero* de Amberes, sin año, folio 236.

⁵⁸ Figura en la conquista de Málaga, 1487, junto a don Juan Manrique (Pulgar, capítulo 93, *Bibl. Aut. Esp.*, LXX, pág. 471 a); pertenecería, pues, a la casa del Duque de Nájera.

En Barcelona la grande grandes llantos se hacían
por don Manrique de Lara que deste mundo partía.
Llóránle duques y condes. lloira la cavallería ⁵⁹.

Este último verso se halla también en una de las versiones del romance a la muerte del duque de Gandía (Durán, núm. 1252), de donde lo tomaría la versión de Garibay.

Emperatrices y reinas que huís del alegría (Primav., 102). Aunque no nos consta el carácter oficial de este romance, sin duda su primera redacción es obra de un poeta que quiere apoyar en la opinión popular la expedición del Gran Capitán a Sicilia y Nápoles en 1495. La tradicionalidad alcanzada por esta canción se muestra en las tres versiones, todas ellas orales, recogidas a mediados del siglo XVI. Contra la opinión corriente (la de Wolf), la versión más amplia y circunstanciada (con 60 octosílabos), representa la redacción primera del romance mejor que las versiones más breves (con 26 ó 54 octosílabos) de gusto fragmentista ⁶⁰.

A las armas, Moriscote, fragmento; en el Libro de Música de Pisador, 1552 (cuatro octosílabos); en el Libro de Fuenllana, 1554 (seis octosílabos), expresando que el autor de la música es Bernál; otros ocho octosílabos más se pueden añadir, sacándolos de dos antiguos contrahacimientos, uno a lo divino y otro satírico ⁶¹:

A las armas, Moriscote, si las has en voluntad ⁶²,
los franceses son entrados, los que en romería van,
entran por Fuenterrabía, salen por San Sebastián.
No se esconden los traidores, que muy descubiertos van,
los vestidos que llevaban arneses son de justar,

⁵⁹ Véase en Luis de Salazar y Castro, *Historia genealógica de la casa de Lara*, II, 1697, pág. 143. El verso del romance: «de los Manriques y Castro el mejor era que había», alude a que la madre del joven muerto era doña Guiomar de Castro, hija del Camarero Mayor del rey Alfonso V de Portugal, casada en 1465 con don Pedro Manrique, conde de Treviño, hecho Duque de Nájera en 1482.

⁶⁰ Véase arriba cap. V, párrafo 7 y nota 21.

⁶¹ El contrahacimiento a lo divino, en MENÉNDEZ PELAYO, *Antología*, IX, 1899, página 211 (pliego suelto del primer tercio del XVI, poseído por el Duque de T'Serclaes). La imitación satírica, en DURÁN, *Romancero*, núm. 1670. Ambos contrahacimientos imitan el romance de *Moriscote* empalmado con el de *Mis arcos son las armas* (otro empalme distinto en el *Cancionero da Bibl. Hortensia*, pág. 158). Don Luis Milán, que conoce los dos romances, *Moriscote* y *Mis arcos*, no los asocia para nada.

⁶² Variante «si en ellas queréis entrar» (dos citas portuguesas anteriores a 1549, 1563, C. Michaelis, *Romances velhos*), «que bien menester serán» (cita de don Luis Milán, *El CorTesano*). El hemistiquio siguiente es en Pisador «que se te entran los franceses».

los sombreros que traían relumbran como cristal ⁶³;
del reino se apoderaran, en él seguros están...

En una versión distinta debía existir el verso cantado en las guerras civiles del Perú en 1554 (cap. XVI, 11):

No van a pie los romeros, que en buenos caballos van.

y este verso con otros dos pertenecientes indudablemente a este romance de Moriscote, se conservan modernamente en la tradición catalana, contaminando el romance de *Doña Isabel de Liar*:

vienen por Santa María y salen por San Marcial,
no'n van a pie los romeros, en buenos caballos van;
los rosarios que ellos traen son cabezas de metal
las calabazas del vino llenas de pólvora van ⁶⁴.

Este romance, que tan enigmático es en los tres solos y famosos versos citados por los vihuelistas, a los que ningún crítico moderno intentó dar alguna explicación, queda menos enigmático después de la reconstrucción que hemos hecho de otros cuantos versos; y en ellos hallo que responde a sucesos del año 1496, sucesos entonces muy sonados y hoy muy echados en olvido. Estando por el mes de agosto el rey Fernando el Católico en Gerona con su hueste, esperando que el rey Carlos VIII de Francia acometiese con su ejército en el Rosellón, «fué denunciado a la reina doña Isabel [que estaba en Burgos] cómo muchos franceses, parte de ellos armados, parte de ellos sin armas, entraron en Castilla, so color de ir en romería de Sanctiago; los cuales eran tantos, que si de mano de Dios no fuera proveído, como de ladrones de casa el reino fuera, e padeciera gran detrimento e mucho dapño». La reina, en gran congoja, consulta a su Consejo: «que quitar la entrada a los franceses le era gran cargo de conciencia, por no quitar la visitación y romería de

⁶³ Este verso está en Durán 1670, y en la contaminación del romance de *Doña Isabel*, en la versión *E* del *Romancerillo catalán*, núm. 253: «los sombreros qu'ellos portan reluhén mes que crestall».

⁶⁴ MILÁ, *Romancerillo catalán*, núm. 253, versiones *A*, *B* y *C*; estos versos de contaminación faltan en las otras versiones de *Doña Isabel* y en las inéditas de Cataluña y del Alto Aragón que poseo, pero en casi todas se dice «romeritos ve pasar», y en ninguna se halla el verso antiguo «caballeros vi asomar» (Primav., 104), indicando que la contaminación es general. La contaminación está sugerida por el verso antiguo «vienen en buenos caballos, lanzas y adargas traen».

Sanctiago a los extranjeros, que en tal romería grandes indulgencias y muchos perdones con peregrinación ganaban; por otra consideración decía parecerle que, si tal entrada a los franceses se diese, qu'esto sería en mucho detrimento e dapño de su mismo reino, porque no puede ser más malvada cosa que el familiar enemigo». Las consultas van hasta el Arzobispo de Toledo, y las respuestas fueron «que la entrada de los franceses se debía estorbar». Pero al fin pudo más en la Reina la piedad que el temor, y «no fué negada la entrada de su romería a los franceses»⁶⁵. Ignoramos las precauciones tomadas al efecto. La guerra siguió implacable en la frontera oriental. A fines de octubre, el ejército francés asaltaba en el Rosellón la fortaleza de Salses, degollando a los defensores.

Muerte del Príncipe don Juan, ocurrida en 1497, romance muy cantado hoy en España, en Portugal y entre los judíos de Marruecos y de Oriente. No se conoce impresión ninguna de él en el siglo XVI, ni en tiempos modernos hasta 1904, pero las versiones de hoy contienen precisos pormenores históricos que suponen origen coetáneo al suceso⁶⁶.

Muerte del Duque de Gandía, también de 1497; dolor del papa Alejandro VI al ser hallado el cadáver de su hijo Juan, primer duque de Gandía, asesinado por el hermano de la víctima, César Borja⁶⁷. Largo romance noticioso (de 98 octosílabos, o de 112 en otra versión) que sólo se ha abreviado tradicionalmente entre los judíos sefardíes. El interés de éstos por el tema se explica a causa de que Alejandro VI acogió en Roma a los judíos expulsados de España.

Estando el rey don Fernando en conquista de Granada (Primavera, 95), es el último eco de los romances fronterizos. Trata la muerte del hermano del Gran Capitán, don Alonso de Aguilar, en Sierra Bermeja, año 1501. Se conserva en dos versiones muy discrepantes. Es famosísimo el pasaje en que el Rey Católico propone a sus caballeros la atrevida empresa:

⁶⁵ *Continuación anónima de la Crónica de Pulgar*, en la *Bibl. Aut. Esp.* LXX, página 521 b.

⁶⁶ Véase MARÍA GOYRI DE MENÉNDEZ PIDAL, *Romance de la Muerte del Príncipe don Juan*, en el *Bulletin Hispanique*, VI, 1904, pág. 29, y *Catálogo del Romancero judío-español*, núm. 15.

⁶⁷ DURÁN, *Romancero*, núm. 1251 y 1252. *Catálogo del romancero judío-español*, número 14.

— ¡Cuál de vosotros, amigos, irá a la sierra mañana
a poner el mi pendón encima de la Alpujarra?
Mirábanse unos a otros, ... a todos tiembla la barba,
si no fuera don Alonso que de Aguilar se llamaba...
— Aquesta empresa, señor, para mí estaba guardada,
que mi señora la Reina ya me la tiene mandada...

pasaje del que tomaron versos proverbiales Cervantes, Quevedo y muchos otros; conservado íntegro por los sefardíes de Oriente y vuelto a lo divino en la tradición peninsular.

Lunes se decía, lunes, tres horas antes del día. Muerte de la Duquesa de Braganza (Primav., 107) en 1512. Relato de un trágico episodio de honor conyugal portugués. Las dos versiones recogidas en el siglo XVI nos certifican la tradicionalidad. La víctima, doña Leonor de Mendoza, por pertenecer a la casa de Niebla, interesó al romancero castellano ⁶⁸.

Los aires andan contrarios, el sól eclipse hacía (Primav., 98). Lamento del último rey de Navarra Juan de Albret. Responde a móviles oficiales, no sabemos si directamente o no. Estos móviles, favorables al Rey Católico y al Duque de Alba, invasor de Navarra, han sido desconocidos. No reconociendo el gusto romancístico de relatar los desastres y reveses del adversario considerados desde el punto de vista del adversario mismo, dice Menéndez Pelayo sobre este romance: «seguramente no fué compuesto por ningún castellano, sino por un navarro, partidario del destronado rey Juan d'Albret, a quien introduce querellándose de su suerte y del abandono en que le dejaba su aliado Luis XII de Francia» ⁶⁹. En esto sigue a Wolf, quien también creía ver una alusión a Luis XII. Yo creo que el verso «Que si el rey no me ayuda entiendo perder la vida» no alude al rey francés, sino a Fernando el Católico, quien al invadir a Navarra protestaba hacerlo provisionalmente, en favor de la Liga Santa, y que

⁶⁸ MENÉNDEZ PELAYO, *Antología de líricos*, XII, págs. 298-309, hace un perfecto estudio de este romance. Sobre la relación que entre sí guardan las dos versiones conservadas, véase *Rev. Filol. Esp.*, III, 1916, pág. 256.

⁶⁹ El romance usa la antonomasia «el Duque» por el de Alba, y esto no deja dudar que «el Rey» se refiera al Católico y no a Luis XII. Para los sucesos que aquí indico, véanse F. RUANO PRIETO, *Anexión del Reino de Navarra en tiempo del Rey Católico*, 1899, página 317; MORET, *Anales de Navarra*, XXXV, 15, § 23 (edic. 1766, pág. 248 b); en noviembre de 1512, los franceses sitian a Maya (ZURITA, X, 35) y lo toman. MENÉNDEZ PELAYO, *Antología*, XII, 1906, pág. 283, fecha el romance entre 1513-1515, y siguiendo a Milá, lo cree anterior al romance del Rey Rodrigo; pero véase mi *Floresta de leyendas* («La Lectura», tomo 71), 1926, pág. 9.

luego restituiría el reino a Juan de Albret. El romance se refiere a sucesos de fines de julio de 1512, cuando el rey Juan, fugitivo en Lumbier, se remite enteramente a la voluntad del Rey Católico y entrega al Duque de Alba en rehenes el castillo de Maya, nombrado en el romance. Éste es una feliz imitación del hermoso romance del Rey Rodrigo *Los vientos eran contrarios* (Primavera, 5 a): el romance del rey que perdió España inspira al del rey que perdió Navarra ⁷⁰.

⁷⁰ En doña Juana la Loca debe estar inspirado el romance de *La Guardadora de un muerto* (cap. XVI, 13), pero en modo fantástico y no noticiero.

CAPÍTULO XIII

LA MAYOR BOGA DE LOS ROMANCES VIEJOS Y COMIENZOS DEL ROMANCERO NUEVO (1515-1580)

1. — *Fin de la época aédica literaria.*

En el segundo cuarto del siglo XVI la actividad aédica literaria, aplicada al romancero popular, disminuye visiblemente hasta extinguirse.

A fines de ese siglo se puede decir que no queda sino actividad puramente rapsódica en el llamado romancero viejo, pero todavía los rapsodas pertenecen a las clases de la más alta cultura. Los más grandes poetas de la nación tienen en su memoria las viejas creaciones romancísticas, y las tienen recibidas por tradición oral, no aprendidas en la lectura de cancioneros impresos (XV, 4).

A la vez, esos mismos grandes literatos se hacen aedas de un romancero nuevo que, aunque muy artificioso en sus orígenes, no deja de alcanzar alguna vida tradicional.

2. — *Romances noticieros nuevos; muy pocos logran tradicionalidad.*

Acudiendo, como hicimos en las épocas anteriores, a los romances noticieros para en ellos tomar el pulso a la fecundidad creadora del romancero tradicional, sentimos que la vena late débilmente, acusando gran mengua de fuerzas, en contraste con la gran vitalidad de la época anterior.

El saco de Roma, en 6 de mayo de 1527, como conmovió a todo el mundo cristiano, conmovió profundamente a toda Espa-

ña, altos y bajos, haciendo posible la incorporación de los espíritus cultos a la corriente siempre activa de los cantos populares. Entonces se produjo un romance destinado a duradera popularidad, que verosímelmente se cantó en los mismos días del suceso, como aquel Pater Noster glosado satíricamente que, al decir de Alfonso de Valdés, cantaban los soldados españoles junto a las ventanas del castillo de Santángelo, donde estaba prisionero Clemente VII. El romance, como hecho por persona letrada, aconsonantado en *-ena*¹, tiene una primera parte descriptiva, que es la de mayor popularidad:

Triste estaba el Padre Santo
 lleno de angustias y pena
 en Sanctangel, su castillo,
 de pechos sobre una almena...
 Viendo la reina del mundo
 en poder de gente agena,
 los tan famosos romanos
 puestos so yugo y melena,
 los cardenales atados,
 los obispos en cadena,
 las reliquias de los santos
 sembradas por el arena,
 el vestimento de Cristo,
 el pie de la Madalena...
 las iglesias violadas,
 sin dejar cruz ni patena.
 El clamor de las matronas
 los siete montes atruena...

La segunda parte atribuye al mal gobierno del papa todos los daños sufridos y expone los generosos anhelos que se respiraban en el ambiente erasmista español: paz en la «república cristiana» y guerra con el turco:

¡Oh fundador de los cielos,
 danos paz pues es tan buena!
 que si falta en los cristianos,
 huelga la gente agarena,

¹ La versión vulgata, que es la del *Cancionero de Amberes*, tiene dos rimas falsas, *desgobierna* y *gobierna*, en vez de *desordena* y *ordena*. Estos dos consonantes correctos se hallan en el texto más antiguo, glosado en el *Espejo de enamorados*, *Guirnalda esmaltada de galanes*, ejemplar de la Bibl. Nac. de Lisboa. M. BATAILLON, *Erasmus et l'Espagne*, 1937, pág. 416, da una traducción francesa del romance, según la versión vulgata de *desgobierna* : *gobierna*,

y crece la secta mala
 como abejas en colmena...
 La justicia es ya perdida,
 virtud duerme a la serena;
 fuerza reina, fuerza vale,
 dice al fin mi cantilena.

Y el romance fué cantilena muy repetida, como lo indican sus muchas reimpressiones en pliegos sueltos y en cancioneros, sus copias manuscritas y sus varias glosas, una de las cuales se atribuyó al almirante don Fadrique Enríquez, buen erasmista, el del romance contra Ramiro de Guzmán. Tanta popularidad alcanzó una larga tradicionalidad para los versos de la primera parte, que aun hoy se repiten muy transformados por pastores y labriegos en tierra de Segovia ².

El levantamiento de los moriscos en Galera (provincia de Jaén) en 1570 reanimó el recuerdo del estilo tradicional en un romancista amigo de Pérez de Hita (sin duda un soldado de don Juan de Austria) para componer en tono épico-lirico el *Mastredajes maríneros de Huéscar y otro lugar* (Primav., 97). Imita de los romances viejos la canción del *Infante Arnaldos*, pero todo el nuevo romance insiste en alegorizar rebuscadamente el nombre del pueblo rebelde como si fuese una galera de mar. No nos consta su popularización, y no sabemos por qué mereció ser acogido entre los romances viejos de la Primavera, donde mejor podían haber cabido algunos romances del reto de Zamora por Lucas Rodríguez.

Pérez de Hita publica ese romance en el capítulo X de la *Segunda parte de las Guerras civiles de Granada* (acabada en 1597, publicada en 1604), donde se insertan muchos otros romances noticieros de la rebelión morisca, debidos casi todos a Pérez de Hita mismo ³. Están en estilo puramente narrativo, que era el habitual de los otros romancistas. Así Pedro de Padilla en su *Romancero en el cual se contienen algunos sucesos... de Flandes... con otras historias*, 1583 ⁴. En igual tono se conservan romances,

² Véase MARÍA GOYRI DE MENÉNDEZ PIDAL, *Romances que deben buscarse en la tradición*, núm. 22; van esos versos como introducción al romance de un gran pecador arrepentido.

³ Véase la edición de PAULA BLANCHARD-DEMOUGE, 1915, pág. XXVI.

⁴ Reeditado por los Bibliófilos Españoles, 1880, Los romances de Flandes son veintidós.

anónimos o no, sobre la coronación de Carlos V, la batalla de Lepanto, las empresas de África o de América, etc., etc. Todas estas tan copiosas relaciones de sucesos contemporáneos son romances largos (alguno desmedidamente largo, de 500 octosílabos), relatos proseguidos sin movimiento poético ninguno, impropios para ser cantados, y por tanto no divulgables. Se ha perdido, pues, la costumbre de asonar noticias breves y en estilo intuitivo, de los sucesos contemporáneos, según tan frecuentemente hacía la capilla real de los Reyes Católicos.

No obstante, todavía se da algún caso de popularización. La muerte de Felipe II, 1598, dió tema a varios romances, y uno de ellos, asonantado en *-eo*, llegó a divulgarse, haciéndose tradicional, al menos entre los judíos de Marruecos ⁵.

3.—*Extinción del noticierismo tradicional. Sus causas.*

Así acaba el uso antiguo de noticiar por medio del canto los sucesos impresionantes. El romance cantado no es ya un habitual medio de expresión para el interés y emotividad general por los acaecimientos conmovedores. Enseguida veremos que cuando el poeta Liñán quiere decir algo, afectado por las trágicas alteraciones de Aragón en 1592, hace todavía un romance para el canto, pero no ya sobre los sucesos mismos que le preocupan, sino aludiendo a ellos embozadamente, fingiendo a doña Jimena quejosa del Cid ante Fernando I; es que a fines del xvi el romance histórico-político vive ya solamente en sus temas viejos, sin crear temas nuevos, sin tener atrevimiento o acierto para ello.

Las leyendas viejas siguieron cantadas en el romance y aun siguen hoy; además, el romancero nuevo las rehizo y las renovó durante todo el siglo xvi, como veremos en el capítulo siguiente; pero los romances que se escribieron sobre los grandes hechos de los reinados de Carlos V y Felipe II, hechos descollantes en la historia de Europa, o los que se compusieron sobre Hernán Cortés, figura tan relevante en la civilización del Nuevo Mundo, o sobre Pizarro, no se escribieron en tono épico-lírico, con miras a la

⁵ Catálogo núm. 126; BÉNICHOU, núm. 46. Otro romance a la muerte de Felipe III, 1621, también asonantado en *-eo*, se conserva tradicional hoy en Burgos, Zamora y León.

popularización cantada, no se propagaron entre el pueblo ni se hicieron tradicionales. ¿Por qué esto?

No faltaban entonces para la idealización épica las empresas guerreras y políticas, las victorias prodigiosas, los descubrimientos, las conquistas. ¿Por qué esta época de 1500 a 1550 no produjo, como la anterior de 1400 a 1500, romances tradicionales semejantes a aquellos fronterizos y demás noticieros? No es que el romancero hubiese entrado en la decadencia que señalan los folkloristas, cuando deja de ser cantado, pues el romancero nuevo producía entonces y produjo más tarde en los últimos decenios del xvi romances muy cantados por toda España; no es que faltase la fermentación nacional que los epicistas exigen para el desarrollo de una poesía heroica, el conflicto entre dos culturas o dos concepciones de la vida, pues tal era el antagonismo irreconciliable entre catolicidad y reforma en Europa, entre cristiandad e islam en África o entre cultura y bárbara idolatría en América.

El agotamiento del poder creador del romancero épico-histórico se explica por el hecho de que esas magnas contiendas, esas empresas vitales, dilatadas por gran parte de Europa y por el Nuevo Mundo, trasplantaban el esfuerzo español muy lejos de su casa, fuera de su ambiente secular, y lo diversificaban en extremo. El noticierismo épico-lírico sólo puede prosperar cuando la parte que el común de la nación toma en los sucesos es bastante directa, bastante cálida y emotiva, para complacerse en un relato imaginativo y musical. La vida pública en el siglo xvi se desparra en actividades muy alejadas del solar patrio, guiadas por móviles demasiado complejos, muy extraños a los intereses inmediatos y cotidianos del común de las gentes; en tales nuevas condiciones, sólo podía satisfacer la información prosística, la crónica, la relación, la epístola, con precisiones oportunas para cada grupo de la colectividad. Se escribieron muchos romances sobre la conquista de Méjico, sobre las guerras del Perú o de Flandes, sobre la Liga Santa o Lepanto, pero ninguno procuró una redacción inicial tendente al estilo épico-lírico, ninguno pudo aligerar su estilo circunstanciado, ninguno llegó a popularizarse ni menos llegó a hacerse tradicional. Los colonizadores de América llevaban en su memoria los romances viejos, gustando repetirlos allá; los soldados y mercaderes de Flandes guardaban allá consigo un tesoro de poesía popular suficiente para dictar a

un editor de Amberes el copioso *Cancionero de Romances*; pero unos y otros, al volver a la patria, no podían entre sus vecinos dar a los recuerdos de empresas lejanas la actualidad de lo vivido y sentido en común; la noticia privada sobre los sucesos de países tan alejados y la relación histórica eran los únicos medios apropiados de información ⁶.

A la vez que la vida nacional se había hecho demasiado complicada y difusa, la información poética resultaba más insuficiente, en comparación del gran desarrollo que la noticia prosística e historiográfica había adquirido, sobre todo después del uso de la imprenta. No puede, pues, sorprendernos el fin de la gran actividad noticiosa del romancero a comienzos del siglo XVI; al contrario, lo que nos ha de admirar es que haya durado hasta entonces como actividad oficial del Estado.

Durante el siglo XVI y en los siguientes, entre el pueblo iletrado que no puede leer noticias ni crónicas, otros romances de temas actuales (después de los de la muerte de los Felipes II y III) se siguieron divulgando más o menos tradicionalmente en España y América, como los varios que contiene el romancero de Cataluña (véase cap. XX, 6), como los varios que se han recogido en el norte de Italia o en Inglaterra ⁷. Pero su tradicionalidad es distinta de la que animaba al romancero viejo, pues no es ya nacional, no vive ya entre todas las clases cultas e incultas, sino sólo entre estas últimas, y por eso no tenemos noticias de esta tradicionalidad sino en tiempos modernos.

Como conclusión: en el curso del siglo XVI el romancero tradicional consume una mudanza capital en su desarrollo. Pierde su fuerza renovadora, su poder creador para los temas de la vida pública. Además, con este amenguamiento en su principal campo de acción, perdió bastante en nobleza y en interés nacional, y probablemente, a la vez que perdía su actividad en los temas informativos políticos, la disminuía también en los temas de pura imaginación. Conservó siempre su valor recreativo, como poesía antigua de la nación, grata a todas las clases sociales, y hasta comienzos del siglo siguiente, el romancero docto y artificioso continuó floreciente, en gran popularidad.

⁶ Sobre esto hablo también en *La epopeya castellana*, Buenos Aires, 1945, páginas 155-158.

⁷ NIGRA, págs. 503-537; CHILD, núms. 168, 178, etc.

4.—Éxito tipográfico del romancero viejo hasta mediados del siglo XVI.

Se dice y se recalca por muy técnicos conocedores de la materia, que la cultura es enemiga mortal de la balada, que cuando un pueblo aprende a leer desprecia y repudia su patrimonio literario oral ⁸. Esto es verdad en las épocas rapsódicas decadentes; pero tomado como principio absoluto es grave error, procedente de desconocer que la balada tiene orígenes juglarescos o trovadorescos; es el error romántico que sobrevive: la poesía popular anterior a la cultura. En varios pueblos es conocida una época en que la balada goza de aprecio entre las clases cultas, y en España esa época es por demás notable.

La más clara muestra del gran crédito literario alcanzado por el romancero tradicional es la singular atención que mereció a los primeros impresores establecidos en nuestra Península. De todos los géneros poéticos españoles, se puede decir sin error que el romancero fué el que más ocupó las prensas del siglo XVI. Entonces se publicaban los romances en hojas sueltas, sin encuadrar ni coser, porque no ocupaban sino un pliego de papel que hacía 8 ó 16 páginas. Eran «pliegos sueltos», editados para la lectura del momento, y no para ser conservados en los armarios de una biblioteca; así que muy pocos sobrevivieron a la destrucción propia del uso negligente, de modo que los hoy conservados representan sólo una mínima parte de los que salieron a luz.

De estos pliegos, los más antiguos conocidos pertenecen a la imprenta del alemán Jorge Coci, que trabajó en Zaragoza desde 1500 hasta hacia 1546. El primero de todos parece uno que se conserva muy deteriorado, descrito por el señor Sánchez Cantón en la Revista de Filología Española ⁹ y que debe ser de 1506 o muy poco posterior. Contiene el *Romance de los doce pares de Francia por muy gentil estilo fecho* (Primav., 194, Baldovinos y Roldán), el romance del *Palmero*, o sea aparición de la enamo-

⁸ Opinión expuesta por KITTREDGE, apoyada por P. COIRAULT, *Recherches sur notre chanson populaire traditionnelle*, 1933, pág. 651.

⁹ *Rev. Filol. Esp.*, VII, 1920, pág. 37. Sánchez Cantón considera que el romance a la muerte de Felipe el Hermoso debió publicarse muy próximo a la muerte de ese rey (1506). Apoyo esta fecha, al ver que ese romance no se volvió a imprimir en ningún otro pliego; prueba que era poesía de ocasión, que perdió todo interés a poco de la muerte de rey tan impopular como fué Felipe I.

rada muerta, y otros. Después tenemos el *Romance del Conde Dirlos y de las grandes venturas que hubo*, y el *Romance del Conde Alarcos*, impresos ambos por el mismo Coci, hacia 1510 el uno, y hacia 1520 el otro; reimpresos los dos por el señor H. Thomas según los ejemplares que guarda el Museo Británico.

La segunda imprenta que divulga romances es la de Sevilla, establecida por el alemán Jacobo Cromberger, de la cual proceden los únicos pliegos sueltos en folio, ya que siempre se publicaban en cuarto: un romance de *Don Gaiñeros*, otro también en folio del Cerco de Zamora, *Riberas del Duero arriba*, otro de *Calisto y Melibea*, los cuales deben de estar impresos hacia 1510; y algo posteriores, de tamaño corriente, en cuarto, se conocen una docena de pliegos sevillanos, todos con romances carolingios, menos uno con romances fronterizos, entre ellos el de *Fajardo*¹⁰. Después, Juan Cromberger, hacia 1540, y Jácome Cromberger, hacia 1547, continuaron este género de publicaciones.

La tercera imprenta de romances que aparece es la de Burgos, regida por Fadrique Alemán, de Basilea, en 1516-1517, de la que se conservan tres pliegos, de romances carolingios, de don Tristán, novelescos y trovadorescos¹¹. Esta imprenta después pasa a poder de Juan de Junta, quien entre 1527 y 1550 nos ha dejado hasta 68 pliegos. En los primeros años todos son de romances carolingios y novelescos, salvo el *Romance del Rey moro que perdió a Valencia* y el de *Buen conde Fernán González*, ambos de hacia 1535. Sólo más tarde, y en pliegos de hacia 1547-1550, publica romances del rey Rodrigo, Bernardo del Carpio, Fernán González, Vellido Dolfos, fronterizos e históricos varios.

La cuarta imprenta que podemos recordar es la de Barcelona, donde el provenzal Carles Amorós, hacia 1525, nos ha dejado dos pliegos sueltos con romances novelescos y carolingios, además de un singular *Libro en el cual se contienen cincuenta romances con sus villancicos y desechas, entre los cuales hay muchos dellos nuevamente añadidos que nunca en estas tierras se han oído*; título precioso que nos deja ver cuánto privaba entonces en toda España el canto y la lectura en alta voz de los romances. Los que conte-

¹⁰ El señor H. THOMAS ha publicado, del Museo Británico, el pliego en cuarto: *Romance de don Gayñeros, printed by J. Cromberger, Seville, c. 1515*, Cambridge, 1927.

¹¹ Dos de esos pliegos fueron publicados por H. THOMAS, *Trece romances españoles impresos en Burgos, 1516-1517, existentes en el British Museum*, Barcelona, 1931.

nía este librito, a juzgar por las pocas hojas de él que he visto en poder del Duque de T'Serclaes, eran también todos novelescos, carolingios y de asunto clásico. No era la imprenta barcelonesa muy activa en el siglo XVI, y poco más dió después para el romancero.

Un gran bibliófilo, Fernando Colón, en noviembre de 1524, acude a las célebres ferias de Medina del Campo (villa donde no había entonces imprenta) y compra allí 10 pliegos sueltos, con romances del Conde Dirlos, Marqués de Mantua y otros caballerescos; no hay ninguno de los de tema heroico español en esos pliegos, únicamente uno novelesco del Rey Ramiro y uno noticiero de Barbarroja ¹². Sólo los romances de la rota de Roncesvalles, medio carolingios, medio nacionales, eran de gran éxito en esas concurridas ferias; en la *Comedia Eufrosina*, hacia 1535, Cariófilo, que odia a los poetas vulgares, dice a Zelotipo: «Poned tienda en Medina del Campo y ganaréis de comer con glosar romances viejos que son apacibles, y ponedles por título: Obra nueva sobre el Mal huvisteis los franceses la caza de Roncesvalles» ¹³.

El menudear los temas nacionales sólo se inicia en el segundo tercio del siglo, como hemos visto que sucede en Burgos. Lo mismo ocurre en la imprenta de Toledo, la de Juan de Ayala, de quien hacia 1533-1540 conozco 10 pliegos donde hay glosas y romances del Cid (*Tres cortes armara el rey, Morir os queredes padre, Riberas de Duero arriba*). Ese retraso de los asuntos nacionales, observable ya de antes (cap. V, 5), obedece sobre todo a que los asuntos heroicos e históricos españoles se hallaban en un grado de novelización menor que los carolingios y demás comunes a la balada europea general, y por eso atraían menos la atención de los editores; pero también obedece a que parte de los romances carolingios y novelescos son de estilo juglaresco, no de tradición oral, y estando ya puestos por escrito y siendo muy extensos, era tarea muy fácil el llevarlos a la estampa, llenando cómodamente con ellos un pliego de impresión. En cambio, el llenar ese pliego con romances breves y recogidos de la tradición oral, era tarea bastante más difícil.

¹² MILÁ, *De la poesía*, págs. 424-425; corrigiendo a GALLARDO, *Ensayo*, II, col. 547-551.

¹³ En MENÉNDEZ PELAYO, *Orígenes de la novela*, III, 1910, pág. 106 b.

Hacia 1532 publican también pliegos sueltos de romances las imprentas de Valencia y de Salamanca; hacia 1541, la de Medina del Campo; después, la de Alcalá de Henares y otras. Recordemos, por último, el *Espejo de enamorados*, *Guirnalda esmaltada de galanes*, sin lugar ni año (Sevilla, Andrés de Burgos, 1542-1545?), folleto de 16 folios, en el que hay catorce romances, casi todos amorosos trovadorescos, cinco de ellos con su Glosa, tres de las cuales aplicadas a *Bodas se hacen en Francia*, *Fontefrida* y al sac: de Roma, *Triste estaba el padre Santo* ¹⁴.

Se ve que la demanda del público era constante y extensa. Así la tradición se robustecía y fijaba por medio de estas ediciones, destinadas a una máxima difusión. Una idea de la baratura popular de estos pliegos, hoy estimados como tesoro en las más grandes bibliotecas, nos la dará una pequeña disquisición de precios. Fernando Colón nos informa de que el Romance del Rey Ramiro, más otros seis pliegos, que compró en la feria de Medina, le costaron a tres blancas cada uno; y aprendemos en la Égloga de las Grandes Lluvias de Juan del Encina que por tres blancas se compraban 60 castañas ruines, las que mercaban los pobres pastores de esa égloga, veinte años antes de Fernando Colón.

5.—*El Cancionero de Amberes y la Silva de Zaragoza.*

Antes de mediar el siglo, los romances pasaron de esa forma barata y popular de divulgación (pliego suelto y librito-folleto) a la forma más noble del libro. El hecho decisivo en determinar este cambio ocurre cuando en 1546 el librero de Amberes, Martín Nucio, imprime las dos elegantes novelitas *Cuestión de Amor* y *Cárcel de Amor*: en el último pliego de la impresión quedaban unas hojas vacías, y para llenarlas, el impresor reimprimió un pliego suelto de no sabemos qué librero de España, anteponiendo estas palabras: «Aquí se acaba la Cárcel de Amor, Lo que sigue no es la obra, mas púsose aquí, porque no hubiese tanto papel blanco, y es buena letura y verdadera.» Esa lectura que se califica de buena y verdadera son tres romances, ninguno carolingio o novelesco, sino los tres de tema español (*Un día de Sant Antón*,

¹⁴ Véase descripción en MENÉNDEZ PELAYO, *Antología*, IX, 1899, págs. 350-353.

fronterizo; *Cabalgada Diego Laínez*, del Cid; y *Los cinco maravéis*, de Alfonso octavo). El librero belga inicia con ellos su afición hacia el género tan popular en España. Y muy poco después publicó un *Cancionero de romances*, aparecido en su imprenta de Amberes, sin año de impresión, pero sin duda entre 1547 y 1549.

Notemos desde luego el título *Cancionero de Romances*. Los numerosos Cancioneros castellanos del siglo xv no contenían ningún romance; sólo a fines de ese siglo en el Cancionero de Londres y en el Cancionero General, impreso en 1511, se incluyen octosílabos monorrimos, pero en muy pequeña minoría. Ahora la moda se ha hecho dominante, absoluta; el Cancionero no quiere incluir sino romances. Contiene este volumen de Amberes 150 romances, de los cuales 118 he mostrado, en la reproducción moderna del Cancionero, que proceden de pliegos sueltos anteriores o del Cancionero General. Nucio, en su prólogo, no confiesa esta deuda a los impresores de España; sólo dice que los ejemplares de donde sacó los romances «estaban muy corruptos» y que no pudo dejarlos correctos siempre, por «la flaqueza de la memoria de algunos que me los dictaron que no se podían acordar dellos perfectamente». Yo encuentro que únicamente 12 de los 118 romances de pliego suelto los corrigió y aumentó con versos tomados de la memoria de algunos españoles que los recordaban, y que esos españoles le dictaron además, según creo haber mostrado, 18 romances enteros ¹⁵, y agregaron otros 14 romances, no tradicionales, sino escritos en cartapacios varios. En fin, en el total de esta colección de 150 romances, 55 son de asunto heroico o histórico español; 43 son carolingios o novelescos; 10 pertenecen a la antigüedad clásica, y 41 son amorosos. Vemos, pues, que la inferioridad de la tradición nacional había desaparecido completamente para la divulgación por medio de la imprenta.

El acopio y depuración de todo ese material de pliegos, de cartapacios y de tradición oral, es labor por cierto inestimable. Con razón Martín Nucio, en el breve prólogo, da por bien empleada tanta diligencia como empleó para componer este *Cancionero*,

¹⁵ De los 18 romances tradicionales añadidos, 11 son de asunto español y 7 caballescros o novelescos. Algunos ofrecen arcaísmos especiales, que revelan haber sido consignados por escrito bastantes años antes. No parece que los judíos hayan contribuido a estas adiciones.

«pareciéndome, añade, que cualquiera persona para su recreación y pasatiempo holgará de lo tener, porque la diversidad de historias que hay en él, dichas en metros y con mucha brevedad, será a todos agradable». Para que a todos llegase, publicó la obra en tamaño bien manejable, un librico de bolsillo, de esos, como dice Malón de Chaide, que las doncellitas, cuando apenas saben andar, ya traen en su faltriquera.

El libro era tan oportuno, cayó entre el público como una tan llamativa novedad, que se publicaron de él tres reimpressiones o refundiciones en el año 1550; una hecha por el librero de Medina del Campo Guillermo de Miles ¹⁶, otra por el impresor de Zaragoza Esteban de Nájera, que la añadió según diremos, y otra hecha por el mismo Martín Nucio.

Se precia Nucio, además, de que en su primera colección faltarán «muy pocos de los romances viejos». Pero en esto, pronto conoció su error. Él mismo, en 1550, al reimprimir su *Cancionero de Romances*, le pudo agregar otros 13 de asunto español y 12 de temas clásicos, carolingios y novelescos. Después, siguiendo el camino tan felizmente abierto, el librero de Zaragoza Esteban de Nájera publicaba la *Silva de varios romances*, dos volúmenes en 1550, y un tercero en 1551 ¹⁷, añadiendo más de 45 romances, unos viejos, otros de los varios estilos. La mina era inagotable para el que trabajase en España.

6.— Felipe II y los romances.

Pero fuera de la Península, no deja de sorprendernos el *Cancionero*. Admira cómo pudo Martín Nucio reunir tal cantidad de versiones orales, tal número de pliegos sueltos y de manuscritos romancescos entre los españoles allí residentes, que entonces no eran tan numerosos como lo fueron cuando ya reinaba Felipe II.

¹⁶ Esta reimpresión, no tenida en cuenta en las bibliografías, está hecha, casi sin alteración alguna, del *Cancionero de romances* sin año, cambiándole inhábilmente el título: *Romances | en que están recopilados | la mayor parte de los | Romances castel- | lanos que fasta | agora sean com- | puesto | (escudo de Miles) | Impreso a cos- | ta de Gui- | llermo de Miles, merca- | der de Libros | 1550*. En la Bibl. Nac. R. 12985.

¹⁷ Véase la descripción hecha en la *Antología* de MENÉNDEZ PELAYO, IX, 1899, páginas 284-286 y 299-331. El *Cancionero* de Amberes se reeditó no sólo en 1550, como queda dicho, sino en 1555 y 1568. De la *Silva* de Zaragoza se sacó una breve selección en Barcelona, que desde 1578 se reimprimió multitud de veces, según puede verse en la *Antología*, IX, págs. 286-293, y en DURÁN, *Romancero*, II, pág. 692 b.

fronterizo; *Cabalga Diego Laínez*, del Cid; y *Los cinco maravéis*, de Alfonso octavo). El librero belga inicia con ellos su afición hacia el género tan popular en España. Y muy poco después publicó un *Cancionero de romances*, aparecido en su imprenta de Amberes, sin año de impresión, pero sin duda entre 1547 y 1549.

Notemos desde luego el título *Cancionero de Romances*. Los numerosos Cancioneros castellanos del siglo xv no contenían ningún romance; sólo a fines de ese siglo en el Cancionero de Londres y en el Cancionero General, impreso en 1511, se incluyen octosílabos monorrimos, pero en muy pequeña minoría. Ahora la moda se ha hecho dominante, absoluta; el Cancionero no quiere incluir sino romances. Contiene este volumen de Amberes 150 romances, de los cuales 118 he mostrado, en la reproducción moderna del Cancionero, que proceden de pliegos sueltos anteriores o del Cancionero General. Nucio, en su prólogo, no confiesa esta deuda a los impresores de España; sólo dice que los ejemplares de donde sacó los romances «estaban muy corruptos» y que no pudo dejarlos correctos siempre, por «la flaqueza de la memoria de algunos que me los dictaron que no se podían acordar dellos perfectamente». Yo encuentro que únicamente 12 de los 118 romances de pliego suelto los corrigió y aumentó con versos tomados de la memoria de algunos españoles que los recordaban, y que esos españoles le dictaron además, según creo haber mostrado, 18 romances enteros¹⁵, y agregaron otros 14 romances, no tradicionales, sino escritos en cartapacios varios. En fin, en el total de esta colección de 150 romances, 55 son de asunto heroico o histórico español; 43 son carolingios o novelescos; 10 pertenecen a la antigüedad clásica, y 41 son amorosos. Vemos, pues, que la inferioridad de la tradición nacional había desaparecido completamente para la divulgación por medio de la imprenta.

El acopio y depuración de todo ese material de pliegos, de cartapacios y de tradición oral, es labor por cierto inestimable. Con razón Martín Nucio, en el breve prólogo, da por bien empleada tanta diligencia como empleó para componer este *Cancionero*,

¹⁵ De los 18 romances tradicionales añadidos, 11 son de asunto español y 7 caballescros o novelescos. Algunos ofrecen arcaísmos especiales, que revelan haber sido consignados por escrito bastantes años antes. No parece que los judíos hayan contribuido a estas adiciones.

«pareciéndome, añade, que cualquiera persona para su recreación y pasatiempo holgará de lo tener, porque la diversidad de historias que hay en él, dichas en metros y con mucha brevedad, será a todos agradable». Para que a todos llegase, publicó la obra en tamaño bien manejable, un librico de bolsillo, de esos, como dice Malón de Chaide, que las doncellitas, cuando apenas saben andar, ya traen en su faltriquera.

El libro era tan oportuno, cayó entre el público como una tan llamativa novedad, que se publicaron de él tres reimpressiones o refundiciones en el año 1550; una hecha por el librero de Medina del Campo Guillermo de Miles ¹⁶, otra por el impresor de Zaragoza Esteban de Nájera, que la añadió según diremos, y otra hecha por el mismo Martín Nucio.

Se precia Nucio, además, de que en su primera colección faltarán «muy pocos de los romances viejos». Pero en esto, pronto conoció su error. Él mismo, en 1550, al reimprimir su *Cancionero de Romances*, le pudo agregar otros 13 de asunto español y 12 de temas clásicos, carolingios y novelescos. Después, siguiendo el camino tan felizmente abierto, el librero de Zaragoza Esteban de Nájera publicaba la *Silva de varios romances*, dos volúmenes en 1550, y un tercero en 1551 ¹⁷, añadiendo más de 45 romances, unos viejos, otros de los varios estilos. La mina era inagotable para el que trabajase en España.

6.—Felipe II y los romances.

Pero fuera de la Península, no deja de sorprendernos el *Cancionero*. Admira cómo pudo Martín Nucio reunir tal cantidad de versiones orales, tal número de pliegos sueltos y de manuscritos romancescos entre los españoles allí residentes, que entonces no eran tan numerosos como lo fueron cuando ya reinaba Felipe II.

¹⁶ Esta reimpresión, no tenida en cuenta en las bibliografías, está hecha, casi sin alteración alguna, del *Cancionero de romances* sin año, cambiándole inhábilmente el título: *Romances | en que están recopilados | la mayor parte de los | Romances castel- | lanos que fasta | agora sean com- | puesto | (escudo de Miles) | Impreso a cos- | ta de Gui- | llermo de Miles, merca- | der de Libros | 1550*. En la Bibl. Nac. R. 12985.

¹⁷ Véase la descripción hecha en la *Antología* de MENÉNDEZ PELAYO, IX, 1899, págs. 284-286 y 299-331. El *Cancionero* de Amberes se reeditó no sólo en 1550, como queda dicho, sino en 1555 y 1568. De la *Silva* de Zaragoza se sacó una breve selección en Barcelona, que desde 1578 se reimprimió multitud de veces, según puede verse en la *Antología*, IX, págs. 286-293, y en DURÁN, *Romancero*, II, pág. 692 b.

Sin embargo, Amberes era el puerto principal que Europa tenía sobre los mares de Occidente, y en él residía ya una importante colonia española, la que cuando allí fué jurado el príncipe Felipe, después Felipe II, en setiembre de 1549, levantó un suntuosísimo arco triunfal; la que en los cortejos de aquellas fiestas desfiló ante el Príncipe y el Emperador, representada por 50 ricos mercaderes españoles que a caballo, vestidos de terciopelo, oro y pedrería, iban seguidos de 100 lujosos lacayos. Y, sin duda, a la afición romancística de Martín Nucio dió incremento ese viaje del Príncipe, que anunciado por Carlos V después de la victoria de Mühlberg, ya a fines de 1547, ocupó la atención de todos los estados imperiales, especialmente desde que el Príncipe salió de Valladolid, en octubre de 1548, hasta que abandonó Bruselas en mayo de 1550. Son justamente los años de los dos *Cancioneros de Romances*, y no debe olvidarse que Martín Nucio fué quien publicó la obra de Calvete de Estrella sobre *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso príncipe don Felipe*, ni se olvide que en las fiestas de ese viaje se cantaron romances viejos, al menos en los grandes festejos de Bins, cuando se puso en acción un libro de caballerías; allí don Luis de Ávila y Zúñiga (el que acababa de publicar sus famosos Comentarios de la Guerra de Alemania) llevaba un paje, Luisillo, que «venía tañendo y cantando *A las armas, Moriscote*»¹⁸, romance muy grato a los vihuelistas. La agrupación de romances en *Cancioneros* especiales responde, pues, sin duda al interés hispánico despertado por el gran viaje imperial del príncipe Felipe.

Recuérdese por último que el príncipe Felipe fué muy aficionado siempre a los romances. Los tenía en la punta de la lengua cuando aun era niño de ocho a nueve años: un cortesano le importunaba incansable con la misma petición: «Señor, cuando Vuestra Alteza sea rey, hacerme ha merced... Prométame Vuestra Alteza... Señor, déme Vuestra Alteza palabra...» Hasta que enojado el niño príncipe le dijo remedando las palabras de Alfonso VI en La jura en Santa Gadea: «Hulano, mucho me aprietas, y eras me besarás la mano»¹⁹. Esta afición romancística de la niñez fué perdurable; de cuando ya tenía sesenta y cinco

¹⁸ *El felicísimo viaje...* Anvers, 1552, fol. 194 v.

¹⁹ DON LUIS ZAPATA, *Miscelánea*, escrita hacia 1593, publicada en el *Memorial histórico español*, XI, 1859, pág. 381.

años veremos que gustaba mucho de oír «romances antiguos» (capítulo XIV, 12). Recordemos también que desde su juventud fué el gran mecenas de la música ²⁰, en especial de la de vihuela, la música de los romances. Desde los doce años tenía en su corte al insigne ciego Antonio de Cabezón; en su capilla servía Luis de Narváez, y siendo príncipe, recibió la dedicatoria de los libros musicales de Pisador y de Fuenllana, vihuelistas de que luego hablaremos otra vez.

7.—*La tradición recogida durante el siglo XVI vivía en variantes como la de hoy.*

Digamos ahora algo sobre el valor de esa gran recolección romancística hecha durante el reinado de Carlos V y el principado de Felipe II.

Los romances viejos publicados entonces por los pliegos sueltos, por los Cancioneros y por las Silvas son comúnmente tomados por el lector moderno como textos fijos, y como textos fijos los consideran los críticos afiliados a la teoría individualista, desconocedora de la tradición (ya vimos el resbalón indocumentado de Foulché-Delbosc), asimilándolos a cualquier otro romance artificioso o a cualquier poesía de otro género que de aquellos tiempos nos trasmite la imprenta. A esto da pie el que, por lo general, los romances recogidos en las muchas colecciones del XVI aparecen bajo una sola forma: 198 romances viejos publica la *Primavera* de Wolf y Hofmann, de los cuales sólo 28 aparecen con forma doble o rarísima vez triple; nunca con cuatro o más formas, aunque hay algún caso fuera de la Primavera. De esas versiones múltiples, 22 pertenecen a los romances históricos nacionales, pues éstos eran los que despertaban en el público más curiosidad por las variantes. Los romances carolingios y novelescos no suelen aparecer sino bajo una sola forma.

Tan pocos son esos casos de forma doble o triple, que la crítica no ha querido considerar en ellos la complejidad de la tradición oral. El mismo Milá, aunque muy práctico en la tradición catalana, aparece inclinado, por reacción antirromántica, a un documentalismo estricto y estrecho, no estimando en toda su

²⁰ De «mecenas por antonomasia» lo califica H. ANGLÈS, *La música en la Corte de Carlos V*, Barcelona, 1944, pág. 84.

extensión la tradicionalidad de los romances viejos (véase capítulo II, 8), y cuando encuentra tres diferentes versiones de las *Quejas de Jimena ante el rey*, piensa que una de ellas es refundida sucesivamente por las otras dos, obra de autores singulares que retoca cada uno la obra de su predecesor²¹. Pero debemos imaginarnos las cosas de modo menos simple. El editor del Cancionero sin año de Amberes, hacia 1548, recogió por primera vez, de boca de un español allí residente, el *Cada día que amanece* (Primavera, 30), que consta de sólo 34 octosílabos asonantados en -á con equivalencia -ae, versión fragmentaria, de comienzo abrupto y final trunco, muy acertada por el canto tradicional. Pero el romance no vivía sólo bajo esa forma tan desgastada por el uso; en el mismo Amberes había españoles que lo sabían más extenso, y uno, al reimprimirse el Cancionero en el año 1550, reconstruyó una nueva versión, *Día era de los Reyes* (30 b), que consta de 78 octosílabos, 16 de los cuales son diálogo con el rey, en que Jimena pide al Cid por esposo, según la gesta de las *Mocedades de Rodrigo*, versos absolutamente tradicionales, necesarios en toda versión primitiva, que no los podemos suponer inventados por un refundidor de la primera mitad del xvi, según quiere Milá. La tradicionalidad de esta petición garantiza, a mi ver, la antigüedad de los ocho octosílabos iniciales, autorizados hasta por su asonante diverso del resto del romance, pues la multiplicidad de asonantes es propia de los romances épicos derivados de las gestas, mientras que un refundidor en el siglo xvi no es creíble que usase asonante contrario al del romance que refundía²². En fin, hay otros 6 octosílabos procedentes de una contaminación de las quejas de Jimena con las quejas de doña Lambra en el ciclo de los Infantes de Lara, confusión muy impertinente, muy propia de la tradición oral y muy impropia de un refundidor tardío. Por lo demás, esta versión destinada a la segunda edición del Cancionero, repite todos los versos de la edición anterior (omite sólo cuatro octosílabos insignificantes); repetición mecánica, pues sin duda este segundo español sabría esos versos con muchas variantes que

²¹ MILÁ, *De la poesía*, pág. 278; dice que *Cada día* tiene influencia de las quejas de doña Lambra, lo cual no es exacto sino respecto a *Día era de los reyes*.

²² Como el romance de la *Muerte del Maestre don Fadrique*, tiene el verso «Vuestra cabeza, Maestre, mandada está en aguinaldo», se le puso en las versiones modernas el comienzo «Hoy es día de los Reyes». Ese comienzo falta en las versiones de Marruecos; no es, pues, antiguo en el romance del Maestre.

no quiso pararse a consignarlas por escrito al margen de la edición primera. Pasados veinte años, en Valencia, Timoneda sabía el romance de otro modo: con 8 octosílabos de introducción también, pero distintos, y con asonancia conformada a la general del romance: *En Burgos está el buen rey* (30 a), en total 56 octosílabos; versión que no puede decirse, según dijo Milá, que sea un arreglo de *Día era de los Reyes*, porque si a ésta se acerca en diversas de sus variantes, en cambio tiene algún verso que falta en *Día era* y se halla en *Cada día que amaneco*, a la cual también se acerca fundamentalmente en ser de tipo acortado, careciendo tanto de la petición de esposo hecha por Jimena como de la contaminación con las quejas de doña Lambra. En suma, las tres versiones son independientes en lo esencial, aunque los impresores se dejasen a veces influir por la edición anterior; y las tres nos bastan para afirmar que en el siglo XVI existía de las *Quejas de Jimena* la misma innumerable pluralidad de versiones orales que hoy hallamos en cualquier romance de la tradición actual.

Tomemos otro ejemplo de versión antigua triple. Respecto a *Las Bodas de doña Lambra*, Milá piensa sólo en tres romanistas que arregla el uno la obra del otro, teniendo a la vista la *Crónica General*²³. Pero la realidad se nos presenta más complicada. En las versiones que Milá cree derivadas de otra de las tres, hay variantes mejores, más tradicionales, que en la que cree modelo; así que las tres, muy diferentes entre sí, son versiones que ofrecen aciertos independientes unas de otras, que presuponen pérdida de otras intermedias, y nos hacen remontar a una versión prototipo, la cual tendría unos 150 octosílabos, mientras las versiones conservadas tienen: 138 *A Calatrava* (Primav., 19), 94 *Ay Dios* (Primav., 20) y 140 *Ya se salen* (Primav., 25). Esa versión primitiva tenía arcaico cambio de asonancia, como derivada de los cantares épicos: un largo trozo inicial en *-áa*, seguido de otros tres menores en *-á*, *-áa* y *-á*, es decir, cuatro series asonánticas, que al rodar en la trasmisión oral llegaron a confusiones y uniformaciones varias. Ocurrieron además olvido de versos, trueque en el orden de los mismos, contaminación con un romance referente a la conquista de Calatrava, extraño en su origen a la leyenda de los Infantes de Lara; todo esto en modo

²³ MILÁ, *De la poesía*, págs. 212 y 216.

diferente para cada una de esas tres versiones conservadas²⁴. Así, las tres representan muchas más intermedias, no recogidas en el siglo XVI, y reflejan muy claramente el estado flúido en que entonces se hallaba la tradición popular de este episodio épico.

Cosa semejante podíamos decir de los otros ejemplos ofrecidos por la Primavera. Y claro es que esta colección es hoy insuficiente. En textos no recogidos en ella pueden hallarse ejemplos mejores. Así, S. Griswold Morley ha estudiado la *Aparición de la enamorada difunta*, romance no incluido en la Primavera, pero que se conserva en cinco versiones de los siglos XV y primera mitad del XVI, más tres que dan los poetas dramáticos de comienzos del XVII. Sus variantes se ven repetidas en la tradición viva hoy en España, Portugal, América y Marruecos, siendo curioso ejemplo para la igualdad esencial entre la tradición antigua y la moderna, y también para la igualdad de pormenor, ofreciéndonos algún verso que sólo aparece en un pliego de los primeros años del XVI y que reaparece muy arraigado en las versiones de hoy día, caso notable que recordaremos en el capítulo XXII. Morley²⁵ halla en estas versiones «una muestra admirable» del principio que hemos enunciado, según el cual la canción tradicional breve deriva de otra más amplia; las ocho versiones antiguas de este romance están todas en estilo épico-lírico, pero las más breves no son más antiguas que la versión más extensa, sino al contrario.

De la Jura en Santa Gadea tenemos una primera versión manuscrita hacia 1500, donde se inserta una variante que se dice tomada a otro manuscrito «más antiguo». Esta primera versión conocida contiene versos procedentes de la gesta de Mio Cid, según ya hemos dicho, los cuales fueron olvidados y sustituidos por otros en la segunda versión conservada, impresa en el Cancionero sin año de Amberes. Una tercera versión, impresa en la nueva edición del Cancionero en 1550, añade unos versos extraños a la tradición medieval. En estas tres etapas vemos una evolución sucesiva del romance: sus variantes remontan al siglo XV; luego en el XVI se olvidan algunos recuerdos de las gestas medievales, y

²⁴ Véase cap. VI, 12; *La leyenda de los Infantes de Lara*, págs. 87-91; *Rev. Filol. Esp.*, III, pág. 267.

²⁵ *Rev. Filol. Esp.*, IX, págs. 309-310.

en cambio se admiten adiciones extrañas a la tradición. Estamos en presencia de un texto multiforme, inestable, transmitido oralmente a la vez que por escrito ²⁶.

Alguna vez la discrepancia entre dos versiones del xvi es enorme, como se ve en los dos pliegos sueltos de *Gerineldo*. Nadie podrá decir que nos dan el texto del romance, sino sólo un par de textos, entre muchos, y por cierto ambos muy malos: uno muy fragmentario, falto de principio y de fin, y otro alterado con un desenlace arbitrario y con muchos retoques de estilo afectado. En la parte de relato común, a los 40 octosílabos del pliego fragmentario corresponden 62 del pliego retocado, y los dos pliegos sólo tienen en común 14 octosílabos en algo semejantes; en todos los demás versos difieren, y una de esas divergencias pertenece a la más antigua tradición, conservada hasta hoy bajo ambas formas en dos regiones diversas de la Península. En suma, las escasas variantes que aquí por rara casualidad se imprimieron en los dos pliegos sueltos antiguos, se corresponden con las orales que hoy se nos ofrecen en gran número ²⁷. *Gerineldo* no se cantaba en el siglo xvi en las dos solas formas del uno y del otro pliego, sino en innumerables variantes más (cap. XXI, 12).

Otros ejemplos se dan fuera del caudal recogido en la Primavera, en que vemos dos o tres versiones del siglo xvi en todo independientes la una de la otra y libremente discrepantes, como pueden serlo las múltiples recogidas hoy de la tradición oral. Varios otros casos quedan ya apuntados; recuérdense, por ejemplo, las tres versiones de *A cazar va don Rodrigo* (cap. VI, 22), o las dos de *Vergilios* (cap. X, 6).

Todos esos casos, en que la recolección del siglo xvi nos conserva versiones varias diferentes de un romance viejo, nos llevan a afirmar que en aquellos otros casos, muchísimo más numerosos, en que no nos transmitió sino una versión, esa versión única oculta un texto fluctuante, multiforme, que presupone variantes más antiguas que él unas, y posteriores a él otras. En conclusión: la tradición antigua era igual a la moderna en cuanto fluctuaba

²⁶ *Rev. Filol. Esp.*, I, 1914, pág. 367 y sigs., 373, 374 y nota 2. Véase también tomo II, 1915, págs. 19 y 135, y III, 1916, págs. 273-276; los cuadros genealógicos de varios romances que ahí publico dan idea de la complejidad con que la vida tradicional se desenvuelve.

²⁷ Véase *Rev. Filol. Esp.*, VII, 1920, págs. 266-267, 332 y comp. 232-233.

en variantes innumerables, producía versiones discrepantes en algún pormenor del relato, practicaba la contaminación de un romance con otro de tema distinto, etc., etc.²⁸.

8.—Las versiones híbridas.

Sentemos bien que toda la recolección de romances hecha en el siglo XVI, con parecernos tan copiosa, es pobrísima comparada con la que hoy hacemos. Entonces se publicaba la primera versión que buenamente se hallaba, y luego, en general, no se volvía a publicar segunda vez un romance ya impreso. Entre los recitadores de hoy encontramos resistencia a que un segundo recitador nos diga su versión propia: «Ya lo tiene usted escrito; yo lo sé igual»; juzga inútil o descortés el repetir con cualquier divergencia, y a todo más recita algún verso muy discrepante. Lo mismo en el siglo XVI. Cuando más, se incorporaba en lo ya publicado alguna adición de versos cuya falta se advertía, produciéndose así, no una segunda versión independiente y en libre discrepancia, sino una *versión híbrida*, mezcla de la primeramente impresa y de unos pocos versos de otra, la cual en su totalidad no podía coincidir con los versos anteriormente publicados, ya que casi nunca hay dos recitaciones que entre sí coincidan exactamente en varios versos. Esa versión, así añadida, es un producto artificial de los colectores, faltos, como es natural, de todo propósito filológico. Y podemos generalizar, diciendo que la mayoría de las versiones múltiples que el siglo XVI nos da, no son dos o tres versiones auténticas, independientes, sino una versión auténtica y otra u otras híbridas. En el *Cancionero sin año* de Amberes se publicaron varias de estas versiones híbridas²⁹, y en la nueva edición de 1550 se añadieron bastantes más, como, por ejemplo, la del romance de la *Muerte del rey Fernando*, según queda dicho en el cap. VI, 16. Lo mismo sucede con algunas versiones de la *Silva* de Zaragoza cuando retocan una versión publicada en Amberes.

El no tener en cuenta lo que es una versión híbrida, simple arreglo de otra anterior, y el haberse publicado en el XVI tantas

²⁸ Véase *Rev. Filol. Esp.*, VII, págs. 330-336.

²⁹ Señalo ocho, indicándolas con el signo (*), en mi reedición del *Cancionero de Romances*, 1914, pág. XLIV, o bien segunda edición, 1945, pág. XLVII. Véase también *Rev. Filol. Esp.*, tomo III, 1916, pág. 272.

versiones híbridas, es la causa de que Milá, operando casi únicamente sobre los romances de la Primavera, sacados de los Cancioneros y de las Silvas, donde tanto hibridismo se contiene, no nos hable de variantes tradicionales múltiples, sino que por lo común limite la vida del romance a un romancista primero y un refundidor siguiente. Otra cosa hubiera pensado considerando las versiones libremente discrepantes que mencionamos en el párrafo anterior.

9.—*Exclusivismo temático, estilístico y métrico en la recolección del siglo XVI.*

Si la tradición recogida en el siglo XVI difiere de la actual en lo escasamente que nos revela la fluidez o variabilidad de sus textos, difiere también en la parcialidad o limitación de su contenido temático y métrico.

Primeramente se muestra muy limitada la recolección tipográfica de pliegos, Cancioneros y Silvas, porque los impresores al mediar el siglo XVI cesaron en ella por particulares intereses editoriales y no por agotamiento de la vena tradicional entre el público de los libros. Muchos romances viejos, no recogidos por la imprenta, seguían viviendo en la memoria de las clases cultas; treinta años después, los poetas dramáticos tenían en su memoria abundantes versiones, diversas de las antes impresas, y las llevaron con gran éxito a la escena (XV, 4).

Se publicaron preferentemente, en el segundo tercio del siglo XVI, los romances heroicos y noticiosos, que servían al impulso político fautor del engrandecimiento nacional, popularizando recuerdos históricos antiguos y recientes. Esta recolección de romances de viejas gestas, de la guerra granadina, y de otros sucesos remotos o próximos es inestimable, pues nos conserva un género que ha desaparecido casi por completo en la tradición moderna.

Los romances novelescos fueron recogidos en número menor³⁰, y con muy parcial preferencia por los fragmentarios, porque en muchos de ellos se estimaba un mayor arcaísmo (cap. X, 3), y porque el fragmentismo estaba en gran moda por ser muchos ro-

³⁰ En la *Primavera* los romances de tema nacional son 108 y los novelescos 90, de los cuales habrá que restar 25 juglarescos largos, tipo que no existe entre los romances nacionales.

mances heroicos fragmentos de venerables leyendas épicas. Agradaba el comienzo abrupto, y sobre todo el final trunco; en cambio, los temas completamente desarrollados gustaban poco (capítulo V, 4), por lo cual no fueron recogidos muchos romances narrativos completos, cuya existencia entonces nos consta documentalmente (cap. XV, 4, y XXII, 3 y 4). Hoy se recogen también versiones truncas³¹, pero se las mira como defectuosas; no se las prefiere en perjuicio de las versiones completas.

Los colectores quinientistas desatendieron los temas rústicos, como *La Loba parda* o *La Malcasada del pastor*, y prestaron poca atención a los romances tradicionales religiosos.

Otra limitación con que procedían los colectores del XVI era la de excluir los romances hexasílabos, como la serranilla de la *Zarzuela* o el *Pensó el mal villano*; desecharon también los pareados, como *El veneno de Moriana*, y los estróficos varios, salvo rarísimas excepciones (cap. XXII, 5, y IV, 22).

En resumen, la recolección del XVI, con ser tan notable, tan única en Europa, es muy parcial, por estar hecha al servicio de una moda pasajera que, llegando a dar excesiva preferencia a los temas épicos, por influjo de ellos, atendía exclusivamente al metro octosílabo monorrímo y sobreestimaba las versiones incompletas. Este parcialismo hace a aquella recolección muy rica en unos aspectos y muy pobre en otros varios.

10.— *Carácter excepcional de la recolección quinientista.*

Lo extraordinariamente único de esa recolección consiste en el mismo hecho de su existencia.

Hemos notado que las nuevas ideas del siglo XV predisponían a la estimación de los romances tanto en la corte napolitana de Alfonso V como en el retirado estudio salmantino de Nebrija. El instintivo apego que el pueblo español sentía por su romancero se vió en los espíritus más cultos apoyado por el Humanismo, que les inclinaba a reconocer en la espontánea poesía del pueblo la verdadera poesía, hija de la augusta Naturaleza, superior a todo arte. No de otro modo el Humanismo robustecía teóricamente

³¹ Por ejemplo, señalo varias en la *Rev. Filol. Esp.*, VII, págs. 334-335.

también la inclinación española hacia los refranes, concibiéndolos como fórmula de sabiduría heredada, infundida en el hombre por su Creador, y una vez recibido el impulso de los *Adagia* de Erasmo, doctos renacentistas se aplicaron, más que en ningún otro país, a coleccionar y estudiar los proverbios españoles ³².

Pero en el caso de la poesía popular, España fué iniciadora absolutamente excepcional. La precoz publicación romancística tan persistente y en tantas imprentas, nada semejante tiene en ningún otro pueblo de Europa. Ninguno pensó en publicar sus baladas, salvo Dinamarca, donde ochenta años después de los primeros pliegos sueltos españoles, cuarenta años más tarde que las grandes colecciones de Amberes y de Zaragoza, Anders S. Vedel, en 1591, obedeciendo también a influjo humanístico, hizo la primera publicación de las antiguas «viser», dando a luz «Cien canciones danesas escogidas», movido de un propósito principalmente histórico. Inglaterra y Alemania sólo coleccionan sus baladas en los días precursores del romanticismo.

El que la imprenta española, a poco de entrar en actividad, desde los primerísimos años del XVI, se emplease en publicar romances para difundirlos popularmente, nos denuncia la tradición peninsular como enteramente aparte de las otras. Sirva esto como uno de tantos argumentos contra el criterio de analogía con otros países, muy mal invocado a veces en la crítica de los problemas suscitados por la historia.

11.—*La música de romances en el siglo XVI.* *Los vihuelistas.*

Volvamos al tiempo de Carlos V y de Felipe II príncipe, cuando la música de romances viejos hace los mayores adelantos y tiene la mayor aceptación en las cortes señoriales. La época literaria del romancero sigue en toda su plenitud, dado que el canto en boca de las personas de alta clase cultural es el mejor semillero de variantes afortunadas ³³.

³² Para el influjo del espíritu humanista en la publicación de los romances y en la paremiología, véase la edición facsimilar del *Cancionero de Romances de Amberes*, Madrid, 1914, pág. XLIII (segunda edición, 1945, pág. XLVI). Para el influjo de Erasmo en Mal Lara, véase A. CASTRO en *Homenaje a Menéndez Pidal*, III, 1925, págs. 566 y sigs.

³³ Véase el magistral estudio del P. HIGINIO ANGLÉS, *La música en la corte de Carlos V con la transcripción del Libro de Cifra nueva de Luys Venegas de Henestrosa*, Barcelona, 1944; en él se dan noticias de los vihuelistas aquí enumerados.

Comienzan los nuevos trabajos musicales, no en el séquito de Carlos V, sino en Valencia, cuando esta ciudad era corte de la reina Germana de Foix, viuda del Rey Católico, casada ahora con el Duque de Calabria. Era este Duque el hombre del mundo más apasionado por la música, el que sostenía la mayor capilla de instrumentos y de voces, tanto, que poseyendo él escasas rentas, se bromeaba que tenía muy gran capilla para capa tan chica como era la suya ³⁴.

En aquella sociedad brillaba un noble caballero, don Luis Milán, tan buen conversador como excelente músico; era llamado por las damas valencianas el Orfeo de la corte, y para responder a su gran fama, compuso un *Libro de música de vihuela intitulado El Maestro*, salido a luz con la doble fecha de 1535 y 1536, en cuya gran lámina de portada se representa a Orfeo como primer inventor de la vihuela, orlado con una leyenda donde orgullosamente se dice que «si él fué el primero, no fué sin segundo». Recuérdese (XI, 8) que el hacer a Orfeo vihuelista se ve ya en Juan de Mena. La vihuela era, pues, el instrumento músico por excelencia, como la lira para los griegos; tenía por lo común seis órdenes de cuerdas, pero las había de siete. Y para acompañados con este noble instrumento da el libro de Milán cuatro romances; uno de ellos, carolingio, *Durandarte, Durandarte*, ha sido elogiado por un musicólogo moderno como canción artística perfectamente construída en toda la extensión de la palabra; otro, el de Moriana (*Con pavor recordó el moro*, ha sido mirado como última resonancia de la música épica medieval. Son sólo cuatro ejemplos, pero el mismo Milán, en su tratado novelesco *El Cortesano*, deja ver cuánta parte tenía el canto y la recitación de los romances en la sociedad cortesana de aquel tiempo, según luego diremos.

Responde a esa gran moda, por entonces mismo, el granadino Luis de Narváez, que era maestro en la capilla de Felipe II príncipe, y publica su *Delphin de Música*, 1536, en el cual incluye otros cuatro romances ³⁵. Participando de igual clasicismo que Milán, entre renaciente y medieval, en la portada de su libro, supone

³⁴ TIMONEDA, *Sobremesa*, 45 (*Bibl. Aut. Esp.*, III, pág 173 a). «El pobereto duque de Calabria», *Crónica de don Francesillo*, 25 y 56 (*Bibl. Aut. Esp.*, XXXVI, págs. 20 a y 39 b).

³⁵ Hay una transcripción de Narváez por E. M. TORNER, y modernamente una transcripción y estudio completo por F. PUJOL, *Luis de Narváez, Los seys libros del Delphin de Música*, Barcelona, 1945.

Narváez que el citaredo Arión, salvado del mar por el delfín, era tañedor de vihuela, siempre identificado este instrumento con la antigua lira o cítara.

El siguiente tratadista de la vihuela es el sevillano Alonso Mudarra en sus *Tres libros de Música*, 1546, donde se hallan tres romances. La obra está dedicada «al muy magnífico señor, el señor don Luis Zapata», extravagante joven extremeño que entonces servía de paje al príncipe Felipe, y que andando los años había de expresar una fuerte prevención contra el arte en que Mudarra sobresalía con sus excelentes fantasías.

El alavés Enríquez de Valderrábano, en su *Silva de Sirenas*, 1547, nos da composiciones musicales sobre siete romances; en alguno de ellos (el de Caláinos) la crítica pretende descubrir señalado influjo de la música litúrgica.

Luego Diego Pisador, «vecino de Salamanca», en su *Libro de música de vihuela, dirigido al muy alto y muy poderoso señor don Filipe, príncipe de España*, 1552, nos da seis romances.

Otros seis con acompañamiento «a cuatro», instrumentos y voz, se hallan en Miguel de Fuenllana, *Libro de vihuela intitulado Orfénica Lira*, 1554, dirigido también al príncipe Felipe, a cuyo servicio estaba este admirable ciego de Navalcarnero, inspirado instrumentista tenido por el más consumado tañedor de su tiempo.

Después la afición disminuye. El franciscano fray Juan Bermudo, de Écija, en su *Declaración de instrumentos musicales*, 1555, trata sólo un romance. Tres se hallan en el *Libro de cifra nueva*, 1557, de Luis Venegas de Henestrosa, organista del Cardenal Tavera en Toledo. Aun después de este tratado, salido a luz en el primer año del reinado de Felipe II, todavía el éxito musical de los romances viejos dura algo, como nos deja ver el extremeño Juan Vázquez en su *Recopilación de sonetos y villancicos*, 1560, inspiradísimo en los villancicos líricos, pero que no deja de tratar también un par de romances.

Y podemos cerrar esta serie con una obra de carácter diverso al de las anteriores, un tratado teórico, magistral, *De Musica libri septem*, 1577, debido al burgalés Francisco de Salinas, que había sido organista del gran Duque de Alba en Nápoles y entonces era catedrático de Música en Salamanca. Este doctísimo ciego, a cuyos sonos divinos el alma de fray Luis de León se en-

golfaba en un mar de dulzura y se elevaba a las más altas ideas de filosofía platónica, utilizó los romances para teorizar sobre la melodía, lo mismo que Nebrija los había utilizado para estudiar la métrica. Salinas aduce ocho de ellos entre muchos otros cantos populares, y dos de esos ocho tienen la particularidad de ser romancillos de 6 sílabas: *Pensó el mal villano que yo que dormía*, romancillo cuya última evolución es aún hoy cantada por las niñas en el corro, y *Yo me iba mi madre a Villa Reale*, o sea la serranilla de la Zarzuela, cuya melodía parece la misma de un himno de peregrinos catalanes contenido en el *Llibre Vermell* de Montserrat del siglo XIV³⁶; por su parte, Salinas compara ambos romancillos al *Ave maris stella* que se cantaba en algunas catedrales en las octavas de las fiestas de la Virgen.

12.—Preferencias musicales.

En esta serie de tratados vemos cuáles romances viejos dominaban el gusto de la época. El que más favor gozaba entre los músicos es el del *Conde Claros*, y lo merecía sin duda esa larga historia caballeresca de amor, llena de pasión, desenvoltura y tumulto de vida. El canto completo de los 420 octosílabos del romance era imposible, así que de él, como de los antiguos cantares de gesta, se segregaban trozos predilectos, y, según ya dijimos, el preferido es aquel en que el conde, sentenciado a muerte, se siente feliz ante el cadalso, por haber gozado el amor de la infanta; es el trozo que empieza *Pésame de vos, el conde*, el que en el *Juego de Naipes*, arriba recordado, se manda cantar a una dama de la Reina Católica, el mismo que en el *Cancionero Musical* de Palacio aparece asonado «a cuatro» por Juan del Encina. Luego otros seis tratadistas incluyen en sus obras este famoso romance, sin precisar parte ninguna de su letra: Narváez hace sobre su melodía 22 variaciones, o «diferencias», como él las llama (el arte de la variación instrumental era una novedad que Narváez inicia); Mudarra da 12 maneras del mismo *Conde Claros*; Valderrábano pone más de 120 «para discantar», y «para que cada uno taña la diferencia que mejor le agradare»; Pisador llega hasta 37 diferencias; Venegas ya da sólo 5. Entre todos nos dan más de 190 varia-

³⁶ Esto afirma GILBERT CHASE, *La música en España*, Buenos Aires, 1943, pág. 78.

ciones ³⁷. Así, desde fines del siglo xv este famoso romance se halla siempre presente a la atención de los maestros españoles que tan brillantemente se anticiparon en el arte de la variación musical y en la técnica contrapuntística.

El romance musical que en la moda de entonces sigue al del Conde Claros es el fronterizo referente al primer hecho de la guerra de Granada en 1482, la pérdida de Alhama, que comienza *Paseábase el rey moro*. Lo vemos tratado por cuatro de los vihuelistas arriba nombrados (Narváez, Pisador, Fuenllana, Venegas). Se explica su popularidad por el lirismo elegíaco que le comunica el estribillo, «¡Ay mi Alhama!», repetido en el canto cada cuatro octosílabos. A mediados del siglo xvi hasta en Portugal se habían popularizado tanto la exclamación «¡Minha Alfama!», como el verso inicial «Passeavase el rei mouro» El gran historiador Mariana sentía la belleza de este romance, que aun entrante el siglo xvii, «en que los ingenios están muy limados, no se tenía por grosero, antes elegante y de buena tonada» ³⁸.

Después, entre los musicólogos del siglo xvi siguen en favor otros romances: *Los brazos traigo cansados de los muertos rodear*, carolingio, y *La bellu malmaridada*, novelesco. Y aquí nos vuelve a salir al paso la consideración de que los temas históricos están atendidos menos que los caballerescos. Además del romance de Alhama, sólo *A las armas Moriscote* (el romance cantado en las fiestas de Flandes) aparece en Pisador y en Fuenllana. Los otros sólo quedan tratados por uno solo de los vihuelistas: *Ya se asienta el rey Ramiro*, en Narváez; *La mañana de San Juan* (Primav., 75) y *Quarte, quarte rey don Sancho*, en Pisador; *De Antequera sale el moro* (Primav., 74), en Fuenllana.

Hemos observado arriba un retraso en la propagación de estos temas nacionales por medio de la imprenta. En cuanto a la melodía, sólo aparecen en la mayor estimación a fines del siglo xvi, cuando los menciona Juan Díaz Rengifo en el capítulo 5 de su *Arte Poética* (1592), al ponderar el gran poder de la poesía para mover los ánimos, sobre todo acompañada de la música: «¿quién

³⁷ La principal razón de tantas «diferencias» es la de buscar novedad en el romance más vulgarizado de todos. Por eso, un simple villancico muy popularizado, como es el *Guárdame las vacas*, tiene también en los vihuelistas multitud de diferencias.

³⁸ MARIANA, *Historia*, 25, 1.º (*Bibl. Aut. Esp.*, XXXI, pág. 212 b). Pérez de Hita supone arbitrariamente que el romance procede de un canto elegíaco en árabe, según recordamos en nuestro cap. XII, 7.

no ha experimentado en sí los afectos que se despiertan en el corazón cuando oye cantar alguno de los romances viejos que andan de los zamoranos o de otros casos lastimosos?». Y esos relatos sobre el cerco de Zamora, totalmente desatendidos por los vihuelistas, no puede menos Mariana de recordarlos en su efecto artístico, al citarlos como testimonio histórico: «los romances viejos que andan en este propósito, y se suele cantar a la vihuela en España, de sonada apacible y agradable»³⁹.

Había quien estimaba únicamente la música tradicional, en su simplicidad venerable y austera, rechazando la inmisión en ella de todos los primores del contrapunto y la polifonía que le daban algo de enervante o corruptor. Así pensaba don Luis Zapata, quien en los siempre durísimos versos de su *Carlo Famoso* (1566), narrando una visión del rey en Bohemia, dice, después de describir como símbolo de la lisonja la música de las dulzainas:

Mas otra había peor, que música era
de cámara, que turba los sentidos,
que no romances viejos de antigua era,
mas mil cantares malos no entendidos⁴⁰.

El mismo Zapata, en su *Miscelánea*⁴¹, hace panegírico de la vejez: «El vino es mejor el más añejo...; los mejores de todos son los romances viejos; de novedades Dios nos libre.»

El canto de los romances viejos era tan usado entre los caballeros que se lo oía hasta entre los que esperaban audiencia en la antecámara de Carlos V. Refiere Melchor de Santa Cruz que, habiendo enojado al Emperador cierto señor toledano, fué llamado para presentarse en la corte dentro de un breve término, y ya en palacio, se paseaba por la antesala regia cantando en voz baja:

Buen conde Fernán González, el Rey envía por vos,
que vayades a las cortes que se hacen en León;

y entonces un paje que andaba por allí, al oírle el tercer verso:

buen conde, si allá non ides, teneros han por traidor,

le interrumpió: «aunque vayades»⁴².

³⁹ *Historia de España*, IX, 9.^o (*Bibl. Aut. Esp.*, XXX, pág. 258 b).

⁴⁰ *Carlo famoso*, canto 50, Valencia, 1566, fol. 281 d.

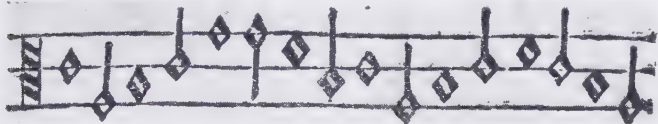
⁴¹ Escrita hacia 1595. En el *Memorial Histórico Español*, XI, 1859, pág. 365.

⁴² SANTA CRUZ, *Floresta española*, Bruselas, 1598, fol. 53 v. (fin de la Segunda parte); el paje usa la forma contracta del subjuntivo «aunque vades», forma que yo arriba no pongo por ser equívoca; «vais» por 'vayáis' era aún muy usual en el siglo XVII.

13.—*Relación entre la música y la letra de los romances viejos.*

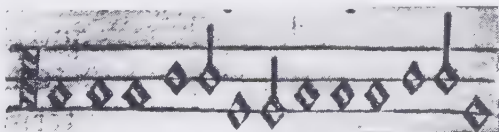
La música que tarareaba este señor toledano en la antecámara de Carlos V debía de ser muy sabida. Cierta romance compuesta sobre asunto americano, en 1538, advierte que «se ha de cantar al tono de el *Buen conde Hernán González*» (véase cap. XVI, 10). Pero la música de tan viejo romance que se da aquí por conocida de todos, y que hoy ignoramos, ¿era la única con la cual se cantaba? Quizá no. Y tampoco era exclusiva de él, pues vemos que se aplicaba a un romance nuevo.

También, por lo que nos dice Salinas en su tratado *De Musica*, 1577, vemos que una misma melodía servía para muchos romances viejos. Primero (en la página 307) nos da una tonada, compuesta de dos miembros 8 + 8,



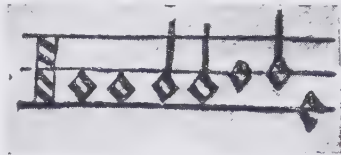
con cuyo metro, dice, pueden cantarse todos los versos octosílabos, «usadísimos en la narración de historias y fábulas», como, por ejemplo, el *Canta tú, cristiana musa*, de Juan de Mena, y el romance *A caballo va Bernardo*.

Después (pág. 342) da otra música mucho más sencilla, de muy poca extensión melódica, con el verso *Conde Claros con amores no podía reposar*: los dos miembros son idénticos, salvo que el segundo acaba en palabra aguda 8 + 7.

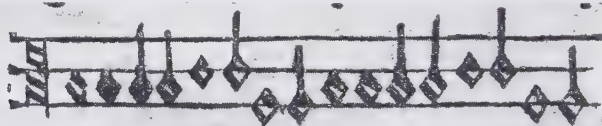


Sobre esta música dice Salinas que «con ella suelen los españoles cantar muchos de los que llaman romances». Y poco después (página 346) vuelve a hablar del ritmo «que los españoles usan en el canto de las composiciones llamadas romances, como en aquel

que dicen Conde Claros: *No podía reposar*, cuyo canto es conocido»⁴³:



Notación más completa que la de la melodía anteriormente transcrita⁴⁴. Por último, en la misma página insiste sobre el metro propio «de todas las composiciones españolas donde se narran historias o fábulas cantadas por los antiguos, como aquella *Retraída está la infanta bien así como solía*, cuyo canto anti-
quísimo y simpléicísimo era así»:



donde se encuentra la misma melodía del Conde Claros, pero en notación más perfecta, y con asonancia grave 8 + 8.

En conclusión, el *Conde Alarcos* (*Retraída está...*) se cantaba con igual melodía que el *Conde Claros*, melodía que Salinas estimaba como la más antigua y la más conocida para cantar romances, pues efectivamente es propia para una sencilla recitación, más bien que canto.

Aunque el romance es poesía esencialmente cantada, aunque la música se compone a veces especialmente para una letra determinada, y viceversa, vemos, sin embargo, que la unión de música y letra no es firme e indisoluble, ni mucho menos. Como la inmensa mayoría de los romances usan el mismo metro octosílabo, sin acentos fijos y sin división estrófica ninguna, pueden

⁴³ FRANCISCI SALINAE BURGENSIS, *De Musica libri septem*, Salmanticae, MDLXXVII, página 342: «Ad quem cantum Hispani plurimos ex his, quos Romances vocant, enuntiare solent secunda longa aut tertia resolutis, ut Conde Claros con amores no podía reposar»; pág. 346: «Et epodi quibus utuntur Hispani in canticis earum compositionum quas Romances appellant, quale est hoc illius quae dicitur Conde Claros. No podía reposar. Cuius cantus notissimus est.»

⁴⁴ Aunque nada entiendo de música, es manifiesto que en la melodía entera del Conde Claros falta, en cada uno de los hemistiquios, una cuarta nota igual a las tres primeras.

intercambiar sus melodías sin el menor obstáculo ⁴⁵. Un impedimento para el intercambio se quiere ver entre los romances de asonancia aguda y los de asonancia grave. Entwistle da a esta diferencia capital importancia, pero ella no tiene ningún valor, como vemos en el caso de *Claros-Alarcos*, cuya igualdad acabo de poner manifiesta. Toda melodía tenía que servir para terminaciones graves y agudas indistintamente, pues se mezclan en el hemistiquio interior de todo romance (IX, 5). Y hasta se mezclan en la rima; así, en el Cancionero Musical de Palacio, el número 344, instrumentado por el fecundo compositor Millán, admite la mezcla de una y otra asonancia, alternando sin dificultad versos de 15 sílabas y de 16:

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

y esto sin querer acudir a la paragoge *rodeare*, propia de los cantores del pueblo (IV, 12). Igualmente en lo moderno, cualquier cantor de romances sabe prescindir de esa diferencia en la terminación, o sabe añadir una nota cadencial cuando le conviene.

No es esto negar que existiese la costumbre de unir cierta melodía a cierto romance; pero debió de ser costumbre poco fija, y sin duda no uniforme en todo el vasto territorio donde el mismo romance era cantado.

14.—*La división estrófica en la música y en la letra.*

Otra cuestión más importante es la de saber el valor y la validez de la división estrófica que el canto impone a veces a la continuada monorríma del romance donde la unidad es el verso dieciseisilabo.

Es cierto que el primer manuscrito de romance tradicional conocido, el de la *Gentil dama y el pastor*, copiado por Jaume de

⁴⁵ RENGIFO, *Arie Política*, 1592, cap. 33, dice que no convienen a todos los romances unas mismas sonadas, porque entre los versos de un mismo género «puede haber muchas diferencias en la cantidad de las sílabas». La razón no es válida, pues ningún romance ajusta todos sus versos a unos mismos acentos (arriba, IV, 5), y, por otro lado, los acentos de la música no es preciso que coincidan con los de la letra.

En este caso la cadencia grave contrasta gratamente con la asonancia aguda.

Es natural que estas melodías de mayor desarrollo, mucho más comunes a fines del xv que las de 16 notas, indujeran a los poetas compositores a agrupar el sentido de sus octosílabos de cuatro en cuatro, como solían hacer ya los trovadores contemporáneos de Encina, como hizo el autor de un romance, no trovadoresco, sino destinado a la popularización, *Emperatrices y reinas*, en 1495 (arriba. XII, 16), el cual se imprimía dividido en cuartetas, según vemos en varios pliegos sueltos del siglo xvi⁵⁰, pero que también se reintegró a la forma tradicional, sin división ninguna, en otros pliegos y en el Cancionero de Amberes de 1550, lo mismo que en la Silva de Zaragoza de igual fecha.

15.—Repetición de la melodía vihuelística.

En el Libro de Música de don Luis Milán vemos que la melodía de cuarteta octosilábica (o sea el dístico) se repetía sólo dos veces, y luego se variaba para los dos dísticos siguientes: Copiamos el romance (difiere de Primav., 169) por ser variante de todos olvidada hoy y muy curiosa por su tono cortesano:

—«Sospirastes, Baldovinos, las cosas que yo más quería?	}A
o teneys miedo a los moros o en Francia teneys amiga.	
—No tengo miedo a los moros, ni en Francia tengo amiga,	}A
mas tú mora y yo cristiano hazemos muy mala vida.	

Segunda parte:

Si te vas conmigo a Francia, todo nos será alegría:	}B
haré justas y torneos por servirte cada día,	
y verás la flor del mundo de mejor cavallería,	}B
yo seré tu cavallero. tú serás mi linda amiga.»	

Se ve que la llamada «Segunda parte» empieza en medio del discurso de Baldovinos, es decir, independientemente del hilo del romance.

Con iguales dos partes se canta el *Durandarte*, sólo que aquí la parte segunda comienza ajustada casualmente a la letra. coin-

⁵⁰ En el que empieza *Glosa del romance Ajuera, ajuera, Rodrigo*, núm. 55 de la colección de la Universidad de Praga; y en el que comienza *Coplas sobre lo acaecido en la Sierra Bermeja*, conservado en la Bibl. Nac. de Lisboa.

ciendo con el cambio de interlocutor en el diálogo: *A* 16 + 16 sílabas, *A* 16 + 16. «Segunda parte»: *B* 16 + 16, *B* 16 + 16. Total, sólo se cantan ocho versos dieciseisílabos.

En *Con pavor recordó el moro* (Primav., 121 y 125) la melodía es muy lenta; se repite la frase musical *A* y la *B*: «La primera parte tañereys dos veces, y la segunda parte assi mesmo:

Con pavor recordó el moro y empeçó de gritos dar: $\left. \begin{array}{l} \text{Mis arreos son las armas, mi descanso es pelear,} \end{array} \right\} A + A$

Segunda parte:

mi cama las duras peñas, mi dormir siempre es velar, $\left. \begin{array}{l} \text{mis vestidos son pesares que no se pueden rasgar,} \end{array} \right\} B + B$

bolvereys al principio y acabareys el romance donde acaba la primera parte, cantando esta letra que se sigue, y regíos como agora os digo y no como al principio del romance os dixen en su declaración:

no dexando cosa a vida de quanto puedo matar,
hasta que halle la muerte que amor no me quiere dar.» $\left. \right\} A$

Es decir, que este dístico final no se repite. Versión también muy notable y muy olvidada.

Los tres dísticos de la *Muerte de Hécuba* (Durán, 482) repiten, según Milán, la misma melodía muy lenta *A* 16 + 16, *A* 16 + 16, *A* 16 + 16. Sólo se contaban, pues, estos doce octosílabos, y las variantes notables que da Milán indican versión muy acertada para el canto.

En Narváez vemos la cuarteta octosilábica dilatada con múltiples repeticiones internas, en tres grupos musicales que señalamos aquí:

- (1) Ya se asienta el rey Ramiro / ya se asienta a su yantar / a su yantar
- (2) los tres de sus adalides
- (3) los tres de sus adalides / se le pararon delante / se le pararon delante.

Para la vihuela de siete órdenes, Bermudo da sólo una repetición:

Mira Nero de Tarpeya a Roma como se ardía,
como se ardía;
gritos dan niños y viejos, y él de nada se dolía.

16.—*Las glosas en la segunda mitad del siglo XVI.*

Además del trabajo de los musicólogos, la otra fuente, que hemos dicho, de variantes más felices es la glosa, donde se aplica al romance el cuidado conjunto de ingenios hábiles en el poetizar y de músicos que asuenan la poesía.

Las glosas cuya actividad hemos estudiado en el paso del siglo xv al xvi, continúan usándose hasta el xvii. Rengifo, en el capítulo 38 de su *Arte Poética* (Salamanca, 1592), trata «De las Glosas de Romances», y nos advierte que «han sido tan bien recibidas estas glosas que las (*sic*) han dado los músicos muchas sonadas, y se cantan y oyen con particular gusto»⁵¹. Pone como ejemplo, «por ser tan sabida», una al romance del rey Rodrigo:

De las batallas cansado
se sale el rey don Rodrigo,
la cabeza sin almete
y el arnés todo rompido...

que es un romance artificioso hecho, hacia el decenio de 1560, sobre el romance viejo que empieza *Las huestes de don Rodrigo desmayaban y huían*. Fué romance muy famoso. Además de la glosa «tan sabida», que Rengifo transcribe a modo de ejemplo, tuvo otras varias; hoy conocemos hasta cuatro de ellas, en las cuales se nos ofrecen diferentes lecciones que mejoran el texto del romance glosado, mejoras consistentes en suprimir languideces, en introducir toques de mayor llaneza y de más viva expresión, en sustituir el insulso lamento del rey por seis octosílabos calcados sobre el lamento del romance viejo, y en cortar el hilo del romance tras este lamento, olvidando los ocho últimos versos artificiosos, especialmente malos⁵². El romance así, habiéndose popularizado, comenzaba a vivir en variantes de tradicionalidad.

Con estos arreglos y supresiones, el romance de hacia 1560

⁵¹ RENGIFO, *Arte Poética Española*, cap. 38 (sigo la edic. de 1644). Rengifo ignora la historia de las glosas cuando escribe: «No ha muchos años que comenzaron nuestros poetas a glosar romances viejos, metiendo cada dos versos en la segunda de las redondillas» (RENGIFO, capítulo 22, llama redondilla a la quintilla, sentido que el Diccionario Académico desconoce desde su primera edición).

⁵² Véase mi *Floresta de leyendas heroicas*, II, romance núm. 19, seguido de cuatro glosas, y su nota en la pág. 37.

sale de manos de los glosadores y cantores, en el decenio de 1570, renovado en su estilo y en su factura. Y el resultado fué que nadie cantaba ya el texto largo artificioso, sino el texto acertado. Cuenta el capellán del rey portugués don Sebastián que, cuando éste hacía su travesía al África, donde quedó muerto (1578), iba en la nave tañendo ante el rey su vihuelista, y cantaba el romance del rey Rodrigo:

Ayer fuiste rey de España,
hoy no tienes un castillo...

y esto fué tomado tan a mal agüero que uno pidió al músico que dejase aquella cantiga triste y cantase cosa más alegre ⁵³. Pues bien, esos versos de mal presagio son precisamente versos introducidos en el texto acertado por las glosas que acabamos de tratar, en vez de los versos de la redacción extensa.

17.—Centones y Ensaladas.

La difusión de los romances en la memoria de todos era inmensa. No es que entonces estuviesen en boga algunos romances predilectos, sino que cada español sabía infinidad de ellos.

Esto nos lo dejan ver los centones o «ensaladas», entretenimiento literario entonces muy usado, composiciones en las cuales se ensartaban más o menos ingeniosamente, versos sueltos de los romances más conocidos por las gentes. Entre los preciosos pliegos góticos de la Universidad de Praga hay uno, probablemente impreso en Burgos hacia 1560, que contiene cierta *Ensalada de romances viejos* ⁵⁴, en la cual se cita un verso de hasta 50 romances viejos, y de 11 romances trovadorescos o artificiosos; es una retahila en disparates, como por ejemplo su «Estança tercera»:

A Calatrava la Vieja
la combaten castellanos
y a mí mil pesares vanos
me dan pena.

⁵³ C. MICHAËLIS, *Romances velhos*, Coimbra, 1934, pág. 21.

⁵⁴ La publica F. WOLF, *Über eine Sammlung spanischer Romänzen*, Wien, 1850, página 17 (Akad. der Wissenschaften, 18 juli 1849), titulándola *Ensalada de muchos romances viejos y cantarcillos*, porque cada una de sus 13 Estanzas acaba con un cantar popular. Parece que el pliego procede de la imprenta de Felipe de Junta.

*Yo me estando en Giromena
a mi plazer y holgar
vide tañer y cantar
la pavana,
¿Qué me distes, Moriana,
qué me distes en el vino,
que ya no puedo ni atino
contemplarte,
Durandarte, Durandarte...*

Y no sigamos, para advertir que ese penúltimo verso del veneno de Moriana es inestimable, pues el romance a que pertenece no fué impreso, que sepamos, en el siglo XVI, siéndonos sólo conocido en la tradición oral moderna. De igual modo, entre los 61 romances citados en esta ensalada hay 15 que pertenecen a romances cuyo texto en edición del siglo XVI nos es desconocido, 10 de los cuales son de estilo propio de romance tradicional viejo. Bien se ve el gran interés de estas ensaladas, enteramente desatendidas hasta ahora por los estudiosos del romancero: ellas nos informan así sobre las deficiencias de la recolección romancística hecha en el siglo XVI, y nos dan además variantes curiosas de los versos conocidos.

Estos centones servían mucho para la sátira política. Cuando en 1578 salieron de Madrid los logreros que habían abusado en sus préstamos a la corona, se satirizó el caso en doce décimas, cada una de las cuales acaba con un verso de romance viejo ⁵⁵:

*No sé qué mayor traición
se podía al rey hacer
que robarle en tal sazón
y ponerle en condición
de no tener qué comer.
El contador fué el primero
a quien la nueva fué dada,
y dice que a su dinero
de un cabo le cerca el Duero
y de otro peña tajada.*

Son igualmente un centón ciertas trovas que un patriota portugués escribió en castellano, con ocasión de una amenaza de

⁵⁵ En un cartapacio escrito en Salamanca hacia 1580 se hallan estas *Coplas a los extranjeros, sobre los logros; vinieron de Madrid, 3 de octubre 1578 años* (Bibl. Real, 2-F-4; en el tejuelo, POESÍAS VARIAS, fol. 121 a).

enviar tropas para contener disturbios que se tenían en Portugal, trovas que aparecieron puestas a la puerta del palacio de Lisboa en octubre de 1579 y en febrero del 80. Constan de 19 quintillas, en las cuales se citan 14 versos de romances viejos ⁵⁶. Añádase el caso de este portugués rebosante de romances, a los muchos que acopia Carolina Michaëlis en su ameno anecdotario, a la vez que perfecto estudio histórico, *Romances velhos em Portugal*.

Otro importante centón de este tiempo es una burlesca *Vida del estudiante pobre* ⁵⁷, presentada a un concurso que sobre ese triste tema abrió la Universidad de Alcalá hacia 1590. Con pocas excepciones, todos los versos ajenos que utiliza son de romance viejo, hasta 32 de éstos, y alguno desconocido, por ejemplo:

Puestos a la mesa están
nueve o diez, con hambre fiera,
y ved cuáles quedarán
*que en la villa de Antequera
no había si solo un pan;*

aunque en vez de romance desconocido, pudiera tratarse de una extraña variante del romance *Atal anda don García* (Primav., 133).

El lenguaje versificado, al aprovechar así versos de romance, no hacía sino seguir la práctica de la lengua conversacional que a menudo hacía uso de ellos (cap. XV, 8).

Los recuerdos romancísticos bullían de tal manera en la memoria de todos, que hasta hallamos copioso centón de ellos en un singular despacho diplomático. Cuando en Francia acababa de estallar la guerra religiosa y los hugonotes entorpecían las comunicaciones de la corte, deteniendo a los correos, en especial los de España, por el auxilio que ésta podía prestar a los católicos, el embajador español Thomas Perrenot de Chantonnay, primogénito del canciller Granvela, envía a Felipe II un despacho en cifra ⁵⁸, fechado en París, 26 de mayo y 6 de junio de 1562, que

⁵⁶ Publiqué esta *Ensalada* entre los *Cartapacios literarios salmantinos*, en el *Boletín de la Real Academia Española*, I, 1914, pág. 50, y comp. pág. 313, folio 242 v.

⁵⁷ Impresa en Valladolid, 1593. Publicada en la *Rev. de Archivos*, X, 1904, páginas 169-176. Tengo preparada nueva edición con la de otras varias ensaladas importantes e inéditas.

⁵⁸ Noticia breve de este despacho da MIGUEL GÓMEZ DEL CAMPILLO en su artículo *De Cifras*, publicado en el *Boletín de la Academia de la Historia*, CXXIX, 1951, págs. 284 y 306. Me sirvo de una transcripción total de ese curiosísimo despacho, que debo a la pericia y a la amabilidad de mi compañero de Academia señor Campillo.

comienza: «No se ronpan la cabeça en descifrar esta carta, porque es cifra perdida para engañar a los que abren las cartas. *Mira Nero de Tarpeya a Roma como se ardía, Por los bosques de Cartago salían a montería...*», y así, entre frases incoherentes, muchas veces disparatadas, mezcladas con letrillas y endecasílabos, se ensartan tiradas de doce romances, algunas bastante largas: 12 octosílabos del de Bernardo: *En el reino de León* (Primav., 8), y 21 octosílabos del cidiano: *En Santángolla de Burgos* (Primavera, 52), todos ellos con importantes variantes orales y versos no incluidos en las redacciones de entonces hoy conocidas. Este aluvión de versos, que no podemos suponer sea debido a la memoria del mismo Perrenot de Chantonnay, sino a la de su secretario cifrador, es testimonio de cuánto predominaban los romances en el total de los recuerdos poéticos que la literatura española dejaba en la cabeza del común de las gentes.

Las ensaladas y centones de romances continuaron escribiéndose hasta en el siglo XVII. Góngora y Quevedo las escribieron también. Pero ya entonces el romancero ocupaba menos lugar, y las citas de romances desconocidos o de variantes desconocidas escasean mucho.

18.—*El romance en las danzas.*

El baile acompañado del canto es la manifestación de arte popular más compleja y acabada, concurriendo a ella los instrumentos, la voz, la poesía y la rítmica coreográfica. En varios pueblos el canto a cuyo son se hace el baile es canto narrativo. Así debía de ser bailado el canto de romance narrativo sobre la muerte del rey Fernando el Emplazado, que Juan de Mena, en la copla 287 de sus Trescientas, nos dice que era practicado por las gentes rústicas; al menos, bailado era el canto narrativo propio de los labriegos en el siglo XVI, según nos dice Gonzalo Fernández de Oviedo, hacia 1535. Describiendo éste los *areítos*, danza coral en que los indios de la Isla Española, dispuestos en corro o en fila, cantan largas narraciones, añade: «esta manera de baile parece algo a los cantares y danças de los labradores, quando, en algunas partes de España, en verano, con los panderos hombres y mugeres se solazan», y luego compara a los cantos de los areítos varios romances históricos de Fernán González o del

Cid ⁵⁹. Unos sesenta años después volvemos a saber que esas danzas y esos cantares los practicaban los labradores «en toda Castilla la Vieja, en tierra de Salamanca y de León» ⁶⁰.

Más tarde el benedictino fray Francisco Sota, refiriendo cómo Rodrigo González, conde de Asturias de Santillana, fué preso por Alfonso VII en 1130, fantasea una identificación histórica diciendo: «A la prisión del conde se compuso un romance, que hasta hoy canta la juventud de Asturias de Santillana en sus bayles y danças, y comienza de esta manera:

Preso le llevan al Conde,
preso y mal encadenado va, etc.» ⁶¹.

Y estas danzas corales en que se canta algún romance viejo continuaron en uso entre la gente del campo, y aun hoy se conserva de ellas algún resto, como hemos de ver.

Lo más probable es que esta costumbre popular derivase de una costumbre caballeresca medieval. De Francia sabemos que, en el siglo XII, aun en la sociedad más aristocrática, no pudiendo disponer fácilmente de un ministril que tañese instrumento, se danzaba buenamente al son de canciones (uso que aun en el XVIII duraba entre caballeros y damas cuando residían en el campo). Esta manera de danza pasó de Francia a otros países, como a Dinamarca, donde desde el siglo XIII fué moda señorial la danza acompañada de la canción épico-lírica, *Dansevise*, *Folkevise*, y aun se cree que las *Folkviser* nacen de fundir la materia épica en los moldes líricos de la canción para el baile ⁶². Algo seme-

⁵⁹ OVIEDO, *Historia General de las Indias*, Salamanca, 1547, libro V, cap. 1.º, folio 45 d; añade: «Y en Flandes he visto yo la mesma forma de cantar baylando hombres y mugeres en muchos corros, respondiéndole a uno que los guía y se anticipa en el cantar según es dicho.» Según Fernández de Oviedo, el que guía el areíto cantaba algún hecho importante, o genealogías de caciques, respondiéndole el coro siempre con iguales palabras. Semejante era entre los mejicanos la danza *mitotes*, en la que entraban los ancianos formando un corro interior, y bailaban casi a pie quedo, mientras el corro exterior era formado por los jóvenes.

⁶⁰ JUAN SÁNCHEZ VALDÉS DE LA PLATA, *Historia general del hombre*, lib. IV, capítulo 2, Madrid, 1598, fol. 143 d, usurpa literalmente las palabras de Oviedo, añadiéndolas con el párrafo arriba copiado.

⁶¹ SOTA, *Chronica de los Príncipes de Asturias y Cantabria*, Madrid, 1681, pág. 564 b. El verbo *va* en el segundo octosílabo sin duda sobra. El romance aludido seguramente será el que se atribuye a Bernardo del Carpio en J. MENÉNDEZ PIDAL, *Romances asturianos*, 1885, pág. 100: «Preso va el conde, preso / preso y muy bien amarrado»; en versiones más puras, en vez de Bernardo interviene «don Grifos» «don Garfos».

⁶² P. COIRAULT, *Recherches sur notre ancienne chanson populaire traditionnelle*, Paris, 1927-1933, págs. 77-79; *Enciclopedia Italiana*, XII, 1931, pág. 317 b,

jante podemos suponer que pasaba en España, aunque sobre ello no nos informa de nada nuestra literatura, siempre tan avara de noticias. Sólo una preciosa miniatura, fechable en el primer cuarto del XVI, nos dice que la gente hidalga bailaba también al son del canto. En esa miniatura se ve a dos parejas de damas y caballeros que danzan tocando castañetas con los dedos, al son de un pandero cuadrado sin sonajas, percutido por una mujer cantora. Castañetas y pandero son dos características que pronto quedaron como exclusivamente rústicas. Pero su representación en la citada miniatura nos expresa la comunidad de gustos y usos entre los caballeros y aquellos labradores de que nos habla Fernández de Oviedo, comunidad que es necesaria en toda época de gran florecimiento de la poesía tradicional. Bien podemos suponer que las damas y caballeros de la miniatura en cuestión bailan un *Conde Claros* acompañados del pandero rústico, a falta de instrumento cortesano. Después, cuando ya el pandero estaba desterrado de la corte por la vihuela, sabemos que continuaban en uso algunas danzas romancísticas ⁶³, y siempre preferida la danza al son de los primeros versos del *Conde Claros*:

Media noche era por filo, los gallos querían cantar,
Conde Claros con amores no podía reposar,
que amores de Clara Niña no le dejan sosegar...

La mayor boga de este baile en la música cortesana la indican los vihuelistas, como ya dijimos, desde Narváez, en 1538, hasta Venegas, en 1557. Pero todavía Salinas, en 1577, citando el verso «Conde Claros con amores no podía reposar», añade «cuius cantus notissimus est». Quevedo, hacia 1600, habla ya de tiempo pasado: los alegres bailes y seguidillas sustituyeron a las graves y mesuradas danzas de antes, que al son de un rabel o de un arpa hacían rancias reverencias, y a propósito cuenta nuestra danza romanesca entre las que se quedaron arrinconadas:

El *Conde Claros*, que fué
título de las guitarras,

⁶³ En E. COTARELO, *Colección de Entremeses*, I, pág. 491, el *Baile del Caballero de Olmedo*, con romance narrativo, como otros varios bailes; en la pág. 482 a, en el *Baile de la boda de Fonccaral*, el novio, muy cortés, danza «con el sombrero en la mano», y canta: «Conde Claros con amores no podía reposar».

se quedó en las barberías,
con *Chaconas*, de la agalla.⁶⁴

El *Baile del Conde Claros* por Moreto es ya una burlesca parodia de la antigua danza; es una ensalada de romances viejos y nuevos, encajada en la representación bailable de la aventura del Conde Claros ⁶⁵.

De otras danzas romancísticas apenas tenemos noticias. En Mudarra se halla una «Pavana de Alexandre», la música sin la letra ⁶⁶; es de suponer que se cantaría con el romance *Morir se quiere Alexandre*, que hemos visto muy sabido por las damas de Isabel la Católica y por Nebrija.

19.—*Los historiógrafos del XVI y los romances.*

Continúa el crédito historiográfico de los romances. Los fronterizos sirven de constante fuente informativa a los historiadores de cosas andaluzas. Así vemos desde Hernando de Baeza, hacia 1505, que alega el romance de *Abenámar*, hasta Argote de Molina, en 1588, que se sirve de varios otros. Lo mismo hacen los demás historiadores locales andaluces del siglo siguiente ⁶⁷, hecho tan frecuente que no vale la pena detenerse en él.

Mas para mostrar la analogía de este procedimiento con el de los cronistas medievales que utilizan y prosifican cantares de gesta, nos importa poner aparte los historiógrafos que se sirven de romances no fronterizos, sino referentes a sucesos de carácter general y de época muy remota. 125024

Para ello se fundaban en la venerable antigüedad de los romances, estimándolos coetáneos del suceso que cantan. Gonzalo Fernández de Oviedo escribía en 1535, asentando con firmeza este alto valor historial: «entre los que no leen, por los cantares saben que

⁶⁴ QUEVEDO, *Musa VI*, romance 80. Acepto la corrección «de la [a]galla», hecha por RODRÍGUEZ MARÍN, *El Loaysa del Celoso Extremeño*, 1901, pág. 286: 'se quedó colgado de la agalla como un pez muerto'. Para la diferencia que había entre la *danza* reposada y el *baile* animado y vivo, véase L. SPITZER, en el *Boletín de la Academia Argentina*, XIV, 1945, págs. 729-735.

⁶⁵ Publicado por R. DE BALBÍN en la *Revista de Bibliografía Nacional*, III, 1942, página 97.

⁶⁶ *Tres libros de música de vihuela*, Sevilla, 1546, fol. XIX v. del libro I.

⁶⁷ JIMÉNEZ PATÓN en 1628, BERMÚDEZ DE PEDRAZA en 1638. JIMENA en 1654, etc. Véase *Poesía juglaresca*, 1924, págs. 429-430, y *Rev. Filol. Esp.*, II, 1915, págs. 130, 134, etcétera, y III, 1916, pág. 238.

estava el rey don Alonso en la noble ciudad de Sevilla,
y le vino al coraçon de ir a cercar al Algezira.

Assi lo dize un romance, y en la verdad assi fué ello, que desde Sevilla partió el rey don Alonso onzeno quando la ganó [a Algezira] a veinte y ocho de março de mill y trezientos y quarenta y quatro años; assi que ha ciento y ochenta y nueve años que tura esta cantar; y tras la cita de ese romance, que hoy nos es desconocido, prosigue Oviedo citando otros romances del Cid y de Fernán González como coetáneos de estos héroes ⁶⁸.

Esta manera de considerar la poesía tradicional era compartida por todos. El toledano Alfonso Téllez de Meneses, en su *Historia del principado del orbe*, a propósito de los Infantes de Lara, alega «los cantares de aquellos tiempos», y al mismo propósito, Garibay, en su *Compendio historial*, 1571, se autoriza con los «cantos antiguos que hasta hoy día se conservan» ⁶⁹. Ya hemos visto arriba cómo Mariana, en su gran *Historia de España*, recuerda los romances viejos que se suelen cantar a la vihuela. Ejemplos así podrían multiplicarse para mostrar que en general los historiadores del siglo XVI se apoyan en los romances con la misma fe que los cronistas del XII al XIV se apoyaban en los cantares de gesta para contar los sucesos de tiempos anteriores.

Lo más conducente para contrariar el escepticismo con que la crítica positivista duda que la prosa de las Crónicas prosifique relatos en verso, es recordar que ahora existen también prosificaciones circunstanciadas de episodios romancescos, lo mismo que en la vieja historiografía medieval se prosificaban episodios de las gestas. Citaremos la reducción a prosa del romance de la Penitencia del rey Rodrigo hecha por Julián del Castillo, en su *Historia de los Reyes Godos*, impresa en Burgos, 1582; por ejemplo: «Y según algunos, huyendo el rey don Rodrigo de la batalla por una montaña, encontró allí un pastor de ganado, y le preguntó si había allí donde pudiese descansar un rato, y el pastor le dixo que no había poblado alguno, sino una ermita de un ermitaño de santa vida», etc., etc. Esa autoridad invocada, ese «según algunos» no alude sino al romance:

⁶⁸ *Historia general de las Indias*, libro V, cap. I, Salamanca, 1547, fol. 46 b. Le copia este pasaje JUAN SÁNCHEZ VALDÉS DE LA PLATA, *Historia general del hombre*, Madrid, 1598, fol. 144 b, lo mismo que el pasaje dicho en nuestra nota 60.

⁶⁹ Véase la *Leyenda de los Infantes de Lara*, 1934, pág. 92.

el pastor respondió luego
 que en balde lo buscaría
 porque en todo aquel desierto
 sola una ermita había
 adonde estaba un ermitaño
 que hacía muy santa vida... (Primav., 7);

y de igual modo continúa Julián del Castillo la prosificación fiel del romance. No olvidemos que hay críticos modernos capaces de suponer al revés, que el Poema del Cid puso en verso las escenas poéticas de la Crónica General!!

Argote de Molina, en su *Nobleza del Andalucía*, 1588, al anunciar «Al lector» que una de las fuentes principales de esta obra serán los romances, compara expresamente el crédito que él les da con el crédito que Alfonso el Sabio dió a los cantares juglarescos: «an hecho muy buen oficio los romances y cantares viejos y refranes antiguos que an quedado de nuestros padres, que son una buena parte desta historia, de quien el rey don Alonso se aprovechó en la suya».

20.—*El romance en los comienzos del teatro.
 Epoca de Gil Vicente.*

El romance unía su vida a las empresas más felices que entonces intentaba el renacimiento español. Se asoció a las novedades filológicas que Nebrija introducía en el estudio de las lenguas románicas, y a los adelantos que la música polifónica realizaba: se halla presente también a los orígenes del teatro nacional.

Ya Torres Naharro, en su *Diálogo del Nacimiento* (1512), incluído en la *Propaladia* (Nápoles, 1517), hace que dos peregrinos canten un romance alusivo a la fiesta: «Triste estaba el padre Adam»; es romance escrito por el mismo Torres y va aconsonantado en -ía. Por lo demás, de otra parte, en la misma Propaladia, en la *Comedia Serafina*, ocurre una escena en que Orfea se dispone a morir a manos de su marido Floristán por estar éste casado antes con otra mujer; la situación no se ha notado que es idéntica a la del conocido romance del Conde Alarcos, y está inspirada en el romance; mas, a pesar de todo, no hay el menor recuerdo de los patéticos versos juglarescos. El romance todavía no sabe entrar a formar parte del diálogo en la acción dramática.

Lo mismo suele hacer Gil Vicente. En su teatro los romances son también cantados ⁷⁰, alusivos a la acción dramática, pero por lo común no aparecen hablados entre sus personajes. Sin embargo, en estos orígenes del teatro español se distingue Gil Vicente por ser el poeta que con más profunda emoción sintió la sencilla e inefable liricidad del villancico y del romance como elementos dramáticos. El villancico ya lo había empleado Juan del Encina; y el romance, Torres Naharro, pero ninguno con la frecuencia ni con el valor e inspiración que Gil Vicente. El auto de la *Barca do Purgatorio*, representado ante la reina de Portugal en 1518, comienza cantando los ángeles, al son de los remos de su barca, un romance introductor de la acción. Y desde entonces hasta 1533, Gil Vicente representó ante la corte portuguesa ocho obras en que se incluyen sendos romances; dos de ellos están en portugués y los seis restantes en castellano, unos y otros obra del poeta, salvo uno que es tradicional. Sólo éste va en asonantes, todos los otros son romances aconsonantados, como eran los romances que se componían en la capilla de los Reyes Católicos. A veces el romance sirve para iniciar la obra escénica, otras veces va como remate final, a modo de recapitulación de todo lo representado.

Tal es el caso en la tragicomedia de *Don Duardos* (1525). Su lindísimo «romance para final del auto» tiene la particularidad de llevar sus versos repartidos entre tres de los personajes de la obra:

En el mes era de Abril,
de Mayo antes un día,
cuando lirios y rosas
muestran más su alegría...;

en todo él espira ese perfume de liricidad tradicional que Gil Vicente supo captar como nadie, y está tan dentro del estilo oral, que tuvo la envidiable fortuna de haberse popularizado en pliegos sueltos, en los Cancioneros de Amberes, y hasta en la tradición moderna (v. cap. XVI, 6). Ni el mismo Lope de Vega alcanzó un éxito semejante; no logró Lope tal perfección en reflejar la

⁷⁰ Uno es recitado, el de la *Faça dos Almocreves*. En la celestinesca *Comedia Tebaida* (Valencia, 1521), larguísima, irrepresentable, uno de los personajes, Berinto, es poeta y glosa varios romances, entre ellos *Rosafresca* y *Por el mes era de mayo* (GALLARDO, *Ensayo*, I, col. 1173 y sigs.).

difícil sencillez del estilo acendrado por el pulimento de la tradición, porque si bien conocía mejor que nadie el romancero viejo, sus evocaciones propendían a giros arcaizantes y a añadidos narrativos y descriptivos, mientras, por el contrario, Gil Vicente llevaba el lirismo del romancero entrañado en su propia sensibilidad artística. Así, aunque la presencia del romance en el teatro logró con el tiempo efectos más varios y valiosos, sobre todo en su aspecto heroico, nunca halló interpretación más genuina de su límpida desnudez, de su profunda emotividad, que en este momento inicial por obra de Gil Vicente.

El aspecto épico del romancero sólo lo tuvo presente el poeta portugués en dos ocasiones. Una vez en el *Auto da Lusitania* (1532), introduciendo el romance viejo que dijimos, el del Cid y el Moro que perdió a Valencia, cantado por dos sastres mientras cosen; no forma, pues, parte de la acción dramática. Otra vez, comienza la *Farsa dos Almocreves* (1526) recitando uno de los personajes el contrahacimiento del popular romance «Yo me estaba en Coimbra» ⁷¹.

La misma forma de incluir romances en las obras teatrales se observa en todo el segundo tercio del siglo XVI. Así, el anónimo *Auto de Clarindo* (1535?) comienza con la entrada en escena de un pastor que viene cantando una ridícula ensalada compuesta con versos de romances antiguos ⁷². Luego varios de los Autos viejos de la Catedral de Toledo (1550-1575) empiezan con una «Loa en romance», que por lo general, aunque no siempre, es en consonantes, y que a veces se expresa que será cantada. Pocas veces el romance se canta en medio de la obra o al final ⁷³. Recordemos también la *Comedia de la Duquesa de la Rosa* (hacia 1560) por Alonso de la Vega; en ella, aunque escrita en prosa, se canta un romance lírico ⁷⁴, aconsonantado, alusivo a la desgracia de la protagonista, mientras, en cambio, para nada se recuerda el romance popular del Conde Claros («A caza va el Emperador»,

⁷¹ Enumera los romances de Gil Vicente, CAROLINA MICHAËLIS, *Romances velhos em Portugal*, 2.^a edic., Coimbra, 1934, págs. 235-236 y 272, nota; en las págs. 117-134 estudia el texto de Flérida.

⁷² Son ocho versos que forman dos cuartetos: una asonantada -óe y otra -la; véase en la *Rev. Hispanique*, XXVII, 1912, pág. 455.

⁷³ Véase en la edición de los *Autos viejos*, por L. ROUANET, I, págs. 97, 252, 271; II, págs. 163, 166, 295, etc.

⁷⁴ *Tres comedias de Alonso de la Vega publicadas por M. MENÉNDEZ PELAYO*, Dresden, 1905, pág. 99 y págs. VII-VIII para la fecha.

191), de igual asunto que la comedia; verdad es que ésta se inspira directamente, no en el Conde Claros, sino en una novela de Bandello.

Vemos que mientras el romance de nueva composición era bastante frecuente en las obras escénicas, en ellas era escasísimo el empleo de romances tradicionales. Y éstos siempre aparecían como canto completamente ajeno a la acción dramática representada, de lo cual tenemos una confirmación insigne referente al teatro más popular.

Cervantes, que cuando muchacho, hacia 1560, había visto representar a Lope de Rueda, nos dice que, en tiempo de este gran actor, todo el adorno del teatro era una manta vieja tendida sobre unos cordeles, detrás de la cual estaban los músicos cantando «algún romance antiguo»; y fué un progreso que el toledano Navarro, sucesor de Rueda, sacase la música de detrás de la manta a la vista del público ⁷⁵. Esa forma peculiar del canto romancístico, en su comienzo de ocultar a la vista los músicos, parece remontar a una tradición de tiempos moriscos, ajena a los orígenes teatrales, pues recuerda la moda de los palacios moros andaluces, en que las cantoras estaban ocultas detrás de la *citára* o cortina, «cual los pájaros ocultos en la enramada» ⁷⁶. Después, cuando Navarro sacó los músicos ante el público, el canto del romance antiguo tendía a unirse más con la acción representada. Y es bien de notar que la presencia de los cantores fué muy persistente en las representaciones callejeras, durando aun en los tiempos de mayor esplendor del teatro nacional, en tiempo de Felipe IV, pues en las suntuosas fiestas con que se obsequió al Príncipe de Gales en 1623, abundaron los tablados populares con sus guitarras delante de la manta ⁷⁷. Si en nuestra clásica comedia frecuentemente intervienen músicos cantores de romances y de tonadas extrañas a la acción teatral, es porque continúan la costumbre de la primitiva comedia ambulante con su pobre manta y ante ella aquellos cantores de romances antiguos que Cervantes escuchaba cuando niño.

⁷⁵ CERVANTES, *Ocho comedias*, 1615, Prólogo.

⁷⁶ Véase *La España del Cid*, 1929, pág. 90.

⁷⁷ En la Relación de las fiestas en el recibimiento del Príncipe de Gales, se dice que, el día de la entrada en Madrid, había en el distrito de Palacio «hechos cinco tablados donde estuvieron otras tantas compañías representando desde las dos de la tarde hasta las seis y media».

21.—*El romancero viejo, inspirador de temas dramáticos. Juan de la Cueva.*

La idea de que este romance externo pasase a formar parte de la comedia, dejando de ser cantado, tardó bastante en surgir. El romance nuevo inventado por el dramaturgo pudo, en el caso de *Don Duardos*, pasar a la tradición; pero el caso inverso, que el romance de la tradición entrase en la acción escénica, no ocurrió sino cuando Juan de la Cueva innovó los argumentos teatrales. Los temas novelescos, por muy semejantes que fuesen al de los romances antiguos, no imponían el recuerdo de la poesía popular, como no lo impusieron en la citada *Comedia Serafina*. Sólo los asuntos heroicos lograron producir un cambio.

Cueva, en el año 1579, asombró con su fecundidad y novedad al público de Sevilla, estrenando siete tragedias y comedias, en las cuales mostraba que al lado de los asuntos clásicos, como *Ajax Telamón*, eran dignos de revestir la más alta dignidad dramática los asuntos heroicos, *Bernardo del Carpio*, los *Infantes de Lara*, el *Rey don Sancho* y los de la historia moderna nacional, el *Saco de Roma*. En ese memorable año, Cueva aparece no sólo feliz innovador de la temática teatral, sino que en la *Comedia de la Muerte del rey don Sancho* las palabras del leal guarda de los muros zamoranos advirtiéndole al rey la traición que le amenaza, llevan en sí ocho octosílabos, famosísimos desde el siglo XIII:

Rey don Sancho, rey don Sancho, no digas que no te aviso...

Con esos ocho octosílabos, el dramatismo épico, que impregna el romancero viejo, comienza a difundirse sobre el dramatismo nuevo teatral, evocando en la memoria del público emociones de antigua poesía gustada desde la infancia y haciendo que el auditorio, con sus propios recuerdos, colaborase al efecto estético, intensificándolo. La escenificación de esos ocho octosílabos señala una etapa decisiva en el desarrollo del teatro español, el comienzo de su nacionalización.

Pero el metro de romance, verso de balada, verso cantado, era del todo extraño al diálogo teatral⁷⁸. Y la fuerza de la cos-

⁷⁸ Un monólogo lírico en romance tiene CRISTÓBAL DE VIRUÉS en *La infelice Marcela*; véase S. G. MORLEY, *Strophes in the Spanish Drama*, en el *Homenaje a Menéndez Pidal*, I, 1925, págs. 523-529.

tumbre era tanta, que Cueva no pensó en contrariarla a pesar de ser él poeta romancista autor de un *Coro febeo de romances historiales* publicado ocho años después de aquellas representaciones sevillanas. Salvó Cueva la dificultad, haciendo oír en el teatro esos ocho octosílabos, no en forma de romance, seguidos (pues seguidos siempre eran cantados), sino de dos en dos, formando la segunda mitad de cuatro redondillas:

Echa por vando preciso
al traidor de aquesse rancho;
rey don Sancho, rey don Sancho,
no digas que no te aviso.

Y porque estés advertido
te vengo a avisar ahora
que del cerco de Çamora
un traidor avía salido...

Esta manera de aprovechar los romances populares, diluyéndolos en redondillas, fué uno de los primeros juegos literarios que sedujeron la fantasía muchachil de Lope de Vega, quien hacia sus dieciocho años, hacia 1580, compuso la *Comedia de los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe*, en la cual reparte en redondillas el romance fronterizo «Cercada está Santa Fe»⁷⁹. Es la única comedia de Lope que se aparta de las normas generales de su restante repertorio hoy conocido, por estar dividida en cuatro jornadas y por la clase de versificación en que está escrita; es una comedia según el gusto reformado por Juan de la Cueva. Es la comedia de iniciación lopevegüesca.

A la misma época pertenece una *Segunda parte de los hechos del Cid*, inédita y anónima, repartida igualmente en cuatro actos, y en la cual también se disuelve en redondillas un romance cidiiano, «Morir os queréis, mi padre»⁸⁰. Lo mismo hace otra comedia, *Famosos hechos de Mudarra*, en 1583, con una refundición del romance «A cazar va don Rodrigo»⁸¹.

⁷⁹ Véase R. MENÉNDEZ PIDAL, *L'Épopée castillane*, París, 1910, pág. 212; o bien *La Épopéya castellana*, Buenos Aires, 1945, págs. 181 y sigs.; J. A. MOORE, *The Romancero in the... Plays of Lope de Vega*, 1940, pág. 9.

⁸⁰ Véase *Rev. Filol. Esp.*, II, 1915, pág. 18.

⁸¹ La refundición comienza «En un monte junto a Burgos»; no sabemos que se hubiese publicado sino en 1588.

Sólo en 1587 hallaremos el primer ejemplo de una comedia que entre sus versos admitirá el monorrismo de los romances viejos.

22.—*Romances cronísticos. Burguillos, Fuentes, Sepúlveda.*

El gusto por los romances tenía desde siempre un doble fundamento: el recreo del ánimo y la información histórica, duplicidad heredada de las antiguas gestas, cantadas, como decía un moralista del siglo XIII, «ad recreationem et forte ad informationem». Pero ahora el sentimiento de la antigüedad y la erudición a ella referente, que el humanismo promovía, influyó para que se escribiesen romances nuevos destinados a difundir los conocimientos históricos, dejando muy de lado el recreo y el arte. Se veía entonces que varios romances viejos no podían satisfacer las nuevas exigencias instructivas, y se pensó en componer otros nuevos con objeto de poner la materia de las crónicas y memorias autorizadas, al alcance del público que no podía comprar ni leer gruesos volúmenes eruditos. Este nuevo giro de la producción romancística recibió particular impulso cuando Florián d'Ocampo, cronista del emperador Carlos V, dió a luz, en abultado infolio, *La Crónica de España que mandó componer el rey don Alonso el Sabio*, Zamora, 1541.

Por entonces sale a luz en un pliego suelto un muy largo romance cuyo título, por sí solo, revela absoluta falta de unidad poética y un resumen de varios capítulos de la Crónica de España: *Romance nuevamente hecho de la muerte que dió el traidor de Vellido Dolfos al rey don Sancho estando sobre el cerco de Zamora y de la batalla que hubo don Diego Ordóñez con los hijos de Arias Gonzalo, y cómo el rey don Alonso sucedió en el reino*; son 416 octosílabos que comienzan: «Después que Vellido Dolfos, aquel traidor afamado» (Primav., 53); siguen paso a paso la Crónica del Rey Sabio, dejando sólo ver levísimos recuerdos de romances tradicionales. A igual tipo, aunque sobre historia griega, responde otro pliego suelto, debido al toledano Luis Hurtado, autor también de varias glosas a romances viejos: *Romance nuevamente hecho por Luis Hurtado, en el cual se contienen las treguas que hicieron los Troyanos y la muerte de Héctor y cómo fué sepultado; también van aquí los amores de Achiles con la linda Policena*; son 526

octosílabos que comienzan: «En Troya entran los griegos, tres a tres y cuatro a cuatro», y en ellos se refiere buena parte de la leyenda troyana medieval ⁸². Así, en vez de los largos romances novelescos que los juglares del siglo xv componían, tenemos ahora largos romances historiales.

Pero la actividad principal de estos romancistas historiógrafos se aplicaba a romances más breves. El fecundísimo e improvisador Juan Sánchez Burguillos (oriundo probablemente del Burguillos sevillano) escribió, siguiendo a la Crónica alfonsí muy puntualmente, varios romances sobre Bernardo del Carpio, los cuales fueron acogidos como anónimos por el Cancionero de Amberes sin año. Escribió también diez romances de Fernán González que no se publicaron entonces, en los cuales sigue igualmente muy de cerca el texto de la citada Crónica general ⁸³. Poco después, el magnífico caballero sevillano Alonso de Fuentes publicaba su *Libro de cuarenta cantos*, Sevilla, 1550 (reimpreso luego en Granada, en Burgos, en Alcalá), con cuarenta romances sobre historia sagrada, romana, de diversas naciones y de España, debidos a «un cierto señor» ya fallecido, comentados en prosa por Fuentes ⁸⁴. Pongamos un ejemplo de la mala narración practicada en estos romances historiográficos:

Vencido va Marco Antonio,
perdido y desbaratado;
la pérdida de su armada
su flaqueza la ha causado,
porque estando la victoria
neutral, sin se haber mostrado,
por seguir su Cleopatra
(la cual en aqueste estado
con ciertos navíos suyos
lo hubo desamparado
con industria maliciosa
de verlo necesitado),
tras ella fué Marco Antonio
de sí propio enajenado... (II, 1.º)

⁸² Ambos pliegos fueron reimpresos en el *Cancionero de Amberes sin año*, y el de don Sancho fué incluido en la *Primavera* de WOLF.

⁸³ Véase mi Introducción al *Cancionero de Romances de Amberes*, 1945, págs. xvii-xviii, y *El Romancero de Fernán González* en el *Homenaje a Menéndez Pelayo*, I, 1899, páginas 488-502.

⁸⁴ Como Burguillos tuvo entrada en el *Cancionero de Amberes*, varios de los *Cuarenta cantos* entraron en la *Silva de Romances* de Zaragoza, 1552 (véase MENÉNDEZ PELAYO, *Antología*, IX, 1899, págs. 285-286).

Nada hay más distante del estilo épico-lírico que estas narraciones de durísima trabazón sintáctica, llenas de fastidiosas partículas conjuntivas, como el *porque* y *la cual* usados en estos versos, narración pesadamente explicativa, cronística, enteramente prosaica. Parece que la única preocupación literaria de este romancista y de su comentador Alonso de Fuentes, según éste dice en el prólogo, era el justificar el uso del asonante, contra los que sólo se pagan del «consonante con sayo y capa que les hincha los oídos». Los nuevos cantos quieren referir estas «historias» imitando nuestros «cantos viejos», pues según dice Fuentes, «aquella rusticidad de vocablos y consonantes mal dolados les da la autoridad y lejos que les quitara los consonantes trabados o limados; mayormente que creo del que los hizo, si no me engaño, que no le costaron menos hacerlos desta manera». He aquí de pasada la primera defensa del asonante, luego repetida por Lope de Vega y otros, contradiciendo a los que despreciaban el metro de romance como si fuera el abecé de los poetas.

A la misma escuela pertenece otro sevillano, Lorenzo de Sepúlveda, con sus *Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la Crónica de España*, en Amberes, 1551⁸⁵. Son 149 composiciones «en metro castellano y en tono de romances viejos que es lo que agora se usa». El propósito, dice el autor, es doble: dar lectura a los que no tienen dinero para comprar el grueso volumen de Alfonso el Sabio, y servir a «los que cantarlos quisieren en lugar de otros muchos que yo he visto impresos, harto mentirosos y de muy poco fruto». La intención didáctica es tal que, en los sucesos memorables, hasta el año y el día habían de entrar en el verso; y entraban según el arcaico cómputo de la era hispana, seguido por la Crónica:

La era de mill y ciento
y treinta y dos que corría,
a quince días de mayo
doliente el buen Cid yacía... (folio 141 v.).

El prosaísmo de estos romances eruditos sólo suele desaparecer cuando el texto de la crónica que riman deriva de un

⁸⁵ Debí de haber edición anterior, como nota DURÁN, *Bibl. Aut. Esp.*, XVI, página 691 b.

antiguo cantar de gesta, como a menudo sucede, pues entonces, si se conserva en la prosa algo de la poesía antigua, ésta reanima un poco los versos del romancerista historiador.

En Amberes, 1566, aparece otra edición de los *Romances* de Sepúlveda, donde *Van añadidos muchos nunca vistos, compuestos por un caballero Cesario, cuyo nombre se guarda para mayores cosas*. Ese caballero del emperador que guarda el anónimo por considerar obra de poca monta sus romances, es un feliz innovador del romancismo historiográfico, pues versifica con fidelidad, sí, pero con mucha más independencia y soltura el texto de la Crónica Alfonsí, sin atenerse servilmente a la fraseología de la prosa, y tomando giros del estilo intuitivo. Tanto es así, que Durán y Wolf confundieron varias veces estos nuevos romances con los viejos, o los calificaron de primitivos refundidos por el caballero Cesáreo ⁸⁶.

El mismo prosaísmo narrativo de Sepúlveda se ve en los romances que sacados de crónicas publicó Pedro de Padilla en su *Tesoro de varias poesías*, 1580, y en su *Romancero*, 1583 ⁸⁷.

Ninguno de estos romances cronísticos llegó a hacerse popular, ni menos tradicional, y es de suponer que ninguno llegó a cumplir el deseo manifestado por Sepúlveda de que fuesen cantados.

23.—*Primeros romances artificiosos del romancero nuevo.*

Frente a los romancistas que sólo atendían al fin didáctico-histórico, habían de prevalecer los que no olvidaban el fin recreativo. Aun en el género de los romances históricos, en vez de una narración prolongada, se busca el tratar una escena breve con unidad interna y con sentido poético, según hacían los romances tradicionales. Como ejemplo, sirva un romance sobre la lamentación de la Cava por la pérdida de España, publicado en pliego suelto y recogido en la *Silva* de Zaragoza de 1551:

Gran llanto hace la Cava
con gran dolor y amargura,

⁸⁶ Examen de algunos romances de Sepúlveda y del Cesáreo puede verse en la *Le-yenda de los Infantes de Lara*, págs. 108-111; y en *Homenaje a Menéndez Pelayo*, I, páginas 483-487.

⁸⁷ Contenido de un romance cronístico de Padilla, en *Infantes de Lara*, pág. 112.

desque vió la perdición
y la crueldad tan dura,
y que fué ocasión dello
la su grande hermosura...

Docto en su forma (pues usa consonantes en vez de asonantes), aunque se inspira en la *Crónica Sarracina* del siglo xv, no busca en ella elementos narrativos, sino emotivos. Y mientras para Sepúlveda la mujer causa de la destrucción de España no era sino la «maldita», la «malvada» Cava, ahora se poetiza el desesperado dolor de la desdichada, empezando a mirarla con una simpatía que crecerá en los romancistas posteriores ⁸⁸.

Las colecciones hechas a mediados del xvi, junto a los romances objeto fundamental de publicación, que eran los viejos, recogieron algunos cronísticos, en segundo lugar preferidos, pero ya dan cabida también a varios de estos artificiosos. El *Cancionero sin año* incluye alguno que otro, sobresaliendo el de *Flérida* de Gil Vicente. La *Silva* de Zaragoza, en su tomo III, 1551, da entrada al de la Cava precitado y a algunos más ⁸⁹.

Conforme avanzan los años en la segunda mitad del xvi, el nuevo género de romances aumenta al lado de los antiguos que entonces se publicaban. Continuaban reimprimiéndose los pliegos sueltos de romances en Sevilla, Valencia, Barcelona, Cuenca..., sobre todo en Burgos, el centro más activo de la propagación romancística, en la imprenta del hijo de Juan de Junta, Felipe de Junta, 1559-1580, de cuya imprenta se conservan más de cuarenta pliegos en la Biblioteca Nacional de Madrid y en la de la Universidad de Praga ⁹⁰. También la imprenta de Hugo de Mena, en Granada, es difusora muy activa; de ella conservamos unos quince pliegos, fechados de 1568 a 1573, guardados en la Biblioteca Universitaria de Cracovia; en todos estos pliegos tardíos se mezclan a los romances antiguos muchos del nuevo estilo ⁹¹. Hugo

⁸⁸ Véase *Floresta de leyendas heroicas*, II, romances núms. 40-43 (Clásicos de La Lectura, tomo 71, 1926, págs. 32-34 y 119-127).

⁸⁹ Véase el análisis de ese tomo III de la *Silva* en MENÉNDEZ PELAYO, *Antología*, IX, 1899, págs. 299-331, y texto de romances en las págs. 175 y sigs.

⁹⁰ *Über eine Sammlung spanischer Romanzen auf der Universitäts-Bibliothek zu Prag*, von FERDINAND WOLF, Wien, 1850. Edición. facsímil de varios pliegos de Madrid, por V. CASTAÑEDA y A. HUARTE, *Colección de pliegos sueltos*, 1929, y *Nueva colección de pliegos sueltos*, 1933.

⁹¹ Publica los pliegos de Cracovia E. PORĘBOWICZ, en el tomo XV de las Memorias de la Academia de Cracovia, 1891.

de Mena publica asimismo la *Silva de varios Romances... de historias nuevas*, recopilada por Juan de Mendaño, Granada, 1588⁹², donde, aunque la novedad ya domina, no falta alguna versión curiosa de romances viejos, siendo notable la de la Venganza de Mudarra que comienza: «En un monte junto a Burgos». La misma mezcla de lo nuevo y lo viejo se observa en las imprentas de Valencia, Córdoba, o Jerez de la Frontera. En Barcelona, el impresor Pedro Malo, entre 1573 y 1592, da principalmente pliegos de romances con asunto morisco y ariostesco y con los nuevos muy artificiosos que Lucas Rodríguez escribía entonces sobre Bernardo del Carpio. Bueno es advertir que no todos los pliegos sueltos que salían a luz eran originales de las imprentas aquí citadas; muchísimos no eran sino reimpresión de otros anteriores y representan pliegos antiguos, desconocidos para nosotros⁹³.

24. — Timoneda y Lucas Rodríguez.

Principal representante de esta conjunción de lo tradicional y lo nuevo, que caracteriza las publicaciones hechas en el tercer cuarto del siglo XVI, es el librero valenciano Juan de Timoneda, tan diligente colector de romances como de cuentos populares. Aunque hombre de otra edad (nacido, se cree, a fines del XV), quiere en su extrema vejez ir con los gustos corrientes, al publicar, en el usual tamaño de tomitos de bolsillo, las cuatro partes de un romancero: *Rosa de Amores*, *Rosa Española*, *Rosa Gentil* y *Rosa Real*, las cuatro en el año 1573. Contienen estas *Rosas* unos 190 romances, donde predominan los compuestos por Timoneda y por autores más modernos, al lado de muchos romances viejos ya impresos en las colecciones anteriores, pero que ahora ofrecen profundas variantes⁹⁴, y además unos catorce, viejos también, que sólo conoció Wolf por estas *Rosas*⁹⁵, mostrándonos cuán viva era la tradición romancística en Valencia. En el prólogo de la primera parte nos declara Timoneda por qué siente necesidad de

⁹² Descripción de la *Silva* de Mendaño, en MENÉNDEZ PELAYO, *Antología*, IX, páginas 294-299; comp. pág. 184.

⁹³ La suposición de pliegos perdidos, reimpresos en fecha tardía, se hace evidente en el estudio de las fuentes del *Cancionero de Amberes* sin año que pongo al frente de mi reimpresión de 1945.

⁹⁴ Por ejemplo, los números de la *Primavera*, 47 b, 69, 120, 122, 123, 139 y 152.

⁹⁵ Entre ellos, 12, 54, 82 a, 87 y 106 de la *Primavera*.

unir lo antiguo a sus romances juveniles y demás posteriores: «Me hube de allegar a algunos romances viejos... por hacer verdadero aquel refrán que dice: Allégate a buenos y serás uno dellos». Estas *Rosas* son el último romancero que quiere autorizarse con la compañía de los cantos tradicionales. En cuanto a las composiciones propias, no gusta Timoneda para su *Rosa Española* de los romances cronísticos, y así, sin atender a la Crónica General, refunde los romances de Sepúlveda, procurando darles más brío ⁹⁶; pero él no era tampoco narrador brillante, como lo prueba en la *Rosa Real*, donde junta más de veinte romances noticieros compuestos por él en el curso de su larga vida desde 1530 hasta 1572, para reseñar sucesos importantes, empezando con la coronación de Carlos V y llegando hasta Lepanto y la Saint-Barthélemy. Recordemos en la *Rosa de Amores* el «Romance de amores de la hermosa Jarifa» ⁹⁷ sobre Narváz y el Abencerraje, larguísima aportación (870 octosílabos) al género morisco, tal como venía derivándose del género fronterizo. Notemos además los tres romances «del desamado Sireno», pastor del Esla, que es el mismo de la *Diana* de Montemayor, romances muy flojos, notables sólo por su fecha, comienzo del género pastoril en el romancero.

Hemos citado ya a Lucas Rodríguez como colaborador en pliegos sueltos, y hay que ponerlo aquí especialmente, al lado de Timoneda, en cuanto a la mezcla de estilo tradicional y estilo nuevo. Lucas Rodríguez, «escriptor de la Universidad de Alcalá de Henares», publica un *Romancero historiado*, Alcalá, 1579 (reimpreso en 1582 y 1585), donde trata asuntos moriscos, fronterizos, carolingios, ariostescos, heroicos e históricos. El estilo es una rara alternancia: algunas veces ornamentación mitológica («el padre Faetón», «el rojo y claro Apolo»), adjetivación hinchada, y conceptos rebuscados, pero más veces procura adaptación a la viveza del estilo épico-lírico, con imitación de alguna fórmula intuitiva, como en el comienzo del romance de Guzmán el Bueno: «Por los muros de Tarifa vi a don Alonso asomado» (Durán, 958). La misma alternancia se observa en la trama narrativa: unas ve-

⁹⁶ Véanse, por ejemplo, los siete romances reseñados en *La Leyenda de los Infantes de Lara*, pág. 111.

⁹⁷ Publicado por FERNANDO JOSÉ WOLF, *Rosas de Timoneda*, Leipsique, 1846, páginas 96-107; texto bastante diverso del de un pliego suelto que publica Durán en el número 1094. Para la historia de este tema, véase MENÉNDEZ PRLAYO, *Antología*, XII, 1906, págs. 245-252.

ces inventa extraños episodios novelescos en las leyendas heroicas, por ejemplo, los amores de Bernardo y Estela o la galantería del Cid con la dama del moro enemigo (Durán, 632, 644, 751); otras veces se acerca al estilo cronístico (Durán, 780, 784); otras veces maneja los temas heroicos con libre y viva inspiración tradicional, como en los notables romances del cerco de Zamora (Durán, 786, 787, 794, 797-799, 805).

CAPÍTULO XIV

EL ROMANCERO NUEVO COMPITE CON EL VIEJO (1583-1612)

1.—El mayor auge del romancero.

Una época bien diferenciada comienza en los dos últimos decenios del siglo XVI con el éxito editorial del romancero nuevo y con el éxito teatral del romancero viejo asociado al nuevo. A esta época dedicaremos los capítulos XIV y XV.

Es la época en que el romancero, tanto el viejo como el nuevo, muestra mayor vitalidad, mayor fuerza productora en el arte, mayor brillo y eficiencia en todo el ambiente cultural español.

Los verdaderos poetas, incluso un Góngora o un Lope de Vega, se apoderan del romancero, en lugar de aquellos ramplones Lorenzo de Sepúlveda o Pedro de Padilla, rimadores de crónicas, y la producción romancística del día emprende una nueva vida, creándose un nuevo clima, siguiendo nuevo estilo. Muy nuevo estilo, aunque siempre conservando fuertes raíces en el pasado, que aquí procuraremos señalar, tales como la anonimia, gran parte de la temática, muchos rasgos del estilo intuitivo y hasta el calor de actualidad, aunque de singular manera.

2.—Primer éxito editorial del romancero nuevo. 1589-1597.

La imprenta abandona la recolección de los romances tradicionales y antiguos, que venía dando a luz desde los primeros años de la implantación del arte tipográfico, y se aplica a recoger la producción nueva, la cual va en rápido aumento. No se alaba-

rá ya ningún editor, como había hecho el de Amberes, de su diligencia en acopiar los *romances viejos*; ahora las portadas de las publicaciones anuncian *romances nuevos* como el mayor atractivo para los compradores.

En Valencia, a pocos años de morir Timoneda, que allí tanto había fomentado la afición al romancero viejo y nuevo, aparecen desde el año 1589 al de 1598 multitud de romancerillos, en folletos rotulados por lo común: *Cuaderno de varios romances, los más modernos que hasta hoy se han cantado*, cuadernitos de los cuales se conservan 25 en la Biblioteca Ambrosiana de Milán y 18 en la Universidad de Pisa¹. Entre esos mismos años, en forma más abultada y más costosa de tomitos de bolsillo, aparecieron nueve partes, tituladas *Flor de varios romances nuevos*, Huesca, 1589 (hay una licencia redactada en valenciano, 1588): *Flor de varios y nuevos Romances, Primera y Segunda Parte, añadióse ahora la Tercera Parte*. Valencia, 1591; *Cuarta y Quinta Parte de Flor de Romances*, Burgos, 1592; *Flor de Romances, Cuarta, Quinta y Sexta Partes*, Lisboa, 1593; *Séptima Parte de Flor de Romances nuevos*, Madrid, 1595; *Flores del Parnaso, Octava Parte*. Toledo, 1596; *Novena Parte*, Madrid, 1597; tomitos reeditados después a porfía hasta fines del xvi en esas mismas ciudades y en Valencia, en Alcalá de Henares, en Barcelona, en Perpiñán y en Zaragoza, añadiendo y quitando romances, por lo cual y por la escasez de ejemplares conservados, la bibliografía de estas Flores es de lo más enmarañado que puede darse².

Bien se ve cómo el público ansiaba novedades en estos tomitos tan continuamente impresos y reimpresos. Lope, en *El Vaquero de Moraña*, presenta al joven don Félix que, acabado de levantarse por la mañana, lee un romance de Píramo y Tisbe: su padre le toma el librito creyendo que es de devociones matutinas o de salmos y, al examinarlo, exclama indignado: «¡Romancero! ¡El más moderno!»³.

¹ Descritos por FOULCHÉ-DELBOSC en la *Revue Hispanique*, XLV, 1919, págs. 510 y siguientes, y LXV, 1925, pág. 160.

² Bibliografía en WOLF, *Studien*, traduc. de Unamuno, II, págs. 51-54; en *Obras poéticas de Góngora*, New York, The Hispanic Society, III, 1921, págs. 112-113; y en A. GONZÁLEZ PALENCIA, *Romancero General*, 1947, I, pág. xv. Para la cuarta y quinta parte, 1592, por SEBASTIÁN VÉLEZ DE GUEVARA, véase J. M. COSSIO en el *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XV, 1933, págs. 307-311.

³ LOPE DE VEGA, *Obras*, edic. Acad., VII, pág. 567 a. Morley fecha *El vaquero de Moraña* entre 1599 y 1604, pero puede ser anterior.

3.—Los principales romancistas.

En ambas colecciones, *Cuadernos* y *Flores*, se recogen los romances que entonces escribían los escritores jóvenes. Los Cuadernos a veces dan el nombre del autor, Liñán, Francisco Navarro⁴, Vivar, Melchor Horta y otros; pero las Flores no. Si al fin de una *Segunda Parte* de la Flor se añaden «Romances compuestos por Rodrigo de Torres y Lizana»⁵, es caso excepcional, y aquí va en un apéndice, lo mismo que al frente de la *Sexta Parte* un romance del librero editor Pedro de Flores⁶. En el cuerpo de cada Flor se publican los romances sin nombre ninguno de poeta. El nombre podían saberlo los bien enterados de la vida literaria, pero no se comunicaba al público.

Cuando en 1589 comienzan a divulgarse estas Flores romancesas, entre los romancistas más famosos el que más edad tenía era Cervantes, con cuarenta y dos años; su romance «Los celos», por él tan apreciado, se publicó muy estropeado en la Tercera Flor de Valencia⁷. Después hay que citar al sevillano doctor Juan de Salinas, con treinta años, que más tarde fué canónigo de Segovia⁸. Luego viene Góngora, que contaba veintiocho años, del cual se conservan romances muy anteriores, desde 1580, en los cuales cifraba su principal fama, aunque también brillaba en canciones y sonetos. Sigue Lope de Vega, con veintisiete años, quien ya desde los veintiuno gozaba de gran popularidad romancística. Después, Pedro Liñán de Riaza, nacido en Toledo de padres aragoneses, estudiante de cánones en Salamanca (1582-1584)⁹. Juan Bautista Vivar, elogiado como improvisador por Cervantes en el Canto de Calíope de la Galatea, y

⁴ Una descripción de la villa de Ocaña, por FRANCISCO NAVARRO, en la Biblioteca Nacional (GALLARDO, *Ensayo*, II, al final, pág. 113 a).

⁵ Biblioteca Nacional de Madrid, ejemplar falto de portada, R-15952; la segunda parte dice: «Recopilado por Pedro de Moncayo». Será edición de 1591 ó 1593. Durán, números 1484 y 1485, publica dos de esos romances de Torres y Lizana.

⁶ Véase RENNERT CASTRO, *Vida de Lope de Vega*, 1919, pág. 60, nota.

⁷ Y, al parecer, se reimprimió en la Séptima Flor; al menos en el *Romancero General* va en la Séptima Parte (no hay siempre exacta correspondencia entre las partes del *Romancero* y la Flor que lleva igual número).

⁸ Noticias suyas en GALLARDO, *Ensayo de una Bibl.*, IV, col. 408-421. GONZÁLEZ PALENCIA, *Romancero General*, 1947, I, pág. XLI.

⁹ Noticias suyas en RODRÍGUEZ MARÍN, *Pedro Espinosa, estudio biográfico*, 1907, páginas 171-173. Sus romances, en GONZÁLEZ PALENCIA, *Romancero General*, 1947, I, página XL (no incluye el *Sentado está el señor rey*).

por Lope, que en la *Dorotea* (IV, 2.^a) le califica de «monstruo de naturaleza en decir versos de improviso con admirable impulso de las musas». Y, en fin, el más joven de todos, el caballero Luis de Vargas Manrique, hijo de opulenta familia toledana, el cual sólo contaba veintitrés años ¹⁰.

En el proceso por difamación seguido contra Lope de Vega se refiere, en enero de 1588, una conversación tenida en el corral de comedias de la calle del Príncipe, en la que este don Luis de Vargas, refiriéndose al estilo del romance difamatorio, dijo que sólo a cinco personas podía atribuirse: a Cervantes o a Liñán, los cuales no se hallaban en Madrid entonces, a él mismo, el propio Vargas, que no había escrito tal cosa, o, en fin, a Vivar o a Lope, únicos entonces posibles. Así, el jovenzuelo don Luis se incluía sin empacho entre los mayores romancistas.

Enumeraba Vargas únicamente a los que solían habitar en Madrid, pues se trataba sólo de un romance satírico local. Pero a esos cinco poetas de Castilla la Nueva hay que añadir los nombres de los dos andaluces Góngora y Salinas, para completar los siete principales poetas de las Flores.

Aparte hay que recordar los que aún no se avenían con la anonimidad y publicaban los romances por cuenta propia y a su nombre, como antes habían hecho Sepúlveda y Lucas Rodríguez. Así, el madrileño Gabriel Lasso de la Vega, de noble familia, más tarde servidor en la guardia de Felipe II, publicaba a los veintiocho años *Romancero y Tragedias*, en Alcalá de Henares, 1587, donde hay hasta 60 romances de asuntos heroicos (rey Rodrigo, Pelayo, Bernardo, Fernán González, Cid) e históricos (Reyes Católicos, etc.) y 16 pastoriles ¹¹. Algunos de sus romances entrarán poco después en las colecciones generales, y entrarán como anónimos, muy a pesar de este autor.

El mismo año que Lasso, publicaba Juan de la Cueva su *Coro febeo de romances historiales*, Sevilla, 1587; pero, salvo uno de ellos, no fueron recogidos por los romanceros anónimos, quedando así fuera de toda corriente popular; Cueva, en nuestra fecha

¹⁰ Noticias en E. COTARELO, *Obras de Lope de Vega*, III, 1917, pág. VIII. Ningún romance suyo es conocido en el *Romancero General*, ni tampoco ninguno de Vivar.

¹¹ DURÁN, *Romancero*, II, pág. 686 a. Lasso adopta estilos varios, según los temas tratados. En cuanto a los romances cronísticos, para lo poco cuidadoso que es en su erudición, véase *Floresta de leyendas heroicas* (Clásicos de La Lectura, 71, 1926, págs. 35-36).

inicial de 1589, contaba cuarenta y seis años, era más viejo que Cervantes, y no se le contaba entre los cultivadores del nuevo gusto.

En el *Romancero General* entraron algunos romances de Juan Rufo, de Barahona de Soto, de Miguel Sánchez, de Jerónimo Francisco de Castaña y otros¹².

4.— *Ultima acción de la anonimía y de las variantes en la producción romancística.*

Los romances que ahora se publican representaban corrientes literarias nuevas y singulares, como puede suponerse sabiendo que son debidos a los más insignes autores. Muchos de los romances son de carácter personalísimo, alusivos a aventuras en que los autores se veían envueltos, aventuras a veces muy sonadas, muy conocidas del público¹³. Y sin embargo, esos romances se publicaban siempre como anónimos en las colecciones generales, y con un anónimo tan eficaz que hoy la crítica, para averiguar el autor de alguna de esas composiciones, tiene que hacer estudio muy diligente y pocas veces llega a resultados seguros en la atribución, suscitando ésta a veces largas controversias eruditas¹⁴.

Pues bien; esa anonimía, que a modo de rigurosa etiqueta de la corte romancística se imponía a los más insignes poetas, no es otra cosa que una imperiosa e ineludible supervivencia del carácter tradicional con que el romancero venía autorizado de siglos atrás. El romance viejo no tiene un autor único, sino colectivo; el romance nuevo no debe tener autor particular, aunque todos sepan quién lo ha escrito. Y obsérvese este contraste curioso: mientras las *Flores* y los *Romanceros* publicaban bajo un riguroso anónimo todos los romances, la colección coetánea de

¹² A. GONZÁLEZ PALENCIA, *Romancero General*, 1947, I, pág. XLIII. Para Castaña, véase, abajo, párrafo 21.

¹³ Juan Rufo (nacido en 1547), «oyendo cantar algunos romances de poetas enamorados, con relación especial de sus deseos y pensamientos, y aun de sus obras, dixo: locos están estos hombres, pues se confiesan a gritos», *Las seycientas apotegmas de Juan Rufo*, Toledo, 1596, folio 4 (reimpresión, Bibliófilos Españoles, 1923, págs. 17-18).

¹⁴ La principal guía para descubrir el autor de los romances debe ser el testimonio de los *Cuadernos* y las atribuciones manuscritas que un desconocido de comienzos del siglo XVII puso en los márgenes de un *Romancero General* de 1604, que se guarda en la Biblioteca Nacional de Madrid, R-2171; Gallardo intentó, por su parte, una fijación de autores en otro ejemplar del *Romancero* de 1604, que conserva la Biblioteca Nacional, U-1302.

poesía lírica, las otras *Flores de poetas ilustres* publicadas por Pedro de Espinosa, no dejan de poner al frente de la más pequeña composición el nombre del autor respectivo, siendo esos autores a veces los mismos del romancero o mucho menos famosos que éstos. La anonimia quiere revestir al romance nuevo con el carácter de poesía colectiva. Recuérdese, a este propósito, la anonimia de los artículos de fondo en los periódicos modernos; el artículo está escrito por un publicista de nota, en los casos graves está a veces escrito por la máxima autoridad, por el jefe del partido a que el periódico pertenece, pero el autor no debe firmar, porque la firma quitaría al artículo el valor de una opinión colectiva, para convertirlo en una opinión individual, menos valiosa por autorizada que ella sea. Pues bien; esta anonimia es algo especial del romancero nuevo en las dos últimas décadas del XVI. Los romances artificiosos de la época trovadoresca y los inmediatamente posteriores no ocultaban el nombre del poeta, ni su propagación por el canto era tan activa; los romances cronísticos se solían publicar en colección firmada por el autor y no lograban popularización ninguna; sólo ahora, con asenso de los más grandes poetas, el romance artificioso quiso participar de la vida colectiva y anónima propia del romance viejo.

Esa aspiración a la impersonalidad colectiva, revelada por la anonimia, va unida al hecho de que la difusión de los romances no se contentaba con la simple divulgación por escrito, sino que aspiraba muy principalmente a la popularización por medio del canto, y el cantor, al repetirlos, habría de practicar en ellos un comienzo de asimilación, introduciendo a su gusto variantes, tarea muy llana, dada la gran facilidad del metro que ponía el retoque al alcance de cualquiera.

El editor de la *Quinta y Sexta Parte de la Flor* (1592) nos dice que creyó necesario publicar los romances porque en los cartapacios andaban «escritos de tan varias maneras» y tan estropeados, que sus autores no los reconocerían si los viesan; para darlos a la estampa, añade, «a muchos destes romances les he enmendado muchos pies (pie = verso) y hecho otros de nuevo», por lo cual pide excusa a los autores y a los que posean copias en mejor forma. No puede describirse mejor el estado de una poesía muy popularizada en que toda transmisión, sea oral, manuscrita o tipográfica, implica variantes. El citado prologuista continúa:

«desta gran perdición no poca culpa tienen los músicos, que como dize, y dize muy bien, en el prólogo de otro Romancero que anda, pensando que los romances se hazen sólo por su respecto, como si a la música estuviese anexa la poesía, en llegando a su poder, no contentos con usurparlos, culpando a los poetas de prolixos y largos, los acortan y quitan muchas coplas, que como no las entienden, de ordinario suelen ser las mejores»¹⁵. Y notemos de pasada en qué modo los poetas del romancero nuevo miran ya la música como un accesorio impertinente o perjudicial, y se enfadan, impotentes, contra los músicos romancistas que representan el gusto del público, fiel al concepto de la poesía épico-lírica esencialmente unida a la música.

A nombre de los autores, Gabriel Lasso de la Vega, en su *Manojuelo de romances* (de 1601, que luego reseñaremos), muy dolido de que se le tratasen sus versos como anónimos, protesta contra las libertades que se toman los editores de las *Flores*, lo mismo que contra las que se toman toda clase de correctores, copistas y músicos:

Han dado en recopilar
ciertos curiosos autores
y en coger sudor ageno
para vender a impresores,

y dan un libro compuesto
de la mañana a la noche
que llaman *Flor de Romances*,
y es porque lo traen por Flores...¹⁶

Sé decir de mis romances
(en punto bueno se nombre)
que, cuando a mis manos vuelven,
no hay diablo que los soporte...

El músico los cercena,
el que traslada compone,
el que recopila enmienda,
el impresor antepone,

¹⁵ *Quarta | Quinta | parte de Flor de | Romances | recopilados por Sebastián Vélez de | Guevara, racionero de la | Colegial de Santander.* En Burgos, 1592. (Bibl. Nac., R-15953). Reimprímese el «Al Lector» en la edición del *Romancero General*, por A. GONZÁLEZ PALENCIA, 1947, I, pág. XVIII.

¹⁶ Alusión al librero Pedro Flores, editor de la Cuarta, Quinta y Sexta *Flor de Romances* Lisboa, 1593, y del *Romancero General* de Madrid, 1614.

el censor les da un mordisco
 cuando referir los oye;
 todos dan en los cuitados
 bien o mal, a troche moche;

unos dicen: largo es éste,
 otros: bien será se acorte,
 otros: con diez versos menos
 será al tablado conforme;

de suerte que a cualquier tonto
 y a sus torpes correcciones
 salen los versos sujetos,
 ¡florido tiempo les coge! ¹⁷.

Hemos hecho esta larga cita para sentar que el romancero nuevo de las Flores lleva en la anonimidad un germen de tradicionalidad. Insistimos sobre el hecho de que, en esta tradicionalidad incipiente, cada uno se siente dueño de la obra anónima, lo mismo que en el romancero de trasmisión puramente oral, y que se tiende sobre todo a acortar el texto, sea el acortamiento causa impulsora de selección o causa deturpadora. La crítica individualista debe meditar los versos de Lasso de la Vega para comprender que las variantes de una poesía hecha del dominio público no son comparables a las que sufre otra cualquier poesía. Si esos romances nuevos hubieran seguido en boga durante mucho tiempo, se habrían convertido en romances tradicionales; pero su popularidad se acabó pronto; su contenido no podía asegurarles un permanente interés popular. No obstante, hay excepciones. Alguno de estos nuevos romances goza hoy de cierta difusión tradicional, aunque muy limitada geográficamente y muy poco arraigada.

Estamos en un límite cronológico. Góngora y Lope de Vega, nacidos en 1561 y 1562, lanzan al público varios romances suyos como anónimos, los cuales se popularizan y se incluyen en los Cuadernos, Flores y Romanceros, de los decenios 1580 y 1590, como poesía patrimonial de todo el público. Quevedo, veinte años más joven, ya no populariza sus romances como anóni-

¹⁷ Reimpreso por A. RESTORI en la *Revue Hispanique*, X, 1903, pág. 121.

mos en las colecciones generales. El concepto de tradicionalidad romancística se ha desvanecido por completo en los primeros años del 1600.

5.—*Los géneros más cultivados.*

Entre los muy varios temas tratados en las nueve partes de la Flor de Romances se destacan tres, cuya importancia respectiva y cuyo sucesivo desarrollo cronológico se aprecia en la serie y fecha de dichas partes.

Los temas *moriscos* se encuentran en su mayor boga cuando comienza la publicación de las Flores, predominando en tal manera que suman un 40 % del total de los romances publicados en la Primera Parte de la Flor (1589). Después van hallándose en menor proporción, hasta ser un 16 % del total de la Sexta Parte (1593), aunque todavía en ella forman la clase más numerosa ¹⁸; por último, en la Novena Flor (1597) ya son menos en número que los romances históricos. Luego continúa la disminución del género morisco, hasta su casi extinción en los primeros años del xvii.

Los temas *pastoriles* siguen a los moriscos en abundancia y en época de mayor auge. Empiezan en número muy inferior a éstos, hasta que en la Cuarta y Quinta Flor (1592) tienen un repentino aumento, sobreponiéndose su número al de los moriscos. En las partes Octava y Novena los dos géneros quedan equiparados (10 y 15 moriscos frente a 10 y 16 pastoriles).

Los temas *históricos* ocupan el tercer lugar, comenzando en un completo olvido. En la Parte Primera no hay ninguno, pues uno fronterizo, de Reduán, entró al parecer afiliado con los moriscos. En la Segunda Flor hay también sólo uno (Doña Blanca está en Sidonia; Durán, 967). Luego, aunque aparecen varios, son muy pocos: en la Tercera y Cuarta Parte (1592) hay 11 y 6, respectivamente (Infantes de Lara, Bernardo, Cid, Roncesvalles); en la Quinta, sólo uno (Muerte del rey don Pedro). Esta casi preterición trajo censuras romancísticas, como veremos, y se nota una reacción en favor de los temas históricos a partir de la Sexta Flor (1593), donde se tratan 29 temas heroicos e histó-

¹⁸ Sólo en la Parte Cuarta (1592) los romances moriscos son menos que los pastoriles, y en la Octava y Novena (1597) menos que los históricos. Tomo los datos en A. GONZÁLEZ PALENCIA, *Romancero General*, 1947, I, págs. xxiii y sigs.

ricos, más que los pastoriles, 19, aunque siempre menos que los moriscos, 38. En la Séptima Parte hay 25 históricos. En la Octava hay 12, mientras los moriscos son 10 y los pastoriles otros 10. En la Novena Flor hay 19: más que moriscos, 15, y más que pastoriles, 16; la reacción va dominando, y poco después, los romances históricos llegarán a la mayor preponderancia.

6.—*Los romances moriscos, primer éxito del romancero nuevo. Lope de Vega.*

Los romances moriscos tienen sus raíces y antecedentes en los romances fronterizos vistos desde el campo moro. Hemos visto su forma primitiva (cap. XII, 7); romances viejos que fueron los que primero promovieron la imitación de los romancistas nuevos. Veremos ahora el florecimiento de este género unido al nombre de Lope de Vega.

Antes que Lope de Vega comenzase a ganar fama como autor dramático, obtiene en 1583 su primer gran éxito de popularidad, contando la historia de cierto moro Gazul, en unos romances publicados como anónimos, según costumbre, pero conocidos como de Lope por los contemporáneos. El extraordinariamente famoso de tales romances de Gazul, el de *La Estrella de Venus*, fué cantado en toda España por grandes y chicos, por cortesanos y labradores, fué glosado muchas veces a lo humano y a lo divino, fué aludido, como historia divulgadísima, en multitud de obras literarias durante más de tres cuartos de siglo, hasta Calderón, en 1660, y hasta Miguel de Barrios, en 1665, por lo menos, y aun Moratín, en «El Barón», lo pone como romance entonces cantado al son de la cítara. El texto del romance comienza:

Sale la estrella de Venus
al tiempo que el sol se pone
y la enemiga del día
su negro manto descoge;

y con ella un fuerte moro
semejante a Rodamonte,
sale de Sidonia airado,
de Jerez la vega corre...

desesperado camina,
que siendo en linaje noble,

le deja su dama ingrata
porque se suena que es pobre,

y aquella noche se casa
con un moro feo y torpe,
porque es alcaide en Sevilla
del alcázar y la torre...

Va este Gazul en su camino quejándose de que Zaida olvide tres años de amores para casarse con el rico Abenzaide; llega a Jerez a la medianoche, entra con su caballo por medio del solemne cortejo nupcial, arroja su lanza, matando al desposado, y se retira desafiador por entre el alborotado concurso.

La rapidez narrativa, el adorno parco, la sobreabundante y briosa elocuencia, el movimiento dramático, daban al romance un encanto muy superior al de los que entonces se escribían, una animación que parecía renovar, aunque en bien diverso estilo, el vigor de los romances viejos. Asimilándolo a los viejos, el novelesco historiador de las «Guerras civiles de Granada» trata este romance de Gazul como histórico; y lo es sin duda, pero con una historicidad particular, pues no es la aventura de ningún moro granadino, sino del mismo Lope. He aquí por qué el *Salé la Estrella de Venus* recibió calor de vida tanto al ser escrito como al ser escuchado por los primeros que lo lanzaron a la gran popularidad.

Lope, según la opinión que creo más cierta, escribió ese romance cuando era un muchacho de veintitún años¹⁹; hacía tres que se había prendado de la que él designa con el seudónimo de Marfisa cuando nos habla de su primer amor; pero al volver de la expedición militar contra los portugueses de la isla Tercera, halla a su novia casada con un viejo rico.

Este matrimonio es el desengaño que el poeta transfiguró en la venganza de Gazul, el moro desdeñado por pobre. Lope, desde la mocedad, padeció toda su vida, junto a la satisfacción por sus altísimas dotes personales, una nunca calmada preocupación por su modesta posición social; la pobreza era siempre para él la «dádiva santa desagradecida», que dijo Juan de Mena, y desahogaba ahora la pena de haberse visto desecha-

¹⁹ MARÍA GOYRI DE MENÉNDEZ PIDAL, en la *Nueva Rev. de Filol. Hisp.*, número conmemorativo de Amado Alorso, 1953, rechaza la atribución de la *Estrella de Venus* a la época de Elena Osorio.

do, imaginando la arrogante lanzada de Gazul, como si ella no sólo hubiese causado la muerte al rico Abenzaide, sino también al rico marido de Marfisa.

En otro romance que comienza *La bella Zaida Zegrí*, llorando Zaida sobre el cadáver de Abenzaide, maldice, celosa, el nuevo amor de Gazul. Es que hacia ese año 1583 Lope comenzaba sus amores con la célebre Elena Osorio. Y continuó disfrazando en romances moriscos, pero llamándose no ya Gazul, sino Zaide o Adulce, la larga y azarosa historia de esos amores con Elena; cómo en ellos fué desbancado por otro rico, por el borgoñón Francisco Perrenot, sobrino del prepotente cardenal Granvela; cómo, en fin, fué condenado a destierro por vengativas sátiras contra la amada desdeñosa y contra familiares de ella. En la sentencia de destierro, el 7 de febrero de 1588, se conmina a Lope de Vega para «que de aquí adelante no pase por la calle donde viven las dichas mujeres»; y otro romance, más famoso aún que el de *La Estrella de Venus*, y que quizá es obra del mismo Lope, aunque un manuscrito lo atribuye al doctor Juan de Salinas²⁰, comienza aludiendo a esa sentencia:

Mira, Zaide, que te aviso
 que no pases por mi calle,
 ni hables con mis mujeres,
 ni con mis cautivos trates...
 que eres pródigo de lengua
 y amargan tus libertades
 y habrá menester ponerte,
 quien quisiera sustentarte,
 un alcázar en el pecho
 y en los labios un alcaide...

Todos sabían, al cantar y al oír este sonadísimo romance, que aludía a la prohibición impuesta a Lope de no pasar por la calle de Lavapiés, donde vivía Elena Osorio, y los lindísimos versos, por su garbo apasionado, por su fastuoso colorido mo-

²⁰ Opinan que es de Lope, A. TOMILLO y C. PÉREZ PASTOR, *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*, 1901, pág. 103; lo mismo dicen H. A. RENNERT y A. CASTRO, *Vida de Lope de Vega*, 1919, pág. 67. No obstante, J. MILLÉ JIMÉNEZ, *Sobre la génesis del Quijote*, Barcelona, 1930, pág. 128, se atiene a la atribución a Salinas hecha en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid; pero sabido es lo arbitrarias que a veces son las atribuciones hechas en los cartapacios. El *Mira, Zaide* es tan favorable a Lope como lo es la *Dorotea*, donde también se trata de la pródiga lengua del poeta.

risco, alcanzaron boga sin igual. Otro romance ²¹ nos informa de la inmensa popularidad del *Mira Zaide que te aviso*.

Háganme v̄ueſas mercedes
 merced de desengañarme,
 si hay entre todos alguno
 que conozca al moro Zaide...
 y díganme qué es la causa
 que no hay pequeño ni grande
 que mil veces no le avise
 «que no pase por su calle».
 Apenas ha amanecido
 cuando ya, haciendo jarabes,
 el boticario le avisa
 «que no pase por su calle».
 Aun apenas ha tomado
 en su tienda aguja el sastre
 cuando avisa al triste moro
 «que no pase por su calle»...
 Allá dentro en su bodega
 está picando la carne
 el pastelero, y le avisa
 «que no pase por su calle»...
 y las fregonas, fregando
 sus platos y sus vasares,
 le avisan a voz en grito
 «que no pase por su calle».

Y así todos, grandes o chicos, hasta el caminante que va cien leguas de su casa o el marinero engolfado en la anchura del mar le avisan «que no pase por su calle»;

¿Qué tiene este triste moro?
 ¿está tocado de landre,
 que así desterralle quieren
 de todas las vecindades?
 ¿Adónde ha de ir el cuitado.
 pues en el mundo no cabe?

Pero esta bromeante descripción de la universal popularidad del romance morisco remata muy en serio, censurando la injusta sentencia del prolongado destierro que padecía Lope y tachando de innoble la implacable venganza de un rival poderoso:

²¹ De un códice del siglo XVII, en la Biblioteca Nacional, M-190; publicado por Durán, núm. 257.

Merezca el humilde moro
 que su destierro se acabe,
 que quien de humildes se venga
 humilde venganza hace.

En este final tenemos la prueba de que el *Mira Zaide* era para el público clara alusión a la sentencia judicial de 1588. Los romances volvían a ser alguna vez, como en estos casos que recordamos, poesía noticiera de sucesos actuales, ruidosos, señalados, como durante la edad heroica lo fué la epopeya en tiempo de los Infantes de Lara, o los romances en tiempo de Abenámár, de Reduán y de Sayavedra. Pero, por desgracia, la edad heroica había pasado, y no hay sino una edad chismográfica en que el sentimiento poético divulgable sólo sirve a los enredos y hablillas de los cenáculos literarios; aunque, bien mirado, los borrascosos conflictos pasionales de un Lope de Vega, a pesar de su limitado personalismo, bien pueden mantener duradero interés humano al lado del de la muerte trágica de un oscuro Sayavedra. Y de hecho, el *Mira Zaide*, después de ser muy citado, imitado y contrahecho en la literatura de su época, conservó hasta hoy cierta tradicionalidad en boca del pueblo (cap. XXII, 10).

La inmensa mayoría de los romances moriscos quedan en el anónimo con que todos ellos se publicaban, y nunca sabremos la ocasión particular que inspiró al autor, en caso que nacieran motivados por sucesos reales. Una vez creado un personaje granadino, poetas varios contribuían a formar en torno a él un ciclo de composiciones; así tenemos el ciclo de *Tarfe* (Romancero de Durán, 70 y sigs.); el de *Bravonel de Zaragoza* (Durán, 208 y siguientes); el de *Azarque de Ocaña* (Durán, 192 y sigs.); el de *Arbolán* (Durán, 160 y sigs.), uno de cuyos romances, el que empieza «A la gineta y vestido de verde y flores de plata», sabemos pertenecer al doctor Juan de Salinas, que ya dijimos fué romanquista afamado; etc., etc. Góngora es autor del romance cíclico de *Abenzulema*, que comienza «Aquel rayo de la guerra» (Durán, 85), fechado en 1584.

7.—*Las Guerras civiles de Granada 1595.*

Los romances moriscos inspiran e informan la última colección importante donde, como en Timoneda, pero con muy diferente espíritu, se juntan los romances antiguos con los nuevos. El murciano Ginés Pérez de Hita, soldado contra la rebelión de los moriscos (1569-1570), evoca el recuerdo del último reino moro, fantaseando el ambiente exótico de la vida granadina, en su famosa novela titulada *Historia de las Guerras civiles de Granada*, 1595; en ella mezcla a la prosa trece romances fronterizos antiguos, cuatro refundiciones nuevas de romances viejos y veinte romances moriscos²². Pero los tiempos han cambiado en más de veinte años que van desde Timoneda acá; Pérez de Hita, aunque es el último colector de romances fronterizos (a él debemos algunos nunca publicados antes y versiones muy curiosas de otros que ya habían sido publicados)²³, no busca en esos romances tradicionales el «allegarse a buenos», como Timoneda dijo, sino que creía necesario disculparse por citarlos: «aunque son romances viejos, es muy bueno traerlos a la memoria para los que agora vienen al mundo, porque entiendan la historia por qué se cantaron; y aunque los romances son viejos, son buenos para el efecto que digo», salvedad que a menudo se le ocurre: el romance de Reduán es calificado de «buen romance, aunque antiguo»; el de *Caballeros granadinos* (no viejo por cierto) es dicho «aunque antiguo, bueno». Hita va decididamente tras los romances nuevos, que inserta en abundancia «por adorno de nuestra obra»; siempre tiene a la mano «un galán romance de los nuevos» para describir fiestas, atavíos y lances de la vida moruna²⁴.

La insatisfacción por lo antiguo hace que Pérez de Hita inserte, al lado de algún romance viejo, un contrahacimiento moderno con asonancia mudada. Esta refundición asonántica, que hemos visto usada en época anterior (arriba, cap. IV, 26), fué

²² Los moriscos están sacados casi todos de la *Flor de varios romances, recopilados por el bachiller Pedro de Moncayo*, Huesca, 1589, según indica PAULA BLANCHARD-DEMOUGE en su edición de las *Guerras civiles*, 1913, págs. LIV y sigs.

²³ Romances que en la *Primavera* de WOLF sólo se conocen por PÉREZ DE HITA: *Reduán*, 72; *Los Alporchones*, 81; *Mensajeros le han entrado*, 92 y 92 a; *Cercada está Santa Fe*, 93; versiones discrepantes: *Passébase el rey moro*, 85 a; *Estando el rey don Fernando*, 95 a; *Río Verde*, 96 a, además del *Ya repican en Andújar*, 82.

²⁴ Véase la edición P. BLANCHARD de las *Guerras civiles*, I, págs. 169, 165, 181, 45 y 294.

recurso grato al romancero nuevo. Pérez de Hita lo aprovecha hasta cuatro veces. Copia el doloroso romance viejo de la pérdida de Alhama, que él cree trasunto de un original árabe:

Paseábase el rey moro por la ciudad de Granada
 desde la puerta de Elvira hasta la de Bivarrambla
 ¡Ay de mi Alhama!
 Cartas le fueron venidas que Alhama era ganada,
 las cartas echó en el fuego y al mensajero matara
 ¡Ay de mi Alhama!..., etc.,

y comenta: «Este romance se hizo en arábigo en aquella ocasión... aunque después se cantó otro en lengua castellana, de la misma materia, que decía:

Por la ciudad de Granada el rey moro se pasea,
 desde la puerta de Elvira llegaba a la Plaza Nueva.
 Cartas le fueron venidas que le dan muy mala nueva..., etc.

Una de las veces, esta clase de refundición toca también al contenido narrativo. Copia Pérez de Hita «el romance muy antiguo» *Río Verde, Río Verde, tinto vas en sangre viva...*, asonantado en *-ía*, y como quiera que contiene noticias en desacuerdo con las crónicas, «no faltó otro poeta que hizo otro nuevo a la misma materia aplicado, el cual comienza y dice: *Río Verde, Río Verde, cuanto cuerpo en ti se baña...*», asonantado en *áa*²⁵.

Así, con semejantes claudicaciones, nuestro novelista murciano pone fin a la recolección de viejos romances fronterizos. Pero este último recuerdo tradicional que se mezcla a la arrolladora corriente literaria de los nuevos romances moriscos, muestra bien la duradera vitalidad de los romances viejos que, en plena exaltación del romancero nuevo, ofrecen a éste todavía recursos y ornatos aceptados como indispensables, confiriendo singular brillantez y nobleza histórica a esta creación de Pérez de Hita, que quedó en lo sucesivo como maestra y guía de las ficciones granadinas tan cultivadas desde el siglo xvii hasta los tiempos de Wáshington Írving.

²⁵ Los casos de refundición asonántica se hallan en las *Guerras civiles*, pág. 168 (no publicado en la Primav., 82; véase *Rev. Filol. Esp.*, II, 133), 254 (Primav., 85 b), 279 (Primav., 92 a); y 312 (Primav., 96, b; véase *Rev. Filol. Esp.*, II, págs. 336-338). Wolf admite estas refundiciones sin reparo ninguno de modernidad. En la pág. 256 de las *Guerras* se inserta *Moro alcaide* asonantado en *-áa* (Primav., 84 a), sin saber de la refundición en *-ta* (Primav., 84) de que tratamos arriba, cap. IV, 26.

8.—*Sátiras de la moda morisca.*

Pérez de Hita publicaba su novela cuando los romances moriscos nuevos llevaban ya varios lustros en gran boga. Las sátiras, por el abuso del género, menudeaban hacía ya algunos años. Góngora, en 1585, había parodiado el *Ensillemme el potro rucio*, uno de los famosísimos romances moriscos de Lope, cuya enorme popularidad nos certifican varios romances burlescos (Durán, 22, 251, 252)²⁶. Sin embargo, la polémica sobre los romances granadinos no se empieza a publicar sino en la «Tercera Parte de la Flor», 1591; luego se continúa en los años siguientes²⁷.

Varias de estas sátiras y burlas, dirigidas muy particularmente contra los romances de Lope, nos dicen que éste era por todos mirado como el mayor impulsor del gusto morisco; hasta seis romances burlescos a él referentes se hallan entre los reunidos por Durán²⁸. Algunas sátiras consisten en reducir a la humilde realidad la vida morisca. ¡A qué tanta gala, tanta danza, tanta fiesta en la Alhambra, tanta gallardía a la gineta, tanto desafío, tanto romper lanzas, si Fátima y Jarifa no hacen otra cosa que vender higos y pasas en la plaza, si Aliatar teje serones y esterres, si Muza hace buñuelos, Arbolán cava las viñas y el Cegri es aguador o arriero? (Durán, 245, 256).

Otra sátira recuerda los temas nacionales:

¡Ah! mis señores poetas,
descúbranse ya esas caras,
desnúdense aquesos moros,
y acábense ya esas zambras;

váyase con Dios Gazul,
lleve el diablo a Celindaja,

²⁶ Otra parodia, *Jeringueme el potro susio que me echó Mari Melendes*, en el *Cancionero Classense*, descrito por A. RESTORI, núm. CXCIX, manuscrito de 1589 (Rendiconti de la Accad. dei Lincei, 1902).

²⁷ El núm. 244 de Durán salió en la Tercera; 245 y 246 se publicaron en la Quinta Flor, 1592; los núms. 247 y 248 (éste de Góngora, 1586), en la Sexta, 1593; los 249, 250, 252 y 253, en la Séptima; el 254, en la Octava; el 255, en la Novena.

²⁸ DURÁN, núms. 247 de la Sexta Flor; 250 de la Séptima Flor; 254 de la Octava; 255 de la Novena; 256 del *Romancero* de 1604, y 257 de un manuscrito. Añádese en defensa de Lope el *¿Qué se me da a mí que el mundo?*, de que hablamos en la nota siguiente. Para el falso color morisco, véase el antiguo artículo de W. W. COMFORT, *The Moors in Spanish popular Poetry before 1600* (en *Haverford Essays*, 1909), y la tesis de la Universidad de Pennsylvania, H. A. DEFERRARI, *The sentimental Moor in spanish Literature before 1600*, Philadelphia, 1927.

y vuelvan esas marlotas
a quien se las dió prestadas...

Dejáis un fuerte Bernardo,
vivo honor de nuestra España...
dejáis un Cid Campedor,
un Diego Ordóñez de Lara...
¡celebran chusmas moriscas
vuestros cantos de chicharra!...

Si importa celar los nombres,
porque lo piden las causas,
¿por qué no vais a buscarlos
a las selvas y cabañas? ²⁹.

Como vemos, el romance, a la vez que reprueba el abandono en que los poetas tienen los temas heroicos, desea que, por lo menos, al disfraz morisco sustituya el pastoril (cosa que ya estaba en uso), y desea también que se introdujese disfraz francés, romano o cualquier otro.

Una respuesta a ese ataque arguye que tan español es Audalla como don Rodrigo, que tan españolas son las zambras como el baile de la Gallarda, y que Muza, Arbolán y Aliatar están muy lejos de agraviar la memoria del Cid o de Bernardo, pues

que el encarecer los hechos
del vencido en la batalla
engrandece al vencedor
aunque no hablen de él palabra ³⁰.

El autor de esta respuesta atribuye el ataque *¡Ah, mis señores poetas!* a un traidor del gremio poético, un Judas que por ensalzarse a sí mismo maltrata a los demás. El descubrir este anónimo sería de particular interés, pues acaso nos revelaría a la vez un cultivador de los romances heroicos e históricos, cuya paternidad es, más que ninguna otra, difícil descubrir.

²⁹ DURÁN, 245, pone interrogación disparatada: «¿Por qué lo impiden las causas?»; «impiden» es lección del *Romancero General* de 1600; la Quinta Parte de la Flor pone «piden». Si «piden» es la buena lección (habrá que ver otras ediciones de la Quinta Flor), el romance *¿Qué se me da a mí que el mundo?* sería posterior al de *¡Ah, mis señores poetas!*, pues en su octosílabo 131 dice «que nos impiden las causas», fundándose en la lección peor del *Romancero General* de 1600. El *¿Qué se me da?...* se publicó en el *Romancero General* de 1604, fol. 387 b, y es atribuible a Lope, como se cree en las *Obras sueltas* de *Lope de Vega*, XVII, 1778, pág. 467.

³⁰ *Romancero General*, 1600, fol. 139 d -140; DURÁN, 246.

9.—*Romances africanos y de cautivos.*
Góngora

Muy lejos de amores, celos, zambras y juegos de cañas eran vistos los moros que en la realidad entonces preocupaban a los cristianos. Otros romances, mirando a la actualidad, tomaban como fondo la guerra en las costas africanas y la piratería en el Mediterráneo con las penalidades de los cautivos españoles. Tales romances, siendo antítesis de los romances moriscos, desechan la brillantez y colorido de éstos para tomar el tono realista y sobrio que les convenía. Góngora tuvo éste por su género predilecto, mostrándose (a pesar de su romance de Abenzulema) muy poco afecto al género morisco, por lo mismo que era el preferido para Lope. También debe destacarse el nombre de otro cultivador del género, el doctor Juan de Salinas (Durán, 263).

La colaboración de los poetas varios forma aquí sus ciclos como en el estilo morisco. El Romancero General de 1600 agrupa así bajo un título común *Cinco romances del esclavo de Ochalí* (Durán, 276-280) referentes a los sufrimientos de un cautivo en poder del gobernador de Argel, aquel renegado calabrés escapado con su escuadra de la batalla de Lepanto. Durán constituye otro grupo: *El Forzado de Dragut* (268-275), entre los que hay dos de los más famosos y más sabidos romances de Góngora: «Amarrado al duro banco de una galera turquesa» y «La desgracia del forzado y del corsario la industria», escritos en 1583. Otro ciclo, *El español de Orán* (Durán, 234-236), contiene otros dos romances de Góngora, también de los más célebres y mejores: «Servía en Orán al rey un español con dos lanzas» y «Entre los sueltos caballos de los vencidos cenetes», fechados en orden cronológico inverso, 1587 y 1585, y, por tanto, el segundo retocado con una alusión al primero. Años más tarde, Góngora reincide en esas escenas de la piratería mediterránea con otro romance, «Levantando blanca espuma galeras de Barbarroja», y aún más tarde, fechado en 1602, «Según vuelan por el agua tres galeotas de Argel, Un aquilón africano las engendró a todas tres; Y según los vientos pisa un vergantín genovés, Si no viste el temor alas, de plumas tiene los pies»...

10.—*Romances pastoriles.*

Ya apuntamos que la mayor boga del romance pastoril es posterior a la del romance morisco; éste venía derivado naturalmente del viejo romance fronterizo, mientras el romance pastoril no halló precedentes en la novela de su género: *La Galatea* de Cervantes (1585) no usa aún en sus poesías el metro de los romances ³¹. Sin embargo, era imposible que el influjo renacentista no hiciese pasar la idealización arcádica de la novela pastoril al campo del romancero. En Timoneda vimos ya el primer paso, los romances hechos sobre la *Diana* de Montemayor. Pero luego los romancistas, prescindiendo del intermedio de la novela, expresaron, como los novelistas y los autores de églogas solían hacerlo, las propias aventuras sentimentales revestidas de ropaje rústico, lo mismo que tan frecuentemente las revestían de ropaje morisco. La personificación morisca había de ser más narrativa que lírica; la personificación pastoril, pobre de anécdota externa, se prestaba mejor para expresar la intimidad del poeta.

Cuando se publicaron las primeras Flores, 1589-1591, ya el romance pastoril autobiográfico se halla bastante cultivado, pero aparece en cantidad muy inferior (una mitad o menos) a la de los romances moriscos, hasta que en la Cuarta Parte, 1592, aumenta de pronto su proporción, excediendo en mucho: 24 pastoriles frente a 17 moriscos. Que ese éxito se debe a Lope de Vega (Belardo) y a Liñán (Riselo) nos lo declara el romance puesto como prólogo a esa Cuarta Parte, donde, según una ruda ficción, los asnos romancistas que enturbian las aguas del Tajo, del Tormes, del Pisuegra y el Henares, maltratan a Caliope.

y a no ser favorecida
de Riselo y de Belardo,
la pobre musa pasara
con mucha cox mucho daño ³².

El seudónimo morisco usado por cada autor era muy cambiante (una sátira se burla de Lope porque tan pronto es Adulce como Azarque o Muza o Bravonel; Durán, 247), pero el seudónimo pastoril era más estable, por influjo de la poesía bu-

³¹ En *La Arcadia* de LOPE, 1598, hay ya cuatro romances.

³² *Romancero General* de 1600, fol. 86 d.

cólica de gusto italiano. Lope era *Belardo*, Liñán era *Riselo*, don Luis de Vargas era *Lisardo*, Cervantes era *Lauso*, Pedro Laínez era *Damón*³³.

Lope de Vega, bajo el pastoral pellico, cantó la misma serie de sus azarosos amores que cantó bajo las galas moriscas, y también tuvo triunfos halagüeños. El principal éxito lo alcanzó con «Las Tórtolas», romance seguido de redondillas. Fué publicado en la Primera Parte de la Flor, 1589, como anónimo, no hace falta decirlo, pero sabiendo todos que era de Lope, y podemos suponer que éste lo escribió cuando andaba desterrado por Toledo en 1588.

El tronco de ovas vestido
de un álamo verde y blanco,
que entre espadañas y juncos
bañaba el agua del Tajo

y las puntas de su altura
del ardiente sol los rayos
y en todo el árbol dos vides
entretejían mil lazos...

éste con llorosos ojos,
mirando estaba Belardo,
porque fué un tiempo su gloria
como agora es su cuidado...

Entre las ramas, imagen antes de su felicidad y ahora de su infortunio amoroso, contempla dos tórtolas que se arrullan y besan sus picos; desesperado de envidia, arrojándoles una piedra deshace el nido, pero ve que a poco las espantadas tórtolas en un pino cercano vuelven a besarse. Olvidado de su pena, Belardo considera la fuerza incontrastable de los lazos del amor y espera que también él volverá a juntarse con Filis. Es decir,

³³ Eran nombres a que el público estaba habituado. Un romance de LIÑÁN comienza así: «Lisardo en sus sotos mira cómo sus manadas pacen, / Damón y Fabio deleitan al mundo con sus cantares, / Lauso trilla ricas mieses y colma sus trojes grandes, / Belardo aunque canta penas, de alegres principios nacen; / sólo Riselo no tiene memoria en qué deleitarse» (manuscrito de la Bibl. Real 2-H-4, cartapacio de 1590-1600). El personalismo de las ficciones pastoriles es fundamental: recuérdense las *Églogas* de GARCILASO; en la *Galatea* de CERVANTES los pastores son identificables; la Diana, protagonista de MONTEMAYOR, vivía y era conocida todavía cuando Felipe III visitó León, etcétera, etc.

Lope abrigaba la esperanza de recobrar algún día el amor de Elena Osorio ³⁴.

Innumerables remembranzas a las apedreadas tórtolas se hicieron en poesías y en prosas, en broma y en serio, tantas que Lope se sentía como un toro garrochado por las burlas, cuando exclama en otro romance:

¡Mal hayan las tortolillas,
mal haya el tronco y el olmo
de do salieron las varas
que el vulgo ha tirado al toro!... ³⁵.

En morisco o en pastoril, a las nueve partes de la Flor fué a parar, como poesía anónima de la colectividad, toda la biografía sentimental de Lope de Vega, con toda la vehemente y versátil afectividad del poeta. El remordimiento por los celos que causaba a su mujer doña Isabel de Urbina, cercana ya a la muerte (octubre ? de 1594), produce el más tierno y hermoso romance de Lope:

Descolorida zagala
a quien tristezas hicieron
perder el color de rosa
en el abril de su tiempo,

toda la aldea murmura
tan melancólico extremo,
y dicen que tanto mal
es del alma y no del cuerpo.

Siendo vuestra condición
y vuestros ojos risueños
que mataban de alegría,
están de tristeza muertos... ³⁶.

También Riselo, es decir, Liñán, publicaba al pormenor su vida. Así, por un excelente romance, en dobles cuartetas con es-

³⁴ Aplicación del romance al episodio de Elena, en A. TOMILLO y C. PÉREZ PASTOR, *El proceso de Lope de Vega*, 1901, pág. 88, y en RENNERT-CASTRO, *Vida de Lope*, 1919, página 68.

³⁵ Romance *Mil años ha que no canto*, en el *Romancero General* de 1600, fol. 47 c (y *Obras sueltas* de LOPE, XVII, pág. 425). Se publicó en la Tercera Flor, 1591, y alude a tres años de destierro.

³⁶ *Romancero General*, 1600, fol. 284 c, Octava Parte. La atribución a Lope está hecha por MARÍA GOYRI DE MENÉNDEZ PIDAL, *Para el romancero de Lope de Vega*, en la revista *Mediterráneo*, II, Valencia, 1944.

tribillo, sabemos la rebeldía del poeta cuando su familia le quería enviar a Aragón para cuidar sus heredades, apartándole de Toledo, donde tenía el alma:

De las cañadas del Pino
que hacen a Tajo estrecho,
va Riselo desterrado
a las riberas del Ebro;
que quieren que viva en ellas
sus desdichas y sus deudos,
labrando las heredades
que le dejara su abuelo
¡Qué mal agüero,
*trocar la libertad por el apero!*³⁷

Era cosa conocida, aunque muy imprecisa y exageradamente, que la moda pastoril había venido después de la morisca y que había sobrevivido a ésta. Por eso dice Quevedo en su festiva Pragmática contra los abominables «poetas hueros»: «Item, advirtiendo que después que dejaron de ser moros (aunque guardan algunas reliquias), se metieron a pastores todos, por lo cual los ganados andan secos de beber sus lágrimas, la lana chamuscada del fuego de sus amores, y tan embebecidos en su música, que no pacen, mandamos que dejen el tal oficio; y a los amigos de soledad les señalamos ermitas, y que los demás, por ser oficio alegre y de pullas, se acomoden en mozos de mulas»³⁸. Esas pullas, tan usadas entonces por los espoliques y viandantes cuando se cruzaban en los caminos, atribuídas aquí a los pobres pastores, nos dicen que el público, lo mismo que Quevedo, entendía bien los dimes y diretes que unos a otros se dirigían los autores de este noticierismo de actualidad, propio de la edad biográfica o chismográfica del romancero.

³⁷ *Romancero General*, 1600, fol. 95 d; es de la Cuarta Parte. La última octavilla debe colocarse a continuación de la primera.

³⁸ *Premáticas del Desengaño contra los poetas güeros*, en la *Bibl. Aut. Esp.*, t. XXIII, página 437 b. La Premática fué después incluída, con variantes, por QUEVEDO, en *El Buscón*, cap. X (véase la edición de A. Castro, págs. 118 y 123).

11.—*Los romances heroicos e históricos.*

En los comienzos del romancero nuevo, los temas históricos no atraían a los romancistas, pues su falta de actualidad no sugería nuevas composiciones.

Se ensayaron primeramente temas modernos: cuatro romances de Lautaro y Guacolda, inspirados en la Araucana de Ercilla, fueron acogidos en la Primera Parte de la Flor; y la pérdida del rey portugués don Sebastián figura en la Tercera Parte ³⁹. Pero de los temas épicos no hay absolutamente nada en las partes Primera, Segunda y Quinta; sólo en la Tercera y Cuarta hay, respectivamente, 8 y 5 romances de Bernardo, Infantes de Lara y Cid; en tanto que en esas cinco partes hay 110 romances moriscos. Razón tenía la sátira incluída en la Tercera Parte (1591) en lamentar la desnacionalización del romancero:

Renegaron de su ley
 los romancistas de España
 y ofrecieron a Mahoma
 las primicias de sus gracias...

Los Ordoños, los Bermudos,
 los Rasuras y Mudarras,
 los Alfonsos, los Enricos,
 los Sanchos y los de Lara,

¡qué es de ellos y qué es del Cid?
 ¡tanto olvido en glorias tantas!
 ¡ninguna pluma las vuela
 ninguna musa las canta!...

Aficiónense los niños
 a cantar proezas altas,
 los mancebos a hacellas,
 los viejos a aconsejallas:

*Buen conde Fernán González,
 Por el val de las Estacas,
 Nuño Vero, Nuño Vero
 viejos son, pero no cansan* ⁴⁰.

³⁹ DURÁN, 1247; otros romances de Lautaro se publicaron al fin de la Sexta Parte del *Romancero General*; los seis están omitidos en el *Romancero* de DURÁN. Otros dos romances de don Sebastián, en la Sexta Parte, DURÁN, 1245 y 1246.

⁴⁰ *Romancero General*, 1600, fol. 51 c; DURÁN, 244.

Esta simpatía por los temas viejos animó a Pedro Flores, librero (romancista también a veces), establecido entonces en Lisboa, después en Madrid ⁴¹, quien, al compilar la Sexta Parte de la Flor, 1593, dice en el romance introductorio haber puesto atención en el Cid, Bernardo y demás héroes antiguos. En efecto, hay en esta Sexta Parte quince romances del rey Rodrigo, de Bernardo, de los Infantes de Lara y del Cid. La reacción continuó, y en la Séptima Flor hay otros quince, entre los cuales uno de Fernán González, héroe siempre poco atendido por el romancero. En fin, en la Novena Flor hay doce romances heroicos, que son casi tantos como los moriscos y los pastoriles. Arriba (párrafo 5) hemos visto la gradación cronológica según la cual los romances pastoriles toman incremento después de los moriscos, mientras los históricos y épicos nuevos empiezan su moda más tarde. El progreso de éstos, a partir de 1593, prepara el auge a que llegan, después de la época de las Flores, con la aparición de un romancero consagrado totalmente al Cid.

La causa de este retraso, la incapacidad de los temas históricos y heroicos para representar la actualidad cotidiana de cada poeta era bien patente. Un defensor del género morisco (Durán, 246) decía, y con razón, que los nombres de un Cid, de un Diego Ordóñez, de un Escipión, no podían servir para tratar los amores y demás personalismos del día que los poetas trataban. Sin embargo, se hizo de ello algún ensayo, como el del ciclo de *El Albanés*, donde, bajo el aspecto exterior del defensor de Albania contra los turcos, Scanderbeg, se encubría la persona del Duque de Alba, ciclo al que contribuye Góngora con su romance «Criábase el Albanés en la corte de Amurates», fechado en 1586 ⁴².

Pero si evidentemente los temas históricos no se prestaban a enmascarar la menuda realidad diaria, ¿por qué no podrían ser-

⁴¹ Noticias de Pedro Flores en G. TICKNOR, *Historia de la Literatura española*, IV, Madrid, 1856, págs. 197-198 y 405-406. F. WOLF, *Studien*, traducción, II, págs. 53 y siguientes, y 64, nota. RENNERT-CASTRO, *Vida de Lope de Vega*, 1919, pág. 60, nota.

⁴² DURÁN, núms. 217-220, recoge la opinión corriente de que el ciclo alude al Duque de Alba, y sin razón se retracta en el tomo II, pág. 697 a de su *Romancero General*. El manuscrito Chacón dice, sobre el romance de Góngora, que el Albanés es «El duque de Alba, cuja persona disimula con la de Jorge Castrioto». Góngora atribuye al Albanés dos heridas de amor; se referirá al hijo del gran Duque, don Fadrique, que fué duque de 1582 a 1585; antes estuvo en la guerra de Flandes, y luego sufrió larga prisión por dobles amores, prisión que cesó en 1581. El sobrino de éste, don Antonio, desterrado también en 1590 por su disparatado matrimonio doble, no conviene a la fecha de Góngora.

vir para encarnar ideas políticas y sociales de actualidad? Sin duda que con ese propósito habrán sido concebidos varios de los romances que se escribieron, como vamos a evidenciar con un ejemplo. Nos vamos a detener en él, pues tenemos la excepcional fortuna de conocer la génesis de un romance cidiano de los nuevos; excepcional porque poseemos un documento que nos revela el nombre del autor y el móvil que le impulsaba.

12.—*Un romance cidiano de 1592.*
Pedro Liñán de Riaza.

Hacia abril de 1592 se empezó a cantar mucho por Madrid un romance nuevo:

Sentado está el señor rey
en su silla de respaldo,
de sus gentes mal regidas
desavenencias juzgando;

dadivoso y justiciero
premia al bueno y pena al malo,
que castigos y mercedes
hazen seguros vassallos;

y arrastrando luengos lutos
entraron treinta fidalgos,
escuderos de Ximena,
hija del Conde Lozano...

Es el bello romance de las quejas que contra Rui Díaz expone Jimena ante el rey Fernando, romance hecho entonces tan famoso, que Guillén de Castro, años después, pensó que en sus *Mocedades del Cid* todo el público lo echaría de menos si no lo incluía íntegro; y muy por los cabellos introdujo en el diálogo de la comedia ese comienzo narrativo, cuando Jimena, acompañada de sus hidalgos escuderos, entra en escena, ante la presencia del rey Fernando. Como no puede por menos, sus primeras palabras son escandaloso ripio:

ESCUDERO 1.º Sentado está el señor rey
en su silla de respaldo.

XIMENA. Para arrojarme a sus pies
¿qué importa que esté sentado?

Nada importaba, es verdad. Pero ¿qué importaba este romance al estado de honda conmoción en que España se encontraba cuando fué lanzado a la popularidad, para obtenerla tan extraordinaria como la tuvo? Nadie hoy, creo, ha sospechado que pueda tener relación inmediata con las grandes alteraciones de Aragón ocurridas cuando el proceso de Antonio Pérez y la degollación del Justicia Lanuza. Hacía tres meses que había cesado de correr la sangre. Los desmanes del pueblo, los castigos y mercedes repartidos por Felipe II habían sembrado duelos, temores, odios y envidias. El verso del romance

que castigos y mercedes
hacen seguros vasallos

sonaba entonces como una alusión y una advertencia. El hecho fué que, estando Felipe II en El Escorial, por el mes de mayo de 1592, el músico Villandrando cantaba ante el rey durante la comida ese romance recién hecho «a lo antiguo», pues «que gustaba Su Magestad de oír romances antiguos». Y entonces las personas que se hallaban en la cámara echaron de ver que a ratos el rey atendía más al romance que a la comida, y acabado el canto, mandó al músico que lo repitiese ⁴³. Abundaban las máximas políticas en boca de la querellante Jimena; y alguna va contra los privados de los soberanos:

Es, rey, la privança injusta
seguridad con engaño,
sobervia de pechos viles
motivo de alevos bandos...

Conforme Villandrando cantaba, los ministros y criados de la cámara hacían visibles muestras de desagrado, sobre todo el conde de Chinchón. Al advertir tal efecto, el músico se turba; el

⁴³ Todo esto lo cuenta muy por largo don FRANCISCO DE GURREA Y ARAGÓN, CONDE DE LUNA, en sus *Comentarios de los sucesos de Aragón en los años 1591 y 1592*, impresos en Madrid, 1888, págs. 322-327 (yo me valgo del ms. de la Bibl. Nac., 2340, fol. 148 v y sigs.). La fecha de mayo de 1592 la fija porque Felipe II salió de El Escorial para Tarazona el 30 de mayo 1592 (CABRERA DE CÓRDOBA, *Felipe II*, tomo III, Madrid, 1877, página 597), y el Conde de Luna dice que era el «verano» (esto es, la primavera) cuando Felipe II mandó repetir el romance con tanta insistencia. El doctor JUAN FRANCISCO ANDRÉS USTARROZ, en su *Aganipe de los cisnes aragoneses*, 1781, págs. 38-39, en el elogio de Liñán, recuerda que la lastimosa queja de Jimena suspendió el oído del prudente Filipo.

rey le manda proseguir, y cuando, acabado el canto, se retira, va tras él el de Chinchón y le detiene fuera de la estancia: «Por vida del rey, que os he de meter en un calabozo y hacer que digáis quién os ha dado ese pasquín y atrevimiento para que lo digáis delante del rey»; y el pobre Villandrando, aterrorizado, le confiesa que el anónimo romance había sido escrito por Pedro Liñán de Riaza, y que era cantado en todo Madrid. En esto, Felipe II, sospechando lo que pasaba, envió a Juan Ruiz de Velasco que alcanzase al músico y le mandase volver otro día, añadiendo: «Mal ha entendido el conde de Chinchón el romance; antes es muy bueno y muy a propósito».

Es de presumir que el de Chinchón se sentiría aludido porque, siendo él tan poderoso con el rey y con todos los Consejos del reino, se traería muchos manejos en la corte, movido de sus resentimientos por la muerte de su primo el marqués de Almenara con otros allegados suyos, durante las revueltas de Zaragoza, y por otros disgustos recibidos. Pero el rey hacía repetir muchas veces el romance en aquellos días, tanto que Villandrando estaba ya harto de cantar siempre lo mismo, que a unos desagradaba si a otros sonaba bien.

Uno de los que se complacían era el conde de Luna, que se encontraba allí, en El Escorial, trabajando inútilmente para que se despachase pronto la sentencia de su hermano el duque de Villahermosa, preso en el castillo de Burgos; por eso oía con particular satisfacción las quejas de doña Jimena al rey Fernando:

Cuatro veces he venido
a tus pies, y todas cuatro
alcanzé prometimientos,
y jamás justicia alcanço.

Sentencias mal detenidas,
prolixos acuerdos largos
aventuran los negocios
que piden breves despachos.

Estas quejas habrían de impresionar al «Rey Prudente», mejor dicho, rey despacioso y cachazudo, moviéndole a despachar pronto los procesos pendientes. Grandes esperanzas concebía el conde de Luna en la feliz ocurrencia de su conterráneo Liñán, «poeta aragonés de muy buen gusto»; pensaba que «pues Su Ma-

gestad oía de buena gana el romance, de mejor gana había de querer ponerlo en ejecución». Pero la conciencia del Rey Prudente tenía muy prudentes escondrijos, donde no podemos penetrar. El conde de Luna entendía a lo llano el romance, mientras Felipe II entendía a su modo aquello de «los negocios que piden breves despachos». Y el hecho fué que el duque de Villahermosa continuó algunos meses en la prisión hasta que en ella falleció inopinadamente; y en la prisión falleció también el conde de Aranda, sin que se viese el término de uno y otro proceso ⁴⁴. En fin, sólo nos importa recalcar que Liñán, toledano de nacimiento, aragonés por sus padres, interesado en los graves sucesos de Aragón, intervino en ellos por medio de un romance, y preocupó el ánimo del Rey Prudente, haciendo resonar por los claustros de El Escorial las apasionadas quejas de Jimena, capaces de ablandar el corazón del rey Fernando el Magno.

El romance, hecho famoso, pasó anónimo, íntegro con sus 76 octosílabos, a la *Séptima Flor* de 1595 y de ahí al *Romancero General* de 1600; pero algunos años más tarde, en el *Romancero del Cid* recopilado por Juan de Escobar hacia 1610, el romance no tiene sino 56 octosílabos. En el canto repetido se había acortado, olvidándose 20 versos, entre ellos algunos muy conceptuosos, y algunos con máximas de buen gobierno que estaban fuera de lugar, pues Jimena las decía a Fernando I sólo para que las oyese Felipe II.

En conclusión: estamos en presencia de un romance que se hizo muy popular, pero que no llegó a hacerse tradicional; sin embargo, la popularidad obró en él, lo mismo que la tradicionalidad, un acortamiento selectivo. Apuntamos este ejemplo más contra la crítica obstinada en pensar que el estilo breve popular precede al estilo amplio.

13.—Tendencias del romancero heroico nuevo.

El caso de las quejas de Jimena, *Sentado está el señor rey*, nos muestra un romance nuevo que se escribe mezclado a los sucesos más conmovedores de la nación, si bien hoy no podríamos percibir su conexión con ellos a no ser por la declaración expresa de un contemporáneo. Si el conde de Luna no hubiera fundado en él

⁴⁴ Sospecha irrefutable de envenenamiento en el magistral estudio de G. MARAÑÓN, Antonio Pérez (*el hombre, el drama, la época*), tomo II, 1947, págs. 156-158.

esperanzas, si no nos hubiera trasmitido el calificativo de *pasquín* que le aplicó un cortesano, ¿quién habría de sospechar que se refería tan candentemente a las revueltas de Aragón? Pero aunque en otros casos no podamos comprobarlo, debemos creer que varios otros romances se hicieron para mezclarse directamente en los asuntos públicos, como se mezclaban en la gran época del romancero viejo. Sólo rarísima vez podemos en algunos otros poemitas ver un intento de intervenir menos directamente en la vida nacional, tonificando conceptos y sentimientos del presente con recuerdos y fantasías del pasado.

Limitándonos al aspecto literario, debemos observar que, aunque el desarrollo pleno del romancero nuevo en los temas heroicos no se completa sino después de la publicación de las nueve partes primeras de la Flor, sin embargo, los rumbos del nuevo estilo están ya trazados y las principales muestras del género están ya escritas.

En primer lugar hay que poner los romances más directamente inspirados en los viejos, los que por eso son como retoños de la tradición, nutriéndose de la misma savia, tratando en forma nueva un episodio del romancero antiguo. Así, el romance viejo *Morir os queredes, padre*, se ve parafraseado en dos de la Tercera Flor (Durán, 760, 761), insistiendo sobre la liviandad de la infanta Urraca al lamentarse ante su padre moribundo. Igualmente se rehace el romance viejo de las quejas de Jimena en otro de la Sexta Flor (Durán, 735). Lo mismo el de Bernardo, *Cuatrocientos sois, los míos*, tiene un excelente rehacimiento en *Con solos diez de los suyos* (Durán, 655) de la Séptima Flor, 1595. Análogos a éstos son los que, sin fundarse en romance viejo, tratan episodios viejos de las crónicas, no en estilo cronístico, sino épico-lírico, como hace el mejor de los romances de Fernán González, *Juramento llevan hecho todos juntos a una voz* (Durán, 699)⁴⁵, publicado en la Cuarta Parte de la Flor, o bien algunos de los Infantes de Lara, *Cansados de combatir* (Durán, 679), de la Sexta Flor, y *Sentados a un ajedrez* (Durán, 688), de la Novena Parte⁴⁶. También alguno del Cid, como el de la cobardía de los infantes de Carrión, *Acabado de yantar* (Durán, 851), de la Sép-

⁴⁵ Sobre su éxito, véase *Homenaje a Menéndez Pelayo*, I, 1899, pág. 478, nota.

⁴⁶ Ambos se inspiran en un romance y una comedia anteriores, *Leyenda de los Infantes de Lara*, págs. 112 y 116.

tina Flor. A los viejos episodios del reto de Zamora se asocia un buen romance de la Séptima Flor: *El hijo de Arias Gonzalo* (Durán, 793).

Algunos romances, como el de la prueba que el padre del Cid hace a sus tres hijos, *Cuidando Diego Laínez* (Durán, 725), de la Novena Parte, no se inspiran en tradiciones medievales sino en invenciones debidas a romances tardíos; lo mismo el de *Ese buen Diego Laínez*, publicado por Timoneda.

Después vienen los poemitas que, tomando una escena o situación tradicional, la desarrollan en forma descriptiva de libre invención. Esto hace el bellísimo romance de las bodas del Cid, publicado en la Cuarta Flor, 1592.

A Jimena y a Rodrigo
prendó el rey palabra y mano
de juntarlos para en uno
en presencia de Lain Calvo.

Las enemistades viejas
con amor se conformaron,
que donde preside amor
se olvidan muchos agravios... ⁴⁷.

La parte tradicional, la realista simplicidad con que se resuelven los odios familiares, resumida en el verso «Maté hombre y hombre doy, aquí estoy a tu mandado», suscita en el poeta la nostalgia de una edad áurea, cuya sencillez patriarcal expresa en una detenida y graciosa descripción de los trajes que Rodrigo y Jimena sacan en la fiesta de su boda. Debemos notar ahora que esa descripción tenía oportunidad en el momento, dado el excesivo lujo de entonces contra el cual se dictaban frecuentes pragmáticas suntuarias. Entre las prendas que el Rodrigo del romance viste, se enumera

Camisón redondo y justo
sin filetes ni recamos,
que entonces el almidón
era pan para muchachos;

⁴⁷ Cuarta y Quinta Parte de la Flor, fol. 23; Romancero General, 1600, fol. 94 a. Ambos textos ponen «prendo», no «prendio», y «conformaron», no «confirmaron» ni «olvieron», como ponen los textos posteriores. ¡Cómo corren editados estos romances!

un jubón de raso negro,
 ancho de manga, estofado,
 que en tres o cuatro batallas
 su padre lo había sudado...

Más galán que Gerineldos
 bajó el Cid famoso al patio,
 donde el rey, obispo y grandes
 en pie estaban aguardando....

y la inmediata actualidad de esas sencillas galas y de ese almidón que en otros tiempos se reservaba para confites, nos la acredita cierta pragmática, dada al año siguiente de la publicación del romance, prohibiendo en los cuellos o puños de las camisas el uso del almidón, arroz y gomas ⁴⁸. Tan evidente es la relación, que un romance sobre esa «premática nueva del año de 93 a los cuellos y excesivos trages de España» no puede pasar sin aludir a este nuestro romance, deseando que vuelva la edad dorada en que la mayor gala de Rodrigo era un zapato de vaca y la de Jimena un vestido de fino contray ⁴⁹. Añadamos que otros varios romances, de igual modo, se refieren o imitan al de las bodas, atestiguando la oportuna aparición de éste y su grande popularidad ⁵⁰.

Otro importante romance, también de tipo descriptivo y oratorio, es el del rey Rodrigo derrotado: *Cuando las pintadas aves* (Durán, 598), de la Novena Flor, en el cual algunos muy felices rasgos van acompañados de ciertos conceptismos nada afortunados.

Muchas veces el episodio o situación tradicional no se trata en forma narrativa, pues es ya tan conocido el conjunto de la leyenda, que el poeta se retrae de volver a contarla una vez más; en vez de repetir una escena muy sabida, el autor se dedica a hacer sobre ella variaciones, desarrollándola oratoriamente en un discurso que revela el estado de ánimo del que habla, y por

⁴⁸ J. SAMPERE Y GUARINOS, *Historia del Luxo*, II, 1788, pág. 80.

⁴⁹ *Romancero General* de 1600, fol. 199 b, Sexta Parte, 1593.

⁵⁰ En la carta del rey a Jimena (DURÁN, 758, suprime el pasaje!) de la Novena Parte, 1597, se menciona el San Miguel de Jimena, que es el del collar de las bodas. Otros dos romances de las bodas del Cid: *Domingo por la mañana*, de la Séptima Parte, 1595, y *A su palacio de Burgos*, del *Romancero General* de 1604 (DURÁN, 741 y 740), imitan la descripción del lujo sencillo y costumbres patriarcales; y lo mismo el romance del testamento del Cid (DURÁN, 898).

toda narración pone un breve prólogo explicativo de la situación que motiva el discurso ⁵¹. Modelos de este tipo pueden ser los lamentos del padre de Bernardo, *Bañando está las prisiones con lágrimas que derrama* (Durán, 625), de la Tercera Flor; o la arenga militar: *Con los mejores de Asturias sale de León Bernardo* (Durán, 649), de la Cuarta Parte. Este tipo de romances oratorios estaba tan de moda, que a veces se inventaba la situación misma motivo del discurso, según se hace en las famosas cartas cruzadas entre Jimena y el rey, *En los solares de Burgos* (Durán, 757), reimpresa en la Sexta y en la Séptima Parte, y *Pidiendo a las diez del día* (Durán, 758). También es inventada ahora la llegada del Cid al monasterio de Cardeña, en *Victorioso vuelve el Cid* (Durán, 847), de la Séptima Parte, pretexto para una larga alocución. Especial mención merece la tristeza amorosa del rey Rodrigo: *Por el jardín de las damas* (Durán, 587), en la Sexta Parte, que en la Séptima se repite acortado, casi en una mitad, para el canto: *En el jardín de las damas*, y que en otras versiones posteriores se nos ofrece también con variantes, prueba de su gran popularidad ⁵². Esa versión acortada en la Séptima Parte segrega cuatro octosílabos del prólogo narrativo y los traslada al final para que sirvan de epílogo; es que se ajusta a cierta variedad de estos romances oratorios en que el discurso, que forma la parte esencial, va encuadrado entre un prólogo y un rápido final narrativo. Así lo hacen *Sentado está el señor rey* de Liñán, publicado en la Séptima Flor, y *Pensativo estava el Cid viéndose de pocos años* (Durán, 727), de la Tercera Parte. Todavía hay otra variedad, la más artificiosa, de estos romances oratorios, cual es la de comenzar ex abrupto el discurso; de ellos hablaremos adelante en el párrafo 17.

14.—Poetas y músicos propagan el uso de la cuarteta.

Los trovadores antiguos, por lo común agrupaban los versos del romance de cuatro en cuatro octosílabos, según nos dijo Juan del Encina (arriba, cap. XII, 13). Pero esta práctica no tuvo muchos secuaces ni mucha duración; tanto, que en los Cancioneros

⁵¹ Para los romances declamatorios, véase *Floresta de leyendas heroicas*, II, páginas 93-42 (Clásicos de La Lectura, vol. 71, 1926).

⁵² *Floresta de leyendas heroicas*, II, págs. 41 y 154.

de romances de 1550 hay 126 sin estrofas y sólo 16 con cuartetas (nueve de ellos, dudosos). Tampoco hay rastro de estrofas, o sólo en escasa minoría de romances aparece la cuarteta (por lo común dudosa), en las *Rosas* de Timoneda (1573), en Lucas Rodríguez (1579), en el *Coro febeo* de Juan de la Cueva (1587) y en Gabriel Lasso de la Vega (1587).

El auge romancístico que da por resultado la publicación de las *Flores de Romances* es el que determina el repentino cambio, a partir de 1589. En las tres primeras partes o tomitos de estas Flores (1589-1591) hay 23 composiciones sin estrofas y 105 en cuartetas. Los 70 romances de las partes Cuarta y Quinta de las Flores (1592), todos, sin excepción, están en cuartetas. En el *Romancero General, en que se contienen todos los romances que andan impressos en las nueve partes de Romanceros* (1600), las cuartetas aparecen en un 85 % de los romances⁵³.

En cuanto a la música, ella desde muy antiguo favorecía a la cuarteta. Desde la segunda mitad del xv al menos, es decir, desde las primeras tonadas conocidas, la música cortesana de romance abarca un conjunto de 32 sílabas. Sólo las tonadas más populares se contentaban con un período de 16 notas (arriba, cap. IV, 8). Y el predominio de la música era cosa evidente para los preceptistas; Luis Alfonso de Carvallo, en su *Cisne de Apolo* (Medina del Campo, 1602, fol. 78 v.), prescribe que el sentido del romance debe dividirse de cuatro en cuatro octosílabos, «y no dexarle pendiente para la siguiente cuartilla, porque la principal gracia del romance está en la tonada, y ésta se comprehende y acava cada cuatro versos».

La cuarteta domina, pues, en el romancero nuevo, pero no de una manera absoluta. Muchos romances de Lope de Vega, por ejemplo, no se sujetan a la forma de cuarteta⁵⁴.

⁵³ No tienen división estrófica los dos romances de Carvajales, ni los nueve de fray Ambrosio Montesino, ni el Don Duardos de Gil Vicente. En el *Cancionero de Constantina* y en el *General* de 1511, los romances en cuartetas son sólo una quinta parte del total de 20. Estas averiguaciones sobre la cuarteta en el romance pertenecen a S. G. MORLEY, *Are the spanish romances written in Quatrains?*, en la *Romanic Review*, VII, 1916, páginas 55-65.

⁵⁴ B. F. SWEDELIUS, en *Modern Language Notes*, 1924, pág. 443, contra lo que FOULCHÉ-DELBOSC afirma en su edición de *La Estrella de Sevilla*.

15.—*La cuarteta y el estribillo.*

La propagación de la cuarteta (o pareado) propagó a la vez el estribillo. Lo llevan más de cien romances en las nueve partes de las Flores, lo que viene a ser como un 15 % del total. En un ciclo épico, el del rey Rodrigo, entre los veinte romances nuevos a él dedicados, hay cuatro con estribillo, esto es, un 20 % del total ⁵⁵.

El estribillo repetido cada cuatro octosílabos se halla pocas veces; por ejemplo, en el romance pastoril *Sentado en la seca yerba*, en la Primera Flor (de Lope; Durán, 1489), o en el de asunto araucano *Con el gallardo Lautaro*, también en la Primera Flor (Rom. Gral. 1600, fol. 19 b) ⁵⁶. Entre los romances nuevos de los Infantes de Lara sólo uno lleva bordoncillo, que dice: «El buen Mudarra», cada cuatro octosílabos ⁵⁷.

Lo corriente y normal es poner el estribillo cada ocho octosílabos; así el pastoril *En un tronco de ciprés*, de la Primera Flor (Durán, 1538); lo mismo *Llenos de lágrimas tristes*, en la Tercera Flor (de Lope; Durán, 1501). Se usa en algún romance tradicional viejo (v. cap. XXII, 4).

También se halla a veces el estribillo cada doce octosílabos: *En el más soberbio monte*, Tercera Flor, morisco (de Lope?; Durán, 13); *En una cabaña pobre*, Cuarta Flor (Rom. Gral. 1600, folio 95 a).

A veces también va el estribillo cada dieciséis octosílabos: *De su querida Amarilis*, pastoril, Quinta Flor (Rom. Gral. 1600, folio 119 a); *A los pies de don Enrique*, Muerte de Pedro el Cruel, Quinta Flor (Durán, 979).

Muy rara vez el estribillo es un verso tradicional, heredado de los cantos estróficos. Tal es el antiquísimo y tan repetido en cantos líricos:

Ya cantan los gallos, buen amor, y vete,
cata que amanece ⁵⁸.

⁵⁵ Véanse en la *Floresta de leyendas heroicas* (en los Clásicos de La Lectura, tomo 71), números 28 (estribillo cada cuatro octosílabos), 35 (cada ocho octosílabos), 33 y 34 (cada doce).

⁵⁶ Otros ejemplos en el *Romancero General* de 1600, fol. 41 d (DURÁN, 405); 80 c, de Riselo, o sea de Liñán; 93 b (DURÁN, 489); 115 d, de Riselo también.

⁵⁷ *La Leyenda de los Infantes de Lara*, pág. 117.

⁵⁸ *Cancionero Musical* de Palacio, núm. 413, GALLARDO, *Ensayo*, III, col. 872, 877, etcétera, etc.

que se halla modernizado como estribillo en un romance de albada (Novena Flor; Durán, 1599):

Vete, amor, y vete;
mira que amanece.

Por lo común, la exclamación que acompaña al monorrismo es inventada para el caso particular de cada romance. Así en el de Celin desterrado (Tercera Flor; Durán 121):

Granada bella
mi llanto escucha y duélate mi pena.

A veces el romancero nuevo deja ver cuán ignorante está del viejo, dando al Cid el título condal en la despedida de Jimena (Tercera Flor, Durán, 745):

Rey de mi alma y desta tierra conde,
¿por qué me dexas? ¿dónde vas, adónde?

Curiosidad especial ofrecen los romances de forzados y cautivos, que llevan por estribillo el grito del cómitre, en la lengua franca mediterránea: «Lança ferro, a terra, a terra», «Lança ferro, amayna, amayna», «Iça, boga, leva, salla, bogad apriessa, canalla»⁵⁹.

Hay también estribillos sentenciosos⁶⁰, y otros descriptivos, como el bastante complicado en el citado romance de la Muerte de Pedro el Cruel:

Y los de Enrique
cantan, repican y gritan:
¡Viva Enrique! Y los de Pedro
clamorean, doblan, lloran
su rey muerto.

O en el romance del entierro de Aliatar:

Tristes marchando,
las tropas roncas, los atambores destemplados.

⁵⁹ En la Primera y Sexta Flor, en DURÁN, 261, 262 y 278. También con voces marineras, DURÁN, 1371.

⁶⁰ DURÁN, 48, 194; o el romance del entierro de Saladino (*Romancero General* de 1600, fol. 303 a): «Esta triste mortaja sola del mundo Saladino saca».

(Quinta Parte: Rom. Gral. 1600, fol. 123 a), o en el de Reduán:

Y las campanas de Baeçaⁿ
al arma tocan apriessa.

(Primera Parte; Durán, 105, con la mala lección «Baza»).

16.—*La cuarteta y la reiteración estilística.*

La cuarteta forma una unidad estrófica de sentido, y unidad también para el empleo de varias reiteraciones estilísticas.

Ella es, por ejemplo, el ámbito a que se limita la figura etimológica u homonímica, como en uno de los romances de la *Bella Africana* (Durán, 235; Sexta Flor, 1593):

Hace plaza de sus pechos
y hazer tal plaça le plaze,
pues la plaça de sus ojos
la lleva do le desplaze⁶¹.

A veces este juego de homónimos y equívocos se emplea en varias o en todas las cuartetos octosílabos de un romance. Las 19 cuartetos del de Arbolán, debido a Salinas, están construídas con este artificio (Durán, 161; Segunda Flor, 1590):

A la gineteta, y vestido
de verde y flores de plata,
verde y flores que prometen
verde y florida esperanza;

por divisa un corazón
morado y blanco en la adarga,
blanco que es blanco a do tira
el que deja en blanco a tantas...⁶².

Pero también hay casos probatorios de que la cuarteta de cuatro octosílabos no es la unidad constante en este artificio,

⁶¹ Otro ejemplo en el *Cautivo de Ochali*: «Libre libertad sostuve...», DURÁN, 277, Sexta Flor.

⁶² Para su atribución a Salinas, véase GALLARDO, *Ensayo*, IV, col. 417. Igual artificio otro romance de Arbolán (DURÁN, 160), publicado en la Segunda Flor, a continuación del de Salinas, imitación del mismo. Igualmente otros romances: DURÁN, 72, Tercera Flor.

sino que admite mezcla de unidades de seis octosílabos, como se ve en dos romances de la Tercera Flor (1591) ⁶³. Esto es raro.

Otro ejemplo de manifiesta unidad de la cuarteta es el caso en que cada cuarto octosílabo es de estructura especial; es un octosílabo enumerativo, frecuentemente sin conjunción copulativa en el último miembro de la enumeración, la cual suele constar de tres o de cuatro términos. Ejemplo, un romance pastoril de la Primera Flor (1589) (Rom. Gral. 1600, fol. 12 d):

Va regando un claro río
 el soto y el prado ameno,
 donde hacen frescas sombras,
 olmo, nogal, roble y fresno,

cuyá yerba y cuyas aguas
 pace y bebe todo tiempo
 toda suerte de animales
 cabra, buey, yegua y cordero...

Las 16 cuartetas de este romance están terminadas así, por un octosílabo enumerativo. Lo mismo las 13 cuartetas de otro romance, también pastoril, de la Primera Flor, terminan igualmente en octosílabo enumerativo (Rom. Gral. 1600, fol. 12 c). Igual las 6 cuartetas de otro romance pastoril de la Cuarta Flor, 1592 (Rom. Gral. 1600, fol. 97 c).

El verso enumerativo como final de estrofa se usaba de antes en Italia y de ahí pasó a las poesías endecasílabas de España. Dámaso Alonso ⁶⁴ señala como primer ejemplo la canción a San Hermenegildo compuesta por Góngora en 1590, donde las cinco largas estrofas (de 17 versos) acaban enumerativamente; y el artificio cundió triunfante, empleándose por algunos sonetistas en todos los versos pares del soneto. Estas enumeraciones las acabamos de ver ahora en el romancero nuevo, impresas un año antes que en el ejemplo de Góngora. También en todos los versos pares encontramos dos casos, en la Cuarta Flor, pudiendo

⁶³ *Romancero General* de 1600, fols. 75 a y 82 c, romances que empiezan *El bizarro almoralije* (morisco) y *Ligado en el duro yugo* (Belardo y la mora Guadala).

⁶⁴ Véase su nuevo y acendrado estudio *Versos plurimembres y poemas correlativos* (en la *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo de Madrid*, núm. 49, 1944, pág. 95). En la canción «De la armada que fué a Inglaterra», de 1588 (ibídem, pág. 101), los versos enumerativos son pocos y poco destacados. Aunque Dámaso Alonso prescinde de los octosílabos, señala un romance de 1602, cuyas cuartetas tienen el verso cuarto cuatrimembre (pág. 94). Estudia el uso en Italia (págs. 108-118).

servir de ejemplo el del folio 102 c del Romancero General del año 1600:

Frontero de la que sirve,
 furioso, impaciente y bravo,
 vueltos los ojos centellas,
 triste, confuso y turbado,

conociendo por su suerte
 celos, desdenes, y agravios,
 y vuelto en cólera dice,
 fiero, altivo y enojado...;

y así continúan los 56 octosílabos del romance. El otro caso está en el folio 96 c del Romancero (Durán, 144) ⁶⁵.

Un grado más de artificiosidad consiste en que un verso enumerativo va seguido de otra u otras enumeraciones correlativas a la primera («Labré, cultivé, cogí / con piedad, con fe, con celo, / tierras, virtudes y cielo»), recurso que está algo de moda en el endecasílabo durante los últimos años del XVI y principios del XVII ⁶⁶; pero no en los octosílabos de las Flores. Los pocos casos donde éstas nos ofrecen dos versos enumerativos contiguos, no establecen entre ambos una ordenada correlación: «plumas, garzotas, bonete recoge, aprieta y enlaza», Segunda Flor (Durán, 49); «centenos, trigos y avenas crecen, florecen y granan», Segunda Flor (Durán, 1544). Es verdad que en el segundo ejemplo la avena grana antes que el trigo, pero, aun tenido esto en cuenta, no es posible ver correlación entre las dos enumeraciones ⁶⁷.

17.—*Romances declamatorios ex abrupto.*

Entre los artificios del romancero nuevo puede señalarse alguno derivado de la tradición. Así, los muchos romances viejos que empiezan ex abrupto con un discurso directo (cap. III, 3 y 7) sirven de modelo a muchos romances declamatorios que comien-

⁶⁵ En otro romance de la Novena Parte (1597) del *Romancero General* de 1600, folio 313 b, hay sólo una cuarteta: «Que los caballos sin dueño relinchan, corren y saltan, y a muchos de los de a pie atropellan, hieren, matan».

⁶⁶ Artificio estudiado en el citado artículo de DÁMASO ALONSO, págs. 120-191.

⁶⁷ A. GONZÁLEZ PALENCIA, *Romancero General*, 1947, I, págs. LIV y sigs., da otro ejemplo, llamando versos correlativos a los meramente enumerativos.

zan de igual manera. Este recurso se emplea bastante en los temas épicos e históricos. El que comienza *Antes que barbas tuviese*, Sexta Flor (Durán, 656), es un discurso de Bernardo, seguido de otro del Rey sin verso introductor, lo mismo que en los romances viejos, y al final cuatro octosílabos narrativos.

Pero si en los romances viejos es bastante común la acción hecha diálogo, es raro esto en los romances artificiosos, en los cuales abunda, en cambio, la acción hecha discurso retórico. Muchos son los romances nuevos compuestos sólo de un discurso y de cuatro o seis octosílabos finales declaratorios de quién es el que así habla; por ejemplo, *Mal mis servicios pagaste*, Sexta Flor (Durán, 659); *Non me culpedes si he fecho*, Novena Flor (Durán, 724); *Digádesme, alevés condes*, Séptima Parte (Durán, 877); *Erguíos, no estéis postrado*, Séptima Flor (Durán, 889); *Si el caballo vos han muerto*, Octava Parte (Durán, 981). Varios romances moriscos siguen también este procedimiento (Durán, 23, Sexta Flor; 30, Cuarta Flor; 57, Novena; 63, Novena, etc.). Igualmente varios pastoriles (Durán, 1488, Primera Flor, de Lope de Vega; 1531, Novena; 1541, Novena, etc.).

Esos romances heroicos de tipo declamatorio no se esmeran en reproducir el espíritu de los viejos relatos épicos, y no escrupulizan en manejar ideas del siglo xvi entre los sucesos de los siglos ix u xi; pero se ingenian en procurar un arcaísmo aparente, y como quien usara peluquín blanco, adoptan a veces una lengua de aspecto viejo.

18.—*Romances en fabla.*

Artificio muy usado fué el procurar color de época, aspirando a un lenguaje arcaico, más extraño que el de las crónicas del siglo xiii, y mucho más que el de los romances viejos del xv.

Comienza aplicándose esta fabla a los discursos o palabras puestas en boca del personaje poético, mientras la narración del romancista va en lengua corriente; así *De palacio sale el Cid*, Tercera Flor (Durán, 822), donde se intercala un discurso del Cid en fabla; *Acabado el rey Fernando y Atento escucha las quejas*, Tercera Flor (Durán, 760 y 761), en fabla los discursos de la infanta Urraca y del rey Fernando, y en el segundo de ellos va también en fabla la introducción narrativa, aunque no el final; *Contándole estaba un día*, Sexta Flor (Durán, 624), en fabla el diálogo entre

Bernardo y su aya, pero no el comienzo ni los versos narrativos que unen los discursos; *Erguíos, no estéis postrado*, Séptima Parte (Durán, 889), todo el romance es un discurso del rey Alfonso al Cid, y sólo los dos últimos octosílabos, declarando que es hablante el rey, no parecen en fabla; *El conde Fernán González*, Séptima Parte (Durán, 708), consta de 36 octosílabos narrativos en lenguaje corriente, más otros 32 con el discurso del conde, en fabla.

El primer ejemplo con narración y discursos, todo en fabla, es *Acabado de yantar*, Séptima Parte (Durán, 851). que trata del miedo de los infantes de Carrión ante el león del Cid. Después siguen ya todos en fabla: *Digádesme, alevos condes*, Séptima Flor (Durán, 877), reclamación del Cid en la corte de Toledo; *Rey que a malsines escucha*, Octava Parte (Durán, 720), milagro del obispo Ataulfo y el toro; *Al sabio rey don Alfonso*, Novena Flor (Durán, 938), Alfonso X y su merino; *Non me culpedes si he fecho*, Novena Flor (Durán, 724), el Cid niño; *El vasallo desleale*, Novena (Durán, 846), carta del Cid al rey.

Los principales cuidados de esta fabla artificiosa son: la *f* inicial, *fidalgo*, *fablar*, *fincar*, etc.; luego, el usar para la persona Vos verbal: *digades*, *sentiredes*, *sabredes*, en mezcla con muchos *estáis*, *tenéis*, *faréis*, *sois* y aun *sos*; después las partículas *non* y *ca* 'porque' (*ca* usada por Mariana como arcaísmo cronístico corriente), más los posesivos *nuesso*, *vuesso*, y el pronombre *con vusco*; también se usan mucho *home* por 'hombre', *maquer* 'aunque', *vegada* 'vez', *en somo* 'encima', *ser tenuto* 'ser tenido, estar obligado'; por último, *ovo*, *oviera*, etc., en vez de 'hubo, hubiera', etc.; y alguna -e paragógica, *desleale*, *reye* (éste usado en el lenguaje villanesco del teatro), *amore*⁶⁸. Fuera de esto, ocurren ciertos arcaísmos más escasos: *aviltado*, *membrarse*, *profazar*, *omezillo*, *escarnir*, *juglería*, *aquistación* 'adquisición', del italianismo *aquistar*, usado en los siglos XV y XVI; alguna construcción vieja, *faziendo os desheredado* 'desheredándoos'; alguna colocación arcaica del pronombre enclítico, *fasta me fazer pedaços*. Por lo demás, esta fabla artificial ofrece, en su mezcolanza, no pocos disparates arcaizantes, como el verbo *afinojarse* en vez de 'ainojarse' o 'ahinojarse', usado en los siglos XV y XVI; el adjetivo *honoroso* 'honrado'; construcciones sintácticas arbitrarias, sobre todo la errada posposi-

⁶⁸ La -e paragógica aparece también en algunos romances villanescos, como en uno de la Sexta Flor (DURÁN, 1597).

ción del pronombre enclítico: «su merino así *fablólo*, el Sabio rey *replícólo*» (Durán, 938), donde, según las normas de la lengua antigua, el pronombre tenía que preceder al verbo.

Esta caprichosa fábula, jamás hablada por los romances viejos, tuvo mucha aceptación. Hasta hubo doctos literatos posteriores que la creyeron auténtico signo de época primitiva. Pero, por fortuna, los romancistas escribieron preferentemente en su lengua natural, en la que produjeron excelentes romances heroicos del nuevo gusto.

19.—*El Romancero de 1600 y de 1604.*
El romance como poesía natural.

Una pequeña parte de los romances publicados en los Cuadernos y la totalidad de las nueve partes de las Flores entraron enseguida a formar parte de la gran compilación titulada *Romancero general en que se contienen todos los romances que andan impressos en las nueve partes de Romanceros. ahora nuevamente impresso, añadido y enmendado*, Madrid, 1600. Al mismo tiempo seguían publicándose las Flores, cuya parte Dozava sale en Zaragoza, 1602 ⁶⁹, seguida de la Trece poco después; y consecuentemente se amplió el *Romancero General*, cuya edición de 1604, también madrileña como la primera, contiene 13 partes en vez de las 9 que primero tuvo. Inmediatamente aparecen una *Segunda Parte del Romancero General y Flor de diversa poesía*, Valladolid, 1605, con multitud de nuevos romances. Varias reimpressiones de 1602 y 1614, y otras con diferentes títulos, indican el éxito creciente de los romances artificiosos ⁷⁰.

Este éxito consolida un cambio fundamental en la vida del romancero. El romance viejo, el tradicional, era y es poesía esencialmente unida a una melodía, poesía cantada; el romance nuevo nació también musical, pero tendiendo siempre a ser poesía leída; ya hemos visto (párrafo 4) que las Flores en 1592 y Lasso de la Vega en 1601 reniegan de los impertinentes músicos. Ahora el Ro-

⁶⁹ Al menos ésta es la fecha que lleva la licencia de impresión (Zaragoza, 20 octubre 1602) en el ejemplar falto de portada de esta *Dozena Parte de Romances*, que se conserva en la Bibl. Nac. de Madrid, R-25265. Pérez Pastor supone que las cuatro partes 10.^a-13.^a se publicaron entre 1601 y 1604.

⁷⁰ Edición facsímil del *Romancero General* de 1600, publicada por Archer M. Huntington (Hispanic Society of America). Nueva edición completa, *Romancero General* de Madrid, 1600 y 1604, y de Valladolid, 1605, por Ángel GONZÁLEZ PALENCIA (Consejo Superior de Investigaciones Científicas), 1947.

mancero General quiere afirmar este su nuevo carácter exclusivamente poético.

El Prólogo que lleva la edición en 13 partes, fechado en Madrid, 30 de setiembre de 1604, es atribuido por algunos a Salas Barbadillo, pero me parece sin duda obra de Lope de Vega. En él se presenta el romance como el ejemplo más genuino de poesía natural, frente a las corrientes conceptuosas y cultistas de siempre: los romances más «oídos y aprobados generalmente en España», dice, pueden seguramente exponerse «a la más rigurosa censura, que es la de la lección; pues agora, escritos, y desnudos del adorno de la música, por fuerza se han de valer por sí solos y de las fuerzas de su virtud. Si fueres aficionado a la lengua española, aquí la hallarás acrecentada sin asperezas, antes con apazibilidad de estilo, y tan mañosamente que no te ofenderá la novedad: porque como este género de poesía (que casi corresponde a la lyrica de los griegos y latinos) no lleva el cuydado de las imitaciones y adorno de los antiguos, tiene en ella el artificio y rigor rethórico poca parte, y mucha el movimiento del ingenio elevado, el cual no excluye el arte, sino que le excede, pues lo que la naturaleza acierta sin él ⁷¹ es lo perfeto».

En esta arrogante glorificación del romancero, la palabra *arte* se toma por el conjunto de reglas o preceptos de escuela, y *naturaleza* significa la disposición natural del poeta, apoyada en la tradición cultural de su pueblo. Se enuncian así en ese prólogo principios de estética neoplatónicos, que Lope de Vega sustentaba a la par, en el mismo año 1604 del Romancero, al reeditar sus *Rimas* o composiciones doctas, de estilo italiano, entre las cuales incluía, igualándolos con ellas, dos poemas en romance, sobre la Creación del Mundo y sobre la Muerte de Felipe II. Esta mezcla de los versos italianos y los romances, dos escuelas métricas antagónicas, había que justificarla, y Lope dice a ese propósito: los «Romances no me puedo persuadir que desdigan de la autoridad de las Rimas, aunque se atreve a su facilidad la gente ignorante porque no se obligan a la corresponsión de las cadencias. Algunos quieren que sean la cartilla de los poetas; yo no lo siento así, antes bien los hallo capaces, no sólo de exprimir y declarar cualquier concepto con fácil dulzura, pero de proseguir

⁷¹ El texto dice: «la excede... sin ella», haciendo femenino «al arte». Me permito cambiar el género para dar claridad al pasaje.

toda grave acción de numeroso poema. Y soy tan de veras español que, por ser en nuestra idioma natural este género, no me puedo persuadir que no sea digno de toda estimación». En estas últimas palabras se apropia Lope una sentencia ciceroniana: «omnia quae secundum naturam sunt, aestimatione digna sunt».

Junto a esta sentencia, entonces muy valida entre los poetas naturistas, circulaba otro dicho de Cicerón, invocado también por Lope en su *Peregrino*: «que eran mejores las cosas que la naturaleza hacía que las que el arte perficionaba»; así, al fin, toda la exaltación del romancero iba a apoyarse en la idea de Platón comentada por Montaigne: a la Naturaleza se deben las cosas más grandes y bellas, mientras al Arte las menores e imperfectas ⁷².

20.— Cesación de la moda morisca.

El cambio de gusto más perceptible, ocurrido después de la publicación de la Novena Parte de la Flor (1597), es el acabamiento de la moda morisca.

Tras cuatro años de interrupción, al reanudarse la serie de las cuatro partes posteriores, Décima a Trecena (entre 1601 y 1604), ya no se encuentra en ellas sino un romance morisco, *Tan celosa está Adalifa* (Durán, 19), en la Oncena Parte, y una sátira, *Valga el diablo tantos moros* (Durán, 256), de Lasso de la Vega, en la Trecena. Todavía en la *Segunda Parte del Romancero*, en 1605, se incluyeron cuatro romances moriscos muy insignificantes. Después, nada. Así acabó en el descrédito el género a que tanto brillo habían dado Lope de Vega, Salinas y Liñán.

Las principales causas del cambio de gusto no eran todas literarias, sino también políticas y religiosas. Se fraguaba ya la expulsión de los moriscos de toda España, decretada al fin en los años de 1609 y 1610.

El Donado hablador nos cuenta de un poeta chiflado que hacía vistosos romances del moro Gazul, hasta que Felipe III desterró a los moriscos, pues entonces mudó de asunto, dedicándose a escribir muy derretidos romances sobre desdenes y crueldades amo-

⁷² Para las *Rimas* de LOPE, y para Montaigne, véase mi ensayo *Lope de Vega, El arte nuevo y la nueva biografía* (reimpreso en la Colección Austral, vol. 120, *De Cervantes y Lope de Vega*, 1940, págs. 80-84, y aquí arriba, cap. II, 1). MONTAIGNE, *Essais*, III, 13, aduce también otra sentencia de Cicerón: «omnia, quae secundum naturam fiunt, sunt habenda in bonis», *De Senectute*, 19.

rosas de pastores ⁷³. Sin duda, la expulsión consumada en 1610 determinó la total extinción de la moda morisca entre los poetas rezagados. Sobrevivió el estilo pastoril, inagotable aún en el siglo XVIII; pero con la ruina del gusto morisco no medró tanto el género bucólico como el heroico.

21.—*Los romances heroicos predominan de 1600 a 1612.*

Con la cesación del género morisco coincide el cultivo mayor del género heroico. Las mismas razones patrióticas había para lo uno que para lo otro. Este cambio se denuncia como vigente ya en el *Manojuelo de romances nuevos y otras obras de Gabriel Lasso de la Vega*, Zaragoza, 1601 ⁷⁴:

Oh noble Cid Campeador,
yo soy el que más me huelgo
de que los ingenios claros
os restituyan lo vuestro,
y de que dejen a Azarque
reposar, que ya era tiempo...;

no consienta el Cid, vencedor de batallas aun después de muerto, que sus hazañas y las de Pelayo o Fernán González estén en silencio, mientras un conocido poeta se entretiene en vestir a lo bizarro dos moros, sin haber visto en toda su vida un turbante sino en la cabeza de un morillo vendedor de pimientos;

pero ya se va enmendando,
Cid Campeador, este avieso,
pues que ya vuestras hazañas
cantan los cisnes iberos.

Lástima que no sepamos quién era el poeta morisco aludido y quiénes los cisnes iberos, los autores de los buenos romances heroicos publicados en las Flores. Por su parte, Lasso compone nuevos romances del rey Rodrigo, de Pelayo, de las Cien Don-

⁷³ *Donado hablador*, I, 4.º (en la *Bibl. Aut. Esp.*, XVIII, págs. 509 a b).

⁷⁴ Véase A. RESTORI, *Il Manojuelo de romances di Gabriel Lasso de la Vega*, en la *Revue Hispanique*, X, 1903, pág. 148. El *Manojuelo* ha sido reimpresso por E. Mele y A. González Palencia, Madrid, 1942.

cellas, de Bernardo, de Fernán González, del Cid, del rey don Pedro, de la guerra de Granada, y de asuntos posteriores, distintos casi todos de los que había publicado catorce años antes en su *Romancero y Tragedias*. El estilo de este poeta sigue siendo el que antes usaba; en algunos romances hinchado y altisonante; en otros, más llano, pero complicado con la fabla y la -e paragógica.

Las ya aludidas cuatro partes de romances, Décima a Trecena que, unidas a las nueve del *Romancero General* de 1600, vienen a formar la segunda edición, el *Romancero General* de 1604, compensan la ausencia casi total de romances moriscos (ya dijimos que sólo la Oncena Parte contiene uno) con 52 romances históricos, casi el doble de los pastoriles, que son 28. Entre esos históricos dominan los de asunto clásico y los de historia moderna; los de tema heroico son sólo 13. Del Cid hay 9, destacándose entre ellos el de las Bodas de Rodrigo, *A su palacio de Burgos* (Durán, 740), en la Docena Parte, parejo al otro de las bodas publicado en la Cuarta Flor, del cual imita el describir la sencillez de los tiempos antiguos en que la corte de los reyes seguía las costumbres rústicas, como la de arrojar trigo al paso de los recién desposados. Hay en la Décima Parte uno de los mejores romances nuevos del Rey Rodrigo, forzador de la Cava, *Envuelto en sudor y llanto* (Durán, 588), muy popularizado con variantes de 1605 y 1611⁷⁵. En la Trecena Parte otro del mismo cielo, *Oh canas ignominiosas* (Durán, 592), muy notable innovación temática del romancero nuevo, por mirar con simpática compasión al traidor conde Julián. También en esa Trecena Parte hay un romance de los Infantes de Lara (Durán, 692), donde se describe a Mudarra con rasgos propios de los romances moriscos; y un buen romance de Bernardo, *Con tres mil y más leoneses* (Durán, 646).

Inmediatamente después del Romancero en trece partes, se publica una continuación, titulada *Segunda parte del Romancero General y Flor de diversa poesía, recopilados por Miguel de Madrigal*, Valladolid, 1605 (Aprobación y Privilegio de octubre y noviembre de 1604)⁷⁶. Valladolid era entonces sede de la corte

⁷⁵ Véase *Floresta de leyendas heroicas*, II (Clásicos de La Lectura, vol. 71, 1926), páginas 40 y 158.

⁷⁶ Ejemplar en la Bibl. Nac. de Madrid (R-10953) y en la Hispanic Society of America. Reimpresión por A. GONZÁLEZ PALENCIA, *Romancero General*, 1947, II, págs. 203-358, suprimiendo las composiciones que no son romances. Otra reimpresión, ahora completa,

de Felipe III, y ese desconocido Miguel de Madrigal, «estudiante», introduce en la nueva compilación varios romances pastoriles vallisoletanos, y adopta en su recopilación un nuevo plan, juntando las dos escuelas, la nacional y la italianizante, pues dedica los 120 primeros folios a los romances y redondillas (publicando 197 octosílabos y 10 hexasílabos) y los 100 últimos folios los destina a sonetos, octavas, tercetos, etc. Predominan los romances amorosos, líricos, satíricos; pero entre los narrativos es de notar, además de un fugaz retoño de romances moriscos (sólo cuatro), el predominio de romances sobre sucesos contemporáneos y sobre temas heroicos. Entre éstos, en su mayoría de tipo declamatorio, se halla uno nuevo del rey Rodrigo (Durán, 604); cuatro de Bernardo (Durán, 636, 650, 661, 663); dos de los infantes de Lara, en fabla (Durán, 681, 685). y once del Cid, alguno en lenguaje corriente (Durán, 803, 839, 863), pero la mayoría en fabla; tres consecutivos con discursos del rey Alfonso y del Cid, relativos al destierro (Durán, 819, 820, 825), y varios otros (Durán, 835, 841, 854, 874). Como se ve, los mejores romances heroicos nuevos pertenecen al siglo XVI, a la época de las Flores. Notable es el continuar la moda de las composiciones en fabla, que se aplica, como antes, fuera del campo heroico, a algunos asuntos amorosos y burlescos (Durán, 1708, 1709).

Otras varias publicaciones cabría recordar contribuyentes al romancero heroico nuevo. He aquí algunas. *Primera parte de romances nuevos nunca salidos a luz, compuestas (sic) por Hierónimo Francisco de Castaña, natural de Zaragoza, Zaragoza, 1604*, donde se halla el romance del Cid; *Fincad ende mas sesudo* (Durán, 813)⁷⁷, incluido anónimo, claro es, en el Romancero General de 1604 y en la Segunda Parte de 1605⁷⁸; es un romance singular, contrario al espíritu de las crónicas y de los romances viejos, severa reprensión de Alfonso al Cid, porque le toma la jura «sobre un cerrojo de hierro y una ballesta de palo»; no con-

de esta *Segunda parte del Romancero General y Flor...*, etc., publicada por J. DE EN-TRAMBASAGUAS, 1948 (Consejo Superior de Investigaciones Científicas).

⁷⁷ V. A. HUBER, *Chronica del Cid Ruy Diaz*, Marburg, 1844, págs. LXI-LXII y LXXVIII; WOLF, *Studien*, pág. 358, comp. 470 (traducción, II, págs. 66 y 199), lo mismo que Huber, atribuye a Castaña todos los romances de este tomito, aunque reconoce que el verbo «componer» se usaba por los que no eran autores, para lo cual aduce el caso de Juan de Ribera (Gallardo, IV, col. 94), que mencionamos arriba, cap. XV, 10.

⁷⁸ Véase la edición del *Romancero General*, por A. GONZÁLEZ PALENCIA, 1947, números 991 y 1279.

tiene réplica ninguna del héroe. El espíritu heroico de tantos siglos pasados es muerto a manos del obsecuente y sumiso monarquismo del siglo XVII. ¿Se deberá a este tal Castaña semejante desatino?

Primera parte del Jardín de Amadores, en el cual se contienen los mejores y más modernos romances y letrillas que hasta hoy se han sacado, recopilados por Juan de la Puente, Zaragoza, 1611, donde se halla únicamente un romance morisco; en cambio, contiene bastantes históricos de sucesos contemporáneos, y heroicos, alguno de los cuales sólo se halla en esta colección, como cinco del rey Rodrigo, y el del Cid en su lecho de muerte: *Banderas antiguas tristes* ⁷⁹.

22.—Escobar. Romancero del Cid.

La más famosa de estas colecciones es la titulada *Historia del muy noble y valeroso caballero el Cid Ruy Diez de Bivar, en romances en lenguaje antiguo, recopilados por Juan de Escobar* ⁸⁰, Lisboa, 1611, con 96 romances; enseguida reimpresión en Alcalá, 1612, con 102 romances. La inmensa mayoría son eruditos o artificiosos, para los cuales son fuente muy principal los tan reeditados «Romances nuevamente sacados de historias antiguas», compuestos por Lorenzo de Sepúlveda (1551, etc.), de donde Escobar toma 26 romances. En segundo lugar toma 20 del Romancero General de 1604 ⁸¹. Toma 2 de la Segunda Parte del Romancero por Miguel de Madrigal, 1605 ⁸²; y otros 2 del Romancero His-

⁷⁹ WOLF, *Studien*, pág. 359 (traducción, II, pág. 68). Los romances del rey Rodrigo véanse en *Floresta de leyendas heroicas*, II, núms. 21, 23, 30, 35 y 38. El del Cid, en Carolina Michaëlis, *Romancero del Cid*, Leipzig, 1871. Hay ediciones del *Jardín* de 1644 (en Viena) y de 1679 (en Madrid); ambas llevan adiciones, pero es de presumir que los romances heroicos se hallarán en la de 1611. Dos ediciones de 1611, una de Zaragoza y otra de Barcelona, se conservan en la Hispanic Society de Nueva York.

⁸⁰ La primera edición del Escobar, citada por Nicolás Antonio, es la hecha en Alcalá de Henares, 1612. Pero Th. Braga parece manejó una edición siete años anterior. En la Biblioteca de Porto hay otra fechada en Lisboa, 1601. A don Fernando de Castro Pires de Lima debo fotografías del raro librito y la cifra de sus 96 romances; la fecha es: «En Lisboa, impressa com licençia de la Sancta Inquisición: por Antonio Alvarez. Anno MCCCCCCL», donde sin duda falta una X, esto es, MCCCCCXI, porque la licencia dice: «...podese imprimir este livro da Hystoria do Cid, e depois de impressa, torne a este Conselho para se conferir com o original e se dar licença pera correr. Em Lisboa 20 de outubro de 610». Sobre tan embrollada cuestión tratará A. Pérez Gómez en los *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, V, 1953.

⁸¹ Todos se hallaban ya en la edición de 1600; salvo *Hizo hacer el rey Alfonso* (Escobar, 36) y *En Valencia estaba el Cid* (Escobar, 97), que son de la Oncena Parte; con grandes variantes el primero.

⁸² *Si atendéis que de los brazos, Téngovos de replicar.*

toriado de Lucas Rodríguez, 1582⁸³. Pero el caudal mayor que Escobar nos ofrece es de fuente desconocida; son 40 romances que no sabemos fuesen publicados antes, y representan el último gran acopio de romances nuevos hecho en el siglo XVII, muy notable abundancia por ser todos referentes a uno solo de los ciclos épicos. Bien se ve que «los cisnes iberos» que Lasso de la Vega decía aplicados a cantar las hazañas del Cid, habían producido abundante caudal poético. No falta entre lo recogido por Escobar algo de lo mejor, o por lo menos, de lo más divulgado: el reto del Cid al conde Lozano, *Non es de sesudos homes* (Durán, 728), en fabla especialmente arbitraria; las quejas de Jimena contra Rodrigo, *Grande rumor se levanta* (Durán, 732); el lindísimo *Salió a misa de parida*, que a Durán hacía la ilusión de rebosar auténtico candor en la descripción de costumbres y trajes de nuestros antepasados (Durán, 759); el famoso altercado entre el Rey, el Cid y el Abad de Cardaña, *Fablando estaba en el claustro* (Durán, 818), la más desenfadada y donairoso invención del romancero cidiano nuevo; las hijas del Cid abandonadas, *Al cielo piden justicia* (Durán, 864). Mención especial merece *Partíos ende los moros* (Durán, 842), que, a pesar de su fabla, es una excelente muestra del género declamatorio, un discurso del Cid, de libre invención, pero muy empapado en el espíritu de la Crónica General; comienza con ideas tomadas al discurso histórico que a raíz de la rendición de Valencia pronunció el conquistador, según nos lo conservó Ben Alcama, y continúa con recomendaciones hechas a Álvar Fáñez, enviado a Castilla, rápidas y felices alusiones a capitales episodios de la leyenda, insistentes sobre todo en reparar el engaño de las arcas de arena hecho a los usureros judíos de Burgos:

Rogarles heis de mi parte
que me quieran perdonar,
que con acuita lo fice
de mi gran necesidad,

que aunque cuidan qu'es arena
lo que en los cofres está,
quedó soterrado en ella
el oro de mi verdad.

⁸³ Muerto yace el rey don Sancho, Cuando el rojo y claro Apolo.

Por último, la compilación de Escobar es notable también porque, junto a este gran número de romances nuevos, quiere poner algo viejo y tradicional, mezcla que no se hacía desde 1589, en que los Cuadernos y las Flores empezaron a publicar romances nuevos tan solamente. Escobar tomó cinco de Timoneda (*En Burgos está el buen rey*, Primav., 30 a; *A concilio dentro en Roma*, 34; *Afuera, afuera, Rodrigo*, 37; *Riberas de Duero arriba*, 42 a; *En Santa Gadea de Burgos*, 52), y otros cinco del Cancionero de Romances de Amberes (*Cabalga Diego Laínez*, Primav., 29; *De Zamora sale Dolfo*, 46; *Después que Bellido Dolfo*, 48 y 53; *Ya se sale por la puerta*, 53, págs. 165-169; *Tres cortes armara el rey*, 58). Poco es esto; pero aunque poco, es un singular intento de reintegración total del romancero. De todas sus otras fuentes, lo mismo de Sepúlveda que del Romancero General, excluye Escobar muchos romances relativos al Cid, no sabemos con qué criterio. Baste decir que sobre los 102 romances de Escobar publica modernamente Carolina Michaëlis otros 103 romances cidianos más.

La poderosa reacción en favor de los romances heroicos produjo el gran éxito de Escobar. Con el primitivo título de *Historia*, o con el de *Romancero e historia del muy valeroso caballero*, se conocen unas 17 ediciones de 1612 a 1695, hechas en Alcalá, Lisboa, Segovia, Zaragoza, Madrid, Valencia, Cádiz, Sevilla, Burgos, y 9 ediciones de 1702 a 1757, en Pamplona, Cádiz, Madrid, Barcelona ⁸⁴.

La producción de romances heroicos se extingue tras este gran romancero de Escobar ⁸⁵. El ciclo más famoso, el del Cid, no se ve aumentado sino mucho después con cuatro romances muy breves (entre 12 y 20 octosílabos) debidos a Francisco Santos, *La verdad en el potro y el Cid resucitado*, Madrid, 1679, reimpresso en 1686 ⁸⁶.

⁸⁴ Enumeradas por DURÁN, *Romancero*, II, pág. 682; por SALVÁ, *Catálogo*, 1872, números 365, 369, y por C. N. PENNEY, *List of Books printed 1601-1700 in The Hispanic Society of America*, 1938, pág. 169.

⁸⁵ Bajo el pomposo título *Tesoro escondido de todos los más famosos romances así antiguos como modernos del Cid, recopilados por Francisco Metge, con romances de los Siete Infantes de Lara*, Barcelona, 1626, parece no encerrarse nada nuevo, ni siquiera nada completo; 140 romances del Cid y 7 de los Infantes! (SALVÁ, *Catálogo*, núm. 370; DURÁN, *Romancero*, II, pág. 687 a; C. MICHAËLIS, *Romancero del Cid*, núm. 195).

⁸⁶ Véase en CAROLINA MICHAËLIS, *Romancero del Cid*, núms. 3, 9, 38 y 152.

23.—*Valor de los romances nuevos.*

Esos romances de tema heroico-histórico forman la parte del romancero nuevo más enlazada con el viejo. Ellos, cuando la nación se hallaba en época de mayor brillantez y de más complicada actividad, sintieron con viveza el atractivo del romancero antiguo, «acordársete debía de aquel buen tiempo pasado», y evocaron la fuerte y patriarcal simplicidad de las edades primitivas, renovando según recientes gustos las viejas leyendas. Así vinieron a dar al conjunto del romancero español la característica más importante. Pero aun bajo este aspecto es preciso colocar junto a ellos la mayor parte del nuevo romancero morisco. Unos y otros son nota muy singular en la literatura española.

La gran estimación que la España del siglo xvi sintió por los romances medievales, tiene, en verdad, su correspondiente, aunque algo menor, en otros pueblos de Europa; pero lo que no se hizo en ningún otro país, ni aun en los más significados en tal dirección, como Dinamarca e Inglaterra, fué el poner de nuevo en moda el cultivo de las baladas, como hizo España. Los romances viejos, esta herencia de la primitiva cultura literaria, porción más valiosa de un tesoro patrimonial común, estas pequeñas alhajas y dijes familiares a que vienen vinculados los recuerdos más nobles de los ascendientes, se montaron en nueva orfebrería, se restauraron según el gusto moderno, se imitaron con diestro artificio y prolongaron la vida de los temas épicos en modo desconocido a los otros países.

Ante la crítica literaria, doctamente especializada desde Grimm y desde Diez, estos romances artificiosos nuevos desdican mucho de los tradicionales; pero no debemos, movidos por un exclusivismo crítico, separarlos desdeñosamente de los romances viejos. Si encontramos que en el Romancero General o en el de Escobar hay mucho de débil e insignificante, también hemos de reconocer que los romancistas coetáneos de Lope produjeron muy valiosas invenciones, las cuales estéticamente no tienen por qué ser rechazadas de junto a las de los juglares medievales acogidas por la tradición popular. La imitación del estilo intuitivo viejo, unida a la refinada destreza de las escuelas poéticas quinientistas, da un poderoso encanto a los mejores romances nuevos, y la rigurosa e impenetrable anonimía con que están conce-

bidos les hace partícipes del estilo colectivo, les infunde algo de la impersonalidad tradicional, asociándolos inseparablemente a los romances viejos, de que son reflejo y complemento.

Y el hecho es que, si la crítica de Grimm, de Wolf, de Milá, de Menéndez Pelayo se desentiende sistemáticamente de los romances nuevos, éstos al lector común causan impresión confundible con la de los romances viejos. Hasta los críticos más expertos, no hablemos sólo de un Herder o un Federico Schlegel, sino de un especialista como Durán, confunden a veces estos productos del siglo xvi con los de la Edad Media; hasta los literatos de más fino gusto, como un Longfellow, pueden equiparar un romance muy artificioso de Bernardo del Carpio con la más famosa balada medieval inglesa; en fin, estos romances heroicos nuevos ganaron para sí y para el romancero los juicios más entusiastas, incluso el de Hegel, fundado en la más alta consideración estética; a ellos principalmente atienden el romanticismo alemán y el francés para exaltar el romancero en comparación con la *Ilíada*. Y esto no es poco.

CAPÍTULO XV

EL ROMANCERO ANTIGUO NACIONALIZA EL TEATRO. POSTRIMERÍAS (1587-1640)

1.—*El monorrímo viejo incluido entre los metros escénicos. 1587.*

Cuando comenzaron los grandes éxitos del romancero nuevo, el verso monorrímo aun no tenía entrada en las obras escénicas. Así, en los primeros años del decenio 1580 todavía los versos de un romance viejo no podían entrar en el recitado del verso teatral sino diluídos en redondillas (cap. XIII, 21).

La primera vez que un romance tradicional en su forma asonantada monorríma aparece seguido en el diálogo dramático es en la *Farsa del obispo don Gonzalo*, escrita en 1587 por un ilustre letrado de la Chancillería de Valladolid, don Francisco de la Cueva y Silva ¹. Éste, llevando a completo desarrollo la innovación iniciada ocho años antes por Juan de la Cueva, dió el paso decisivo de insertar por extenso tres romances fronterizos (el de *Reduán*; *Ya se salen de Jaén*, y *Caballeros de Moclín*) en sendas escenas redactadas en verso de romance, verso que hasta entonces sólo Gil Vicente lo había usado al final de su *Don Duardos*, y que ahora va a invadir cada vez más el teatro, con merma de las redondillas, las quintillas y los metros italianos (octavas, tercetos, estancias en endecasílabos más heptasílabos.

¹ Véase un estudio especial sobre *Don Francisco de la Cueva y Silva y los orígenes del teatro nacional*, por DIEGO CATALÁN MENÉNDEZ-PIDAL, en la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, III, 1949, págs. 130-140. Tres comedias inspiradas en el romancero y anteriores a Lope, de las que ya di cuenta en *L'Épopée castillane*, 1910, pág. 209 (*La Épopée castillana*, 1945, pág. 180), serán publicadas por Diego Catalán.

etcétera), que eran los metros estróficos únicamente usados por los reformadores dramáticos Juan de la Cueva, Virués, Argensola y Gabriel Lobo.

Esta aparición del monorrímo romancístico en el teatro coincide con el gran vuelo tomado por el romancero nuevo cuando, muy poco después de 1580, se empiezan a hacer famosos los romances compuestos por los mejores poetas, empezando por Góngora y por Lope de Vega. Pero no concedamos a esta coincidencia otro valor que el de una notable discrepancia. El teatro no comienza acudiendo a los romances nuevos; al contrario, toma los romances tradicionales cuando éstos, justamente hacia 1587, eran olvidados por completo en los Cuadernos, Flores y Romanceros que representaban el nuevo gusto ². Así, la entrada del romancero en el teatro no guarda la presumible relación con el gran desarrollo del romancero en cuanto género literario artificioso. Cada uno de esos dos casos responde a principios diversos en la mecánica del gusto. El estilo del romance viejo como poesía autónoma había llegado a agotar sus efectos después de un siglo de acción preponderante en cancioneros manuscritos, pliegos sueltos y romanceros; la saturación había llegado a su punto extremo. Entonces, de una parte, el gran vuelo del romancero nuevo restituía vida al romance haciéndolo género de actualidad, mientras, de otra parte, la introducción del romance antiguo en el teatro representaba otra distinta novedad, abriendo nueva fuente de vida, antes ignorada, tanto para el romance viejo como para el teatro; según ya hemos apuntado, el dramatismo del romance viejo comunicaba su vigor tradicional a la dramática escénica, y a la vez, recibía realce sobre la escena, pues aparecía encuadrado en la totalidad de una acción que restituía su pleno sentido al fragmento arcaico.

Sólo en un aspecto teórico general vienen a coincidir el romancero nuevo y el teatro.

El romance nuevo, preconizado como tipo de poesía natural frente a la poesía artificiosa, en el Prólogo del Romancero de 1604, coadyuvaba a afirmar o robustecer la nacionalización del tea-

² ELISA PÉREZ establece correlación entre los años de activa edición de Romanceros (1600-1614) y los de mayor número de comedias en que Guillén de Castro se inspira en los romances (*Hispania*, XVIII, 1935, pág. 151); pero los asuntos de Guillén de Castro pertenecen al romancero viejo, no al de 1600,

tro como arte popular o para todos. Los tratadistas dramáticos del Renacimiento, fieles a las reglas del Arte sacadas de las poéticas aristotélica y horaciana, mantenían la producción teatral encerrada en moldes formados por los autores clásicos, sin permitirle asomarse a la vida moderna. Enfrente, los escritores afectos al romancero, sentaban que *el natural*, la inspiración infundida en la mente del poeta por la Naturaleza y por la vida ambiente, es superior al *arte*, al trabajado atildamiento, al cultivo reglamentado de la forma; con esto se colocaban en una posición de rebeldía, gracias a la cual el teatro español inició una dirección completamente nueva, que tanto contribuyó a la reforma del teatro europeo. Esa formación del teatro español es comúnmente, y con sobrada razón, atribuida a Lope de Vega, en cuanto él fué quien ensanchó el campo escénico fuera de las vallas en que lo tenían limitado los preceptistas de la tragedia, la comedia y la tragicomedia, extendiéndolo sobre la vida toda de un pueblo moderno, la actual y la histórica. Sin embargo, en la parte histórica la reforma fué obra en gran parte colectiva, y en ella, como suele suceder, los decisivos cambios de dirección son paulatinos y su primera concepción no suele deberse a los autores más eminentes que los hacen prevalecer y arraigar. Lope de Vega no inventó la compenetración del teatro español con el romancero antiguo, obra iniciada y consumada en el tiempo que va desde Juan de la Cueva al de don Francisco de la Cueva y Silva. Lo que hizo Lope fué afianzar esa compenetración, estrecharla, y sobre todo darle fundamentos teóricos. Dicho sea esto de pasada contra la opinión general que cree a Lope un reformador inconsciente, un innovador disgustado con su innovación. No. Lope afirmó muy reflexivamente que la comedia moderna debía liberarse de los tiránicos preceptos pseudoaristotélicos, para seguir las corrientes de la poesía natural ³, la poesía que brillaba en los romances viejos, de los cuales él desde su primera juventud, después del ejemplo dado por Juan de la Cueva, tomó asunto, escenas y versos para sus primeras obras dramáticas.

El espíritu de la épica heroica transmigró a la canción épico-lírica española: la epopeya se hizo romancero y éste adoptó el

³ Véase mi estudio *Lope de Vega, el Arte Nuevo y la Nueva Biografía* (Colecc. Austral, vol. 120, *De Cervantes y Lope de Vega*).

metro épico; ahora, en modo semejante, el espíritu del romancero emigró al teatro y éste acogió el metro del romance en la escena.

2.—Comedias de asunto romancesco.

A partir de la *Farsa del obispo don Gonzalo* en 1587, y durante el primer cuarto del siglo XVII, es decir, durante toda la época de mayor esplendor, el teatro español nos ofrece comedias donde, usándose el metro de romance, se inserta total o parcialmente algún romance antiguo que sirve de fundamento a la acción dramática. Los autores de quien sepamos que practican con alguna reiteración este sistema son tres principales. El más antiguo de todos es Lope de Vega ⁴, del cual conservamos unas veinte comedias con escenas que incluyen versos monorrimos del romancero antiguo, siendo las primeras *El casamiento en la muerte*, *El cerco de Santa Fe*, *La Serrana de la Vera*, *El rey Bamba*, escritas todas entre 1595 y 1599, *El Marqués de Mantua*, fechada en 10 de enero de 1596, y siendo las últimas *El bastardo Mudarra* (1612), *El más galán portugués, duque de Berganza* (entre 1608-1613?), *La envidia de la nobleza* (entre 1613-1618?), *Las almenas de Toro* (1619?).

Sigue en orden cronológico y en importancia literaria don Guillén de Castro, siete años más joven que Lope, y de él pueden citarse ocho comedias romancescas ⁵, desde las dos más antiguas, *El nacimiento de Montesinos* y *El conde Alarcos*, escritas hacia 1600, hasta la última, *La tragedia por los celos*, fechada el 24 de diciembre de 1622. Sin desconocer lo engañosa que en casos tales es la proporcionalidad, observamos que estas 8 comedias entre las 42 conocidas de este autor representan un 20 %, mientras las 20 comedias de Lope entre las 426 conocidas suyas sólo representan un 5 %. El poeta valenciano estaba más encariñado con el romancero que el poeta madrileño; Lope no tiene ninguna obra en que se aduzcan tantos romances como aduce

⁴ Véase A. LUDWIG, *Lope de Vega's dramen aus Karolingischen Sagenkreise*, Berlín, 1898, y MENÉNDEZ PELAYO, *Antología*, IX, 1899, págs. 260-276. J. A. MOORE, *The Romancero in the Chronicle-legend Plays of Lope de Vega*, Filadelfia, 1940 (observaciones muy precisas sobre clases de romances y número de versos que de ellos suele insertar Lope en sus comedias).

⁵ No menciona todas ELISA PÉREZ en *Hispania*, XVIII, 1935, págs. 151 y sigs.; indica como fuentes algunos romances que no son inspiradores.

Guillén de Castro en *Las Mocedades del Cid* (escrita entre 1612-1615 ?) ⁶. Recordemos a este propósito ser un fenómeno muy observado que la balada suele alcanzar más arraigo en los países a donde emigra que en los países de donde procede, y que Valencia, ya en tiempo de otro caballero literato, don Luis Milán, nos reveló una singular penetración romancesca más viva que en la corte de Castilla.

El tercer autor que aparece en esta serie es Luis Vélez de Guevara, diecisiete años más joven que Lope; de él conocemos seis comedias de viejos romances, entre ellas, *Los hijos de la Barbuda*, que se publicó en 1612, *La Serrana de la Vera*, fechada por error en 1603, debiendo leerse 1613; *El conde don Pero Vélez*, *La Romera de Santiago* ⁷, etc.

Otros varios autores tienen alguna comedia romancística del tipo indicado. Pueden citarse el licenciado Reyes Mejía de la Cerda, con una inédita *Comedia de la Zarzuela*, fechada en 1601; Agustín de Castellanos, autor de la también inédita *Mientras yo podo las viñas*, de 1610; Alonso Hurtado de Velarde, *Los siete infantes de Lara*, escrita entre 1612 y 1614. Pero en autores posteriores como Cubillo de Aragón, unos treinta y cinco años más joven que Lope de Vega, notaremos que ya sólo se utilizan los romances nuevos, excluyendo los viejos. El mismo Lope los excluyó en la última etapa de su vida; así, en *El guante de doña Blanca*, comedia escrita entre 1627 y 1635 (?), aunque trata la misma aventura expuesta en el romance *Ese conde don Manuel*, no hace sino aludir a éste de pasada, sin repetir ninguno de sus versos.

3.—*Modos varios de dramatizar los romances viejos.*

De muy varias maneras revive el romance en el teatro. Los romances viejos juglarescos, que contienen mucha materia narrativa, están presentes en toda la acción o en gran parte de ella, recordándose algunos de sus versos en varias escenas. La fuerza

⁶ Véase C. BRUERTON, *The Chronology of the Comedias of Guillén de Castro*, en *Hispanic Review*, XII, 1944, pág. 126.

⁷ Resueltamente atribuímos *La Romera de Santiago* a Vélez, como hacen las impresiones sueltas de esta comedia, porque Tirso no tiene ninguna otra composición dramática inspirada en romance viejo, como veremos luego; véase S. G. MORLEY, *Bull. Hispanique*, XVI, 1914, págs. 188, 191-192.

dramática de alguno de estos romances los recomendaba con insistencia a la atención de los poetas. El profundo patetismo del *Conde Alarcos* sirvió de argumento total a sendas comedias escritas por Lope de Vega (*La fuerza lastimosa*), por Guillén de Castro y por Mira de Amescua. *El Conde Dirlos* fué dramatizado por Lope (comedia perdida), por Guillén de Castro y por Cubillo ⁸. *El Marqués de Mantua* por Lope ⁹. La inventiva del dramaturgo intervenía a veces demasiado. Lope, siguiendo su blanda aversión a los asuntos trágicos, tergiversó malamente toda la trama del Conde Alarcos, para llevarla a un desenlace feliz; y Guillén de Castro, por otros caminos, también en su obra sobre el mismo tema introdujo un final dichoso, quizá precediendo él a Lope en esta mala ocurrencia. Pero aunque el espíritu de la vieja creación juglaresca era así desvirtuado, siempre toda la acción dramática quedaba influida por estos romances de trama prolongada y completa, aunque sus versos no se repitan en escena.

Diverso es el caso cuando el romance es predominantemente lírico, con un mínimo de narración que no sirve de argumento total. Entonces el romance suele ser cantado en oportuna conexión con la acción escénica. Tal sucede con la Aparición de la Amada difunta:

¿Donde vas, el caballero, donde vas triste de ti?,
que la tu querida esposa muerta es, que yo la vi;

esos versos los oye cantar el infante don Pedro en la obra de Vélez de Guevara *Reinar después de morir*, y los oye también en momento culminante Alfonso V de Aragón en *La tragedia por los celos* de Guillén de Castro:

que la tu querida prenda muerta es que yo la vi.

Otros romances, breves pero narrativos y dialogados, se reparten en el diálogo dramático. Así, el que comienza *Jugando*

⁸ De Cubillo, manuscrito en el Museo Británico y en Viena (RENNERT-CASTRO, *Vida de Lope de Vega*, 1919, pág. 471).

⁹ Lope tuvo como precedentes un auto portugués, llamado pomposamente *Tragedia do Marquez de Mantua*, por BALTASAR DIAS, hacia 1535, quizá fuente de un escenario inglés, *History of the Duke of Millayn and the Marques of Mantua*, representada en Whitehall, el 26 dic. 1579.

estaba el rey moro es puesto en acción por Lope en *El primer Fajardo*, donde unos músicos cantan los versos narrativos del romance y los actores glosan en la escena los versos dialogales, ésta es la forma más perfecta de escenificación, pues incorpora íntegros a la comedia los efectos musicales, descriptivos y líricos del romance a la vez que los efectos dramáticos del diálogo ¹⁰.

El romance que empieza *Buen conde Fernán González, el rey envía por vos*, como no consta sino de dos discursos, pudo entrar entero en *El conde Fernán González* del mismo Lope, repartiéndose en dos parlamentos de sus interlocutores.

Aquí una observación sobre cuánto había progresado el metro monorrímo en la escena: Juan de la Cueva, en 1579, para introducir en el teatro el *Rey don Sancho, rey don Sancho, no digas que no te aviso*, había tenido que parafrasearlo en redondillas, según hemos dicho; ahora Lope de Vega, en *Las almenas de Toro*, busca el mismo efecto artístico de repetición y variación, parafraseando el texto viejo, pero lo hace en monorrímo de asonancia cambiada:

Rey don Sancho, rey don Sancho,
hijo de Fernando el Bueno,
no digas que no te aviso,
si hubiere algún mal suceso;
que del muro de Zamora,
donde cerco tienes puesto,
ha salido un gran traidor
falso, engañoso y discreto... ¹¹.

Comedias hay también que incluyen varios romances pertenecientes a un mismo ciclo legendario. Este sistema se inicia en la ya dicha *Farsa del obispo don Gonzalo*. Después, Lope, en *El casamiento en la muerte*, recuerda varios romances de Bernardo y de la rota de Roncesvalles; en *El bastardo Mudarra*, varios de los siete Infantes de Lara; en *La envidia de la nobleza*, varios fronterizos; en *Las almenas de Toro*, varios cidianos. Lo mismo hace Guillén de Castro en sus dos comedias *Las Mocedades* y

¹⁰ Cosa distinta es el cantar en escena algún romance que no se refiere a la acción. Por ejemplo, LOPE, en *Con su pan se lo coma*, hace a los músicos entonar un romance del Cid y otro de Melisenda, como se hacía en la época anterior del teatro.

¹¹ *Obras de Lope de Vega*, edic. Acad., VIII, 1898, pág. 412 a.

Las Hazañas del Cid, las más famosas de este tipo, cada una de las cuales es una antología romancística, escenificada con notas de profundo sentido dramático.

4.— *Valor de la recolección romancística en el teatro. Versiones orales desconocidas.*

Hemos dicho que la escenificación del romance viejo no guarda relación con la boga de éste en los cancioneros y romanceros, sino que, al contrario, la aparición del romance antiguo sobre el teatro comienza cuando las nuevas colecciones impresas abandonan y excluyen la tradición; y comienza, no sólo independiente de las publicaciones del romancero nuevo, sino que tampoco depende gran cosa de las colecciones del romancero viejo en pliegos sueltos, Cancioneros y Silvas, iniciativa recolectora agotada poco después de 1550. Treinta años más tarde, cuando los comediógrafos vieron en los romances una fuente inspiradora de situaciones y acciones dramáticas, no se movieron a ello por simple exhumación de lo mucho ya publicado, sino por propio impulso a comenzar una nueva exploración poética de los recuerdos tradicionales, no contentándose con la que habían hecho los pliegos y las colecciones en la primera mitad del siglo. El autor dramático sacaba de su propia memoria, o de lo que oía cantar a los demás, versiones nuevas de los romances viejos ya publicados o romances enteros hasta entonces no impresos.

El primer ejemplo de romances incorporados a la escena, la *Farsa del obispo don Gonzalo*, nos enseña que el letrado vallisoletano Cueva y Silva sabía los romances *Caballeros de Moclín* y *Ya se salen de Jaén* en forma muy diversa de la publicada ya por el Cancionero de Amberes en 1550 y por Timoneda en 1573¹²; además nos comunica el romance de *Reduán* antes que nadie, en versión distinta de la que más tarde nos dará Pérez de Hita.

El Cancionero de Amberes de 1550 había publicado una versión de la *Adúltera castigada*, *Blanca sois, señora mía, más que no el rayo del sol*, y Timoneda había dado otra, *¡Ay cuán linda que eres, Alba, más linda que no la flor!*; pero Lope de Vega no se

¹² Véase *Rev. Filol. Esp.*, II, 1915, pág. 131.

atiene a ninguna de estas dos formas; él sabía una tercera, que empezaba:

Yo me levantara un lunes,
un lunes de la Ascensión,
hallé mi puerta enramada
toda de verde limón...

forma que parafrasea en su comedia *La locura por la honra* (escrita entre 1610-1612) y en el auto que lleva el mismo título¹³. Un comienzo igual o muy semejante se conserva en la tradición moderna de Burgos, Extremadura, Andalucía, Canarias, Chile, y variando algo en otras versiones, como la de los judíos de Tánger y de Tetuán:

Yo me levantara un lunes, un lunes antes de albor,
hallé mi puerta ramada de rosas y nuevo amor...

y esa aludida costumbre de enramar la casa de la enamorada, costumbre a que no aluden las dos versiones de la *Adúltera* impresas en el siglo XVI, es puesta en acción por Lope de Vega, en deliciosa escena con alarde de cantarillos rústicos y de vocabulario floral.

Lo mismo una *Comedia de las Hazañas del Cid*, impresa anónima en 1603, escenifica el romance del *Moro que perdió Valencia*, y no lo toma del Cancionero de Amberes, sino de la tradición misma, tal como hoy se conserva en las provincias leonesas y en Portugal (véase cap. XXII, 6).

Muchas otras pruebas como éstas tenemos de que entonces los poetas sabían de memoria los romances viejos y gustaban de ellos, es decir, que las personas de mayor cultura literaria eran depositarios y transmisores de la tradición oral, continuando en esto lo que ya sucedía en el siglo XV, desde los días de Juan Rodríguez del Padrón. Por eso el romancero alcanzó entonces su época de mayor florecimiento.

¹³ El auto se publica en las *Obras de Lope*, edic. Acad., II, pág. 633; y la comedia, en la Nueva edic. Acad., VII, pág. 302 b.

5.—*El teatro nos da romances desconocidos.*

Los dramaturgos nos transmiten además otros romances que no figuran en los pliegos sueltos ni en las colecciones del siglo XVI. El romance de la *Serrana de la Vera*, feroz tragedia campesina, fué llevado al teatro por Lope de Vega en comedia así intitulada, a la vez que por Vélez de Guevara, con igual título, en 1613; y la relación interna entre las dos comedias sólo se explica bien suponiendo que las dos se fundan en una obra anterior sobre igual asunto¹⁴. Las versiones más antiguas del romance nos las dan Lope y Vélez; la tradición moderna nos da otras muchas que parecen irradiar de Plasencia y de la Vera por las tierras del antiguo reino de León hasta Tras-os-Montes en Portugal; siendo hoy el romance poco conocido en las dos Castillas, aunque ya ha llegado hasta Cataluña y Canarias. Así, pues, los dos comediógrafos castellanos buscaron su inspiración en un romance poco común en Castilla, y sobre todo romance de información local, extraño a los temas históricos y caballerescos que hasta entonces habían absorbido la atención.

El teatro nos da igualmente a conocer otro texto no recogido en pliegos sueltos ni cancioneros, y éste seguramente muy antiguo, al parecer, anterior a 1420, y es el romancillo hexasilábico *Yo me iba, mi madre, a Villa Reale* (arriba, cap. X, 4), que Lope de Vega escenifica en su comedia *El sol parado*, lo contrahece a lo divino en el auto de la *Venta de la Zarzuela*, y lo hace cantar en *Las paces de los reyes*. El mismo romancillo sirve de base al ya citado Reyes Mejía de la Cerda para su *Famosa comedia de la Zarzuela y elección del Maestre de Santiago*, escrita en 1601¹⁵.

Nos detendremos por vía de ejemplo extenso en otro romance novelesco no recogido en las colecciones antiguas y hoy muy olvidado, pero que lo hallo nada menos que en tres comedias, de las cuales una está inédita y otra inédita y desconocida de los bibliógrafos del teatro. El romance sirve de argumento a dos de estas obras. Una es *El príncipe niño*, escrita por Luis Vélez

¹⁴ MENÉNDEZ PIDAL y MARÍA GOYRI, *Luis Vélez de Guevara, La Serrana de la Vera*, 1916, págs. 126 y 136-142. Véase también J. A. MOORE, *The Romancero in the... Plays of Lope de Vega*, 1940, págs. 40 y sigs.

¹⁵ Véase mi estudio sobre *La serranilla de la Zarzuela*, que incluyo en el tomito 190 de la Colección Austral titulado *Poesía árabe y poesía europea*.

de Guevara¹⁶. La otra comedia es la titulada *Mientras yo podo las viñas*, compuesta en 1610 por Agustín de Castellanos, sastre de Toledo, que no dejaba la aguja y el dedal por la pluma y el tintero porque era analfabeto, pero que dictaba los versos que componía, y tuvo el alto honor de que Lope de Vega hiciese correcciones autógrafas al manuscrito de esta comedia romanesca, no desdeñando a tan humilde discípulo¹⁷. En fin, en tercer lugar, algunos versos del mismo romance tratado en esas dos obras teatrales se cantan incidentalmente en la ya dicha *Comedia de la Zarzuela* de Mejía de la Cerda. Pero aun antes que todos estos autores dramáticos, nos atestigua la popularidad del romance en el siglo XVI una cita que de él hace el clérigo Alonso López, quien, en una insufrible Glosa Peregrina¹⁸, cuenta la caída y redención del hombre «glosando muchos romances antiguos», uno de los cuales se pone en boca de Adán (mejor estuviera en la de Noé) para animar a Eva al trabajo:

Mientras yo podo las viñas,
vida, sarmentadlas vos...

Las tres comedias citadas nos dan el texto de este idílico romance que nos presenta a dos nobles esposos reducidos a condición de labradores, no se sabe por qué desdicha. La situación, análoga a la del *Don Duardos* de Gil Vicente, sugirió a Vélez una directa imitación de la tragicomedia vicentina¹⁹. He aquí el olvidado texto tal como resulta de las tres comedias:

Siempre lo oí decir a mi padre y mi señor
que el que por amores casa siempre vive con dolor.
Así hice yo, cuitado, por amores casé yo:
casé con una galana hija del rey mi señor²⁰

¹⁶ Publicada en la Parte 30, año 1668, y manuscrita con el título de *El Príncipe poador* en la Biblioteca Nacional.

¹⁷ Di noticia de *Mientras yo podo las viñas* en *El Romancero español, conferencias en la Columbia University*, New York, 1910, pág. 83. Véase además: F. DE B. SAN ROMÁN, *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el Poeta Sastre*, 1935, pág. CIII, con dos facsímiles de una página de la comedia, que prueban haber sido ésta corregida y retocada por Lope.

¹⁸ Pliego suelto gótico en la Biblioteca Nacional.

¹⁹ Vélez, en su comedia, refunde el romance de Don Duardos y Flérida, de Gil Vicente, con rasgos que deben proceder de la tradición oral, como indicó en la *Miscelanea Carolina Michazlis de Vasconcellos*, 1933, pág. 497.

²⁰ Este octosílabo y el anterior son de la tradición judía, pero en ambas comedias se trata de un infante de Navarra casado con una infanta de León. En las versiones judías y en la portuguesa la desgracia de los amantes consiste en que «ella era mujer pomposa y yo hombre gastador», lo cual no tiene mucho que ver con lo de amores y dolores.

y ahora amor y mi ventura me trujo a ser podador.
 —Mientras yo podo las viñas, vida, sarmentadlas vos.
 —No me lo mandéis, mi vida, no me lo mandéis, mi amor,
 que tengo las manos blancas quemarámelas el sol.
 Mas traedme oro y seda y labraros he un pendón,
 que entre moros y cristianos no hubiera cosa mejor:
 de un cabo pondré la luna y del otro pondré el sol,
 del otro santa María, del otro san Salvador; ²¹
 cuando entréis en la batalla vos seréis el vencedor.

Aquí acaba la coincidencia de las dos comedias principales, y ahí sin duda acababa la versión fragmentista preferida entonces. El romance se ha perdido en la tradición peninsular de hoy, salvo una versión recogida en Portugal, pero está muy vivo entre los judíos sefardíes que lo repiten, lo mismo en Marruecos (Tánger, Tetuán, Larache) que en Oriente (Sofía, Sarajevo, Salónica, Larissa, Constantinopla, Rodas, Esmirna, Beyruth, Damasco). Esta versión judía es más larga, contando que el rico pendón bordado es vendido a muy alto precio y remedia la pobreza de los esposos.

La abundante tradición sefardí es indicio casi seguro de que el romance estaba ya difundido antes de la expulsión de los judíos en 1492. El no haberse recogido en los pliegos sueltos y cancioneros del XVI y el estar olvidado casi por completo en la moderna tradición peninsular nos indica la reducida difusión que antes tenía. Sirva esto para mostrar cómo el interés romancístico del teatro era más diligente que el de los recolectores de antes, por lo cual nos ayuda mucho para completar la tradición antigua y moderna. Situado entre aquella y ésta, el teatro reanima durante un cuarto de siglo el interés hacia el romancero oral, con un nuevo gusto apreciador de temas y estilos no muy comunes.

6.—*El romancero nuevo y el teatro.*

Desde que empezaron a aparecer las diversas partes de la *Flor de varios romances*, la afición al nuevo gusto cundió rápidamente. Un entremés de los Romances que luego habremos de reseñar, escrito hacia 1595, trata de un labrador a quien ha tras-

²¹ La versiones de Marruecos dicen: «a un lado pondré la luna, al otro el ojo del sol, encima de todo esto la gracia del rey mi señor».

tornado el juicio la lectura de los romances de Góngora, de Lope y demás ingenios del día. Las Flores llegaban, pues, hasta las gentes campesinas.

Dada esta dilatada vulgarización del romancero artificioso, es natural que el teatro llegase también a buscar en él efectos escénicos después de haberlos buscado en el romancero tradicional, así que éste sufrió en el teatro desde muy pronto la concurrencia del nuevo estilo. Lope de Vega se complacía en recordar en las escenas de sus comedias algún romance suyo de los que más favor habían alcanzado entre los publicados por las Flores y por el Romancero General como anónimos: el famosísimo romance *Sale la estrella de Venus* es aducido en *El maestro de danzar*, comedia escrita el año 1594, y en otras posteriores, como *El sol parado* y *El Príncipe Perfecto, segunda parte*. El otro romance lopeveguesco, *Hortelano era Belardo*, va citado en *Las paces de los reyes*, comedia escrita entre 1604 y 1612, en *Al pasar del arroyo*, escrita el año 1616, y en otras. Un romance del ciclo de *Gazul* se canta en *El Marqués de las Navas*, comedia escrita en 1624. El romance propio que empieza *El tronco de ovas vestido* va en *El casamiento por Cristo*. El primer verso de otro romance de Lope, *¡Ay verdades, que en amor...!*, sirve de título a una comedia suya escrita en 1625. Y así otros muchos romances propios y ajenos son recordados en las comedias del Fénix.

También el romance de Góngora sobre Angélica y Medoro, *En un pastoral albergue*, es cantado en la comedia de Tirso *Quien habló pagó*, y el primer verso de ese romance sirve de título a una comedia ariostesca, de tres ingenios, en la cual se incluyen otros romances nuevos, sobre el mismo tema: *Con aquellas blancas manos* y *Regalando el tierno bozo*. El verso inicial de otro romance de Góngora referente al ciclo del español de Orán, *Entre los sueltos caballos*, da título a una comedia de Cubillo de Aragón o de Vélez de Guevara, publicada en 1646. Igualmente el principio de un romance: *Si el caballo vos han muerto, subid, Rey, en mi caballo* (anónimo como todos en el Romancero General, pero su autor es Hurtado Velarde, según el P. Pecha), sirve de largo título y de argumento a una comedia de Luis Vélez de Guevara. Se ve cuán famosos eran tales romances cuyo primer verso evocaba en el público todo un tema teatral.

El mismo romance de Góngora *Entre los sueltos caballos*,

que acabamos de nombrar, es glosado por Calderón en *El Príncipe Constante*, del año 1629; y don Miguel de Barrios (David Leví) escribía en los Países Bajos su comedia *El español de Orán*, publicada en Bruselas, 1665, en la cual disuelve o glosa en parlamentos y diálogos de verso asonantado, el romance gongorino *Servía en Orán al Rey*. También Calderón acaba *La púrpura de la rosa* (año 1660) con un romance centón en que predominan los versos del ya referido de Góngora *En un pastoral albergue* ²².

Como vemos, el romance artificioso alternó sobre la escena con el romance tradicional, muy poco después de la introducción de éste en el teatro, y su boga duró bastante más, durante todo el siglo XVII. Es bien comprensible. Prodigio fué que la sencillez del romance viejo continuase siendo gustada en los primeros decenios del siglo XVII, cuando el cultismo y el conceptismo avanzaban, pero eso no podía durar; y en cambio, el romancero nuevo convenía perfectamente a los gustos del siglo barroco.

7.—*El romance viejo excluido del teatro.*

El agotamiento de la afición a los romances viejos se observa en el hecho de que el mismo Lope de Vega en sus últimas comedias no incluye romances viejos, mientras que nunca dejó de poetizar sobre versos de los romances artificiosos.

Después es de notar que Tirso de Molina, aunque debía de ser poco más joven que Lope ²³, no tiene ninguna comedia ni escena basada en versos de viejos romances, ni los cita aun cuando trata asuntos heroicos, cidianos, del rey don Pedro y otros ²⁴. En *La condesa bandolera* o en *La firmeza en la hermosura* hay situaciones que recuerdan las de *La Serrana de la Vera* o del Príncipe viñador, sin que ocurran las menciones que serían

²² Véase M. HERRERO GARCÍA, *Estimaciones literarias del siglo XVII*, 1930, página 162, etc., y pág. 139 para otras varias comedias de Cubillo, Zamora, Agustín de Salazar, etc., que citan versos de los romances de Góngora.

²³ No creamos en la partida de bautismo de 1584.

²⁴ *La Epopeya castellana*, 1945, pág. 205. M. GARCÍA BLANCO, *Una curiosa utilización del romancero en el teatro de Tirso de Molina* (en la revista *Estudios*, Madrid, 1949, páginas 295-301), recuerda que, en la comedia tirsiana *La Peña de Francia*, el criado Padilla canta un soneto donde la libertad que al conde Fernán González, preso en León, da su esposa, es comparada a la ingeniosa traza con que el protagonista don Enrique es libertado por su amada. Nótese que la anécdota de la libertad de Fernán González es cronística y de romances cronísticos, no viejos.

de esperar; en la fiesta de San Juan con que empieza *El Pretendiente al revés* o en la romería campesina de *La villana de la Sagra*, los cantares de los rústicos son todos de estilo artificioso, faltos del sabor popular con que Lope condimenta los que pone al lado de los auténticamente populares. Y no sólo el romancero artificioso venía a reemplazar al romancero viejo en el campo del teatro, sino también algún romance vulgar tardío. Tirso compuso su *Burlador de Sevilla* recordando un romance vulgar del *Convidado de piedra*, relato ramplón de un tema folklórico, supuesto suceso acaecido en la iglesia de San Francisco de Madrid²⁵.

Calderón, que tan aficionado era a los romances de Góngora, nunca dramatizó romances antiguos. Tampoco se acuerda de éstos ninguno de los otros dramáticos nacidos hacia el 1600. Pero donde el radical cambio del gusto se aprecia mejor es en los refundidores de esta época post-lopeveguesca; uno que tiene treinta y tantos años menos que Lope, Álvaro Cubillo de Aragón, en sus *Hechos de Bernardo del Carpio*, al refundir *El casamiento en la muerte de Lope*, suprime los romances antiguos que Lope utiliza²⁶, y en *El conde de Saldaña* sólo incluye versos del romance declamatorio *Bañando está las prisiones*, publicado en la Flor de Romances, reeditado en el Romancero General. Lo mismo Matos Fragoso, al refundir *El Villano en su rincón*, suprimió la imitación de romance viejo que Lope hizo con el comienzo *A caza va el caballero*, y suprimió los cantareillos populares que Lope insertó («Por el montecico sola»; «Deja las avellanicas, moro»), sustituyéndolos por letras artificiosas. Los romances viejos, los cantos tradicionales habían agotado su validez y su eficacia; estorbaban. Así, en la comedia titulada *La más hidalga hermosura*, de Rojas Zorrilla y otros dos ingenios (año 1645), el único romance relativo a Fernán González del que se incluyen versos, no pertenece al Cancionero de romances ni a las Silvas, sino que es el de *Juramento llevan hecho*, publicado en la Flor y en el Romancero General. Es la época en que Jerónimo de Cáncer hacía comedias burlescas

²⁵ Véase Sobre los orígenes de *El convidado de piedra* en mis *Estudios literarios*. (Colecc. Austral, vol. 28). Para una futura edición de estos *Estudios* añado el examen de nuevas versiones del romance que apoyan y precisan el entronque con la comedia de Tirso.

²⁶ Es de suponer que *El Conde Dírlos* (ms. del Museo Británico y de Viena) hará lo mismo respecto a la comedia de Lope de igual título, hoy perdida.

sobre el romancero: *La muerte de Valdovinos*, *Las mocedades del Cid*; en 1650, Cáncer y Juan Vélez de Guevara (el hijo de Luis) representaban ante Felipe IV la comedia burlesca de *Los siete Infantes de Lara* ²⁷. El descrédito del mundo heroico se ha consumado.

8.—Versos del romancero como elementos fraseológicos del lenguaje.

Hemos visto el influjo del romancero en el teatro, en la música, en las doctrinas estéticas renacentistas, en las crónicas; nos falta decir algo sobre otro influjo más extenso y general, el ejercido sobre el habla de la conversación común.

Las primeras noticias sobre el empleo de versos de romance viejo como elementos fraseológicos del idioma ocurren hacia 1520. Durante la conquista de Méjico, Hernán Cortés, en sus arengas de los momentos más difíciles, o en sus diálogos sobre las decisiones más graves, entremezclaba versos de romances caballerescos, y sus capitanes, al responderle, entremezclaban también otros versos (v. cap. XVI, 10). Por entonces, don Francésillo de Zúñiga, el truhán de Carlos V, en su Crónica burlesca del Emperador, por el año 1526, alude en el curso de su narración a varios romances, uno de ellos desconocido: *En Martos estaba el rey*. Después debemos recordar las conversaciones que en la corte virreinal de Valencia describe don Luis Milán en su *Cortesano*, hacia 1535, en las cuales se hallan a menudo frases formadas con versos de romance tradicional (cap. XVI, 2).

Cuán presente estaba el romancero en el pensamiento de todos lo dice la *Floresta de apotegmas y sentencias* que Melchor de Santa Cruz publicó en 1574, como antología universal del bien decir toledano, pues entre las siete agudezas «de responder con copla antigua», seis de ellas responden con versos de romance viejo.

En la Colección de Autos de la Catedral de Toledo (1550-75) se ven también diálogos sostenidos por ambas partes con ocasional mención de romances, lo mismo que en otras conversaciones del Quijote, por ejemplo la del capítulo II, donde el hidalgo manchego inicia, y el ventero continúa, la cita de *Mis*

²⁷ Véase *La Leyenda de los Infantes de Lara*, pág. 154.

arreos son las armas. En los diálogos escénicos se acude frecuentemente a los versos tradicionales como elementos fraseológicos, lo mismo en las obras de un Lope de Vega o un Vélez de Guevara, aficionados a la poesía popular, que en las de autores como Tirso o Calderón que no tienen comedias o escenas basadas en el romancero, porque tanto los autores de más edad como los más jóvenes no hacen sino reflejar el uso persistente en el idioma ²⁸. Y lo mismo que en el teatro ocurre en la novela y otros géneros, de modo que toda la literatura española de los siglos áureos aparece sembrada de brotes romancescos. Después de los evangelios que en la iglesia se oían desde la niñez a diario, eran los romances los textos que ya en la escuela se frecuentaban más; eran el evangelio civil del pueblo español por los tiempos en que éste llegaba a su apogeo histórico.

El romance era el canto con que se adormecía a los niños, y luego en la escuela, los pliegos sueltos, a causa de su baratura grande, eran utilizados como cartilla para ejercitar en la lectura a los pequeños alumnos. Por eso Rodrigo Care exclama con un verso del romance carolingio:

*¡Oh noble Marqués de Mantua!
qué de veces repetido
fué tu caso lastimero
que en la escuela dependimos,*

con lo que concuerda Mateo Alemán en 1609 afirmándonos la costumbre de leer «las coplas del Marqués de Mantua» en las escuelas ²⁹. El uso era variable en cada parte. En Granada, hacia 1629, se leían en escuela los romances de la hazaña del Ave María: *Santa Fe, cuán bien pareces en la vega de Granada* ³⁰.

²⁸ En Tirso hallo unas cuarenta frases romancescas, casi todas en boca del gracioso, del lacayo o del criado, salvo cuatro («que los yerros por amor dignos son de perdonar», edición Cotarelo, I, pág. 26 b; *Bibl. Aut. Esp.*, V, pág. 378 a; «Todos dicen ámen, ámen, sino don Sancho que calla», *Bibl. Aut. Esp.*, V, pág. 498 a, etc.). En Calderón, «de día por los caminos, de noche por los jarales» lo dice un villano; «que no te duele mi mal» en boca de Polifemo; «mandadero sois, amigo, non tenedes culpa, non», dicho por el gracioso (*Bibl. Aut. Esp.*, IX, pág. 516 a; XIV, pág. 417 a, 467 c), etc., etc.

²⁹ F. RODRÍGUEZ MARÍN, *Quijote*, I, 1927, pág. 184. Se leían también de esos pliegos de cordel en prosa, «Cid Rui Diaz y Infante don Pedro y Abad don Juan», véase mi *Historia y Epopeya*, II, 1934, pág. 152.

³⁰ En un impreso de 36 folios: *Apuntamientos hechos por el doctor D. Francisco Bermúdez de Pedraza, canónigo... de Granada para informar al abogado de Madrid...*, etcétera, se tiene por inverosímil y quimérica la hazaña atribuida a Hernando del Pul-

En otras partes se leían textos más novelescos. Así se explica que en *Santiago el verde* de Lope, pensando en el romance del Prisionero que comienza con invocación al mes de mayo como mes del amor, el caballero don Rodrigo y su criado, invadidos por la alegría primaveral que reina en el Soto de Manzanares, hacen recuerdo

de los antiguos romances
con que nos criamos todos.

Y ese exordio primaveral aprendido en la niñez afloraba a cada paso en la conversación. Alarcón, en *Las paredes oyen*, hace que Beltrán anime a su enamorado amo, citando los versos del Prisionero,

¿No dice un romance antiguo:
Por mayo era, por mayo,
cuando los grandes calores,
cuando los enamorados
a sus damas llevan flores? ³¹

La -e paragógica de la métrica vieja añadía gracia de arcaísmo a las citas tomadas de esta vieja canción. Así, en la *Comedia Dolería*, un paje dice a su amo, embebecido en amores: «tu merced *no sabe cuándo es día ni cuándo las noches sone*, como decía el prisionero» ³²; y lo mismo en el Guzmán de Alfarache: «tenía cuidado de buscarme un traidor de un despensero: *dele dios mal galurdones*» ³³; éste es el verso final de ese romance *Por mayo era, por mayo*.

Romance muy recordado era también el del *Conde Claros*. Todos sabían sus versos, cuyo comienzo se prestaba a varias

gar: «Ni aun siquiera se hace mención de este cavallero en el libro apócrifo de las Guerras civiles de Granada que es lo que más ponderava yo cuando siendo moço lo oía leer, porque creí hallar allí aquellas coplas con que començamos a leer en las escuelas, *Santa Fe quan bien pareces*, etc.» Lo de la hazaña del Ave María en el pergamino de Hernando del Pulgar, «sólo se halla escrito en las coplas que algún aficionado a esta casa [de Pulgar] quiso hazer y darlas a la estampa y que los muchachos las compren para ir a la escuela, que con cuidado se pone en primer lugar aquel romance que dice *Santa Fe quan bien pareces*» (este romance es el que Durán publica en el tomo II, pág. 124). Los romances seguían leyéndose en las escuelas durante el siglo XVIII, véase cap. XVII, 3, nota 12, y párrafo 4, notas 18 y 19.

³¹ Jornada 3.ª, *Bibl. Aut. Esp.*, XX, pág. 59 a b.

³² MENÉNDEZ PELAYO, *Orígenes de la novela*, III, pág. 356 a.

³³ Parte I, libro II, cap. V.

citas en la fraseología corriente, *Conde Claros con amores no podía reposar*. Incontables veces en nuestra literatura se argumenta con las palabras que el arzobispo dice al conde, doliéndose de la sentencia de muerte: *que los yerros por amores dignos son de perdonar*; o con las que el galante pajecico desea la suerte del sentenciado: *más envidia he de vos, conde, que mancilla ni pesar*, verso de donde procedían varias frases como «más vale que nos tengan envidia que mancilla y piedad», «envidia me hayan y no mancilla», con otras registradas por Correas en su Vocabulario de frases proverbiales.

Muy popular entre todos era el romance en que Gaiferos se propone ir a la corte para vengarse del traidor Galván:

Vámonos, dijo, mi tío, a París, esa ciudad,
en figura de romeros no nos conozca Galván,
 que si Galván nos conoce, mandar nos hía matar...

y todo lo desfigurado, lo difícil de conocer, se expresaba con el verso *no lo conozca Galván, no le conocerá Galván*. Hasta en los sermones se usaba la vulgar frase, con gran escándalo del preceptista sagrado fray Diego de Moya (1629), que hallaba en esa expresión un dejo apicarado muy poco propio del púlpito.

Para la fraseología romancística no hubo romance tan aprovechado como el de la muerte del rey Fernando. Las desvergonzadas quejas de la infanta Urraca hicieron famosos los versos: *a los moros por dineros y a los cristianos de gracia*. Después, cualquier olvido que se quiere subsanar echaba mano de las palabras del rey moribundo: *allá en Castilla la Vieja un rincón se me olvidaba*. A cualquier silencio de disentimiento se le aplicaban los versos finales: *todos dicen ámen ámen, sino don Sancho que calla*.

La inculpabilidad del que obra por cuenta ajena se enunciaba con los versos del «Buen conde Fernán González», que dicen: *Mensajero eres, amigo, no mereces culpa, no*. La desesperanza o malogro del éxito se daba a entender con los melancólicos versos de «Oh Belerma»: *ojos que os vieron ir, no os verán tornar a Francia*. Muy largo sería enumerar aquí todos los romances viejos cuyos versos vagaban más comúnmente en la conversación.

El romancero nuevo tenía también algunos versos muy traídos y llevados, como el comienzo del de Gaiferos: *El cuer-*

po preso en *Sansueña* y en *París cautiva el alma*, o la advertencia al descuidado marido: «vos ausente, ella mujer, ¡harto os he dicho, miradlo!». También el *Mira, Zaide, que te aviso que no pases por mi calle*; o de las bodas de Jimena: «*Más galán que Gerineldos* bajó el Cid famoso al patio»; etc., etc.

Estas citas que aflúan en la conversación ordinaria, hallaban su justificación teórica en los tratadistas. El gran lexicógrafo de la época, Covarrubias, entendía que «con ninguna cosa se apoya tanto nuestra lengua como con lo que usaron nuestros passados, y esto se conserva en los refranes, en los romances viejos y en los cantarillos triviales; y así no se han de menospreciar, sino venerarse por su antigüedad y sencillez; por esso yo no me desdeño de alegrarlos, antes hago mucha fuerza en ellos para probar mi intención»³⁴.

Y la costumbre de la lengua común trascendía a los poetas, cosa que justifica Luis Alonso de Carvallo en el diálogo IV de su poética titulada *El Cisne de Apolo* (1602), exponiendo la costumbre de injerir algún verso ajeno en la composición propia: «que muy de ordinario suele suceder traer dos versos de un romance viejo y muy sabido, que no da poca sal a la compostura».

En el *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* que hacia 1630 recopiló el catedrático de griego en Salamanca Gonzalo Correas, se registran frases de unos 30 romances viejos; nueve de ellos son del ciclo carolingio (cuatro frases sacadas del popularísimo Conde Claros), seis del Cid, dos fronterizos, etc.; y es de notar que esta fraseología popular no sólo consagra los romances divulgados por los pliegos sueltos y las colecciones del siglo XVI, sino también los romances inéditos, algunos de los cuales hoy podemos identificar (ya que Correas no cita de dónde proceden sus frases), como, por ejemplo, el de la Malcasada del pastor, que da la frase *Regañar, regañar, que no se lo tengo de remendar*, o el de la Loba parda, que da *Las cabrillas se ponían...* (De ambos romances diremos en el cap. XXII, 4).

En la segunda mitad del siglo XVII, conforme los romances

³⁴ *Tesoro de la lengua*, 1611, s. v. «argolla». Y en la voz «cerca» insiste: «con... autoridad y gravedad se puede alegrar... cualquier romance viejo o cantarillo comunmente recibido; y assi yo no me desdeño, quando viene a propósito, de alegrarlos por comprobación de nuestra lengua».

viejos van cayendo en olvido, el uso de esta fraseología va en disminución. Todavía en Cañizares (nacido en 1676) se halla algún ejemplo ³⁵, pero la propiedad de las frases se va olvidando. Moreto (nacido en 1618) usa en *Trampa adelante*: «¿cómo he de entenderlo yo? *No lo entenderá Galván*»; ya no se trata de «conocer», sino de «entender»; el romance de Gaiferos, que arriba dijimos, no está ya presente a la memoria, y en esa forma desviada se emplea dicha frase en el siglo XVIII y se recoge por la Academia en el XIX ³⁶.

9—Última gran popularidad del canto romancesco.

El romancero nuevo, como hemos visto, nace muy preocupado de la letra o parte poética del romance y queriendo prescindir de la música, mirándola a veces como algo embarazoso o molesto. Sin embargo, nace cuando el canto romancesco se halla en su auge. Juan Rufo se daba perfecta cuenta de este apogeo, y equiparaba las dos artes que a él concurren: «Sin duda, este tiempo florece de poetas que hacen romances y músicos que les dan sonadas, lo uno y lo otro con notable gracia y aviso» ³⁷. Es la última época en que el romancero vive como poesía cantada por todos.

Ya nos han salido al paso muchas noticias de cuán frecuente era el canto de los romances viejos y nuevos; nos falta documentar por última vez la extensa popularidad de ese canto entre gentes de todas clases, durante los últimos decenios del siglo XVI y primera mitad del XVII. Precisamente la extensa popularidad que entonces alcanza el canto es la que determina el período más brillante del romancero nuevo.

Todos cantaban romances, todos los tenían en la memoria, aun aquellos de que menos podíamos pensarlo. Un poeta que

³⁵ En *El Dómine Lucas*, la tonta doña Melchora usa «salga uno, salgan dos, salgan tres o salgan cuatro» (*Bibl. Aut. Esp.*, XLIX, pág. 514 c) del romance cidiano *Riberas de Duero arriba*.

³⁶ MORETO, *Bibl. Aut. Esp.*, XXXIX, pág. 155 c. JORGE PITILLAS, en 1741, Sátira contra los galicismos: «aunque Galván no entienda tal potaje». La Academia Española, *Diccionario*, 12.ª edición, 1884, introduce el artículo «*Galván*, No lo entenderá Galván, frase con que se denota que una cosa es muy intrincada, oscura o imperceptible». En la 15.ª edición, 1925, se añade, no por uso corriente, sino a propuesta mía, la forma propia del romance.

³⁷ *Las seyscientas Apolegmas*, 1596 (en la edic. Bibliófilos Españoles, 1923, pág. 36).

nunca escribió sino en metros italianos, don Francisco de Medrano, cuando por entretenimiento rasgúa sobre el papel para probar la pluma, transcribe seis octosílabos de un romance tradicional, *Bobalías el infante*; y esa afición aparece hasta en la patética hora de su ocaso, cuando le sorprende la muerte repentina (6 de abril de 1607), pues se cuenta que, hallándose ligeramente indispuerto, rodeado de sus amigos «en buena conversación, tan alegre que cantó un romance sentado en la cama», pidió después un sorbo de agua, y recostando la cabeza sobre la almohada, «sin otra palabra despidió el alma»³⁸. Tarea de la crítica será el descubrir qué sutil esencia del romancero impregna la obra de este poeta tan absorbido en la más clásica inspiración horaciana, pero cuyo canto del cisne es un romance.

Era el canto habitual por excelencia. La Gitanilla de Cervantes no sabe echar mano de cosa mejor para ganarse a su público que ofrecer, si le dan algunos cuartos, en pago, cantar un lindísimo romance, a cuya oferta «granizaron sobre ella cuartos», y ella, repicando sus sonajas, «al tono correntío y loquesco», cantó una larga narración referente a la misa de parida de la reina Margarita cuando el nacimiento de Felipe IV (1605)³⁹; y después, el repertorio del canto de Preciosa son siempre romances, romances por docenas. Ellos eran entonces el recreo más agradable a todos.

Todo trabajo se aliviaba con el canto. En el fastidio de los largos caminos «los mozos de mulas acudían a su costumbre, uno a echar pullas, otro a hacer burlas a los caminantes, otro a cantar romances viejos»⁴⁰. Romances se oían en toda reunión de oficiales, puestos a cualquier trabajo. El doctor Jerónimo de Alcalá (1626), describiendo un obrador de paños en Segovia, pone como primero y habitual regocijo de los mozos de percha el

³⁸ Véase DÁMASO ALONSO, *Vida de don Francisco Medrano*, discurso en la Academia Española, 1948, págs. 57 y 65.

³⁹ No sabemos qué era el tono *loquesco* y *correntío*, ni qué era el *verso correntío*, el *romance correntío*. RODRÍGUEZ MARÍN, en sus notas al *Celoso extremeño* (Clásicos de la Lectura, 36, 1917, pág. 109), comenta el pasaje: «se daba priesa a cantar romances de moros y moras a la loquesca», dando una definición de romance correntío, enteramente arbitraria y no conveniente al pasaje de la Gitanilla. Véase también SCHEVILL-BONILLA, *Comedias de Cervantes*, VI, 1922, pág. 100. Yo creo que *tono correntío* se relaciona claramente con el nombre de *corridos* que se da a los romances en Andalucía y en América, canto seguido, propio para una larga relación en monorrinia, a diferencia del canto de mayor desarrollo musical, propio para una copla suelta (véase cap. XXI, 5)

⁴⁰ VICENTE ESPINEL, *Escudero Marcos de Obregón*, 14.

«cantar con muy buena gracia cuantos romances se venían a la memoria, del rey don Pedro, de don Álvaro de Luna, de don Sancho sobre Zamora, no dejando los valerosos hechos del Cid y Bernardo del Carpio»⁴¹. Lo mismo se hacía en el trabajo doméstico; romances nuevos cantaban las niñas, bordando en sus almohadillas⁴²; romances cantaban las mozas de fregar, al son que hacían con el choque de los platos.

Todo ruido, por desapacible que sea, sirve de acompañamiento: al son de la alcuza o el jarro, repicado con el maravedí, los muchachos que van a comprar aceite o vino, aturdían las calles con «dos romances que andan de garganta en garganta»⁴³. El estridente retiñir de esas vasijas era la callejera música que consagraba toda gran popularidad. Así, Quevedo, en una de sus sátiras, despreciando a Góngora, le dice:

Hiciérase tus romances
uno bueno y otro malo,
que cuando van por aceite
te los canten los muchachos⁴⁴.

En cuanto cualquier hecho se hacía famoso,

los niños lo van cantando
con la aceitera y el jarro⁴⁵.

En compañía de la misma desapacible música volaba la fama de los romances alusivos a las aventuras amorosas de Lope de Vega. En el *Entremés de los Mirones* dice uno de ellos: «Mandóme mi agüela, en una noche de invierno, que tomase la al-

⁴¹ *El Donado hablador*, segunda parte, 1626, cap. XII (*Bibl. Aut. Esp.*, XVIII, página 578 a).

⁴² Romance que empieza «Soledad que aflige tanto», atribuido a Góngora, *Bibl. Aut. Esp.*, XXXII, pág. 551 a: «Aquesto cantaban / a sus almohadillas / dos niñas labrando / pechos de camisa».

⁴³ QUEVEDO, *El entremetido, la dueña y el soplón* (*Bibl. Aut. Esp.*, XXIII, páginas 371-372).

⁴⁴ *Bibl. Nac.*, ms. 4117, fol. 289 d, romance que empieza «Poeta de oh qué lindicos». Mala versión en el texto seguido por la edición Astrana Marín-Aguilar, pág. 152 a.

⁴⁵ *El valiente Céspedes*, edic. Acad. *Obras de Lope de Vega*, XII, pág. 193 a. En *La envidia de la nobleza* (en *Obras*, XI, pág. 8 a), un morisco dice que en Granada «el muchachos cuando van por zeite» cantan del Maestre de Calatrava y de Reduán. Lo mismo en el siglo XVIII, el P. ISLA: «los muchachos que van de noche a la taberna con el jarro por vino para cenar... cantan al sonsonete del jarro y del maravedí», *Día grande de Navarra*, 1746 (*Bibl. Aut. Esp.*, XV, pág. 18 b; también «al son del jarro y la tarja», página 375 a).

cuza y trajese medio cuartillo de aceite de la tienda. Al ir fui muy alegre, cantando el romance *Mira, Zaide, que te aviso*, que entonces dábamos en él, como en real de enemigos, los muchachos; y yo que tenía un tiple como una chirimía, hundía la ciudad a voces»⁴⁶. Y claro es que los muchachos no eran iniciadores de la popularidad; canturreaban de Zaide porque lo cantaban todos; ya vimos (cap. XIV, 6) la sátira que se conduce del desdichado moro porque no hay chico ni grande que no le avise a voz en grito *que no pase por su calle*.

Esa universal popularidad la alcanzaba entonces todo sentido romance. En el *Mayorazgo dudoso* (entre 1598 ? y 1603) de Lope de Vega, el rey de Orán siente censurado su rigor con el príncipe Lisardo, oyendo sobre este injusto rigor un romance cantado por un rústico, y el conde Aurelio le advierte:

el caminante lo canta
por el camino que va,
el pescador cuando está
bramando la mar que espanta,

el pastor en el ganado,
el oficial en su oficio,
que debe de ser indicio
de inocente y desdichado⁴⁷.

La enorme popularidad hacía que el romance divulgado se contrahiciera en sentido piadoso, para que más a gusto la tonada popular fuese repetida por las personas devotas. A ellas acude el licenciado Juan López de Úbeda en su *Vergel de flores divinas*, Alcalá, 1582, cuyo prólogo advierte que en ese Vergel «los trabajadores, para cantando aliviar su trabajo, hallarán romances a lo divino, mudada la sonada de lo humano; las donzellas, para el almohadilla y sus trabajos domésticos; pues ¿qué diré de los niños que van de noche por las calles cantando cantares ociosos y viciosos que inficionan el aire?», y después refiere el gran éxito que entre ciertos señores tuvo un poeta guitarrista con un romance sobre San Juan, y concluye: «esto he dicho para que entiendas tú, que tañes guitarra, cuánto más gusto darás con cantares a lo divino que a lo humano».

⁴⁶ En E. COTARELO, *Colección de Entremeses*, I, 1911, pág. 164 b.

⁴⁷ *Obras de Lope de Vega*, nueva edic. Acad., VII, 1930, pág. 485 b.

Todavía en 1648 el príncipe de Esquilache da testimonio de la común popularidad del canto famoso, lo mismo entre las gentes aldeanas que entre las burguesas y distinguidas, lo mismo al son del rústico pandero, que al de la alcuza callejera o de la vihuela cortesana:

Desde entonces le cantaron
 las zagalas al pandero,
 los mancebos por las calles,
 las damas al instrumento ⁴⁸.

En esta comunidad de afición florecía el romancero; tanto los doctos como los iletrados contribuían a que las viejas o las nuevas creaciones se mantuvieran a la vez dentro de cierta nobleza literaria y de cierta llaneza popular.

10.—*El último pliego suelto de la tradición oral. 1605.*

Hacia 1600 los viejos romances estaban en la memoria de todos, en la boca de todos, pero los impresores los tenían muy olvidados.

Los antiguos pliegos sueltos, que tan activamente habían recogido romances de la tradición oral durante la primera mitad del XVI, habían perdido la iniciativa cuando se hacen cargo de la recolección los Cancioneros y Silvas al mediar ese siglo, cesando enseguida todos en la tarea colectora. Sin embargo, mucho después, en los años en que el Romancero General atendía de un modo exclusivo a los romances nuevos, aparece muy inesperadamente un pliego suelto semejante a los que de antes venían publicándose: *Nueve romances, el primero de Lucrecia, el segundo del Padre Santo, etc...*, *compuestos por Juan de Ribera, y con licencia impresos, año de 1605* ⁴⁹. Entre romances conocidos, vie-

⁴⁸ Se refiere al cantarillo del Caballero de Olmedo: «Esta noche le mataron al caballero...» Véase MENÉNDEZ PELAYO en las *Obras de Lope de Vega*, edic. Acad., X, 1899, página LXXX.

⁴⁹ Dieron primera noticia de este pliego BÖHL DE FABER (véase F. WOLF, *Primavera*, I, pág. LXXI, y *Studien*, pág. 358), y DURÁN, *Romancero*, I, pág. LXXXIII a. Lo describe, y copia siete romances de él, GALLARDO, *Ensayo*, IV, col. 94-99. Dos de ellos no son viejos, pero sí muy populares, *Tarquino* (DURÁN, 519) y el *Saco de Roma* (DURÁN, 1155); ofrecen variantes muy notables de tradición oral los romances viejos de *Valdovinos* (Primavera, 169), el *Infante vengador* (Primav., 150), *Tristán* (Primav., 146 a) y *Pasebábase el buen conde* (Primav., 117).

jos y nuevos, tomados casi todos del canto popular, se encuentra uno no publicado antes, el de las Señas del marido, *Caballero de lejas tierras*, del cual hemos hablado en el capítulo IX, 2, como derivado de una canción francesa; es un romance-cuento que no sigue la moda fragmentista tan válida en los pliegos sueltos procedentes de la primera mitad del XVI, y que divulgadísimo hoy en boca del pueblo, por todas las regiones de España y América, podíamos calificarlo como el primer romance de la tradición oral moderna.

Dirigiéndose así hacia la tradición actual, Juan de Ribera cierra la larga serie de los pliegos del XVI, fundados en la tradición popular. Después ya sólo encontramos pliegos con larguísimo romanzones, destinados al canto de los ciegos y demás guías profesionales del gusto vulgar o plebeyo ⁵⁰.

11.—*La guitarra desbanca a la vihuela.*

Tenemos otro indicio más claro del cambio que se operaba en los gustos del canto romancesco, y es que el arte de la vihuela, tan cultivado hasta entrar en la segunda mitad del siglo XVI, empieza poco después a sufrir la competencia de la guitarra como instrumento de moda.

Este instrumento antiguo (el Arcipreste de Hita nos habla de la *guitarra latina* y de la *guitarra morisca*) era menor que la vihuela y sólo tenía cuatro cuerdas, hasta que ahora, en la segunda mitad del XVI, le añadió la quinta Vicente Espinel, adición que sin duda fué la causa de la gran moda; y las cuerdas «eran requintadas, no unísonas como las de vihuela, sino templadas en quintas» (Covarrubias). Poco posterior a la serie de los grandes vihuelistas, aparece un tratado anónimo: *Guitarra española y vandola, en dos maneras de guitarra, castellana y catalana de cinco órdenes, la cual enseña de templar y tañer rasgado*, Barcelona, 1586 ⁵¹. Este modo de tañer rasgado, en vez del punteado propio de la vihuela, y las cuatro o cinco cuerdas en vez de las seis o siete del instrumento de antes, constituían una

⁵⁰ Véase catálogo de pliegos sueltos del XVIII en DURÁN, *Romancero*, I, págs. LXXX y siguientes.

⁵¹ Este tratado de *Guitarra* anónimo es obra del doctor JUAN CARLOS AMAT. Fué reimpresso en Lérida, 1626, y en Valencia, 1758. Véase *Catálogo de la Biblioteca de Salvá*, II, Valencia, 1872, núm. 2520.

inferioridad que lamentan los aficionados a la buena música. Entre ellos el lexicógrafo Covarrubias, que en 1611 ve ejercitada la guitarra «muy en perjuicio de la música que antes se tañía en la vigüela»; antes había «excelentísimos músicos, pero después que se inventaron las guitarras, son muy pocos los que se dan al estudio de la vigüela. Ha sido una gran pérdida, porque en ella se ponía todo género de música puntada, y ahora la guitarra no es más que un cencerro, tan fácil de tañer, especialmente en lo rasgado, que no hay mozo de caballos que no sea músico de guitarra».

Todos se dedicaban a rasguear la guitarra, o mejor aún la guitarrilla, la pequeña de sólo cuatro órdenes. No había quien no dijese como el poeta del Romancero General:

Bien haya una guitarrilla
y seis versos de un romance
a lo pícaro cantados,
que para mí ¡no hay más Flandes! ⁵².

Los romances de la guitarra tenían gustos pícaros; los de la vihuela respiraban ambiente caballeresco. A la España militante y operosa de Carlos V ha sucedido la España indolente de Felipe III.

12.—*El culteranismo y el romancero.*

La decadencia del viejo romancero era inevitable. No tenía que luchar sólo con el nuevo gusto de la guitarra. El espíritu del siglo XVII le era adverso.

Después que el Prólogo del Romancero General de 1604 afirmó el fervoroso neoplatonismo de los romancistas, «la Naturaleza superior al Arte», ocurre el comienzo y desarrollo del culteranismo: y la disputa culterana, iniciada cuando aparecieron las dos grandes obras de Góngora, el *Polifemo* y las *Soledades* (1613), toma cuerpo y llega a su mayor violencia en el decenio 1621-1631. Al comienzo de esos años, quizá en 1622, compuso Góngora uno de sus virulentos sonetos contra la llaneza y naturalidad de la poesía lopeveguesca, burlándose de esta escuela

⁵² *Romancero General* de 1600, fol. 127 c; tiene la mala variante «con tres versos de un romance». Empieza: «Solos aquí en confesión», y es de Salinas; véanse *Poetas de Juan de Salinas*, publicadas por los Bibliófilos Andaluces, tomo I, pág. 38.

de poesía clara, que él, romancísticamente, llama *del Conde Claros*; en ese soneto ridiculiza la grande popularidad de Lope, y despreciando a los admiradores del Fénix, coloca primeramente a los cantores del más famoso romance nuevo:

¡Aquí del Conde Claros!, dijo, y luego
se agregaron a Lope sus secuaces:
con *La Estrella de Venus* cien rapaces,
y con mil *Soliloquios* sólo un ciego...

Hacia cerca de cuarenta años que *La Estrella de Venus* se cantaba. Toda moda se extingue por cansancio del gusto, pero la estrella de Lope, como tan luminosa que era, aún no palidecía, según nos prueban los dramáticos de la segunda mitad del siglo; y Góngora no hace sino respirar por la herida al suponer el famoso romance relegado al canto de los rapaces. Lope no solía contestar directamente a las sátiras de su rival, pero en toda su vida no cesó de exaltar la esencial claridad en el idioma poético, la noble condición del verso octosílabo, opuesta a los «culteranismos» y a los «enfáticos desafueros» de las nuevas corrientes literarias⁵³.

Sin embargo, la causa de la vieja naturalidad romancística estaba irremisiblemente perdida por agotamiento. La reacción barroca había de triunfar, y el mismo Lope cedía ya a ella más de una vez.

13.—*Lo antiheroico burlesco. Cervantes y lo burlesco heroico.*

Por otra parte, y desde bastante antes, la disolución del espíritu épico se inicia con los romances jocosos contrahaciendo temas graves de antes. La chanza ataca primero a los asuntos moriscos, de que tenemos ejemplo en el *Ensillemme el asno rucio* de Góngora (arriba, cap. XIV, 8); ataca también a los asuntos de la antigüedad clásica o a los carolingios. El mismo Góngora,

⁵³ En la *Justa Poética* de San Isidro, 1622, dice que las redondillas «no sufren fajina ni enfáticos desafueros» (*Obras sueltas*, XII, 1777, pág. 416). En el *Laurel de Apolo*, 1630, vuelve a decir de las redondillas «que como castellanas, no sufrieron / ser de frásí extranjera adulteradas; / éstas, como doncellas recatadas, / huyen culteranismos, / porque sólo permiten hispanismos». (*Bibl. Aut. Esp.*, XXXVIII, págs. 227-228); antes (pág. 202 b) alaba las coplas castellanas «puras y llanas», condenando la falta de claridad como próxima al barbarismo. Y así en otros muchos pasajes.

espíritu antiheroico, cuenta en broma la tragedia de Hero y Leandro: *Arrojóse el mancebito al charco de los atunes*, romance escrito en 1589 (publicado anónimo en la Quinta Flor); bromea igualmente con el episodio de Gaiferos, libertador de Milisendra: *Desde Sansueña a París*, de 1588, y con el de Durandarte y Belerma: *Diez años vivió Belerma con el corazón difunto*, de 1582 (también anónimo, en la Octava Flor). En las Flores aparecen otros ejemplos cuyo autor nos es desconocido, entre ellos *Dándose estaba Lucrecia de las astas con Tarquino* (Sexta Parte), cuyo comienzo está en burla y la continuación está en serio ⁵⁴, curioso arrepentimiento del inicial tono festivo, sintiéndolo impropio del caso.

A este tiempo pertenece una nueva forma de burla romancesca, un *Entremés de los romances*, publicado en 1612, pero escrito indudablemente entre 1591 y 1595 ⁵⁵, donde se ve cómo la publicación de las Flores propagaba una febril afición al nuevo estilo, hasta en las últimas capas sociales. En ese entremés sale el labrador Bartolo, que

de leer el romancero
ha dado en ser caballero
por imitar los romances,
y entiendo que, a pocos lances,
será loco verdadero.

La locura de este labrador consiste en exagerar la fraseología romancesca; los romances que Bartolo ensarta en sus disparatadas pláticas son: uno solo viejo, pero juglaresco, el del *Marqués de Mantua*, y muchísimos otros de los nuevos. Los demás labriegos que rodean al loco hablan también entremezclando versos de romances conocidos. En total se traen a colación 33 romances diferentes, y todos, salvo tres, se hallan juntos en el tomito de *Primera, Segunda y Tercera parte de la Flor de varios romances*, publicado en 1591.

Este pobre Entremés ofrece además la curiosidad de haber,

⁵⁴ En la Sexta Parte (*Romancero General* de 1600, folio 102 b) una carta de Gerineldos a la dueña Quintañona, *Dueña, si habedes honor*; y en la Novena Parte (*Romancero General*, fol. 334 c), lamento de don Olfos, *Mal haya dueña o doncella*, ambos en fabla.

⁵⁵ Véase su texto en E. COTARELO, *Colección de Entremeses*, I, 1911, págs. 157-161, y para la fecha, mi estudio *Un aspecto en la elaboración del Quijote*, 1920, sobre todo en la nota 4 (reimpreso en la Colección Austral, volumen 120, *De Cervantes y Lope de Vega*).

no digamos inspirado, pero sí promovido la idea paródica de la primera aventura del Quijote. Del Entremés sacó Cervantes muchos rasgos para la aventura de los mercaderes toledanos, que es una de las más deliciosas, en contraste con la chabacanería entremesil. La parte coincidente es que don Quijote, lo mismo que Bartolo, parodia en acción el romance del *Marqués de Mantua*, creyendo ser Valdovinos herido. En todas las restantes aventuras quijotescas, aunque se citan varios romances, nunca vuelve el ingenioso hidalgo a ponerlos en acción burlesca. Sólo diez años después, en la Segunda Parte, en la aventura de la Cueva de Montesinos, don Quijote ve desarrollarse en encantamiento burlesco los romances de *Durandarte y Belerma*; pero es bien notable el respeto de Cervantes hacia los sentimientos épicos, pues la trágica y truculenta fidelidad amorosa del caballero muerto en Roncesvalles, cuyo corazón es ofrecido a Belerma, no es atacada cómicamente, a diferencia de la burla que Góngora hace de esos mismos romances, corroyendo la nobleza de aquel amor perdurable más allá de la muerte⁵⁶. Cervantes, aquí y en todo el curso de su paródica novela, muy lejos de pugnar con el espíritu y con las ficciones de la poesía heroica tradicional, recibió del romancero el impulso para desarrollar la primera aventura de don Quijote: en el romancero buscó parte del ornato de su obra; y en el romancero halló fundamental inspiración para concebir la noble locura del ingenioso hidalgo, siempre agitada por alta idealidad y abnegados propósitos. Así, Cervantes queda enteramente apartado en la línea de lo burlesco romancístico que va derecha y se continúa desde los tiempos de Góngora a los del Entremés y sigue en adelante su camino.

Después de Góngora aparece como romancista satírico de primer orden, Quevedo, otro iconoclasta de figuras heroicas, el cual incluye en lo burlesco los temas nacionales, antes no tratados festivamente. Además de sus romances *Hero y Leandro en paños menores*, *Visita de Alejandro a Diógenes*, *Consulta el rey Tarquino a una dueña*, etc., trata la *Jocosa defensa de Nerón y del rey don Pedro de Castilla*, y la *Pavura de los condes de Carrión*, que comienza parodiando el primer verso del Conde Claros:

⁵⁶ Para la esencial diferencia entre lo burlesco en Góngora y lo burlesco en Cervantes, v. mi ensayo *Cervantes y el ideal caballeresco*, 1947 (vol. 1110 de la Colección Austral).

Medio día era por filo
que rapar podía la barba,
cuando después de mascâr,
el Cid sosiega la panza;
la gorra sobre los ojos
y floja la martingala,
boquiabierto y cabizbajo,
roncando como una vaca...^{57.}

En el *Romancero General* de 1600 se incluyen los romances burlescos publicados en las Flores; y en las reediciones del mismo *Romancero* hechas en 1604 y 1614 se añaden algunos otros^{58.}

Dejando aparte a Cervantes, hombre de una generación anterior, y de una mentalidad aparte también, vemos en el curso de tres generaciones subsiguientes avanzar el descrédito de lo heroico a la par que avanza la decadencia política del país. En los comienzos de Góngora (que son los del teatro de Lope también), últimos decenios de Felipe II, se inicia apenas la visión festiva de los temas romancísticos moriscos, carolingios y de la antigüedad; en tiempos de Quevedo y de Felipe III, se aplica la burla a algún tema de la historia patria, pero conservando el fondo noble del personaje; en tiempos de Felipe IV, Moreto, Cáncer, Juan Vélez de Guevara se divierten convirtiendo sobre la escena en disparates las grandes leyendas nacionales que antes se dramatizaban épicamente.

14. — *Lo germanesco o la jácara. Comienza para el romancero la época rapsódica plebeya.*

El sentimiento antiheroico, que lo va dominando todo, difunde el gusto a lo germanesco en el romancero, particularmente en su manifestación más popular, en el romance bailable.

El empleo del romance en la danza continúa en los tiempos del romancero nuevo. Sirva de ejemplo Cervantes en *La Gitani-lla* (1613), cuando nos cuenta cómo Preciosa, al compás de las sonajas, ejecuta una *danza cantada*, entonando un romancillo hexasílabo a Santa Ana; o bien nos da ejemplo también Lope

⁵⁷ Véanse estos romances en la *Bibl. Aut. Esp.*, LXIX, págs. 229 a, 203 b, 199 b, 183 b y 223 a.

⁵⁸ En el *Romancero* de 1614 véanse las págs. 403 c, 409 c, 415 a, 442 d, etc.

de Vega, que publica en 1617 un *Baile famoso del Caballero de Olmedo*, el cual es un romance con estribillo, alusivo a un trágico suceso ocurrido en 1521⁵⁹. Pero en este primer cuarto del siglo XVII no eran esas tendencias de Cervantes o de Lope las que iban a predominar, sino las representadas por Quevedo, inmediatamente a continuación del tiempo en que el romancero cidiano de Escobar, 1611, señala su término al auge de los romances heroicos.

Quevedo, a la vez que arrinconaba los temas del romancero antiguo haciendo al Cid, al rey don Pedro o a Alejandro Magno personajes burlescos, hace altamente famosas en el género romancesco las jácaras, como advierte González de Salas al frente de las de Quevedo: «Muchas jácaras rudas y desabridas le habían precedido entre la torpeza del vulgo, pero de las ingeniosas y de donairosa propiedad y capricho, él fué el primer descubridor sin duda»⁶⁰. En efecto, el cultivo literario de este género tan vulgar tiene como primeras muestras las de Quevedo: las jácaras de Escarramán y la Méndez, las de Lampuga y la Peral, con las de otros jaques, rufianes, galeotes y brujas. Célebre sobre todas la jácara de la *Carta de Escarramán a la Méndez*:

Ya está guardado en la trena
tu querido Escarramán,
que unos alfileres vivos
me prendieron sin pensar...

A partir de Quevedo se generaliza la voz jácara (Covarrubias aún no la registra en su Tesoro de 1611), voz que designa el romance propio de los jaques y otras gentes de mal vivir. Las jácaras vienen a suplantar, o poco menos, a todos los otros géneros romancescos. La noble danza acompañada de romances viejos cae en completo olvido, sustituida ahora por la *jácara* o *jacarandina*, baile acompañado con el canto de la gente «que vive la vida airada»; a la aristocrática danza del *Conde Claros*, desvelado por amores de Claraniña, sustituye ahora el rufanesco

⁵⁹ *Obras de Lope*, edic. Acad., X, págs. LXXV y sigs.; COTARELO, *Colección de Entre-meses*, 1911, pág. CCXXXV b. Bailes a lo divino: VALDIVIELSO, en su *Auto del peregrino* (1622), inserta un baile en el cual, con el estribillo que le da nombre, *Dongolondrón*, se canta un romance religioso de Cristo samaritano (*Bibl. Aut. Esp.*, LVIII, pág. 215 b).

⁶⁰ *Bibl. Aut. Esp.*, LXIX, pág. 367 b.

baile de ese *Escarramán*, reo de cien azotes y de galeras. Y si antes se volvían a lo divino los romances viejos, ahora no se vacila en volver los de germanía, y se compone un «Romance de San Pablo al tono de Escarramán», o lo que es más irreverente todavía, un romance a la Pasión de Cristo:

Ya está metido en prisiones,
alma, Jesús, tu galán,
que hombres en pecado muertos
me prendieron por su mal... ⁶¹.

La enorme popularidad de la jácara quevedesca llega a su cumbre hacia 1613. Cervantes, en el entremés de *El rufián viudo* ⁶², hace que Escarramán pregunte cómo anda su fama, y le responden:

Los muchachos han hecho pepitoria
de todas tus medulas y tus huesos;
hante vuelto divino, ¿qué más quieres?;
cántante por las plaças, por las calles,
báilante en los teatros y en las casas...
las fregonas te alaban en el río,
los moços de cavallos te almoçaçan,
túndete el tundidor con sus tixeras,
muy más que *El Potro ruzio* eres famoso...

Lope veía que su *Ensillenme el potro ruzio* contaba con un inesperado competidor, y al fin de sus días tiene que lamentar el completo éxito alcanzado por el nuevo género de las jácaras. En la *Gatomaquia* (1634), el gato Micifuz, poeta culterano al uso, ha compuesto un romance amoroso, y lo hace cantar por dos músicos bajo la ventana de la gata Zapaquilda; pero ella, al oírlo, pareciéndole, por la gravedad del romance, que aquéllos eran «versos a lo viejo», pide a los gatunos cantores una «jácara picaresca»,

y así cantaron la más nueva y fresca,
que para que lo heroico y grave olviden,
hasta las gatas jácaras les piden.

⁶¹ Estas imitaciones a lo divino véense en el manuscrito de la Bibl. Nac. M-152, mod. 3985, fol. 140. Otras noticias sobre Escarramán dan JANER en la *Bibl. Aut. Esp.*, tomo LXIX, pág. 573 b, y ASTRANA MARÍN en el *Quevedo* editado por Aguilar, 1932, página 215.

⁶² *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos*, 1615, fol. 229. COTARELO, *Colección de Entremeses*, I, 1911, pág. CCXLIII.

Los gatos músicos, entre lascivos ayes y bajezas,
cantaron, pues, las bárbaras proezas
y hazañas de rufianes,
que éstos son los valientes capitanes
que celebran poetas... ⁶³

Lope, así, en sus postrimerías denuncia ya la absorbente afición a los romances de los jaques, que ha llegado a hacer aburridos los romances del Romancero General. El capricho o gusto de la remilgada gata no es una broma inventada por Lope. Una petición igual a la de Zapaquilda hace cierta dama de carne y hueso a don Antonic de Solís, y el poeta encomienda su nueva jácara a la dulce voz de la hermosa peticionaria ⁶⁴. Y no hay para qué decir cuánta era la afición en las mujeres de baja clase social; Calderón, en el entremés *Las jácaras*, presenta a Mari-Zarpa, «una doncella honrada», maniática de cantar vidas de hampones y ajusticiados, incansable cronista

de azotes y galeras,
de ladrones, de trongas y hechiceras ⁶⁵.

La universal popularidad que entre altos y bajos disfrutaban los romances viejos primero y los nuevos después, se ha transferido ahora a las aventuras de jaques y valentones ⁶⁶; éstos romances solos caracterizarán al siglo XVIII. Los otros dejan de ser cultivados y con ellos se extingue el último aliento del antiguo espíritu épico medieval, justamente cuando la luna del imperio español avanzaba en su menguante una vez firmada la paz en Westfalia.

Así, en la segunda mitad del XVII empieza para el romancero tradicional la época rapsódica vulgar o plebeya. Las clases cultas olvidan el romance viejo y cada vez más olvidan el romance nuevo. El romance oral queda definitivamente como patrimonio exclusivo de las clases más rudas, más rezagadas.

⁶³ *La Gatomaquia*, silva III (*Bibl. Aut. Esp.*, XXXVIII, pág. 440 b).

⁶⁴ «Enviando una jácara a una dama, que se la pidió para cantarla: Ésta es, cuadro o no cuadro, / esa jácara afamada, / aunque moza, más cantada / que *Las tres ánades*, madre...». *Bibl. Aut. Esp.*, XLII, pág. 446 a.

⁶⁵ *Bibl. Aut. Esp.*, XIV, pág. 627 a. Una historia de la jácara escénica en E. COTARELO, *Colección de Entremeses*, I, 1911, pág. CCLXXIV.

⁶⁶ Para romances de ciego sobre sucesos y milagros, y para jácaras de ajusticiados en la segunda mitad del siglo XVII, véanse F. WOLF, *Studien*, págs. 368-371 (traducción de Unamuno, II, págs. 78-81), y el ya citado catálogo de pliegos sueltos del siglo XVII en DURÁN, *Romancero*, págs. LXXX y sigs.

CAPÍTULO XVI

DIFUSIÓN TERRITORIAL DEL ROMANCERO. SIGLOS XV A XVII

1.—Comienzos del romancero en Cataluña.

Milá Fontanals, estableciendo los varios períodos de desarrollo en la poesía popular catalana, ha fijado una época primera, la de los siglos XIV y XV, en que se debieron de componer las canciones en metros distintos del octosílabo romancesco, tomando acaso asunto de otros países: después, una segunda época comprende los siglos XVI y XVII, en la cual se introduce el romance castellano y se generaliza el octosílabo. Milá, tan cauto como siempre, salva lo inseguro de su cuadro histórico, ya que de esa poesía tradicional catalana, ni la escritura ni la imprenta conservaron una sola línea hasta tiempos modernos, ni los anales políticos o literarios la mencionaron para nada ¹.

A pesar de esta salvedad, la opinión de Milá es hoy la corriente: los romances castellanos penetran en Cataluña desde el siglo XVI ²; en el siglo XV y primera mitad del XVI prevalece la factura de la canción de tipo franco-provenzal, y sólo desde 1550, con la difusión de las colecciones impresas de romances castellanos empieza el período de intensa castellanización ³. Dada la falta de noticias directas, esto parece lo más razonable: todo in-

¹ MILÁ, *Obras*, VI, 1895, págs. 77, 81 y 200; en la pág. 110 admite que el romance castellano pudo empezar a hacerse tradicional en Cataluña en los últimos del siglo XV, y durante el siguiente.

² MENÉNDEZ PELAYO, *Antología de líricos*, X, 1900, pág. 249.

³ W. J. ENTWISTLE, *European balladry*, 1939, pág. 193.

flujo castellano en Cataluña debe ser posterior a la unión política de Aragón con Castilla.

Sin embargo, dentro de la enorme escasez de datos históricos que padecemos, uno que aparece es de gran significación. Varias veces hemos tenido que citar el caso, por tantos aspectos curioso, del joven mallorquín Jaume de Olesa, estudiante de derecho civil en Italia; recibe allá el regalo de un cuaderno de apuntes, que en el año 1421 estrena con anotaciones varias; copia en él algunas poesías, una en castellano y otras en catalán, como recuerdos de la patria lejana que le es grato tener en la memoria, y la primera es un romance, el de *La gentil dama y el rústico pastor*, del que ya hemos tratado en varias ocasiones:

Gentil dona, gentil dona,
dona de bell paresser...
Por hi passa ll'escudero
mesurado e cortés;
les paraules que me dixo
todes eran d'amorés...

Es una versión llena de catalanismos, una versión bilingüe, como esas mismas tan abundantes en el romancero catalán cantado hoy, que nos parecen a todas luces muy modernas; en la antigua mallorquina encontramos, entre las prácticas de bilingüismo comunes con los romances de hoy día, el plural castellano *amores*, traído quizá por los cabellos, de otro romance diferente (capítulo X, 4, y deformado *emorés*); parece que era ya palabra prestigiosa y sugestiva para un catalán, como hoy lo es, modernamente introducida en varios romances propiamente catalanes ⁴. Con esto tenemos documentada en Cataluña la introducción del romancero castellano muchos años antes que en Portugal, cosa bien comprensible. Desde el siglo XII Cataluña formaba con Aragón un reino bilingüe, y no necesitó su enlace político con Castilla para sentir la influencia de ésta; ni necesitó esperar a la propagación del romancero por la imprenta, pues mucho antes se dejó penetrar por romances cantados de viva voz.

Al lado de ese romance oral podemos poner otro de tipo

⁴ *Romancerillo*, MILÁ, *Obras*, VIII, núms. 199, 233, 295 B, etc.; *amores*, muy común, claro es, en romances castellanos, núm. 245, etc. Para otras palabras, véase aquí adelante XX, 6.

trovadoresco, análogo a los que por entonces componían los poetas castellanos. Está escrito sin duda el año 1456, cuando el Príncipe de Viana, enemistado con su padre Juan II, huye de Navarra a Francia y va a buscar amparo en Nápoles al lado de su tío Alfonso V. Era ya evidente que éste no dejaba sucesión al trono aragonés, así que aunque el príncipe no estaba aún declarado «primogénito de Aragón», era ya el ídolo de los catalanes. El romance anónimo dice:

Por los montes Pireneos
 vi passar muy acaxado (= aquexado)
 al buen príncipe don Karles
 del rey su padre mal irado;
 diziendo a grandes botzes
 bien como a damnificado:
 Dios gelo perdon' mi padre,
 e non lo tom' en peccado.

La inhabilidad en el uso del metro, los catalanismos de fonética, sobre todo los de sintaxis (*como a* por *como*, uso impropio del *gelo*), èn fin, el cancionero catalán en que se conserva este romance ⁵, todo indica un autor catalán.

En suma, así como la introducción del castellano en la poesía catalana es un fenómeno cultural y no político, que se desarrolla antes de la unión dinástica de Aragón y Castilla en 1479, igualmente ocurre mucho antes de esta fecha la introducción en Cataluña del romance, lo mismo en su forma oral que en su forma trovadoresca.

Tenemos, en conclusión, que los romances castellanos con mezcla de palabras castellanas y catalanas, que tan modernos parecen, están atestiguados ya en el ejemplo de 1421; nos falta una comprobación semejante para las canciones con mezcla de galicismos, que hoy son mucho más escasas en número. Estamos, pues, muy lejos de poder asegurar que las canciones catalanas de procedencia francesa o provenzal pertenezcan a una época anterior a los romances de procedencia castellana. Debemos de suponer que Cataluña, desde que comenzó el género de la balada a tener difusión, hubo de ser comarca donde se entrecruzaron las dos corrientes, la franco-provenzal y la castellana, y

⁵ Cancionero del Ateneo Barcelonés, ms. núm. 1, siglo xv, folio 61.

este doble influjo constituye el carácter peculiar y el mérito del romancero catalán, que en uno y otro estilo produjo obras originales de las más hermosas.

En cuanto al octosílabo en los romances puramente catalanes, que Milá creía haberse generalizado sólo en el siglo XVI⁶, podemos creer que se propagó bastante antes. El Cancionero Musical de Palacio, a fines del XV o primeros años del siglo siguiente, nos da por casualidad un ejemplo (núm. 445), que podemos aducir para desvanecer la creencia de Milá, tan propagada:

Ju me levé un bel maitin, matineta per la prata,
 encontré le ruiseñor que cantaba so la rama.
 —Ruiseñor, le ruiseñor, facteme aquesta embaxata,
 y digaolo a mon amí que ju ya so maritata;

es la forma vieja del romance tradicional, conservado hoy (Romancerillo de Milá, 358).

Rossinyol, bon rossinyol, Deu te do llarga volada,
 y dirás als meus parents qu'el meu pare m' ha casada...

Tan temprano debió ser el predominio del octosílabo, que ya lo vemos suplantar y excluir al eneasílabo francés en *La prisión del rey de Francia*, canción que debió empezar a propagarse poco después de la batalla de Pavía, 1525, y cuya traducción catalana se hace en verso de 8 + 8, en vez del 9 + 9 usado por la canción francesa; y el cambio se hizo a pesar de que este 9 + 9 es metro usual también en la canción catalana, conociéndose hoy varias de este metro⁷.

Arriba (cap. XIII, 4) vimos cómo hacia 1525, el impresor Carlos Amorós divulgaba en Barcelona los romances que llegaban de Castilla, anunciándolos como incitante novedad: «romances que nunca en estas tierras se han oído».

⁶ Ya J. ROMEU FIGUERAS, *El mito de El Conde Arnau*, Barcelona, 1948, pág. 44, supone que el verso del romance castellano influye a partir de finales del siglo XV, según se ve en el *Cançoner de Nadal*, compilado en 1507.

⁷ *Romancerillo*, núm. 80; DONCIEUX, pág. 55. El metro más corriente en Francia de 9 + 9 o de versos cortos de 9, no es desconocido en el *Romancerillo*, núm. 215 (= DONCIEUX, pág. 245), *Hambre a bordo*; además de otras canciones menos narrativas, números 545, 528, 546, y varias de la Cataluña francesa, núms. 478, 500, 508 y 168. Véase capítulo XX, 4, estadística del metro 9 + 9.

2.—*Propagación del romancero en Valencia.*

En el primer tercio del siglo XVI, antes de la publicación de los Cancioneros de Amberes, hallamos comprobada también la plena difusión del romancero entre las clases altas de Valencia. Allí, en la corte virreinal de Germana de Foix, el caballero don Luis Milán, que ya conocemos como autor de un *Libro de música de vihuela* (cap. XIII, 11), escribe también un tratado, entre 1534 y 1536, titulado *El Cortesano*. Frente a la famosa obra que con igual título había escrito Castiglione, recién traducida por Boscán, en la cual la vida de corte está altamente idealizada, declara Milán su propósito de pintar un trato social tal como era en la realidad, con exactitud que no excluye notas de un excesivo realismo. En esa descripción tan verista de aquella corte observamos que las reuniones aristocráticas suelen abundar en recuerdos de romances, siendo éstos a veces glosados, contrahechos y cantados.

En la conversación de las damas y caballeros valencianos que Milán pone en acción, durante seis días ocurren más de veinte citas de romances. Una de estas citas es del romance de Zamora *Riberas del Duero arriba*; otra de *Los Comendadores*; pero la mayoría son romances caballerescos: *Mala la vistas, franceses*; *Nunca fuera caballero* (Lanzarote); *Durandarte, Durandarte*; *Fuente fría*; *Más quería ser vos, conde* (Conde Claros); *Sospiraste, Baldovinos*; *De las cartas placer hubo* (Dirlos), etc., sobresaliendo la mención de dos romances que nos son desconocidos: *Amen, amen dixo, tío, vámonos luego a cenar*⁸ y *Aquel ciervo cariblanco*. Vemos que en Valencia, aunque es ciudad rodeada por pueblos de lengua no castellana, la tradición de Castilla estaba hacia 1530 tan divulgada como pudiera estarlo en Toledo, y aún más, pues en la ciudad levantina el mismo Milán inicia con su otro libro la novedad de escribir el primer tratado de vihuela (1536); la música cortesana, predilecta del romance tradicional, tenía pues más culto allí que en Castilla. En fin, Valencia, como Cataluña y las Baleares, recibe el romancero oral, el de la música y el canto, más bien que el de los pliegos sueltos, y mucho

⁸ En un proceso inquisitorial de 1532 hallo un fragmento de 18 octosílabos en que se halla «Vámonos, dixo, amigo, vámonos, dixo, a cenar; / de que oviéremos cenado, Dios dixo lo que será...»

antes de que se coleccionase en los cancioneros, mal juzgados como los primeros trasmisores.

Y veinte años después de las copiosas colecciones de Amberes y de Zaragoza, Timoneda, representante del más particular localismo valenciano, podía reunir en la ciudad del Turia muchos romances viejos no coleccionados antes, y enriquecer con ellos las *Rosas* que publicó en 1573.

3.—*El romancero en Galicia.*

Sobre la difusión del romancero en Galicia puede recordarse que el coruñés Juan Rodríguez del Padrón (cap. XI, 5), en la primera mitad del xv, es el más antiguo colector de romances conocido, atribuyéndosele a fines de ese siglo, en el Cancionero de Londres, tres versiones, a saber, de *Rosaflorida*, de *La hija del rey de Francia* y de *El infante Arnaldos*, esta última muy confusa, que si por el poeta fué recogida en Galicia, revela que en aquellas tierras andaban ya los romances muy ajetreados en la tradición oral.

Como muestra de las antiguas versiones mezcladas de gallego y castellano sirva un remedo hecho por Lope de Vega, cuyo comienzo es:

Triste sale el cabaleiro de París esa ciudad,
en busca de Galanzuca, nunca la pudiera hallar.
Cautiváronla los moiros mañanita de san Joan,
collendo rosas y frores riberiñas de la mar...

El remedo prosigue así lleno de recuerdos tradicionales ⁹.

4.—*El romancero en Portugal y en Asia.*

Respecto a Portugal, no tenemos testimonios tan antiguos como el de Rodríguez de Padrón para Galicia. Teófilo Braga piensa para Portugal, como otros piensan para Cataluña, que la propagación del romancero sólo hubo de ser efectiva a partir de la publicación de los Cancioneros, hacia 1550. Sin embargo, Ca-

⁹ Publicado, según un código autógrafo de Durán, por C. ROSELL, en la *Bibl. Aut. Esp.*, XXXVIII, pág. 245 b.

rolina Michaëlis muestra que un siglo antes, desde 1450, los portugueses debían de cantar romances en castellano, pues en 1483 los poetas cortesanos Nuño Pereira y Jorge Silveira aluden a *La bella malmaridada* como tema divulgado¹⁰. Por entonces mismo, los poetas de corte componían romances trovadorescos en castellano, como vemos en el que comienza *Gritando va el caballero*, debido al camareiro-mor de palacio, don João Manuel, muerto en 1498¹¹; romance que responde a la costumbre de los enamorados portugueses, quienes, al igual que los castellanos, desahogan su pasión cantando romances según una cantiga de João de Silveira, escrita en 1494¹². Otro poeta de corte, el «Grande Africano», esto es, don João de Meneses, que se distinguió en empresas militares de África, desde 1490 a 1514, glosa el romance de *Durandarte*¹³.

Como vemos, los testimonios referentes a Portugal comienzan algo después que los relativos a Galicia o a Cataluña, pero en cambio los hallamos mucho más numerosos, porque la propagación a que nos referimos, lejos de coincidir, como en Galicia o Cataluña, con una falta o una decadencia de la literatura local, coincidía con un gran florecimiento, en cuyas abundantes producciones se pueden recoger frecuentes testimonios.

Gil Vicente nos ofrece bastantes muestras. En la farsa *Quem tem farelos*, representada en Palacio el año 1505, el escudero Aires, tañedor de vihuela, empieza a cantar, en castellano, *Por Maio era, por Maio*¹⁴. En el auto de la *Barca da Gloria*, representado en 1519, también ante el rey, como todas las obras de Gil Vicente, el barquero infernal cantará «a porfía *Los hijos de doña Sancha*» (Infantes de Lara), y usa como frase conversacional el verso *vuelta, vuelta los franceses* (Roncesvalles)¹⁵. En la *Comedia Rubena* (1521), una criada canta *Tiempo era, caballero, que se me acorta el vestir*, aludiendo al embarazo de su señora Rubena, y luego el ama de cría enumera, entre las cantigas portuguesas y castellanas que sabe cantar a la criatura: *En París*

¹⁰ Véase *Rev. Lusitania*, III, 1895, pág. 355, nota 2, y *Romances velhos em Portugal*, segunda edic., Coimbra, 1934, págs. 254, 266 y 284.

¹¹ Murió antes del 4 de febrero de 1499. *Romances velhos*, 1934, pág. 207.

¹² Cancioneiro Geral de Resende, 1516, fol. 189 b; *Romances velhos*, § 124.

¹³ *Romances velhos*, 1934, pág. 106-107.

¹⁴ *Obras de Gil Vicente*, Hamburgo, 1834, III, pág. 19.

¹⁵ *Obras*, 1834, I, págs. 277 y 298.

estava doña Alda, Vámonos, dijo mi tío (Gaiferos), y Muliana-Muliana (El veneno de Moriana) ¹⁶. En la farsa *Inés Pereira* (1523) aparece también un escudero que presume de tañer bien la vihuela, y como muestra «canta o Escendeiro o romance de *Mal me quieren en Castilla*» (Infantes de Lara) ¹⁷. En el *Auto da Lusitania* (1532) dos sastres judíos cantan, mientras cosen, diez octosílabos del romance del Cid y el moro que perdió a Valencia: *Ai Valença, guai Valença, de fogo sejas queimada...* ¹⁸. Además, como elemento fraseológico, se emplean en varias obras versos de *La bella malmaridada* ¹⁹, y en la tragicomedia del *Templo d'Apollo*, 1526, en la conversación en castellano se halla *Majadero sois, amigo, no merecéis culpa, no*, contrahaciendo el famoso romance de Fernán González ²⁰.

Nos basta esta ojeada sobre las obras de Gil Vicente para ver que desde 1505, en el primer tercio del siglo XVI, antes que los Cancioneros y Silvas difundiesen el romancero, éste se hallaba vulgarizado en Portugal en la misma forma que en Castilla, esto es, en el canto al son de la vihuela, en el canto solo sin instrumento, y en la fraseología de la conversación corriente. Por lo común el canto y las citas se hacen en castellano; pero el romance del Cid que cantan los dos sastres judíos está ya en portugués, y nótese que se trata justamente de un romance que hoy se conserva en la tradición, lo mismo en el Portugal peninsular que en los archipiélagos de Madeira y Azores, de modo que podemos generalizar diciendo que en tiempos de Gil Vicente, hacia 1530, ya estaban adaptados en lengua portuguesa varios romances de los hoy incorporados a la tradición popular de Portugal.

Muchas anécdotas recordadas por Diogo de Couto en sus *Décadas da Asia* y por otros historiadores de la India portuguesa, comprueban cómo los recuerdos del romancero no eran sólo densos en la corte, sino que los portugueses los llevaban a sus lejanas colonias desde muy temprano. En 1527, los de Goa, amotinados contra las arbitrariedades del gobernador, cantaban bajo las ventanas del palacio versos de las Quejas de Jimena

¹⁶ *Obras*, 1834, II, págs. 11 y 27.

¹⁷ *Obras*, 1834, III, pág. 143.

¹⁸ *Obras*, 1834, III, pág. 270.

¹⁹ *Romances velhos*, 1934, págs. 166-167.

²⁰ *Obras*, 1834, II, pág. 383.

ante el rey Fernando, en portugués: *Rey que nom guarda justiça nom havia de reynar*. Allá en Malaca, el año 1558, Antonio Pereira, para motejar al gobernador Duarte Deça, «lhe contrafez aquele romance velho de *Durandarte*, em *Dom Duarte, dom Duarte, mal cavalhero provado*». Cuando en 1560 don Antonio de Noronha llegó a Surate, comunicó divertida y discretamente sus órdenes a la goleta en que iba don Jorge de Meneses, empleando en castellano el verso inicial del romance de Gaiferos: — *Vámonos, dixo, mi tío, a París essa ciudad*, y don Jorge contestó adaptando el segundo verso a las circunstancias del momento: — *No en trajés de romero, porque no os conozca Galván...* Y entre varios otros recuerdos así, no pueden faltar los del más insigne emigrado, Luis de Camoens, quien en los *Disparates seus na India*, escritos poco después de 1553, o en sus *Cartas da India*, recuerda diversas veces los romances, citando con -e paragógica el de Fernán González: *Villas y castillos tengo, todos a mi mandar sone*, o contrahaciendo el del Cerco de Zamora, para satirizar las baladronadas de los fanfarrones de Goa, en comparación de las cuales, nunca *Riberas de Duero arriba cavalgaron zamoranos que roncas de tul soberbia entre sí fuesen hablando*. Así, lo mismo en esas que en otras obras suyas muestra Camoens recrear su memoria en versos de los romances: el del Cid, *Afuera, afuera Rodrigo*, el de *Calainos*, el del *Conde Claros*, el de *La Constancia*, el de *Mi padre era de Ronda*, y otros varios.

Es notable cuánto dominan las citas de romances heroicos: los portugueses miran justamente como su propia historia la de la alta edad media castellana.

Es de notar también que la gran mayoría de las citas conocidas se hacen en castellano, aunque éste, a menudo, se halla mezclado con lusismos; sólo en una cuarta parte de los casos el romance aparece traducido al portugués. Los ejemplos en castellano ocurren principalmente cuando el romance es cantado, porque habiendo venido juntos de Castilla la letra y el son, se consideraban como un conjunto indisoluble, y además porque entonces el portugués se tenía por menos cantable que el castellano a causa de sus vocales nasales ²¹.

²¹ *Romances velhos*, Coimbra, 1934, pág. 273.

Doscientas alusiones, como estas aquí apuntadas, han sido recogidas por Carolina Michaëlis ²² en unos cincuenta autores, relativas a más de ochenta romances viejos. Estas alusiones ocurren desde el siglo xv al xvii. La última se oye en 1663 en boca de sor Micaela de Santa Ana, monja de sangre real, quien pocos momentos antes de expirar en el convento de Carnide, por ella fundado, canta con voz desfallecida las palabras de Melisenda a Gaiferos, vueltas a lo divino por Valdívieso:

Ángeles, si al cielo ides,
 por mi esposo *preguntade*,
 e *dizedle* que su esposa
 se le envía encomendar.

El romancero nuevo alcanzaba también en Portugal un cultivo correspondiente. Francisco Rodrigues Lobo, que en 1596 se estrenaba publicando su *Primeira e segunda parte dos Romances*, con cuatro de ellos en portugués y 54 en castellano, exhorta a sus colegas de afición para que emulen con Lope de Vega, Espinel, Liñán de Riaza, Góngora y Salinas:

Mis señores romancistas
 poetas de Lusitania
 que hurtasteis las invenciones
 a la lengua castellana...
 ¿no veis que están ya sin hojas
 los laureles de Castalia,
 que dan a cada español
 romancista una guirnalda?

Pero había laureles de Castalia para los unos como para los otros, y los siguió habiendo durante mucho tiempo.

5.— *Dispersión de los judíos españoles.*

Nada sabemos de la propagación de los romances entre los judíos españoles antes de su destierro, pero sin duda esa difusión era tan grande entre ellos como entre la población cristiana de la Península, o más grande aún, a juzgar por lo que después observamos.

²² *Romances velhos*, Coimbra, 1934, págs. 249 y sigs., resumen.

En julio de 1492 empezaron los sefardíes a obedecer el decreto de expulsión; el Cura de Los Palacios nos describe el doloroso éxodo en que millares y millares de familias en todas direcciones, hacia los puertos y las fronteras por donde debían expatriarse, se arrastraban a lo largo de polvorientos caminos, cayendo y levantando, «unos muriendo, otros naciendo, otros enfermando, que no había cristiano que no hobiese dolor de ellos; y los rabíes los iban esforzando, y facían cantar a las mujeres y mancebos, y tañer panderos y adufes para alegrar la gente». El bíblico pandero es el instrumento que acompañó siempre a los salmos religiosos desde los tiempos de Moisés, pero es también acompañamiento obligado para los romances, y sin duda de uno y de otro cantarían aquellos desterrados que se dirigían a buscar hospitalidad en Portugal y Navarra, donde la hallaron sólo para poco tiempo, o se embarcaban para Italia, para Fez, para Tremecén o para Túnez.

Este pueblo tan apegado a sus cantos, así religiosos como profanos, sacaba de España en su memoria un copioso tesoro de romances, y ya disperso en muy apartadas tierras, conservó con tenaz cariño esas canciones, nostálgico recuerdo de la patria perdida. Sin embargo, un doble resultado hemos de apreciar en la diáspora de los sefardíes, según los lugares donde ellos se establecieron al salir de España en 1492 y al ser de nuevo expulsados de Portugal con los sefardíes portugueses en 1497.

Muchos se esparcieron por la Europa cristiana. Desde luego, en Nápoles, Roma, Ancona, Livorno, Mantua, Ferrara, Venecia; luego en Burdeos y en Bayona desde 1550; un poco después, principalmente judíos portugueses, en Hamburgo desde 1570 y en Amsterdam desde 1593, y así en otras ciudades. Todos ellos difundían por las tierras de su destierro los frutos de la alta cultura en que se habían formado: el portugués ex vecino de Toledo, León Hebreo, escribía en «lingua sua» los admirados Diálogos de Amor, divulgados luego en italiano, a comienzos del siglo xvi; los acogidos en Ferrara publicaban la monumental Biblia Española en 1535; sin duda, igualmente difundían también por Europa el canto romancístico, hecho cuyo valor luego notaremos. Pero las colonias sefardíes en Europa, teniendo que vivir entre pueblos de muy elevado nivel de vida, habían de ser absorbidas por éstos culturalmente; la

colonia que más, sólo conservó su lengua hispana hasta el siglo XVIII, perdiéndola en el curso del siglo siguiente, cuando se intensificó la enseñanza pública; y con la lengua, olvidaron el romancero ²³.

Cosa distinta sucede con los desterrados que, acogiéndose al permiso de Bayazet II (muerto en 1512), se establecieron en las tierras del imperio turco. Éstos conservan su lengua y sus romances hasta hoy, siendo inestimable recurso para el conocimiento de la tradición, como adelante diremos. Salónica, en la Macedonia, fué el gran centro de los emigrados, que affuyeron allí en enorme cantidad, donde constituyeron más de la mitad de la población, con hasta 30 sinagogas; ellos promovieron un gran florecimiento comercial de la ciudad, y los judíos castellanos absorbieron a los portugueses, italianos y alemanes, haciendo la lengua española común en la comarca, según noticia de 1547. Otras colonias importantes son: en Tesalia, la de Larissa; en Bulgaria, la de Sofía; en Valaquia, la de Bucarest; en Bosnia, la de Sarajevo; en Serbia, la de Belgrado; en Tracia, la de Constantinopla, la más importante después de Salónica; en Anotolia, las de Brusa y Esmirna; en las islas, la de Rodas, donde la emigración sefardí no acudió sino años después de que los turcos en 1522 la conquistaron a los caballeros de San Juan; a Jerusalén affuyeron en 1495 más de cien familias sefardíes, que en los veinte años sucesivos aumentaron a mil quinientas ²⁴; en Siria, Damasco y Alepo, después de conquistadas por los turcos (en 1516 y 1520), recibieron muchos emigrantes; en Egipto (conquistado por los turcos en 1517), nos dice Gonzalo

²³ Francisco de Santiago Palomares, en Toledo, 1752, recogió de boca de un soldado, que los judíos de Liorna hablaban «en lengua castellana, y dice que los acentos son como los de la lengua portuguesa o gallega»; y le recitó un epitafio que leyó en el cementerio de Liorna, fuera de la puente Pisana, el cual decía: «Mi desengaño os advierte | a vida más prevenida, | pues pasé en pena tan fuerte | tan presto de vida a vida | que no lo supo la muerte». (Manuscrito de Palomares, fechado en Toledo, 1753, fol. 407 v.) De 5.000 judíos originarios de Portugal, que se dice había en Amsterdam, no había media docena que conociesen el portugués; lo confundían con el castellano y no sabían canciones populares ni proverbios, según J. MENDES DOS REMEDIOS, *Os Judeus Portugueses em Amsterdam*, Coimbra, 1911, págs. 179-180 y 182. Para la decadencia de los judíos portugueses en Amsterdam, véase *Restos de los idiomas hispanolusitanos entre los sefardíes de Amsterdam*, por J. A. VAN PRAAG, en el *Boletín de la Academia Española*, XVIII, 1^o 31, páginas 177 y sigs.

²⁴ Véase M. L. WAGNER, *Los judíos de Levante, kritischer Rückblick bis 1907*, en la *Revue de dialectologie Romane*, I, 1909, págs. 472 y sigs.

de Illescas en 1574, que tanto en Alejandría como en el Cairo los judíos «no compran ni negocian en otra lengua sino en español», lo mismo que hacían en otras ciudades turcas de Europa, o en Venecia.

6.—*Los sefardíes después de la dispersión reciben romances de España.*

Llevando estas comunidades judías una vida muy aislada de España, por no tener ésta relaciones regulares con el imperio turco, parece natural suponer que la tradición romancística sefardí puede servirnos como recurso fechador: un romance de España que se halle extendido entre los judíos de Oriente debió de ser aprendido antes de la expulsión, y debe, por tanto, ser anterior a 1492. Pero aunque esto sea lo más probable, no es nada seguro. Los desterrados, que se enriquecieron pronto con su actividad comercial, siguieron en relación con los españoles diseminados por los otros países, o con los judíos que, convertidos al cristianismo, habían quedado en España; además, aun de las partes más lejanas, enviaban sus hijos a educarse a España, a Italia o a Flandes; también recibían de España emigrados nuevos, ora judíos que habían logrado regresar a España burlando la vigilancia y después tenían que volver a expatriarse, ora otros que se habían acristianado para evitar la expulsión en 1492, y luego, hechos sospechosos, huían por temor a la Inquisición, llevándose consigo sus riquezas. Todavía en 1580 dictaba Felipe II una última pragmática para completar la expulsión de los judíos de Portugal, donde se habían refugiado muchos de España. Así, la expatriación de los judíos dura gran parte del siglo XVI²⁵. Y aun después de terminada la diáspora, las colonias sefardíes, hasta las más apartadas, mantenían algún contacto con la patria antigua. Cuando el capitán asturiano Domingo de Toral llegó a Alepo en 1634, encontró más de 800 casas de judíos españoles, algunos de los cuales se habían educado en España y eran aficionados a los versos de Lope de Vega, de Góngora y de Villamediana²⁶.

²⁵ De los riquísimos judíos portugueses doña Beatriz Méndez y su sobrino don Juan Micas, que hacia 1550 se expatrian a Venecia y a Constantinopla, hablo en el *Catálogo del romancero judío-español* (en la Colecc. Austral, vol. 55, pág. 139).

²⁶ Véase el párrafo III de mi *Catálogo del romancero judío-español*.

Por esto no es extraño que se hallen muy divulgados entre los sefardíes romances posteriores a la expulsión, por ejemplo, el de la *Muerte del Duque de Gandía*, referente al hijo de Alejandro VI, asesinado en Roma el año 1497. Tengo versiones recogidas en Constantinopla, Andrinópolis, Rodas, Esmirna, Damasco, lo mismo que en Tánger, Tetuán, Larache. Este romance pudo llegar a todas partes propagado por los mismos sefardíes que Alejandro VI acogió en Roma; pero como fué impreso en pliegos sueltos, fácil es también explicar su difusión por obra de la imprenta.

Otro romance, el de la *Muerte del Príncipe don Juan*, ocurrida igualmente ese año 1497, lo tengo en versiones cantadas en Salónica, Larissa, Sofía, Esmirna, Rodas, Tetuán, Tánger. No ha sido nunca impreso, que sepamos, hasta nuestros días; su difusión por Oriente tuvo, pues, que hacerse mediante tradición oral o manuscrita, posterior a la expatriación de los sefardíes de España.

Esos dos ejemplos, por ser coetáneos a la expulsión de los judíos portugueses, pudieran, por mediación de éstos, ser también explicados fácilmente. Más interesan otros casos posteriores. Por ejemplo, el romance de *Flérida y don Duardos*, que es el romance final de la tragicomedia de Gil Vicente, escrita hacia 1525 y publicada en 1562; además de conservarse hoy oralmente en Portugal y Asturias, es muy común en Marruecos (Tánger, Tetuán, Larache, Alcazarquivir), y en Oriente también creo ha de ser conocido. Pero, séalo o no lo sea, basta saber para nuestro objeto que corre allí otro canto, no monorrímo, sino al parecer en pareados, derivado indudablemente de la misma tragicomedia vicentina, aunque no reconocido como tal: *Ay Julián, falso traidor... hijo de mi hortelano*, versión de Andrinópolis (?) y de Salónica ²⁷; recuérdese que don Duardos, por amores de Flérida, se disfraza de hortelano bajo el nombre de Julián, como si fuese hijo del hortelano de la princesa. Observemos en particular que la tradicionalidad del romance de Flérida no se formó independientemente en la Península y en Marruecos mediante la lectura separada del *Don Duardos* de Gil Vicente, sino

²⁷ A. DANON, núm. IV; *Antología* de MENÉNDEZ PELAYO, X, 317, núm. 16; *Canciones sefardíes para canto y piano*, por el P. JOSÉ ANTONIO DE SAN SEBASTIÁN, Tolosa, 1943, núm. 6. La imprecación a Julián, hijo de un «uertelano», es muy popular; se halla también en el segundo romance incluido en el *Librico de romansas importantes*, impreso en Sofía, 1908.

que partió de la Península en una forma refundida, discrepante del original vicentino, divulgada ya por España a comienzos del XVII, según se ve en la comedia *El Príncipe Viñador*, de Vélez de Guevara, y se ve mejor en las versiones orales modernas (Asturias, Tras-os-Montes, Madeira, Açores), que coinciden con esta comedia en varias discrepancias y a la vez tienen más relación con el original vicentino, por lo que no pueden proceder inmediatamente de la comedia de Vélez ²⁸.

Otros ejemplos de tradicionalidad tardía, de la primera mitad del XVI o posterior, irradiada desde la Península a las colonias judías de Marruecos y de Oriente y, como en el caso de Flérida, refundiendo y alterando el texto originario, nos los dan algunos romances que de los pliegos sueltos góticos pasaron a ser orales. El romance de *Landarico* ²⁹, que hoy se canta en Cáceres, Ávila y Vizcaya (Guernica), así como en Tánger, Tetuán, Alcazarquivir, Casablanca, Bosnia, Bulgaria, Rumania, Constantinopla, Esmirna, Beyruth, etc., en todas partes ofrece rasgos comunes que no se hallan en el pliego suelto de donde el romance oral procede, por ejemplo, la mención que la reina adúltera hace de los hijos que tiene del rey y de los que tiene del amante. Lo mismo sucede con el romance oral de *Tarquino y Lucrecia* ³⁰; procede de un pliego suelto de la primera mitad del XVI, reimpresso en el Cancionero de Amberes, pero al popularizarse se le añadieron varios pormenores que en forma varia se hallan tanto en las versiones de Portugal como en las de Marruecos, de Orán y de Salónica; la tradición sefardí no es, pues, independiente de la portuguesa en este caso.

Cierto romance tardío referente a las cabezas de los Infantes de Lara, recogido en Esmirna y en Rodas, contiene recuerdos de un romance artificioso publicado en la Octava Flor, 1596, y en el Romancero General de 1600 ³¹; su difusión tuvo que ocurrir en el siglo XVII.

²⁸ *Catálogo del romancero judío-español*, núm. 105; y mi estudio en la *Miscelanea Carolina Michaëlis de Vasconcellos*, Coimbra, 1933, pág. 496.

²⁹ *Antología de MENÉNDEZ PELAYO*, XII, 190, pág. 489; *Catálogo del romancero judío*, número 82; P. BÉNICHOU, *Romances de Marruecos*, págs. 39-43.

³⁰ El romance de los pliegos y de Amberes, en DURÁN, núm. 519. Una versión portuguesa de Leiria, en la *Revista Lusitana*, III, pág. 370, y otra de Bragança en F. A. MARTINS, *Folklore do concelho de Vinhais*, II, 1939, pág. 29. *Catálogo del romancero judío*, número 45. P. BÉNICHOU, *Romances de Marruecos*, 1946, pág. 139.

³¹ *Catálogo del romancero judío-español*, núm. 2.

Expondré otro caso que confirma el influjo del romancero nuevo en la tradición sefardí del Oriente.

El romance del *Marido prisionero* o *¿Por qué no cantáis, la bella?*, dice en las versiones de Marruecos:

Labrando está un camisón para el hijo de la reina,
labrándole está con oro, respuntándole con seda,
entre puntada y puntada un aljófar y una perla.
Por ahí pasó un galán que se enamorara de ella... ³².

Una versión muy estropeada, de Esmirna, dice:

Labrando una pecheta para el hijo del rey;
si le manca de la sirma, de sus cabellos ajustaba,
si le manca de la perla, de sus lágrimas metía.
Por ahí pasó un mancebico, de las guerras venía...,

donde reconocemos un recuerdo parcial y amplificado del pasaje que se ve en algunas versiones catalanas (con castellanismos):

Que brodava un camisón per la filla de la reina;
el camisón era d'or, de seda li broda ella;
quan la seda li mancava posa de sa cabellera,
de sus cabellos al or no hi ha molta diferencia... ³³;

o en una versión de Castillazuelo (Huesca):

y si seda le faltare de sus cabellos pusiera,
sus cabellos con el oro va poca la diferencia.
Por allí pasó un galán, le dice desta manera...

Sólo en estos tres casos (del caso catalán se cuentan cuatro versiones) hallo ese par de versos que he impreso en cursiva, los cuales faltan en la generalidad de las versiones ³⁴. Son versos de estilo artificioso, no tradicional, y debieron de ser añadidos tarde

³² *Catálogo del romancero judto-español*, núm. 57.

³³ F. P. BRIZ, *Cansons de la terra*, II, 1874, pág. 31; *Romancero catalán* de MILÁ, número 202.

³⁴ Son bastantes las que tengo a la vista: quince de Marruecos, ocho de los sefardíes de Oriente, nueve catalanas, tres de Huesca, una portuguesa. En la imitación a lo divino de este romance, *La soledad de la Virgen*, se hallan a veces los versos artificiosos; así en versión de Castrojeriz: «De que el oro le faltaba, de sus cabellos enhebra, Que del oro a sus cabellos iba poca diferencia», por lo común sólo se halla el primero de estos dieciseisilabos (como en N. ALONSO CORTÉS, *Romances de Castilla*, pág. 122), lo mismo que en el romance de Esmirna.

a la versión antigua, la conocida por Brantôme (v. adelante capítulo XXII, 3), pues proceden de cierto romance muy tardío, quizá de Lope de Vega ³⁵, publicado en la Primera Parte de la Flor, 1589, y en el Romancero General de 1600, folio 16, donde se habla del niño Cupido embelesado ante una niña que borda en oro:

y si acaso el oro falta,
un cabello suyo enhebra,
que del oro a sus cabellos
no hay conocer diferencia,

versos famosos, que Gracián sabía de memoria, elogiándolos en el Discurso 35 de su *Agudeza y Arte de Ingenio*, con la variante «y cuando el oro le falta un cabello suyo enhebra...» ³⁶. Esos versos celebrados, tuvieron que ser insertados en algunas versiones del romance del *Marido prisionero* muy a fines del XVI, o después, así que sólo muy tarde pudieron pasar a algunas versiones de los sefardíes de Oriente.

7.—Grados diversos de comunicación hispánica entre los sefardíes.

Bastan estos ejemplos para poder afirmar que, considerando el romancero en conjunto, las tan dispersas comunidades sefardíes se hallaban mantenidas en unidad nacional por medio de la lengua española usada entre ellas. Un poderoso medio de sostener esa unidad era la enseñanza; en Salónica, la gran ciudad capital de los sefardíes, tenían éstos hacia 1680 dos colegios con más de diez mil escolares que iban allí a estudiar de todos los lugares del Imperio Otomano ³⁷.

En vista de lo dicho, debemos considerar la unidad romancística sefardí constituida en maneras varias. En primer lugar, la unidad más extensa y firme, basada en arcaísmo anterior a la diáspora, que nos da una tradición densa y común entre los

³⁵ Véase MARÍA GOYRI DE MENÉNDEZ PIDAL en la revista *Fénix*, 1935, págs. 668 y 677-78 (reimpreso en *Lope de Vega y el Romancero*, Zaragoza, 1953).

³⁶ Gracián cita los versos diciendo que son de «un antiguo». A continuación cita también, de «un antiguo», los versos de «un prolixo Romance», que es el de *Topáronse en una venta*, publicado también en el *Romancero General* de 1600, fol. 18 c.

³⁷ Según las *Mémoires* sobre el Imperio Otomano, del señor de LA CROIX, París, 1684 (véase M. L. WAGNER en la *Rev. de Dialect. Rom.*, I, pág. 475).

judíos de Oriente y de Marruecos. En segundo lugar, unidad formada en la primera mitad del siglo XVI, cuando aún no se había consumado totalmente la expulsión, y se mantenía muy frecuente comunicación con España, según dijimos, y cuando además, el asiento de las diferentes colonias sefardíes en Oriente sufría muchas mudanzas, así que las relaciones entre los diversos grupos de emigrados eran muy activas; a este tiempo debemos atribuir la difusión en Oriente y en Marruecos de romances como los citados de *Landarico* y de *Tarquino*. En tercer lugar, al hacerse escasas las relaciones con España y al estabilizarse la constitución de las diversas colonias judías, sobrevino un mayor aislamiento de cada grupo, propenso a limitarse dentro de sus intereses locales; de ahí la menos profusa propagación de otros romances de fines del XVI y comienzos del XVII, como el de los Infantes de Lara, o la variante con el verso atribuible a Lope de Vega que acabamos de recordar. En cuarto lugar, en fin, desde el mismo siglo XVI los judíos de Marruecos van tomando una posición separada de los de Oriente, distinguiéndose por continuar más en relación con España, como lo prueban, por ejemplo, el romance a la *Muerte de Felipe II* (1598), pasado a Marruecos (cap. XIII, 2), o el de Jimena pidiendo justicia *Delante el rey de León*, que se publicó en la Sexta Flor, 1593, y en el *Romancero General* de 1600, etc., etc.

8.—*Primeras citas de romances sefardíes.*

La primera noticia sobre la gran notoriedad y extensión que entre los sefardíes alcanzaba el romancero y sobre la importancia que éste tiene para la historia literaria de los judíos en Oriente, nos la da en Palestina el poeta neo-hebreo Israel Nagara (1555-1628), en su colección *Semirot Israel* (Los Cantos de Israel), publicada por primera vez en la misma Tierra Santa, en Sefat, 1587, y luego sucesivamente ampliada en Salónica, 1599, y en Venecia, 1600. Nagara solía adaptar sus himnos religiosos al aire de canciones griegas, turcas, árabes y españolas, entre ellas algunas que son o parecen ser romances: *Paseábaje* (Paseábase) *Silvana*; *Ay, decid, galana y bella* (?); *En (un) sueño soñí, mis dueñas* (el sueño de doña Alda); *Un pujo tiene la condesa* («Un hijo tiene la condesa, un hijo que no más»; el huérfano núm. 122 de

mi Catálogo); *Pregonadas son las guerras* (la Doncella guerrera): *Ya se parten las galeas* (?) ³⁸. Otro poeta neo-hebreo, Menhahem Lonsano, condenaba este gusto de los sefardíes: «Se deben reprobar, decía, algunas poesías que empiezan por palabras imitadas del español, como el canto compuesto sobre el aire de *Muérome, mi alma, ay muérome*, cuyo autor ignoraba que tal procedimiento es abominable, porque despierta en el que canta estos versos recuerdos lujuriosos. He notado que Nagara no escrupulizaba en esto, y se lo he reprendido cuando le vi en Damasco». Pero lo curioso es que Nagara no se convenció, mientras Lonsano mismo adoptó las melodías profanas para sus propias poesías hebraicas.

El hábito se hallaba demasiado extendido, y lejos de desarraigarse, se conserva hasta hoy. Las colecciones de letanías rimadas, llamadas *juncos* (del persa *yonq* 'harpa'), que se recitan la mañana del sábado en la principal sinagoga de Andrinópolis, según nos informa el señor Abraham Danon, están compuestas principalmente de poemas de Nagara, y se modelan sobre cantos profanos, entre ellos algunos romances españoles. En uno de estos juncos, manuscritos del año 1641, se insertan muchos versos iniciales de cantares españoles, de los cuales son romances unos cuantos: *Estábase la infanta* (Alarcos? Fiel esposa?); *Los ojos de la blanca niña no hacen sino llorar* (Dirlos oral?); *Doliente estaba Alejandro* (la versión que hoy circula está adaptada al judeo-español moderno: «El buen rey está hasino de dolor de corazón», Sofía, Belgrado); *Yo estando en la mi puerta* (Las señas del esposo?); *La vida de las galeas yo os la quiero contar* (véase Romancerillo Catalán de Milá, núm. 206); *Yo amava una doncella* («Yo me adamé una amiga». Primav., 141?); *Yo me levantara un lunes* (Adúltera, asonante -ó); *Ea, llamábalo la doncella* (La dama y el rústico pastor, quizá en redacción moralizada, por el estilo de la otra versión «Gentil dona», cap. X, 4) ³⁹.

³⁸ Da la lista de las dieciocho canciones ABRAHAM DANON en la *Revue des Études Juives*, XXXII, 1896, pág. 103.

³⁹ A. DANON, *Revue des Études juives*, XXXII, 1896, págs. 106-108; indica otros cantares citados en este manuscrito de juncos de Andrinópolis en 1641.

9.—*Un romance de Sabbatai Cevi.*

Los romances al servicio del fervor religioso nos dan otra nota interesante, algo posterior a Nagara. Se trata de los cantos religiosos del judío español Sabbatai Cevi, falso Mesías cuya acción proselitista comenzada en Esmirna, su patria, el año 1648 y propagada desde 1651 a Salónica, Constantinopla, El Cairo y Jerusalén, conmovió todo el pueblo judaico. Sabbatai solía alternar, con el canto de los salmos, las canciones, profanas españolas vueltas a lo divino, ejerciendo fuerte impresión sobre sus oyentes, al favor siempre de su hermosa voz y de su hermosa presencia. Un pastor protestante holandés, que se hallaba en Esmirna en 1667, refiere que aquel Mesías entonaba, con alusiones místicas al Cantar de los Cantares, cierta canción amorosa española, de la cual da, traducidos al holandés, doce versos, «Subiendo a un monte, / bajando por un valle, / me encontré a Meliselda, / la hija del emperador, / que venía del baño / de lavar sus cabellos. / Su rostro era resplandeciente / como una espada, / sus pestañas como un arco de acero, / sus labios como corales, / su carne como leche»⁴⁰. Estos versos, hasta ahora desconocidos, son un romance de cuya forma moderna tengo diez versiones recogidas en Salónica (siete versiones), Constantinopla, Sofía y Jerusalén; todas son muy semejantes entre sí:

A la baxada de un río y a la subida de un valle,
encontré con Meliselda, la hija del emperante,
que venía de los baños, de los baños de lavarse;
de lavarse y entrenzarse y mudarse una delgada;

⁴⁰ De este libro de Thomas Coenen, impreso en Amsterdam, 1669, da amplia noticia H. GRAETZ, *Geschichte der Juden*, Leipzig, 1868, tomo X, pág. 214, y la nota 3 de este tomo, págs. XXXII y sigs. Antes de conocer el texto de Coenen (que obtuve más tarde por intermedio de Manrique de Lara), identifiqué el romance de Sabbatai Cevi con otro de Melisenda, en mis conferencias sobre *El Romancero español*, The Hispanic Society of America, 1910, pág. 87, nota. A. Danon no aventura identificación alguna concreta del romance de Sabbatai, *Revue des Études juives*, XXXII, pág. 108. Tampoco conoce el romance judío, que aquí transcribo, P. BÉNICHOU, *Romances jude-espagnols de Marruecos* (en la *Rev. de Filol. Hispánica*, VI, 1944, pág. 51), sin embargo, contradice justamente mi identificación de 1910, porque conoce el texto de Sabbatai citado por J. Kastein; pero Bénichou no se hace cargo del verso «de lavar sus cabellos», que yo doy siguiendo el texto holandés y la traducción alemana de Graetz, y que se corresponde con el «entrenzarse» del romance moderno. Según la traducción holandesa y alemana, Sabbatai no decía «de los baños de bañarse», sino «de los baños de lavarse, de lavarse..., etc.», como las versiones sefardíes actuales; véase adelante, nota 47.

así traía su cuerpo como la leche y la sangre,
 la su frente reluciente parece espejo de mirarse,
 la su cejita enarcada parece arco de tirare,
 los sus muxos (= labios) corelados parecen unos corales.

En menos versiones se hallan ciertas variantes. En una de Salónica que mezcla asonantes *-ía* y *-ó*:

La su frente reluciente como espada que cortar quería,

recuerdo único en mis versiones modernas del verso traducido al holandés en 1667. En otra versión de Jerusalén,

los sus ojos relucientes que parecen espejos de mirare...,
 los sus dientes chiquiticos que parecen perlas de enfilare.

Las diez versiones modernas no siguen más allá ⁴¹; son un breve fragmento descriptivo, y podemos afirmar, casi con certeza, que Sabbatai Ceví tampoco sabía la continuación del romance.

En el siglo anterior, cierta «Ensalada de muchos romances viejos y cantarillos», publicada en un pliego suelto que hoy posee la Biblioteca Universitaria de Praga y que creo impreso en Burgos hacia 1560 ⁴², cita el verso *Ya se sale Melisendra de los baños de bañar*, romance de que no ha llegado hasta hoy noticia ninguna ⁴³, prueba de hallarse antes muy poco difundido, quizá por conservarse sólo mal fragmentado, sin acción ninguna, como debía estar el de Sabbatai Ceví. Probablemente los dos son la misma cosa, y entonces tendríamos que en el siglo XVII ya la tradición sefardí con su exordio en persona Yo, se había divorciado de la buena tradición peninsular con su relato en per-

⁴¹ Cuatro versiones modernas, todas cuatro de Salónica, comienzan anteponiendo unos versos: «Esta noche, caballeros, dormí con una doncella / Que en los días de mi vida no topé otra como ella; / Blanca es y colorada, hermosa como la estrella. / A la baxada de un río, etc. Versos de asonante diverso, pertenecientes al romance de *Galiarda y el Alabancioso*, núm. 102 del *Catálogo del Romancero judío-español*, y que aquí sientan mal, por contener una descripción de la hermosura que luego se hace más extensamente.

⁴² La publica F. WOLF, *Über eine Sammlung span. Romanzen... zu Prag*. Akad. Wien. Juli 1849 (tirada aparte, pág. 19). Véase cap. XIII, 17.

⁴³ No es aceptable la suposición de MENÉNDEZ PELAYO, *Antología*, XII, 1906, página 418, nota, quien, sin relacionarlo, claro es, con el romance de Sabbatai, cree que el verso de la *Ensalada* estuviese primitivamente en lugar del de *Ya se sale Guiomar de los baños de bañar*; nótese que Guiomar es una princesa pagana, y Melisenda es siempre la hija de Carlomagno, tanto en el romance de Gaiferos, como en el de Ayuelos, como en el que cantaba Sabbatai.

sona Él; tal exordio es una nota de vulgaridad, un comodín descriptivo que se ve, por ejemplo, en el romance de Gaiferos (173):

A la entrada de un monte y a la salida de un valle,
caballero de armas blancas de lejos vieron asomar...

y que se halla también en versiones modernas de *La Penitencia del rey Rodrigo*, que introducen malamente un comienzo semejante, también en persona Yo:

Yendo yo cuestras abajo, volviera cuestras arriba
y encontrara un ermitaño que vida santa facía... ⁴⁴.

El apartamiento de la buena tradición antigua en el fragmento de Sabbatai creo se advierte también en la larga descripción de Melisenda, opuesta a la sobriedad castellana, tal como se ve en otros romances que describen la belleza femenina después del baño, mucho más brevemente:

Ya se sale Guiomar de los baños de bañar,
colorada como la rosa, su rostro como cristal,
(Primav., 178)

o bien:

Ya se sale Aliarda de los baños de bañar
le vi sacar su rostro como la leche y la sangre
(Primav., 138, nota).

Además, la larga descripción de Melisenda en el fragmento de Sabbatai está hecha con tópicas comparaciones de gusto árabe (rostro brillante como una espada, cejas como arco de acero), que se repiten en otros romances sefardíes orientales. Es cierto que el arabismo de comparar el reluciente rostro femenino con una espada fué usual en el habla de España ⁴⁵, aunque poco.

⁴⁴ Versión de Oviedo, y semejantemente otras de Nocado de Gordón y de la Robla.

⁴⁵ Esto objeta MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL (en la *Nueva Rev. de Filol. Hisp.*, III, 1949, pág. 84) en una muy docta reseña de este párrafo que adelanté en *Mediaeval Studies in Honor of J. D. M. Ford*, 1948, págs. 185-190. María Rosa Lida se funda en las muy curiosas citas que hace AMÉRICO CASTRO, *España en su historia*, 1948, pág. 679: «Fulana... reluzía como una espada con aquel agua destilada... reluziendo como espada», *Corbacho*, II, 1.º (pág. 125, edic. 1901); «Donzellas azicaladas como espada genovisca», comienzo de un romance artificioso de fines del siglo XVI; «Con agua de la redoma arrebólate la cara hasta que saques el rostro como espada asercalada» [azicalada], en P. BÉNICHOU, *Romances judeo-españoles de Marruecos*.

Pero, de todos modos, es muy probatorio el hecho de que esa comparación no ocurre en los romances tradicionales de la Península y sí en sus versiones sefardíes ⁴⁶, y sobre todo, debe tenerse presente que en las versiones sefardíes ocurre, junto con otras comparaciones de tipo árabe también, como en el fragmento de *Melisenda* que tratamos.

Por todo esto, afirmándome en la idea que la canción de Sabbatai Ceví representa una evolución del romance aludido en la *Ensalada de Praga*, podemos notar que en la segunda mitad del siglo XVII ya el romancero safordí recibía, tanto en la poetización como en el lenguaje de algunas de sus versiones, abundantes influencias del medio exótico en el cual vivía, contrastando con la gran fidelidad tradicional que observaba en otros romances, como vemos en el susodicho verso inicial de la *Muerte de Alexandre* según los juncos de Andrinópolis. Por lo demás, confiemos en el posible descubrimiento de otras versiones modernas del canto de Sabbatai que lleguen a indicarnos dónde iba a parar la narración del viejo verso *Ya se sale Melisenda de los baños de bañar*. Quizá alguna *chanson de geste* francesa pueda darnos razón del enigmático fragmento ⁴⁷.

La formidable oleada de entusiasmo mesiánico, que en todo el mundo hebraico levantó Sabbatai Ceví, arrancó a España muchos cristianos nuevos, aquí recordables en cuanto pudieran ser otros tantos medios de comunicación entre la tradición romancística peninsular y la de los sefardíes expatriados. Así el poeta y médico Miguel o Abraham Cardoso (muerto en 1706), que deja a España y vive en Esmirna, Constantinopla y Trípoli; el madrileño Abraham Israel Pereira (muerto en 1699), que fué presidente de la comunidad israelita portuguesa de Amsterdam; el cordobés Miguel o Daniel Leví de Barrios (muerto en 1701), que

⁴⁶ El romance que A. Castro cita en último lugar de la nota anterior es el del *Cid y el Moro que perdió a Valencia*, y en diferentes versiones marroquíes que poseo, todas tienen el pasaje de la «espada acercalada», mientras carecen de él todas las peninsulares: de Sevilla, León, Cataluña, Portugal, etc. Esto es muy convincente.

⁴⁷ P. BÉNICHOU, en la *Rev. Filol. Hispánica*, VI, 1944, pág. 52, sospecha que el fragmento pudiera pertenecer a un *Conde Claros* primitivo, en el que la princesa saliese del baño; pero el pormenor del baño sólo se ve en algunas versiones de Marruecos, pues las demás, así como las de Oriente, carecen de tal pormenor. A pesar de esto, María Rosa Lida considera posible, aunque no muy probable, la suposición de BÉNICHOU (*Nueva Rev. Filol. Hisp.*, III, 1949, pág. 84). En la versión del holandés cree Bénichou que se reproduce exactamente el giro de Guimar: «de los baños de bañar», lo cual no es así, como decimos en la nota 40.

también se afilió en la sinagoga de Amsterdam, y cuya comedia *El Español de Orán* nos le indica admirador de los romances de Góngora. Los tres eran fervientes sectarios de Sabbatai Ceví ⁴⁸.

10.—*El romancero viejo va a Méjico.*

Bien podemos decir con seguridad que un copioso romancero pasó a América en la memoria de aquellos que tripulaban las naves descubridoras y en el recuerdo de cuantos después allá fueron. La noticia precisa ocurre en cuanto hallamos un cronista algo inclinado al pormenor pintoresco.

Cuenta Bernal Díaz del Castillo que navegando Hernán Cortés en la costa de Méjico durante la Semana Santa de 1519, los soldados que de antes conocían aquellas costas le iban mostrando el río donde había entrado Pedro de Alvarado, el otro río de Banderas donde recogieron 16.000 pesos, la isla Blanca, la isla de los Sacrificios, donde hallaron los altares y los indios sacrificados, y así iban entretenidos en cien sucesos, cuando al tomar tierra en San Juan de Ulúa, un caballero, que se decía Alonso Hernández Puertocarrero, se llegó a Cortés y le dijo: «Paréceme, señor, que os han venido diciendo estos caballeros que han venido otras dos veces a estas tierras:

cata Francia, Montesinos, cata París la cibdad,
cata las aguas de Duero, do van a dar en la mar;

yo digo que miréis las tierras ricas, y sabeos bien gobernar. Luego Cortés entendió a qué fin fueron aquellas palabras dichas, y respondió:

denos Dios ventura en armas como al paladín Roldán,

que en lo demás, teniendo a vuestra merced y a otros caballeros por señores, bien me sabré entender» ⁴⁹.

Los versos que alega el Puertocarrero son del romance de *Montesinos*, y con los que responde Cortés son del romance de

⁴⁸ Para estos y otros partidarios de Sabbatai Ceví, véase M. KAYSERLING, páginas 15 a, 33, 87, etc.

⁴⁹ BERNAL DÍAZ, *Conquista de la Nueva España*, cap. 36, pág. 61 b, de la edición impresa en 1936 por el Centro de Estudios Históricos y sacada a luz en 1940 (en la *Bibl. Aut. Esp.*, XXVI, pág. 31 b).

Gaijeros; y así, entre versos romancísticos de una y de otra parte, se concluye la más grave decisión que Cortés y sus gentes tomaron, la heroica decisión de conquistar y colonizar «las tierras ricas» de Méjico, contra las órdenes del gobernador de Cuba Diego Velázquez.

En otra oportunidad posterior, la discusión con varios expedicionarios que, al ver los peligros primeros, querían volverse a Cuba, es cortada por Cortés con argumento decisivo: «que valía más morir por buenos, como dicen los cantares, que vivir deshonrados». Y esos cantares, sabidos por todos los oyentes, son el romance de Roldán en Roncesvalles:

¡Mas vale morir por buenos que deshonrados vivir!,

versos que Cortés vuelve a recordar como remate de la arenga que dirige a su escasa tropa antes de pelear contra los muchos que traía Pánfilo de Narváez: «más vale morir por buenos que vivir afrentados»⁵⁰.

Otra vez, cuando Cortés, en 1521, desde Tacuba contemplaba la ciudad de Méjico, de la cual había salido huyendo, «suspiró con una gran tristeza por los hombres que le mataron...; acuérdomo —dice también Bernal Díaz⁵¹— que entonces le dijo un soldado que se decía el bachiller Alonso Pérez, que después de ganada Nueva España fué fiscal e vecino en Méjico: Señor capitán, no esté Vuestra Merced tan triste, que en las guerras estas cosas suelen acaecer, y no se dirá por vuestra merced:

Mira Nero de Tarpeya
a Roma cómo se ardía».

Pero el bachiller Alonso Pérez se engañaba: pues ese romance de Nerón sí que se dijo de Cortés, y lo dijo la maledicencia acogida por fray Bartolomé de Las Casas. Entre mil otras calumniosas exageraciones de crueldad que acogió Las Casas, incluye la de que, cuando se hizo el escarmiento en los indios conjurados de Cholula, «dícese que, estando metiendo a espada los cinco o seis mil hombres, estaba cantando el capitán de los españoles:

⁵⁰ BERNAL DÍAZ, caps. 69 y 122 (*Bibl. Aut. Esp.*, XXVI, págs. 62 b y 124 a).

⁵¹ Cap. 145 (*Bibl. Aut. Esp.*, XXVI, pág. 171 a).

Mira Nero de Tarpeya
a Roma cómo se ardía,
gritos dan niños y viejos
y él de nada se dolía»⁵².

Imputación hecha sin reparar que el tal romance no cuadraría bien en boca de un Cortés, que no se doliese, y sólo cae bien en la mente del que le acusa de insensibilidad.

Otros romances sabemos por más cierto que cantaba Cortés, los cuales nos muestran que él y su gente poseían un romancero más abundante que el de los pliegos y cancioneros impresos entonces. Caminando Cortés en 1522 a las Hibueras, para reducir la rebelión de Cristóbal de Olid, el factor Salazar insistía en convencerle de que hacía mal en abandonar la ciudad de Méjico temiéndose en ella una sublevación; y viendo que ni sus grandes comedimientos hacia Cortés, ni su retórica muy subida lograban el convencimiento, se puso a cantar, como para entretener el camino, «y decía en los cantares: *¡Ay tío, volvámonos, / ay tío, volvámonos!* / . Y respondía Cortés, cantando: *¡Adelante, mi sobrino, adelante, mi sobrino! / y no creáis en agüeros, que será lo que Dios quisiere. ¡Adelante, mi sobrino!*»⁵³. Estos cantares, disueltos en la prosa de Bernal Díaz, son de un romance que nos es desconocido, pero que acaso sería de los carolingios, por aparecer en éstos frecuentemente un tío y un sobrino, según viejas instituciones matriarcales reflejadas en la epopeya⁵⁴, o bien mejor pudiera ser relativo a los Infantes de Lara, donde justamente hay tío que induce a sus sobrinos a seguir un camino sobre el que se presentan malos agüeros.

No eran sólo alusiones y fraseología lo que encontraban en el romancero los exploradores del Nuevo Mundo. Tenían alma romancesca. El licenciado Alonso Zuazo, navegando en 1524

⁵² *Brevísima relación...*, año 1552, en A. M. FABIÉ, *Vida y escritos de fray Bartolomé de las Casas*, II, 1879, pág. 240; una segunda vez, en la pág. 325, en lugar de «dícese que...» el P. Las Casas no tiene reparo en asegurar: «hállase por verdad que...» La imputación de Las Casas es rechazada como ridícula e inexacta por JUAN SUÁREZ DE PERALTA, vecino de Méjico, en sus *Noticias históricas de la Nueva España*, 1589, edic. por J. Zaragoza, 1878, págs. 113 y 313; y todo el relato de Las Casas es desmentido por un testigo presencial, por BERNAL DÍAZ DEL CASTILLO, *Conquista de la Nueva España*, cap. 83.

⁵³ BERNAL DÍAZ, cap. 174 (*Bibl. Aut. Esp.*, XXVI, pág. 247 a); Bernal Díaz prosifica los versos, como hace con las coplas de Jorge Manrique en la pág. 215 a.

⁵⁴ W. O. FARNSWORTH, *Uncle and Nephew in the Old French Chansons de geste*, New York, 1913.

de Cuba a Méjico para tratar con Hernán Cortés, naufraga; y perdido con sus compañeros sobre el mar en una mala canoa, deciden que Dios les guiase a donde mejor viviesen o muriesen en su servicio, y echando cuatro veces a suertes, «todas cuatro cupieron a que fuese la vuelta del Oriente, el cual viaje era contrario al que llevaban primero para la Nueva España, pero conformándose con la voluntad de Dios, siguieron el camino por donde la suerte los guiaba». Sin duda su confianza en la sobrenatural indicación estaba sugerida por el romance de *Don Beltrán*:

Siete veces echan suertes quién lo volverá a buscar;
todas siete le cupieron al buen viejo de su padre.

Arribados luego a una isla desierta, sufren hambre, sed y fatigas espantosas. El licenciado Zuazo y sus compañeros habían perdido la noción del tiempo, hasta el punto de que cantaron la pasión del Viernes Santo el Domingo de la Resurrección. Fernández de Oviedo, que hacia 1548 escribía esta penosa aventura, dice: «ni es de maravillar que olvidassen la cuenta del tiempo, ni en qué día estaban, sino cómo no se les olvidó sus propios nombres»... Pero no se les olvidaban los romances. Al fin recoge a estos náufragos una carabela, llevándolos a Villa Rica, en Méjico, y cuando desembarcaban, los que estaban en la playa, «sin saber quién salía en la barca, cuando el licenciado iba a tierra, preguntáronle por nuevas, aun estando en el agua, y él respondió lo que dice aquel romance del Rey Ramiro:

Buenas las traemos, señor, pues que venimos acá.

E luego que conocieron al licenciado, començaron todos a aver mucho placer e mostrar grande alegría con él»⁵⁵. Después de cuatro meses de naufragio y de incomunicación con el mundo, lo primero que el licenciado Zuazo tiene en la punta de la lengua al encontrar gente conocida, es un verso de romance, y no de los romances más divulgados, pero el cual, de seguro, fué muy repetido por el náufrago en su isla solitaria, pues refiere penalidades de tres adalides, en tierra desierta, sin hallar qué comer ni con quién hablar.

⁵⁵ OVIEDO, *Historia General de las Indias*, Madrid, 1855, IV, págs. 485-486 y 507 b. Al publicar la aventura de Zuazo en *El Romancero, teorías e investigaciones*, 1928, página 188, prescindí del episodio de las suertes, que creo de capital significación.

11.—*Romances viejos cantados en el Perú.*

Bullían también los romances entre los conquistadores del hemisferio austral. En 1537, convenidos Diego de Almagro y Francisco Pizarro para juntarse en Mala, al Sur de Lima, con el fin de apaciguar sus enemistades, Pizarro, queriendo prender arteramente a su rival, dispuso tropa emboscada; pero uno de los suyos, Francisco de Godoy, deseando avisar el peligro a Almagro, cuando vió a éste llegar a la junta, se puso a cantar el comienzo de aquel romancé de la Infanta seducida:

Tiempo es, el cavallero, tiempo es de andar de aquí,

y al entrar en la sala le guiñó el ojo para que se fuese; con lo cual Almagro buscó una excusa para salir aparte, y tomando un caballo, se volvió a escape a Chíncha⁵⁶. Esto quiere decir que el cantar un romance cualquier caballero era distracción tan corriente que no chocaba el oírlo en medio de un concurso de gentes preocupadas con grave negocio, ni despertaba sospecha de significar algo extraño. Ya sabemos que en la antecámara de Carlos V todo un señor de aquellos tiempos canturreaba el antiguo «Buen conde Fernán González» (cap. XIII, 12).

Otra anécdota. El compañero de Gonzalo Pizarro, que con éste había de ser degollado, el terrible y humorístico Francisco de Carvajal, llamado «el Demonio de los Andes», cuando cayó gravemente enfermo en Andaguaylas el año 1547, era apremiado por los suyos para que se confesase; y cuando le dejaron solo con el Padre Márquez «a quererle oír de confesión, preguntóle Carvajal si sabía el romance de *Gaiíferos* y el del *Marqués de Mantua*, y otras cosas semejantes, y en estas burlas (jstando como estaba!) le detuvo una hora, y mandóle que se fuese y dijese haberle confesado»⁵⁷.

⁵⁶ ANTONIO DE HERRERA, *Década*, VI, libro III, cap. 4.º. También Cieza de León refiere que Godoy cantó «Tiempo es el caballero...» (*Colecc. doc. inéditos para la Hist. de Esp.*, LXVIII, pág. 199).

⁵⁷ *Historia del Perú*, por DIEGO FERNÁNDEZ, VECINO DE PALENCIA. Libro II, capítulo 49, Sevilla, 1571 (edición de Lucas de la Torre, 1914, II, pág. 242). PEDRO GUTIÉRREZ DE SANTA CLARA, *Guerras civiles del Perú*, tomo IV, Madrid, 1910, pág. 254, refiere que cuando el clérigo le respondió negativamente a la pregunta, «le dixo Carvajal: mirad, padre mío, que os mando que deprendáis esos dos romances, porque quiero que me los cantéis cada día aquí en esta cámara mientras yo estuviere en esta cama enfermo».

Más tarde, el rebelde extremeño Hernández Girón, cuando derrotó a las muy superiores tropas reales, mandadas por el mariscal Alonso de Alvarado, en la batalla de Chuquiuga (21, mayo, 1554), al ver cómo los realistas huían a la desbandada, cantaba con gozosa arrogancia:

No van a pie los romeros, que en buenos caballos van... ⁵⁸,

verso que creo, sin duda, pertenece al tan cantado y tan tañido romance *A las armas Moriscote* (cap. XII, 16).

En las más variadas ocasiones de la vida dignas de mención cronística, ya lo vemos, lo mismo que en toda conversación, como dijimos de la España peninsular y como enseguida apuntaremos respecto de América, el romancero viejo alentaba en la vida toda de aquellos exploradores del Nuevo Mundo, y con el romancero, el nuevo pueblo que se establecía en América trasplantaba allá el espíritu caballeresco que España había formado en su antigua epopeya.

12.—*El romance americano en la época virreinal.*

Debe también tenerse en cuenta que en América, después del período de la conquista, se propagaban las mismas lecturas romancísticas que en España, aunque eso fuese con menos intensidad. Sólo se conservan datos comerciales desde fines del siglo XVI, y por ellos sabemos que en 1583 se habían de llevar a Lima «25 romanceros de romances franceses, y no castellanos» (siempre los temas carolingios preferidos), 6 ejemplares del *Cid*, 6 del romance de *Roncesvalles*, el *Marqués de Mantua*, el *Conde Dirlos...* ⁵⁹. Para Méjico salen como mercancías en 1586 dos *Romanceros*, ocho ejemplares del *Conde Dirlos* y 16 del *Marqués de Mantua* (éstos acaso para leer los niños en la escuela, comp. arriba cap. XV, 8); en 1591 para Tierra Firme van cuatro *Romanceros*; en 1598 para Potosí 18 *Romanceros*, Cuarta y Quinta Parte, y otros 18 de la Séptima y Octava Parte (o sea las Flores del romancero nuevo, entonces de gran moda, véase arriba

⁵⁸ DIEGO FERNÁNDEZ DE PALENCIA, *Hist. del Perú*, libro II, cap. 45, citado por EMILIA ROMERO, *El romance tradicional en el Perú*, 1952, pág. 15.

⁵⁹ EMILIA ROMERO, *El romance tradicional en el Perú*, pág. 32. Se cree que los registros de naves del siglo XVI perecieron en el incendio de la Casa de Contratación de Sevilla, ocurrido en 1604.

capítulo XIV, 2); también en 1598 para Porto Bello salen 84 *Romanceros*; en 1599 para Nueva España más *Romanceros* o Flores, etc., etc.⁶⁰. La repercusión en América de todo romance nuevo famoso nos la certifica Cervantes en el entremés del «Rufián viudo», cuando la Repulida y la Mostrenca le dicen a Escarramán, al ir a cantar los músicos la jácara a éste referente:

cántante por las plaças, por las calles,
báilante en los teatros y en las casas...
han passado a las Indias tus palmeos,
en Roma se han sentido tus desgracias⁶¹.

El recuerdo del romancero antiguo, que es el que más nos importa, era continuamente reforzado entre los criollos por los peninsulares que allá iban. Así, en la primitiva literatura americana se encuentran, lo mismo que en la de la Península, multitud de alusiones. Un par de ejemplos: Lázaro de Bejarano, natural de Sevilla, en unas décimas satíricas escritas en 1552 en Santo Domingo, censura a Alonso de Maldonado, Presidente de la Real Audiencia, por su descuidado gobierno, y acaba una décima con los dos hemistiquios del romance de Nerón «gritos dan niños y viejos, y él de nada se dolía»⁶², el mismo verso que el P. Las Casas pone inadecuadamente en boca de Cortés. Más tarde, el presbítero Hernán González de Eslava, nacido en España, escribió en Méjico unos coloquios espirituales⁶³, donde, en composiciones que se fechan por los años 1574-1590, se citan o se contrahacen unos treinta romances viejos, entre ellos siete que nos son hoy desconocidos, prueba del extraordinario caudal que guardaba en su memoria un español de entonces.

El romance nuevo era también muy cultivado desde los primeros tiempos. Según Bernal Díaz, entre los mismos soldados de Cortés se cantaba un romance alusivo al abandono de Méjico en 1521:

⁶⁰ Véase J. TORRE REVELLO, *El libro, la imprenta y el periodismo en América durante la dominación española*, Buenos Aires, 1940, Apéndice.

⁶¹ *Ocho comedias y ocho entremeses*, por MIGUEL DE CERVANTES, 1615, fol. 229.

⁶² E. RODRÍGUEZ DEMORIZI, *Del Romancero Dominicano*, Santo Domingo, 1943 (citado por JUAN ALFONSO CARRIZO, *Antecedentes hispano-medioevales*, Buenos Aires, 1945, página 63).

⁶³ *Coloquios espirituales y sacramentales*, por FERNÁN GONZÁLEZ DE ESLAVA, segunda edición por J. García Icazbalceta, México, 1877. Sobre la biografía de González de Eslava véase el magistral estudio de AMADO ALONSO en la *Rev. Filol. Hispánica*, II, 1940, páginas 213-321.

En Tacuba está Cortés
 con su escuadrón esforzado,
 triste estaba y muy penoso,
 triste y con grande cuidado ⁶⁴.

Estas relaciones versificadas eran el pan de cada día entre los conquistadores. Sólo por su epígrafe quiero recordar uno que nos conserva don Alonso Enríquez, aventurero que se titulaba El Caballero Desbaratado, quien en el Libro de su Vida, lamentando la muerte dada a don Diego de Almagro (1538), incluye un «romance sobre el mismo caso, el cual se ha de cantar al tono de el *Buen conde Hernán González*»; se trata de un largo relato y alegato de 362 versos, que, sin embargo, vemos que pretendían ser cantados, y habían de serlo al son de un romance viejo. En este tiempo de gran auge del romancero se tenía que cantar hasta esta prolija defensa de Almagro, la cual desde su comienzo declara haberse escrito más bien para la lectura:

Porque a todos los presentes
 y a los que dellos vernán,
 este caso sea notorio,
 lean lo que aquí verán... ⁶⁵.

Muchos otros romances se conservaron sobre la conquista de América ⁶⁶, muchos se siguieron componiendo después, durante los siglos inmediatos, sobre los temas más varios.

Claro es que los criollos no heredarían todo el romancero que manejaba un Cortés o un González de Eslava, pero heredarían bastante, y sobre todo, recogerían después nuevos aportes de la tradición española llevados por la nunca interrumpida emigración que las flotas trasportaban anualmente, mediante la cual se mantenía el caudal romancístico de América como una prolongación del de España. Una muestra de esa exportación de tradicionalidad tardía la tenemos en un romance encontrado

⁶⁴ BERNAL DÍAZ, cap. 145 (*Bibl. Aut. Esp.*, XXVI, pág. 171 a). No figura este romance en el *Romancero* de DURÁN.

⁶⁵ *Colección de documentos inéditos para la Historia de España*, tomo 85, págs. 379-389.

⁶⁶ Da frecuentes indicaciones sobre romances MENÉNDEZ PELAYO en su *Antología de poetas americanos*. I. MOYA, *Romancero*, I, págs. 122-160, da noticias sobre el cultivo del romance en la Argentina durante la época virreinal; en la pág. 111 publica un romance histórico del P. Lecámez, de 1538, en fabla antigua que parece adulterada en la edición (?). EMILIA ROMERO, *El romance tradicional en el Perú*, 1952, págs. 35-66, reúne copiosas noticias sobre romances escritos en el Perú en los siglos XVII y XVIII.

por Ricardo Rojas en el Archivo Capítular de Jujúy, entre papeles del año 1630, pero de letra posterior:

Un martes era por cierto
cuando aquel hermoso sol
de Catalina Sambrano,
mujer de un gobernador,
saliendo un día a pasearse
con damas de gran primor,
se enamoró de un mancebo
por su sonora bos...

Rojas cree este romance, de inspiración española, escrito por algún notario del cabildo de Jujúy, quizá a fines del siglo XVII⁶⁷; pero ha de ser versión perteneciente ya al siglo XVIII, porque el gobernador mata a su mujer con un «espadín». En total, no es sino versión de un romance que, aunque, por mi desatención al romancero vulgar, no lo tengo recogido en la Península, debe de ser en ella popular, pues hoy lo es en Marruecos (lo tengo de Tánger, Tetuán y Alcazarquivir), y estas versiones judéo-españolas no mencionan el arma dieciochesca; en ellas el gobernador esgrime un «puñal»⁶⁸.

Y siempre en los siglos sucesivos el romancero antiguo seguía presente más o menos a la memoria de todos. *El Lazarillo de ciegos caminantes* (1773), en su viaje desde Buenos Aires a Lima, encuentra en una casa rural del Tucumán un caballero de cabeza trastornada, sin más noticia del mundo que hasta siete u ocho leguas en torno; según él, no se deben leer sino pocos libros y buenos; él sólo posee cuatro que cada día repasa para sabérselos de memoria, y dos de ellos son «la historieta de *Carlomagno con sus doce pares de Francia* y las *Guerras civiles de Granada*», dos famosos libros romancísticos. Pero debe advertirse que el viajero, al reírse de hombre tan arrinconado y extravagante, declara haber leído también en su juventud aquellos mismos libros «con gran delectación»⁶⁹.

⁶⁷ R. ROJAS, *La Literatura argentina*, I, 1917, pág. 314; edic. 1924, II, pág. 527.

⁶⁸ De una versión de Tánger doy noticia en mi *Catálogo del romancero judío-español*, núm. 79, ya relacionada con el romance argentino por JUAN ALFONSO CARRIZO, *Cancioner popular del Jujuy*, Tucumán, 1935, pág. CXII.

⁶⁹ *Lazarillo de ciegos*, por CONCOLORCORVO (seudónimo de don CARLOS BUSTAMANTE INCA), págs. 26-27 de la elegante edición dirigida por Ventura García Calderón en la «Biblioteca de Cultura Peruana», París, 1938.

Aquí debemos señalar también el hecho de que en un manuscrito de fines del siglo XVIII, donde se da la traducción de cantares en lengua mejicana de Texcoco, se incluye extemporáneamente un romance sobre la muerte del rey Sancho II:

A los muros de Zamora
herido está el rey don Sancho,
que del castigo de Dios
no hay seguro rey humano... ⁷⁰,

romance que me es desconocido, entre los artificiosos que en tan gran número se compusieron sobre el cerco de Zamora, y que parece de autor mejicano, mostrándonos lo familiares que eran en el virreinato de Nueva España los temas heroicos, que al fin y al cabo son los más difíciles de arraigar fuera de la madre patria.

13.—*El romancero en el país vasco.*

Se conserva un canto vasco referente a un emocionante suceso ocurrido en la Sule, el 8 de julio de 1633: el hidalgo Pedro de Irigaray murió el mismo día que celebraba su matrimonio con Gabriela de Loitegui. El canto vasco que poetiza esta dramática muerte del señor de Irigaray, cuenta en su final que la desposada guarda el cadáver del esposo en su cámara durante siete años, «yo le lavaba con agua de limón un día por semana» (*Zitruu-urez ukuzten nizun astian egun batian*). Y este verso indica que el canto vasco tiene presente el romance castellano de *La Guardadora de un muerto*, que cuida también durante siete años el cadáver de su amado, «...yo le lavaba su boca con rosas y vino blanco» ⁷¹.

⁷⁰ El manuscrito del siglo XVIII se titula *Cantares de Netzahualcotzín*, véase VICENTE T. MENDOZA, *El romance español y el corrido mexicano*, México, 1939, págs. 406 y 411.

⁷¹ La inspiración del canto suletino en el romance catalán-castellano la indica JUAN CARLOS DE GUERRA, *Los cantares antiguos del Euskera*, San Sebastián, 1924, págs. 134-135 (trabajo publicado antes en la revista *Euskalerrriaren alde*). El romance de la Guardadora de un muerto lo creo inspirado por el caso de doña Juana la Loca, la cual conserva insepulto el cadáver del rey Felipe muchos años más que los siete del romance.

PARTE CUARTA

EL ROMANCERO MODERNO Y EL ANTIGUO

CAPÍTULO XVII

NEOCLASICISMO, ROMANTICISMO, REALISMO

EL ROMANCERO ESTIMADO FUERA DEL MUNDO HISPANO

1. — *Propagación europea del romancero; siglos XV a XVIII.*

Hagamos ahora una excursión fuera de los territorios hispánicos para recoger algunas indicaciones pertinentes a la difusión del romancero en otros países.

Los romances desde muy pronto fueron divulgados por tierras extranjeras. El cartapacio que el estudiante mallorquín Jaume de Olesa escribía por el año 1421 en Italia, y que se guarda hoy en Florencia, copiaba como poesía dilecta el romance de *La Dama y el Pastor*, que sin duda fué cantado en el círculo estudiantil del que Olesa formaba parte (cap. XVI, 1). Noticias más terminantes nos dicen que en Constantinopla el emperador Juan Paleólogo, en 1437, gustaba oír romances castellanos a Juan de Sevilla, ministrer del rey aragonés Alfonso V (cap. XI, 8); y que hacia 1495, el romance a la *Muerte del Príncipe de Portugal* era copiado por un francés como canción que compartía en Francia la popularidad junto a las otras canciones francesas en compañía de las cuales era copiada (cap. XII, 8).

La expansión del canto romancístico fuera de la Península, en el siglo xv, es, pues, indudable, sin contar con la gran dispersión romancesca debida a la expulsión de los judíos.

Entre los literatos extranjeros, la primera cita de romances es la hecha por Brantôme, refiriéndose a uno que debió oír

cuando viajaba por nuestro país en 1564: «je ay veu chanter en Espagne une vieille chanson, que proprement on appelle *la romance...*», y transcribe algunos versos de un romance entonces no impreso, del cual tendremos que tratar aquí adelante (capítulo XXII, 3). Después, el ex embajador en Portugal Jean Nicot, en sus trabajos lexicográficos, 1606, alude ora «au romance de Payo Rodríguez», para mí desconocido, ora «au romance de la batalla de las Navas de Tolosa», que es el publicado por Lorenzo de Sepúlveda en 1551 ¹.

Tras estas dos citas viene una mención de grande y duradera resonancia, la hecha por Corneille en 1648, en la Advertencia que precede a *Le Cid*, arguyendo contra quienes censuraban que doña Jimena se casase con el matador de su padre. El poeta, mostrándose agradecido a su heroína, que le ha hecho famoso en Francia y que le ha hecho digno de ser traducido al italiano, flamenco e inglés, la defiende, pues no sólo su conducta se conforma con los preceptos dramáticos de Aristóteles, sino que fué imputada a grandeza de ánimo por los que fueron testigos presenciales de su decisión, como lo prueba el historiador Mariana, y mejor aún «dos romances españoles, esta especie de pequeños poemas que son como originales descosidos de sus antiguas historias». Y Corneille copia luego los dos romances *Delante el rey de León doña Ximena una tarde* y *A Ximena y a Rodrigo prendió el rey palabra y mano*. Ambos son del Romancero General; por tanto, no pertenecen al romancero viejo.

Después, el eruditísimo obispo de Avranches, Pierre Daniel Huet, en su *Lettre sur l'origine des romans*, 1670 ², habló en general de los romances: «España, que recibió el yugo de los árabes, recibió también sus costumbres y tomó de ellos el uso de cantar versos de amor y de celebrar las acciones de los grandes hombres, a la manera de los Bardos, entre los Galos. Pero los cantos que ellos llamaban *romances* eran muy diferentes de los que se llaman *romans*: eran poesías hechas para ser cantadas,

¹ JEAN NICOT, *Thrésor de la Lan ue françoyse*, París, 1606, tratando de la voz «gage», cita el «romance de Payo Rodríguez y de Ruy Paés: Dieron luego sus gages, y en el campo entrado auiam»; y tratando de la palabra «garite», alga el «romance De la batalla de las Nauas de Tolosa: Do está el Miramamolim El rey Alfonso vení; No puede romper los moros que tiene por su guarida». Véase este romance en *El Romancero* de DURÁN núm. 926 (*Bibl. Aut. Esp.*, XVI, pág. 10 a). Debo estas citas de Nicot, por intermedio del señor M. Bataillon, a don Luis de Matos, lector portugués de la Sorbona.

² Reimpresas varias veces en vida del autor: 1678, 1691, 1714.

y, por consiguiente, muy cortas. Se han recogido muchas, entre las cuales las hay tan antiguas, que apenas se entienden, y han servido a veces para ilustrar la historia de España y devolver a los acontecimientos el orden cronológico». El valor de los romances para Huet es excepcional, pues consiste en su gran antigüedad y en su elevado carácter histórico, como para Corneille; tal carácter no distingue igualmente a la canción narrativa de Francia, Italia o Inglaterra. Pero se ve que Huet, al afirmar el origen árabe del género, considera como los más antiguos los romances moriscos, que en su mayoría pertenecen también al romancero nuevo. El influjo de las *Guerras civiles de Granada* parece bien notorio³.

Lo mismo es evidente respecto al helenista escocés Thomas Blackwell, quien en su *Inquiry into the Life and Writings of Homer*, 1735, indica los romances moriscos como muestra de verdadera poesía popular. Evidente también respecto a Thomas Percy, que en sus *Reliques of Ancient English Poetry*, 1765, al final de la Primera Serie, traduce y comenta dos romances de las *Guerras civiles*, uno de ellos el de *Río Verde*, en su versión rehecha con asonante -áa, otro, el de *Zaide Por la calle de su dama*, y explica la métrica, la asonancia y los nombres de «romance» y «romancero». Diez años después, Percy mostró su especial afición al género granadino, empezando a imprimir otras versiones tomadas al libro de Pérez de Hita: *Ancient Songs chiefly on Moorish Subjects translated from the Spanish*, London, 1775, publicación concebida con gran lujo, para la que mandó hacer grabados en cobre y madera, pero que cuando Percy ascendió al episcopado (1782) quedó inconclusa⁴. Lo que de ella se con-

³ Como el éxito de Pérez de Hita determina el de los romances moriscos incluidos en la *Historia novelesca*, recordemos que ésta fué traducida muy pronto al francés anónimamente, *Histoire des guerres civiles de Grenade*, 1608, y despertó el gusto por el ambiente musulmán. Para ejemplo pueden citarse las novelas sentimentales de mademoiselle de SCUDÉRY, *Almahide ou l'Esclave reine*, 1660, y de la condesa de LA FAYETTE, *Zaide*, 1670. Se hace luego nueva versión de Pérez de Hita por mademoiselle de LA ROCHE-GUILHEM, *Histoire des guerres civiles de Grenade*, 1683; también madame de VILLEDIEU, *Galanteries grenadines*, Lyon, 1711, imitación y traducción; madame de GOMEZ, *Histoire secrète de la conquête de Grenade*, 1723. Los bandos de Abencerrajes y Zegríes son asunto de la ópera *Zaide, reine de Grenade*, 1739, música de ROYER, letra de DELAMARE. Por entonces mismo, Thomas Blackwell y Thomas Percy toman los romances de Pérez de Hita, como aquí decimos. Durante el romanticismo, según adelante veremos, aumenta el interés hacia las *Guerras civiles*.

⁴ Modernamente, en 1932, la sacó a luz la Universidad de Oxford, imprimiendo los grabados que Percy había mandado hacer.

serva es la traducción de seis romances, dos tradicionales (*Moro alcaide*, *moro alcaide* y *Río Verde*) y los otros artificiosos (*Por la calle de su dama*, *La Estrella de Venus*, etc.).

Las baladas que Percy divulgó con sus *Reliques* sirvieron de iniciación hispánica a los románticos ingleses, pero aun antes de llegar a ellos, debe recordarse a J. Bowle, traductor del Quijote, 1781, porque en su comentario da muestras de romances tomados del Romancero General, de Sepúlveda y de la Silva de Barcelona.

Con el conocimiento de los cancioneros se propaga en las lenguas europeas el hispanismo *romance*. Primeramente en Francia. En los primeros tiempos de su adopción, la voz vacilaba entre el género masculino que tiene en Nicot, conforme al uso español, y el género femenino que tiene en Brantôme y en Corneille ⁵. La forma femenina, *la romance*, fué la que prevaleció, y la que, dado el general influjo de la lengua francesa, hizo que también fuese femenino el italiano *la romanza* y el alemán *die Romanze*, en el sentido de «breve poema narrativo de asunto caballeresco o amoroso». La primera vez que bajo esta acepción aparece la palabra en Alemania es como título de la obra de Gleim, *Romanzen*, 1756 ⁶, en la cual se advierte influencia de los romances de Góngora.

2.—El romancero oral ¿tuvo difusión fuera de España?

Las noticias desperdigadas que aquí reunimos sobre la difusión de los romances por Europa, se refieren, naturalmente, mucho más a los romances de los libros que a los romances cantados u órales; pero sin duda basta lo dicho para suponer que tanto como el romancero impreso circularía el oral y que muchos más romances orales que el de la *Muerte del Príncipe de Portugal* se oírían en Francia mezclados con las *chansons* de

⁵ DAMAS-HINARD, *Romancero espagnol*, I, 1844, pág. XLVIII, nota que los traductores de las *Nowelles de Cervantes*, 1640, en «La petite Égyptienne» se ven muy embarazados para traducir la palabra «romance», poniendo una vez *romancés*, otra *romancez*, otra *romans*. Para vacilación sobre el género gramatical en italiano, véase arriba cap. I, 3.

⁶ Antes, en 1678, aparece usada la voz en el sentido de poema épico extenso, sinónimo de *Roman* (F. SEILER, *Die Entwicklung der deutschen Kultur im Spiegel des deutschen Lehnworts*, III, 19.4, pág. 236).

la tierra. En este supuesto, es de presumir que la canción europea debió de tomar algo del romancero.

Pero a tal presunción la crítica comparatista hoy más común es enteramente adversa (cap. X, 11).

Las razones para pensar negativamente son sobre todo dos. De un lado, la superior fuerza inventiva que Francia ha mostrado siempre en Europa, y de otro, la apartada situación de España. Se piensa que, propagándose la poesía tradicional por contigüidad geográfica, España, situada en el extremo occidental del territorio neolatino, no reúne condiciones favorables para ser foco de irradiación folklórica, mientras que los países centrales se hallan en situación propicia para ello. Pero ya vimos (cap. IX, 4) que la contigüidad geográfica en la irradiación no es precisa, que además la situación central no es inexcusable para que un país sea propagador, y, sobre todo, que la traducción y trasplante de un romance oral es un acto tan propio de la iniciativa singular de un individuo como la traducción que un literato extranjero hace de cualquier romance leído en los libros; no es un acto tradicional, sino un acto previo a la tradicionalidad.

Por esto debemos partir del hecho que el romancero, en su estado literario, es la canción tradicional que ejerció influjo incomparable y único sobre innumerables escritores. Los romances moriscos interesan a un Percy, lo mismo que después a un Southey o un Byron; los históricos inspiraron a un Corneille, lo mismo que luego a un Herder o un Víctor Hugo; los novelescos atraen la atención de un Schlegel, un Lockhart, un Carducci, y Karamsín hace llegar su popularidad hasta la Siberia. Pues si conocemos perfectamente este influjo ejercido por el romancero impreso en los libros españoles, es preciso suponer que el romancero cantado por los españoles debió de tener influencia parecida, al menos en la época favorable en que los españoles «llevaban la voz cantante» en Europa, cuando poseían el sur de Italia, el ducado de Milán, el Franco Condado, los Países Bajos, cuando en todas las fiestas españolas, como las celebradas con ocasión del viaje de Felipe II por la Europa central, se hacía oír el canto de los romances. A los Países Bajos, por ejemplo, aflúan tantos españoles que en Amberes se pudo formar la primera gran colección de romances con notable ayuda

de la tradición oral. Y también téngase presente que para suplir la falta de los 40.000 españoles que salían anualmente de España para todos esos países, de los cuales, según Fernández Navarrete, muy pocos regresaban, como contrapartida entraban cada año 60.000 franceses a cultivar la tierra y ejercer los demás oficios abandonados por los naturales, según dice el marqués de Villars, los cuales volvían a su tierra con pingües jornales, y sin duda también con algunos romances en la cabeza.

Otros activos centros propagadores del romancero oral los constituían las colonias de sefardíes españoles esparcidas por Italia, Francia y los Países Bajos. Gentes tan aficionadas a los romances, por fuerza difundirían el canto de los mismos en aquel tiempo en que la literatura española gozaba del mayor crédito, y en que la canción narrativa estaba en auge por el occidente de Europa.

Después, reconociendo como evidente un mayor poder inventivo desarrollado siempre en Francia, según afirmaba Gastón Paris, es evidente también que el romancero oral es la canción popular de Europa que atestigua una vitalidad más antigua y más robusta, no sólo en sus peculiares temas histórico-heróicos, únicos que la crítica reconoce originales de España, sino en los temas novelescos, como hemos visto en el capítulo X respecto al *Conde Alarcos*, a la *Aparición de la amada difunta* y a *Bernal Francés*. Los romances que cantaba Juan de Sevilla en Constantinopla en 1437 no debían de ser históricos ciertamente; los que el docto teórico de la música, Salinas, haría oír en Roma y en Nápoles (1538-1553) eran sin duda los novelescos del *Conde Alarcos* citado, o del *Conde Claros*, o de *Don Beltrán*, con los que solía apoyar sus doctrinas rítmicas, cuando ningún musicólogo ejemplificaba de ese modo sirviéndose de la canción narrativa popular en otros países. No podemos afirmar que la inventiva novelesca de la Musa popular española sea insignificante, aunque sepamos su carácter sobrio, austero y realista que la distingue de la francesa o la italiana. En fin, en la época en que Lope de Vega era calificado por un italiano como «il Colombo delle Indie poetiche», descubridor de inagotables ficciones dramáticas, de las cuales se beneficiaban los teatros de Europa, también el romancero oral debió de dar sus frutos de nuevas ficciones y debió de ser bastante explotado.

Tarea de la investigación habrá de ser el precisar las poco estudiadas circunstancias históricas que expliquen la difusión en cada caso. Por poner un ejemplo de carácter muy general, y salvando lo arriesgado que es hablar con un conocimiento muy imperfecto de la canción europea, podemos presumir que la propagación particular al Piamonte de los romances castellanos *El Conde Alarcos* y *Bernal Francés* ⁷, así como del catalán *El Rey marinero* ⁸, depende de haber estado el ducado de Milán incorporado al imperio de Carlos V y luego al reino de España (1519-1713) ⁹.

No sé qué valor puede tener la semejanza que se descubre entre ciertos versos de romance (*con un falcón en su mano la caza iba a cazar; quién es aquel caballero; por las riberas de Arlanza Bernardo el Carpio cabalga*; etc.) y otros de baladas yugoslavas. Dragutin Subotić supone influjo difuso español, y se apoya para ello en las prolongadas relaciones militares y comerciales que la flota de la república eslava de Ragusa-Dubrovnik sostuvo con Carlos V y con los Felipes sucesores, relaciones que pueden ser explicativas de influencias ejercidas por España en el Mediterráneo oriental ¹⁰.

De cualquier modo, toda irradiación del romancero oral habrá que atribuirle en principio a la época de más esplendor que tuvo en la Península el canto del romance, especialmente al siglo XVI. Hacia la mitad del XVII ese brillo se va apagando, y la tradición cantada comienza a entrar en una época oscura de progresiva decadencia, hasta llegar a un estado latente.

⁷ Véase cap. X, 12 y 13. Una de las versiones de *Bernal Francés*, recogida por Nigra, es de Tortona, lugar que pertenecía al ducado de Milán en el siglo XVI; la otra es de la región de Turín. El hecho de hallarse en Metz *Bernal Francés*, ¿puede depender de haber pertenecido Metz al imperio de Carlos V?

⁸ Véase cap. XX, 5, al final.

⁹ Opiniones adversas al influjo del romancero en Italia, aun después de la incorporación de Nápoles y Milán a la corona de España, recógelas G. M. BERTINI, *Fiore di Romanze spagnole*, Modena, 1939, págs. 32-34.

¹⁰ D. SUBOTIĆ, *Yugoslav Popular Ballads*, Cambridge, 1932, págs. 104-109 y 153 y siguientes. Reseña de CLARENCE A. MANNING en *Romanic Review*, XXIII, pág. 35.

3. — *El siglo XVIII en España.* *Los romances plebeyos.*

En el siglo XVIII ya no se dejaba oír entre la gente culta de España ni de América el canto de los romances. Aunque todavía a principios de ese siglo se recordaban los romances viejos, sobre todo los juglarescos, era entre la gente iletrada, la gente aficionada a la jacarandina. El caballero santiaguista don Juan Manuel de Rojas, en la academia que el Virrey del Perú celebraba en Lima los lunes de 1709-1710, describe un tipo de poeta y soldado de Flandes, gran autor de jácaras de ajusticiados, pero que además se alababa de repetir algo de lo ya pasado de moda:

yo canté los amores de *Gaiferos*,
encanto de lacayos y cocheros,
y por más divertirlos,
las historias di a luz del *Conde Dirlos*,
las del infortunado ¹¹ *Durandarte*
con su primera y su segunda parte...,
la de Reinaldos con *Los Doce Pares*,
la vida del famoso *Cañizares*...

Sólo a un público inferior gustaba ya el romancero, y tales aedas tenía ese público.

Todavía la imprenta quiere emular con la antigua, reanudando la actividad editora de la literatura popular. El vulgo de los suburbios y de las calles compraba los pliegos sueltos, y los muchachos de las escuelas seguían usándolos para aprender a leer. Parece que se continúa el pasado ¹², pero los gustos habían cambiado totalmente. No se cultiva ya ni el romancero viejo ni

¹¹ RICARDO PALMA, *Flor de Academias*, Lima, 1899, pág. 105, pone «afortunado», pero creo debe de ser lectura equivocada.

¹² El hebraísta GARCÍA BLANCO, en su *Resumen de un siglo* (Osuna, 1887, pág. 19), recuerda cierto maestro Avilés que enseñaba en la entonces [último tercio del XVIII] aldea del Saucejo, y decía que «desde que se quitaron de las escuelas *Los doce pares de Francia* estaban perdidas la enseñanza y la moral, las costumbres y España» (en RODRÍGUEZ MARÍN, edic. del *Quijote*, I, 1927, pág. 188, nota). Continuaba también en el siglo XVIII la estimación historiográfica del romance; el MARQUÉS DE MONDÉJAR, en sus *Obras Chronologicas*, 1744, Prefacio, pág. VII, además de proponer colecciones de escrituras, inscripciones y medallas, decía: «Hasta ahora se ha hecho muy poco caso de recoger cantares o canciones, como romances i otras especies de poesías que forman una buena parte de la Historia de España...» Claro que no piensa en recoger de la tradición oral, sino de los cancioneros.

el nuevo; sólo prevalece la jácara, cultivada en la extrema decadencia del siglo xvii.

Ya no se reimprimen los pliegos de romances antiguos, salvo alguno juglaresco (*El Marqués de Mantua*, *El Conde Alarcos*), y los nuevos juglarescos, que abundan, se encierran en un estilo marcadamente vulgar plebeyo. El juglar medieval escribía para un público más extenso, en el que entraban gentes de mayor cultura, y escribía en conexión con el género del romance tradicional, épico-lírico, entonces floreciente en período aélico; por el contrario, en el siglo xviii el romance vulgar se produce entre un público iliterato o de rastrera literatura, y no cuenta ya con el influjo y apoyo de la poesía tradicional que ahora está en período decaído y latente¹³. Antes, el autor, siempre anónimo, alcanzaba altura poética, dentro de un ambiente de naturalidad y espontánea llaneza; ahora el autor hincha su estilo, consecuencia de la época barroca a que aparece ligado, y a menudo rompe el anónimo, declarando satisfecho su nombre, totalmente ignoto en la historia literaria: Alonso Morales, Juan Miguel de Fuentes, Pedro de Fuentes, Juan Dionisio, etc.

El pliego vulgar más difundido en el xviii y aun hoy, el de *Los Doce pares de Francia*, firmado por Juan José López, no hereda nada de los Valdovinos, Reinaldos, Gaiferos o Dirlos de antes, sino que es relato en gran parte turpinesco de las guerras de Carlomagno en España (Fierabrás, Ferraguz, puente de Mantible, Floripés, Gui de Borgoña); consta de ocho largos romances, que sin el menor influjo del estilo tradicional, arrancan así:

Suenen cajas y clarines
y sonoros instrumentos
en acordes consonancias
por los espacios del tiempo,
para dar claras noticias
del caso más estupendo...

Igualmente, cualquier otro pliego de entonces que tomemos, por ejemplo, los dos que todavía hoy son muy leídos y apren-

¹³ En la tonadilla *Los Ciegos*, compuesta por MISÓN en 1758, salen tres ciegos que venden respectivamente Relaciones o romances, Gacetas o noticias, y Diarios o anuncios. El romance que sirve de muestra es típicamente de ciego y comienza: «Más allá de Guadalupe, / a veinticinco de Mayo, / vivía Pedro Jiménez, / el que alborota los cascos». J. SUBIRÁ, *Tonalillas teatrales*, 1932, pág. 33.

didos de memoria, el de *Rosaura la del guante* y el de *Rosaura la de Trujillo*, llamado comúnmente *Rosaura la del tronco*, tienen, como el de los Doce pares, los primeros versos hinchados de la más afectada elegancia, destinada a asombrar al inculto lector. El de *Rosaura la del guante*, que es hoy el más estimado por los recitadores de buena retentiva, comienza:

A olvidar varias memorias,
a divertir pensamientos,
a dar principio a mis ansias
(esto es verdad y lo cierto)
salí, pues, una mañana
cuando abril, de flores lleno,
consuela con sus fragancias
los valles, montes y cerros.

La crítica moderna los llama «romances vulgares», pero es nombre ambiguo que puede creerse sólo alusivo a la excesiva vulgarización o difusión; mejor es llamarlos plebeyos, pues son destinados al pueblo abatido e inculto. No imitan a los populares de la tradición, sino que quieren imitar a los artificiosos del romancero nuevo.

Los asuntos de novelística universal o de pura invención, que estos romances plebeyos tratan, son nuevos o están expuestos sin relación ninguna con los ya tratados en siglos anteriores ¹⁴. Sirva de ejemplo *Las princesas encantadas*, de que figura como autor Alonso de Morales, romance cuyo asunto se halla difundido entre pueblos del Oriente y del Occidente ¹⁵. Abundan en especial los relatos de jaques y bandidos actuales: *Francisco Esteban el guapo*, *Pedro Cadenas*, *Espinela*, y otros varios, larga narración de guapezas o desafueros, rematada al final con el suplicio del delincuente ¹⁶. A esto han venido a parar los romances noticieros y épicos del siglo xv; la energía personal del bandolero es igual a la del héroe, salvo que sin heroísmo.

¹⁴ Entre las excepciones citaré el arreglo del viejo tema de «Los Comendadores» en un romance vulgar que a fines del siglo xviii canta un ciego en el sainete de GONZÁLEZ DEL CASTILLO, *El lugareño en Cádiz* (Obras, edic. Acad. Esp., II, 1914, pág. 55).

¹⁵ DURÁN, núm. 1263; E. COSQUIN, *Cotes populaires de Lorraine*, París [1886], 1, página 15.

¹⁶ Véanse en el *Romancero* de DURÁN, núms. 1327-1343.

4.—*Prohibición gubernativa de los romances plebeyos.*

Esta producción dieciochesca se atraía un general desprecio y una reiterada prohibición gubernativa ¹⁷, como era de esperar en el siglo de las luces. Bajo Carlos III, en 1767, se prohibió de un modo general «imprimir romances de ciegos y coplas de ajusticiados, de cuya edición resultan impresiones perjudiciales en el público, además de ser una lectura vana y de ninguna utilidad a la pública instrucción» ¹⁸. Pero la costumbre y el gusto propagaban esos pliegos, que por su poco coste podían estar en manos de las clases incultas, así que en 1775 Campomanes lamentaba el incumplimiento de la anterior prohibición y tenía que advertir «que en las escuelas no se debían leer romances de ajusticiados, porque producían en los rudos semillas de delinquir y de hacerse baladrones..., cuyo daño traían asimismo los romances de los *Doce Pares de Francia* y otras leyendas vanas» ¹⁹. También en 1782 don Tomás de Iriarte se queja de que para aprender a leer los niños usan poco los libros útiles y mucho *Los Doce Pares*, *La cueva de san Patricio*, *El devoto peregrino* y otros libros vulgarrísimos, inspiradores de errónea piedad, de desarregladas costumbres y de mal gusto por lo maravilloso falso o inverosímil ²⁰.

También Meléndez Valdés, en 1798, ante los alcaldes de Corte, pronunciaba un «Discurso sobre la necesidad de prohibir la impresión y venta de las jácaras y romances vulgares, por dañosos a las costumbres públicas», excitando al mismo tiempo al cultivo de romances de tono épico y de héroes verdaderamente nacionales ²¹.

Los romances populares han venido a ser diametralmente opuestos a los antiguos: son ahora algo nocivo y abominable.

¹⁷ Una prohibición inquisitorial de diez romances (el primero es el tema de Margarita la tornera) en 1756 es descrita por M. GARCÍA BLANCO en la *Rev. de Filol. Esp.*, tomo XXVIII, 1944, pág. 466.

¹⁸ *Novísima Recopilación*, VIII, 18, 4.^a

¹⁹ Antonio Olivares de la Cueva, censurando los romances de guapos, y en especial el que sobre *Juan de Arévalo* escribió Cristóbal Moriel, cita el tratado sobre Educación popular de Campomanes, pág. 153, del año 1775 (artículo en *El correo de los ciegos*, VII, Madrid, 1790, pág. 102).

²⁰ IRIARTE, *Lecciones instructivas sobre la Historia y la Geografía*, Madrid, 1830, Prólogo, pág. XIII.

²¹ Incluido en sus *Discursos forenses*, Madrid, 1821; la forma primitiva de este discurso, primera redacción del mismo, fechada a 10 de junio de 1798, la publica A. GONZÁLEZ PALENCIA en su artículo *Meléndez Valdés y la literatura de cordel*, 1931, reimpresso

5.—*El romance entre los literatos españoles del XVIII. Su extinción.*

Por otra parte, el romance artificioso o docto, aunque no dejó de ser cultivado nunca, lo fué con menos actividad, porque el triunfo del neoclasicismo francés era hostil a las formas más peculiares de la literatura clásica española. Nada chocante es que un nacionalista como Huerta se declare imitador de Góngora en romances de tipo morisco, pero sí sorprende que un Nicolás F. de Moratín se nos ofrezca como feliz continuador del romancero nuevo, con sus briosos romances moriscos de *Belerrifa* o de *Abdelcadir y Galiana*, y doblemente nos sorprende su *Don Sancho de Zamora*, más apoyado en los romances viejos que ninguno de los romances cidianos del Romancero General de 1600. A fines del siglo, Meléndez es dignificador constante del romance, como género «todo nuestro», según dice él a imitación del *satura tota nostra est*, de Quintiliano, y, por último, dando de mano a sus predilectos temas pastoriles, y buscando un ambiente fronterizo, llega a un decidido prerromanticismo con sus dos romances de *Doña Elvira*.

Pero a pesar de todo esto, poco después Hermosilla (1826) encarna la profunda antipatía del neoclasicismo, enumerando ocho razones contra los «poetas romanceros». El romance es condenable en su totalidad, porque «aunque venga a escribirle el mismo Apolo, no le puede quitar ni la medida, ni el corte, ni el ritmo, ni el aire, ni el sonsonete de jácara». Pero la razón principal en contra es que «habiéndose cantado en romances las fazañas de los contrabandistas, ladrones, facinerosos y ahorcados, este metro se ha hecho vulgar, se ha envilecido, y no hay ya medio de ennoblecerle»; no pueden evitarse las asociaciones de ideas bajas que desde la niñez sugiere la lectura de los romances; además, el hacerse este metro tan sin trabajo, le excluye de todo lo grandioso, que exige «una brillante, pomposa y difícil versificación». Como se ve, la teoría de lo natural, invocada por Lope de Vega.

en GONZÁLEZ PALENCIA, *Entre dos siglos*, Madrid, 1943, págs. 204-209. Todavía se da una Real Orden, en 4 de julio 1863 (Gaceta del 12 de julio), recordando que para la impresión de romances populares debía practicarse la censura previa de los fiscales de imprenta; los milagros, crímenes y delitos que esos romances cuentan es «lectura perjudicial para la gente sencilla».

ha sido vencida por completo, y el romance ha venido a ser nada más que un metro «bajo, familiar y tabernario»²².

Este *Arte de hablar* de Hermosilla fué publicado de Real Orden como texto único que habría de servir para todas las clases de Humanidades en la nación. Esto sucede en tiempos del más duro absolutismo de Fernando VII. El romance plebeyo está prohibido por el Gobierno; el romance oral es desconocido de todos; el romance literario queda condenado por el preceptista oficial. El romance ha muerto, cuando la nación parece muerta.

Pero el condenatorio juicio de Hermosilla es algo trasnochado y extemporáneo, propio de la mísera España de Fernando VII, que sumida en un bárbaro aislacionismo, no podía enterarse de lo que acontecía en el mundo. Cuando Hermosilla no veía el romance más que como género destinado a llevar una vida irremediabilmente tabernaria, el fiscal de imprentas oficiaba al Consejo de Castilla en 1825 participando, como caso singular de muy alarmante exportación, el que un librero inglés, que había comprado en masa la biblioteca del duque de Osuna y la de don Tomás de Iriarte, había pagado 900 reales por un tomo del Romancero antiguo español, ¡ejemplar falto de algunas hojas!²³.

Hacía ya treinta y más años que fuera de España el romancero era buscado con avidez, como inspirador de nueva vida literaria.

6. — *El romanticismo alemán. De Herder a Grimm.*

La Europa romántica, sintiendo en el arte la necesidad de sacudirse el yugo de una tiranía, la de las musas jactanciosas de severidad académica, exaltaba la individualidad espontánea de cada pueblo, y encontraba en el romancero una libre fuerza tradicional, tonificadora de las propias fuerzas; mientras España, que la había encontrado también cuando sentía la necesidad de afianzarse en su propia personalidad para realizar altos destinos históricos, ahora, en los tristes días de la reacción absolutista de Fernando VII, no veía en su tradición sino una poesía despreciable.

La reacción de tradicionalidad parte de Alemania. Herder,

²² HERMOSILLA, *Arte de hablar*, II, 1826, págs. 179-187.

²³ Oficio de 3 de enero 1825, en A. GONZÁLEZ PALENCIA, *La Censura Gubernativa*, I, 1934, pág. 27.

hombre del «Sturm und Drang», en sus *Volkshieder* (1778-79), donde los cantos populares eran consagrados como expresión del espíritu genuino de los pueblos, traducía algunos romances españoles de *Las Guerras civiles de Granada* y de Góngora. Luego, cuando se acercaba ya el apogeo del romanticismo, acopiaba cuantos romances del Cid podía hallar, los del Cancionero de Amberes, los publicados por Sepúlveda, y no pudiendo hacerse con el romancero especial de Escobar, que deseaba y buscaba en 1792, lo leía en su libérrima traducción francesa aparecida en la *Bibliothèque Universelle des Romans* del año 1783. Herder, en su optimista anhelo de una humanidad superior, veía en el Cid del romancero concretarse la personificación del más alto heroísmo. En su *Adrastea*, recordando la amargura de Leibnitz ante el descenso del sentimiento de valor y honor en Europa, escribía: «sólo la voz, las acciones y las imágenes del buen tiempo viejo pueden reanimar ese sentimiento o conservar sus restos», y pensando en los cantos populares cual «voz viviente de los pueblos o de la Humanidad misma», añadía: «La historia del Cid, por ejemplo, es en los romances tan rica en sorprendentes escenas, en elevados sentimientos y enseñanzas como... —¿osaré decirlo?— como el mismo Homero»²⁴. Así fué concebido su poema *Der Cid nach spanischen Romanzen*, siguiendo los romanceros de Escobar (adaptación francesa) y de Sepúlveda. Se inspira, pues, en romances tardíos; de los viejos, sólo unos ocho llegan a Herder a través de la traducción francesa. Publicado por primera vez en 1803 y 1805²⁵, el Cid de Herder fué después constantemente reeditado como obra clásica que, según frase del historiador suizo Johannes Müller, ha hecho entre los alemanes tan

²⁴ *Adrastea*, V, 2, 1803 (en *Herder's Werke*, Berlín, G. Hempel, 14 Band, s. 659).

²⁵ Una cómoda edición del Cid de Herder, con publicación a tres columnas de sus fuentes francesa y española, da A. S. VÖGELIN, *Herder's Cid die französische und die spanische Quelle*, 1879. Herder traduce del español directamente catorce romances de Sepúlveda, referentes a las postrimerías del Cid en Valencia (aventura del león; duelo con los niños de Carrión, etc.). Estas fuentes francesa y española estaban ya divulgadas por MILÁ, *De la poesía*, 1874, pág. 23, sirviéndose de Damas-Hinad y de Köhler. Vuelve a tratar ampliamente de ellas J. - J. - A. BERTRAND en el *Bulletin Hispanique*, XXIII, 1921, páginas 180-210; señala varios arreglos y adiciones novelescas que a los romances de Escobar hace el traductor francés, por ejemplo, la infanta Urraca acariciando a las hijas del Cid, págs. 192-193. Reitera con nuevas precisiones J. - J. - A. BERTRAND, *Una gran página de la vida póstuma del Cid. El Cid de Herder* (en los *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, I, 1950, págs. 229-256), insistiendo sobre el carácter filosófico, moral y educativo, tanto como estético, del poema de Herder.

famosos los amores del Cid y de Jimena como los odios de Sigfrido y de Crimilda.

Por entonces, otro poeta y filósofo más joven, promotor del movimiento romántico alemán, Federico Schlegel, escogía el singular romance del *Conde Alarcos* como asunto para una tragedia moderna, y así escribió su *Alarcos* en dos actos, la más fiel dramatización del viejo tema, antes llevado a escena muy libremente por Lope, por Montalván y por Guillén de Castro; pero Schlegel no acertó a exponer con claridad el conflicto de honor que el tema plantea, tanto que Hegel, en su *Estética*, no lo llegó a comprender. Reaccionando contra la poco favorable acogida de la obra en el teatro de Weimar la noche del estreno (29 mayo 1802), la crítica romántica presentaba el *Alarcos* como feliz realización de las nuevas doctrinas estéticas, tanto por su trágica concepción del honor, antepuesto al amor y a la misma fe matrimonial, como, sobre todo, por la novedad de la forma que, introduciendo la asonancia de los romances en el drama alemán, abría un dominio enteramente nuevo para el arte, mediante la continuada rima de una vocal cuya emotiva sugestión permitía misteriosas armonías del lenguaje con las situaciones y los sentimientos tratados ²⁶. La monotonía métrica que exasperaba a Hermsilla es recurso artístico para los románticos.

El mismo Schlegel, al final de la octava conferencia pronunciada en Viena el año 1812, hacía una comparación entre las dos más famosas poesías populares de entonces y destacaba el carácter más elevadamente épico de la española: «Los españoles tienen tanta riqueza de romances como los ingleses (*Romanzen* es la palabra que emplea para ambos); pero la ventaja de los romances españoles consiste en que no son simples cantos populares en el sentido restringido de la palabra, sino que los mejores de ellos están concebidos y redactados en un común estilo épico, y son verdaderamente nacionales, claros y atractivos para el pueblo, a la vez que muy nobles en ideas y en expresión para agradar a las gentes más cultas» ²⁷.

En seguida, a la ciencia alemana se debe el primer estudio

²⁶ La crítica del *Apollon* véase en E. GORRA, *Un dramma di Federico Schlegel*, extracto de la *Nuova Antologia*, 1896, págs. 69-72.

²⁷ *Geschichte der alten und neuen Literatur: Vorlesungen gehalten zu Wien, in Jahre 1812*, von FRIEDRICH VON SCHLEGEL, edición de 1911, pág. 265.

filológico y literario del romancero, la primera distinción precisa entre los romances viejos y los nuevos, poniendo fin a la gran confusión que en este punto reinaba en todos, incluso en Herder, de tan escasa y desorientada información bibliográfica. Fué el gran germanista Jacobo Grimm quien, en una feliz escapada que hace al campo español en una *Silva de romances viejos*, 1815 ²⁵, estableció por primera vez la distinción de la poesía primitiva, la siempre venerable en su inspiración natural y popular: fué Grimm quien pronunció el taumatúrgico *surge et ambula*, encaminando hacia una nueva estimación literaria la tradición vieja, tullida y arrinconada desde la segunda mitad del siglo XVI, por el éxito agobiante del romancero nuevo. Los romances viejos son ahora sometidos a una comparación, en la que Grimm realza la peculiar sencillez española, comparación bien notable en un tan profundo indagador de la poesía popular alemana y escandinava: «Falta a estos romances españoles, dice Grimm en su español improvisado, fáltales aquella fuerza de expresión, aquella viveza del introito y aquella vicisitud de movimiento que manifiéstanse en las poesías populares inglesas, alemanas y escandinávicas; pero son todos simples, algunos dulcísimos, y dudo a cuáles hayamos de dar preferencia, si a los mejores romances de estos pueblos del Norte o a muchos de los castellanos, como son los de la *doña Alda*, de la *Infantina*, de *Gayferos*, etc., en los cuales se encierran hermosura y delicadeza.» Tal indecisión sobre el mérito relativo de baladas y romances es cosa obligada en Grimm, para quien la *Naturpoesie*, la poesía natural, pues es de inspiración divina, tan altamente se habrá de expresar por boca del pueblo español como por boca de los pueblos germánicos, a pesar del matiz que en ella ponga cada uno de ellos.

Grimm, además, fué quien primero, prematuramente es cierto, concibió el proyecto de utilizar la tradición moderna: «y hay quien me ha hecho esperar (continúa él en su reciente español) que podré publicar en seguida algunos otros [romances] hasta ahora inéditos, recogidos por un viajero aficionado a la

²⁵ El prólogo lleva fecha de «Cassel en Hassia», 1812. Toma por guía principal el *Cancionero de Romances* de Amberes, en su edición de 1555. Después de la edición de Viena, 1815, la *Silva* tuvo otra, también en «Viena de Austria», 1831. Las palabras del editor de Amberes, 1555, citadas por Grimm, son las mismas del prólogo de la edición sin año, del que copiamos algunas frases en el cap. XIII, 5.

poesía castellana. ¡Ojalá que otros enamorados de ella hagan lo mismo, y arranquen al olvido los fragmentos de la verdadera poesía épica que suele conservar el pueblo en sus viejos romances!, bien que teme ser demasiado tarde para esta empresa meritosa... Los buenos romances, que se han conservado, ya todos fueron registrados en el siglo décimosexto, y sacados, como expressamente lo asegura el editor del Cancionero de 1555, de la memoria de algunos que se los dictaron». ¡Qué engañado estaba en esto Grimm!

Poco después, G. B. Depping daba a luz su *Sammlung der besten alten spanischen Romanzen*, 1817, incluyendo romances de muy vario estilo, pero con notas que intentan y tantean una discriminación de las épocas y clases varias a que alguno que otro romance pertenece: trabajo de no mucha erudición ni mucha diligencia, pero que muestra cómo en adelante será ya imposible la inveterada confusión crítica de varios géneros romancísticos ²⁹.

7. — Diez, Goethe, Hegel.

La selección que Grimm comenzó respecto a la vieja poesía española fué continuada por Federico Diez. Los romances viejos embelesaron la juvenil atención del futuro fundador de la filología románica, antes que se aplicase al estudio de la poesía trovadoresca: *Altspanische Romanzen übersetzt*, Francfort, 1818, y *Altspanische Romanzen, besonders vom Cid und Kaiser Karls Paladinen*, Berlín, 1821, selección de romances verdaderamente viejos, traducidos y estudiados con un profundo sentido del estilo tradicional, y de nuevo valorados estéticamente en comparación con las baladas nórdicas: «No tienen los romances, dice ³⁰, el vigor y profundidad de sentimiento que se halla en las baladas danesas e inglesas, ni la musicalidad del lieder alemán, tan rico en acordes, pero en cambio respiran variamente

²⁹ Una traducción de la obra de Depping se hizo en Londres, 1825; *Colección de los más célebres romances antiguos, con notas por un español refugiado* (Vicente Salvá); y luego la traducción fué revisada por Depping; *Romancero castellano o Colección de antiguos romances populares de los españoles...*, con las notas de don Antonio Alcalá-Galiano, Leipsique, 1844. Depping camina bastante a tientas; duda si son medievales las cartas de Jimena y del rey Fernando; Alcalá Galiano rectifica muchas veces al crítico alemán.

³⁰ Al final de la traducción de 1821, págs. 235-36. Para el origen de los romances según Diez, véase cap. II, 4.

una indecible gracia y delicadeza muy ajenas al Norte y ejercen un irresistible encanto por su ingenua e inconsciente elegancia. El grado más alto de esta maravillosa poesía lo alcanzan *Arnaldos*, *Fontefrida*, *La Infantina*, y después *La doncella lavandera*, *La linda Infanta* y *Alfonso Ramos*, *Rosaflorida*, *Doña Alda...* (elogia especialmente *Montesinos* y *Durandarte*, *Alarcos* y otros...). Cuanto puede embellecer la canción popular: desarrollo dramático, rapidez discontinua, salto del pensamiento de una cima en otra, sorprendente desenlace, concepción extraordinaria, sin ninguna superfluidad de imágenes, íntima compenetración de materia y de forma, todo esto se encuentra cumplidamente en los romances españoles.» Diez adopta en sus traducciones no sólo el octosílabo de sus originales, sino la asonancia, como Schlegel. Pero esta influencia métrica del romancero se abrió camino muy lentamente. Censurando las traducciones de Diez, B. Pandin, en sus *Spanische Romanzen*, Berlín, 1823, se declara partidario de Herder en no emplear la asonancia, por creer que esta forma no se aviene muy bien con el alemán. En cuanto a la selección, Pandin discrepa también de Diez en mezclar a los romances viejos de Grimm algunos del romancero nuevo.

Al leer las traducciones de Pandin, Goethe escribe un estudio sobre ellas, teniendo también a la vista un cuaderno de romances trágicos y humorísticos: «Todos muestran grandeza, honda gravedad y una elevada concepción de la vida. Los trágicos, que llegan a lo horrible, conmueven sin sentimentalismo; los cómicos regocijan sin torpeza y llevan lo risible hasta lo absurdo, sin por eso desmentir el noble origen del género. Todos responden a una nación que tenía y que tiene una fuerte sustantividad, juntamente con una poderosa vida espiritual»³¹.

A este juicio debe unirse al más extenso que por entonces mismo Hegel formulaba en sus lecciones de *Estética*. Explanando la emulación con Homero, planteada por Herder, pone Hegel en dos ocasiones los romances del Cid como ejemplo eminente en comparación con los poemas griegos: una vez, al hablar de la acción épica, y otra, al exponer el desarrollo de la epopeya medieval. Juzga Hegel el Cid del romancero comparable a Aquil-

³¹ GOETHE, reseña de las *Spanische Romanzen*, en las *Samtliche Werke* (im Propyläen-Verlag), Band 36, pág. 241.

les y a los personajes de la *Odisea*, en cuanto ofrece gran riqueza en los más nobles aspectos de la naturaleza humana; el héroe aparece como hijo, como amante, como esposo, como padre, como señor de su casa, como guerrero, como vasallo, y se presenta en relación con sus amigos y con sus enemigos. ¡Cuán diferentes otras epopeyas medievales en que el héroe es únicamente caballero, ajeno a las múltiples fases de la vida social y nacional! Cuando Hegel decía esto, aún no había sido descubierta la *Chanson de Roland*, pero, a conocerla, hubiera hallado en ella esa misma limitación puramente caballeresca. Observa, sin embargo, que alguna variedad de aspectos vitales ofrecen también los cantos de Ossian y los Nibelungos, no los Eddas; pero estima esas otras epopeyas románticas medievales muy inferiores a los romances del Cid que Herder había dado a conocer en Alemania. Ya sabemos que eran romances artificiosos con unos pocos romances viejos mezclados. Esos romances, dice Hegel, «son un sartal de perlas; cada romance forma un cuadro completo, y juntos concuerdan perfectamente, constituyendo un todo. Están concebidos dentro del espíritu caballeresco, pero, a la vez, según el genio nacional español», e integran un conjunto tan épico, tan plástico, que la acción se desarrolla entre las más brillantes hazañas y las más nobles escenas de la vida ordinaria. «Todo esto forma una tan bella y tan graciosa corona poética, que nosotros los modernos nos atrevemos a ponerla al lado de lo más hermoso que la antigüedad clásica tiene».

Así la poesía de la vida fundamenta y exalta la poesía de la mera emotividad estética.

8.— *El romanticismo inglés; sus juicios sobre el romancero.*

Entre los románticos ingleses no despertó el romancero la atención tan varia que despertó en Alemania, donde no sólo poetas, sino historicistas, filólogos y filósofos se esmeraban en estudiarlo. Para los ingleses, la «romantic Spain», la «romantic land», que dijo lord Byron, era estimada en su romancero casi exclusivamente desde el punto de vista de una egregia exotividad poética. Se hicieron múltiples traducciones.

Abrió el camino la obra de Pérez de Hita, tan estimada antes por Blackwell y por Percy. En 1801 publicó Thomas Rodd

Ancient Ballads from the Civil Wars of Granada ³², y en 1812 el mismo Rodd dió a luz dos volúmenes con el texto y la versión de veintidós romances mencionados en el Quijote; de este modo el entusiasmo inglés por Cervantes vino a añadir nuevos temas caballerescos al gusto demasiado exclusivo que hasta entonces reinaba por el romance morisco.

Luego hay que nombrar a lord Holland, que en su *Vida de Lope de Vega* (1817) tradujo diez romances, ninguno viejo.

Otra colección importante se debe al escocés J. G. Lockhart, *Ancient Spanish Ballads Historical and Romantic* (1823). En ella dirige a los españoles una llamada hacia el romanticismo; lamenta que publiquen cientos de volúmenes sobre autores que, cuando más, fueron buenos imitadores de modelos italianos, mientras no dedican ninguna atención a los viejos y sencillos poetas que se contentaban con la nativa inspiración de la altivez castellana. Lockhart se guía principalmente por Depping y da una buena selección de cincuenta y tantos romances donde abundan los viejos. Y éstos, lo mismo que los romances nuevos, causaron excelente impresión. El crítico de «Blackwood's Magazine», al leer el antiguo poema del *Conde Alarcos* se entusiasma, estimando que «no hay una balada más hermosa en toda la poesía tradicional de cualquier otra nación», y ante un romance nuevo del Romancero General, el mismo crítico formula un punzante elogio, poniendo la actual escuela poética escocesa en relación con el romancero, pues ve en el romance de las Siete cabezas de los Infantes de Lara «el poder de esa sencillez que en la escuela laquista a menudo ha degenerado en simpleza; no hay,

³² También MENÉNDEZ PELAYO (*Orígenes de la novela*, tomo I, pág. CCCXC) cita de TH. RODD *Las Guerras Civiles and the history of the factions of the Zegries and Abencerrages*, London, 1801. En la época romántica el libro de Pérez de Hita ya vimos (§ 6) que proporciona romances a Herder. Se hace entonces una nueva traducción francesa de la novela española por A. M. SANÉ, *Histoire chevaleresque des Maures de l'Espagne*, 1809. Se estrena una ópera de CHERUBINI, letra de JOUY, *Les Abencerrages*, 1813. Traducción alemana de Las Guerras, por K. A. SPALDING, *Geschichte der bürgerlichen Kriege in Granada*, 1821. Vienen después las dos producciones famosas de este género granadino: la supervivencia de un abencerraje ideada por CHATEAUBRIAND, *Le dernier des Abencerrages*, 1827, y la obra de W. IRVING, *A Chronicle of the Conquest of Granada, from the ms. of Fray Antonio Agapida*, 1829, y después las *Legends of the Alhambra*, 1832, del mismo autor. Cierran la época romántica una traducción fragmentaria debida a FERDINAND DENIS, *La mort d'Albayaldos*, en sus *Chroniques chevaleresques de l'Espagne et du Portugal*, I, 1840, pág. 323, y la traducción parafraseada de setenta romances por G. GRAF VON INGENHEIM, *Die Zegries und Abencerragen nach den Guerras civiles de Granada des Ginez Perez de Hita*, Berlín, 1841.

bien puede decirse con absoluta seguridad, una balada semejante en todo Wordsworth»³³; y esto lo dice el crítico inglés tratando de la composición que empieza *No se puede llamar rey* (Durán, 686), bastante amanerada, verdad es que muy acertada y rehecha por Lockhart. No se olvide que el romancero es poesía «in fieri», por lo cual el poeta escocés hizo bien en su refundición. Sin embargo, al poder sugestivo del romancero concede Lockhart límites desmesurados, colaborando a veces, en extrañas adivinaciones, la propia fantasía del poeta con su escaso conocimiento del español³⁴.

Entre los otros traductores deben nombrarse algunos que sólo se fijan en pocos romances: el principal hispanista de entonces, R. Southey (1808), da una nota discordante, estimando los romances como muy inferiores a las baladas inglesas y a la reputación de que ellos gozan³⁵; lord Byron es traductor del *¡Ay de mi Alhama!* (1818); Walter Scott, suegro de Lockhart, en la colección de éste publicó la versión del romance nuevo del Romancero General sobre la muerte del rey don Pedro: *Los fieros cuerpos revueltos*.

Recordaremos, por último, la traducción de unos cuarenta romances hecha por J. Browning, *Ancient Poetry and Romances of Spain* (1824), notable por el ensayo de introducir la asonancia en la métrica inglesa; confía en el éxito artístico de este intento, escogiendo como muestra la versión del romance de Góngora *Aquel rayo de la guerra*, que Browning asonaba en *-ie*, disculpándose por «no ser posible dar a esas vocales la armonía que tienen en español, pues las vocales inglesas varían mucho en valor y sonido». Esa observación del traductor inglés es bien evidente, pero aun puede decirse algo análogo respecto a las otras lenguas que distinguen matices distintos en las vocales e

³³ Véase E. BUCETA, *Traducciones inglesas de romances*, en la *Revue Hispanique*, tomos LXII, 1924, págs. 459-555; LXVIII, 1926, págs. 216-219; y *Rev. Filol. Esp.*, XX, 1933, págs. 64-67.

³⁴ Véase la iracunda arremetida de Alcalá Galiano en sus notas al *Romancero* de Depping (edic. de Leipsique, 1844, t. II, pág. 411) contra Lockhart, porque en la letrilla *La niña morena* interpretó «morena» como «mora», sacando de este error muy novelescas consecuencias.

³⁵ En *El rey Rodrigo en la literatura*, 1925, pág. 179, indico que SOUTHEY, para su *Roderick the last of the Goths* (1814), no se inspiró en el abundante caudal romancístico referente al último rey godo, caudal que tanto inspiró a los románticos franceses: obligada consecuencia de la desestima en que Southey tenía al romancero.

y o abiertas, diferentes de e y o cerradas, contrastando con la claridad, sencillez y fijeza de las cinco vocales fundamentales españolas, causa principal del éxito de la asonancia en sus romances.

No se halla en el hispanismo inglés la preocupación que muestra el alemán, desde Grimm a Diez, por estudiar los romances tradicionales y obtener en ellos, apartada y pura, la poesía primitiva que tanto importaba a las doctrinas románticas. No obstante, la impresión que el romancero produjo en Inglaterra fué la de una poesía arcaica y profundamente popular. El anónimo crítico de la Revista de Edimburgo, en 1824, estima en los romances el elevado espíritu nacional que los inspira, la sencillez y parquedad de ornatos y su superioridad en cuanto a la nobleza y refinamiento de tono, si se comparan, por ejemplo, con las baladas fronterizas inglesas; para los cantores ingleses no hay diferencia entre un forajido y un héroe, y con la misma pompa describen un robo de ganado que una hazaña patriótica; en cambio, es notable el espíritu de humanidad y dulzura que distingue a los romances, en los cuales no se hallan los repugnantes pormenores de crueldad, corrientes en la antigua poesía germánica y en las baladas inglesas ³⁶.

Por entonces mismo Hermosilla no veía en el romance sino la poesía del forajido y el matón del siglo XVIII, ¡la poesía tabernaria!

9. — Romanticismo francés. La *Ilíada* y el Romancero.

Francia, solar del clasicismo, recibió el romanticismo irradiado de Alemania, y también, como Alemania, buscó el apoyo del romancero en los albores de las nuevas ideas estéticas. Un prerromántico, Creuzé de Lesser, admira la rapidez de los romances, su falta de énfasis, su entrega a la expresión más sen-

³⁶ El artículo se titula *Early Narrative and Lyrical Poetry of Spain*, en *The Edimburg Review*, enero de 1824. MILÁ, *De la Poes. her. pop.*, pág. 33, creyó que el autor del artículo era R. Ford, pero en realidad lo es el profesor de Edimburgo George Moir, según E. BUCETA en la *Revue Hispanique*, LXII, 1924, pág. 525. En la muy poco conocida *European Review*, august-setember, 1924, publicó JOSÉ JOAQUÍN DE MORA, recién expatriado, dos largos artículos (no registrados por Milá), *Spanish Poetry*, donde considera los romances como los primeros anales históricos de España, coetáneos del Cid; en ellos aprecia conmovedora sencillez y apoyo del espíritu público nacional.

cilla y más propia, su elevado carácter histórico, y aspira a fundar un género poético nuevo, que llamó la «odeida», del cual da una realización publicando en 1814 sus *Romances du Cid*, tan bien recibidos por el público, que necesitaron nuevas ediciones en 1823 y 1836. Quiere imitar los romances españoles, obra, nos dice, no de un autor, sino de un pueblo, «extraña Iliada que no tiene un Homero». Y esta definición feliz halló gran acogida. Era el tiempo en que dominaba la teoría wolfiana, considerándose la Iliada como compuesta de cantos breves preexistentes, ensamblados más tarde por un poeta, y los romances servían para ejemplificar en favor de esa teoría. La comparación homérica establecida por Herder y por Hegel en el terreno puramente estético gana ahora, además, un sentido doctrinal filológico, y obtiene así en Francia un éxito inaudito. «La Iliada sin Homero» vino a ser frase fundamental para los iniciadores del romanticismo francés, que la rehicieron incansables, arrebatando la paternidad de ella a Creuzé de Lesser para achacársela a Lope de Vega o para apropiársela cada cual a su gusto.

Abel Hugo presentaba al público francés, en lengua española, el *Romancero e historia del rey de España don Rodrigo*, 1821; y en traducción, más fiel que lo acostumbrado hasta entonces, los *Romances historiques*, 1822. Los presenta en una y otra obra como poesía coetánea de los sucesos que refieren, y se sorprende de ver cómo los romances del rey Rodrigo, debidos a cualquier poeta rudo del siglo VIII, aunque se hayan revisado por poetas posteriores, pueden en su vetustez competir con la obra de uno de los más célebres contemporáneos, con el *Roderick* de Robert Southey; en fin, concluye: no le faltó razón a Lope de Vega para decir de los romances: *c'est une Iliade qui n'a pas d'Homère* ³⁷.

Con esas dos publicaciones Abel Hugo despertó nuevo gusto por el romancero, ante todo en su gran hermano Víctor, y en uno de sus amigos, Émile Deschamps. Éste se lanza en medio de la polémica entre clásicos y románticos con sus *Études fran-*

³⁷ Dice esto al final de su traducción y notas a los «Romances sur Rodrigue» de 1822. Esta atribución falsa a Lope de Vega la repiten el helenista DUGAS-MONTBEL en su *Histoire des poésies homériques*, 1831, y el crítico que en la revista de Edimburgo, núm. 141, de 1841, da cuenta de una nueva edición de las *Spanish Ballads* de LOCKHART.

çaises et étrangères, 1828,³⁸ donde, alegando en favor de una nueva poesía, ofrece como muestra de ella su mejor producción, los *Romances sur Rodrigue, dernier roi des Goths, imités de l'espagnol*, poema compuesto de doce partes, en variedad de metros, parafraseando ocho romances, «esos admirables romances españoles que tan justamente se han llamado una Iliada sin Homero», y mezclando a ellos invenciones de procedencias varias. Entre las otras varias baladas que Deschamps publica en sus *Études*, la titulada *Le retour du Chatelain* no es sino una paráfrasis del romance de la Adúltera: *Blanca sois, señora mía, más que no el rayo del sol*.

Víctor Hugo acude también a la poesía romancística. Ya en su prefacio del *Cromwell*, 1827, desarrollando su teoría sobre la mezcla de lo grave con lo grotesco, ve que esta idealización de lo feo «vivifica con su soplo esos admirables romanceros españoles, verdadera Iliada de la caballería». Después, en una de sus *Orientales*, 1829, «La bataille perdue», declara inspirarse en un romance español del rey Rodrigo; y en otra oriental, «Romance mauresque», preciosa fantasía parafraseando la venganza de Mudarra *A cazar va don Rodrigo*, considera el género morisco como obra de autores musulmanes, por lo cual bifurca la inevitable fórmula, y ya el romancero «son dos Iliadas, la una gótica y la otra árabe». En fin, el romancero ha sido calificado por Víctor Hugo como «la véritable clef» del *Hernani* (1830), y más tarde los romances, sobre todo los del Cid, inundan con torrentes de luz *La Légende des Siècles* en sus tres series sucesivas (1859, 1877, 1883).

La alusión homérica era imprescindible hasta para un anti-wolfiano como Villemain, quien en uno de sus elocuentes y famosos cursos de la Sorbona, en 1830, estudiaba los romances, «esta especie de Iliada popular, que el gusto de nuestro siglo admira con razón..., uno de los monumentos más originales del genio medieval», si bien después en la varia época de esos poemitas hallaba argumento contra los que creían la Iliada com-

³⁸ Se dice «deuxième édition», pero en ninguna parte veo citada la primera. Al lado de Abel Hugo hay que citar al chevalier de REGNARD, *Les Romances du Cid, traduction libre de l'espagnol*, dos vol., París, 1820, Bourges, 1830, y a ANTONY RÉNAL, *Le Roman-céro du Cid, traduction nouvelle*, dos vol., París, 1842, el cual alaba como superior a C. DE-LESSERT, *Romances espagnoles*, que desconozco.

puesta de cantos independientes ³⁹. Del lado opuesto, hablaba como wolfiano el hispanista Luis Viardot, en 1835, cuando exaltaba los romances, creyéndolos primitivos, a los cuales sólo faltó un Pisístrato que los compilase, para formar con ellos una *Ilíada* española ⁴⁰.

Poco después, la Sorbona, antes centro mundial de ultraclasicismo, admitía ahora nada menos que toda una tesis doctoral sobre los romances populares españoles, la de Rosseeuw Saint Hilaire, en 1838; en esa tesis se ve ya triunfante la crítica antiwolfiana, pero la comparación homérica perdura incommovible: España no tuvo un Homero, pero sí rapsodas; tuvo el poeta colectivo que durante tres siglos ha continuado «una *Ilíada* caballescaca, dispersa en mil baladas»; pocos pueblos pueden alabarse de poseer una serie de anales poéticos tan completos: Homero y el poema de Antar no tocan en sus versos sino un punto casi imperceptible de la historia de Grecia o de Arabia, mientras los romances son toda una historia, toda una poesía, toda una religión, obra realizada por «los Homeros anónimos de la *Ilíada* asturiana» ⁴¹.

Por fin, en 1844, el traductor del romancero, Damas Hinard, siente llegada ya la hora de renunciar a «una comparación tan peligrosa»; sin embargo, los romances, obra de todo un pueblo, aun son, bajo algún aspecto, comparables a la *Ilíada*, obra de un solo poeta; son comparables tanto por su influjo sobre la literatura nacional como por los rasgos de naturalidad en que abundan, y quien en esto no saboree vivamente los pequeños poemas españoles, bien puede decirse que no es digno de admirar la *Ilíada* ⁴². Medio siglo venía durando la comparación de los romances épicos con Homero, y aunque se quiere romper tal correlación, aun no es posible conseguirlo.

³⁹ ABEL-FRANÇOIS VILLEMMAIN, *Cours de littérature française, Leçons du cours de 1830*, París, 1830, Leçon XV, págs. 85 y 95-96.

⁴⁰ VIARDOT, *Études sur l'histoire de la littérature en Espagne*, 1835.

⁴¹ *Études sur l'origine de la langue et des romances espagnoles*, par ROSSEEUW SAINT-HILAIRE, París, 1838, págs. 7 y 30.

⁴² *Romancero Général ou Recueil des chants populaires de l'Espagne*, traduction complète par M. DAMAS HINARD, París, 1844, págs. XLIII y sig. del tomo I.

10.—*Se propaga el nombre del Romancero.*
Enrique Heine.

Conforme avanza el siglo XIX, las traducciones e imitaciones de los romances, así como los estudios críticos a ellos referentes abundan en todas partes, y no es éste el lugar de hacer reseña detenida de toda esta producción, sino sólo de indicar sus rasgos más significativos, como venimos haciendo.

Ya hemos visto que al galicismo universal que dominaba en los siglos XVII y XVIII había correspondido el divulgar el nombre de los cantos tradicionales españoles en género gramatical femenino a la francesa: *la romance*, en italiano *la romanza*, en alemán *die Romanze*. Ahora el hispanismo romántico difundió directamente el nombre de los famosos *romanceros* españoles, a la vez que constituía el romance como matiz de un estilo poético especial, por más que fuese semejante al del *lied* alemán o al de la *ballad* o balada inglesa. En Francia se aplicó el mismo nombre tanto a colecciones de poesías medievales como de cantos populares, desde que Paulin Paris publicó *Le Romancéro français*, 1833, con poesías de antiguos troveros, recordando que los españoles habían sido los primeros que en Europa habían publicado colecciones de sus viejos cantos nacionales ⁴³. En Italia también se dijo *romanzèro*, *romanziero*, al lado del más antiguo *romanziere*, que al fin fué el que prevaleció ⁴⁴.

Se destaca Enrique Heine como aficionado a estos dos hispanismos. Entre sus *Lieder* aparta dos grupos especiales de *Romanzen* (1821 y 1842), una de las cuales, «Don Ramiro», está en octosílabos asonantados. Después, su último libro importan-

⁴³ P. PARIS, *Le Romancéro françois*, pág. VIII, defendiéndose de los ataques que suscitaba el extranjerismo del título escogido, escribe: «La plupart des langues ont sans doute des chansons amoureuses et guerrières pour le moins aussi vieilles que les *Romances* espagnoles; mais les Espagnols ayant, les premiers, éclairé du flambeau de l'imprimerie ces monuments de leur poésie primitive, le seul mot de *Romancero* (Romancier) est dès lors devenu, dans toutes les autres langues, le synonyme de Recueil des vieilles chansons d'amour et de guerre». El neologismo hizo fortuna. Recuérdense el *Romancéro de Champagne*, por P. TARBÉ, 1863; el *Romancéro forézien*, por FR. NOÉLAS, 1865; *Le Romancéro populaire... de la France*, por G. DONCIEUX, 1904. Dando cuenta de este último libro, H. GAIDOZ decía: «Le titre est déjà hereux, quoiqu'il ne soit pas français d'origine et qu'il ait comme un parfum d'exotisme... nos chansons populaires d'ordre narratif, qu'on peut appeler autrement du terme anglo-français de *ballades* sont aussi des *romances*, au sens espagnol du mot» (en *Mélusine*, XI, col. 97). También *Romancéro du Canada*, por Marius Barbeau.

⁴⁴ Véanse los Diccionarios de TOMMASEO-BELLINI, 1872, y el de PETRÒCCHI, 1891. La Crusca de 1735 registra sólo *romanziere*, pero con el significado «che compone romanzo»

te, compuesto en el lecho donde pasó los años de su interminable agonía de parálítico, lo titula *Romanzero* (1851), porque en sus poesías, dice él, «domina el tono del romance» (der Romanzenton), aunque no sólo el tono domina, sino la sustancia misma, a veces, como en «Spanische Atriden», truculenta y humorística glosa del romance sobre la muerte del maestro don Fadrique por su hermano el rey don Pedro.

Romancero y asonancia se difunden especialmente en Alemania. El gran poeta Emanuel Geibel, enamorado de la sobriedad y sencillez en el arte, publica en 1843, admirablemente traducidos, cerca de cuarenta romances viejos, todos en octosílabos y en asonantes alemanes ⁴⁵; y después, en colaboración con el conde A. F. von Schack, un *Romanzero des Spanier und Portugiesen*, Stuttgart, 1860, con cincuenta y ocho romances de Geibel y cuarenta y seis de Schack, también en asonantes. La asonancia, tan discutida en Alemania en tiempos de Diez, se hace habitual entre los traductores; la usa también Ludvig Braunfels en sus *Altspanische Romanzen*, publicados en el «Frankfurter Museum», años 1855 y 1856.

11.—*El Romancero en Italia.*

A Italia llegó el gusto por la poesía de los romances más tarde que a Francia. El milanés Giovanni Berchet, decidido promotor del romanticismo desde 1816, desterrado después en Alemania, se familiarizó con la *Silva* de Grimm, con el *Cancionero* de Amberes, con el *Romancero General* de 1604, con la *Floresta* de Tortajada, con el *Romancero* de Sepúlveda; y muy entregado al estilo tradicional, tradujo unos ochenta romances, prefiriendo siempre los verdaderamente viejos. Su libro *Vecchie Romanze spagnuole*, impreso en Bruselas, 1837, lo envía desde Bon a Italia, suponiendo que en ésta, de la que estaba ausente hacía dieciséis años, no había aún nacido el impaciente deseo en favor de la poesía primitiva y popular, sentido en otros países desde que Herder lo había despertado en Alemania; escoge como arma de penetración la poesía de España, por ser de la nación más afín a Italia; sin embargo, no espera que la natural, ingenua y

⁴⁵ *Volkslieder und Romanzen der Spanier in Versmasse des Originals verdeutscht*, Berlín, 1843. También, en colaboración con PAUL HEYSE, *Spanisches Liederbuch*, 1852.

juvenil belleza de los romances contente a los que están empapados en ciertas disciplinas escolásticas, pero al menos hallará gracia entre quienes es menor la fuerza del prejuicio y mayor la autoridad del natural sentimiento, esto es, entre los jóvenes y las personas del gentil sexo.

La traducción de Berchet está hecha en octosílabos. Al año siguiente aparecía, desconociendo la obra del desterrado, una traducción en endecasílabos sueltos, es decir, en el metro «escolástico», el *Romancero del Cid*, 1838, obra de otro milanés, el abate Pietro Monti ⁴⁶.

Ninguno de estos dos primeros traductores se atrevió a usar el monorrimo, que Carducci adoptó después traduciendo «Il passo di Roncisvalli» (*En los campos de Alventosa*) y «La Lavandaia di San Giovanni» (*Yo me levantara, madre*), escritos en 1881 y 1879 respectivamente; el uno asonantado en -á; el segundo consonantado en -ar, acentuando, casi regularmente, en la tercera sílaba el octosílabo, según uso docto italiano.

Las dos traducciones de Carducci se publicaron por primera vez en las *Rime Nouve*, 1887. Las notas advierten que los octonarios de *Il passo di Roncisvalle* a veces no llevan el acento en la tercera, libertad que se tomaban Sacchetti, Lorenzo el Magnífico y hasta el elegantísimo Poliziano, y que se toma hoy el pueblo. En los 118 octosílabos de la traducción hay siete que no llevan acento en la tercera sílaba ⁴⁷. *La Lavandaia* también tiene acento en la tercera en 16 versos:

Mi levai per San Giovanni
 ch'era il sole per levar:
 vidi, o madre, una fanciulla
 sola sola in riva al mar...

pero hay dos versos sin ese acento, atraídos por el encanto del cantarcillo de la lavandera en el texto español. (¿Dó los mis amores, dólos? ¿Dó los andare a buscar?)

Dove l'amor mio, dove,
 dove l'anderò a cercar?

⁴⁶ Para la crítica de ambas traducciones véase E. LI GOTTI, *G. Berchet*, Firenze, 1933, páginas 379-385. PIETRO MONTI tiene también *Romanze storiche e moresche e poesie scelte spagnuole*, Milano, 1855; citado por G. M. Bertini.

⁴⁷ Agradezco al profesor A. Monteverdi que me llama la atención sobre todos los versos no acentuados en tercera existentes en las dos traducciones de Carducci.

12.—*En los Estados Unidos.*

Debe recordarse también la aparición del romancero en Norteamérica. H. W. Longfellow, en su libro titulado *Outre-Mer*, 1833, incluye un artículo sobre *Ancient Spanish Ballads*, traduciendo varios romances y rebatiendo la opinión poco favorable que sobre ellos había expuesto Southey. Concede ciertos puntos de vista de éste, pero niega que los romances sean absolutamente inferiores a las baladas inglesas, salvo algunos de las guerras civiles de Granada; la Partida de Bernardo del Carpio (*Con tres mil y más leoneses*, nuevo, del Romancero General) no es inferior a *Chevy Chase* (la balada más admirada por Southey y Johnson), y el *Conde Alarcos*, en sencillez y fuerza patética, no tiene par en todas las baladas inglesas, quedando por cima de *Edom o Gordon*.

Poco después, W. H. Prescott, en 1838⁴⁸, estima que los romances, sobre todo después de la composición de los referentes a la Guerra de Granada en tiempo de los Reyes Católicos, pueden considerarse, sin exageración, como la poesía popular más exquisita de todos los tiempos y países; no ofrecen la pasión y ternura de las baladas inglesas, salvo el del *Conde Alarcos*, pero tampoco desarrollan las feroces aventuras de proscritos y bandidos, sino las nobles y caballerescas empresas nacionales.

13.—*En los países escandinavos.*

La nueva vida del romancero se propaga con mayor lentitud por los países más alejados, para los que tenemos que recordar fechas iniciales más tardías. Sin embargo, el gran romántico danés Adam Oehlenschläger (1779-1850), por influjo de los románticos alemanes, introduce en la poesía danesa una imitación del metro de romance en 1803, metro que Staffeldt (1769-1826) emplea enseguida para algunos poemas de estilo español, 1804, asegurando el uso del llamado «spanske Romancevers»; la asonancia, no sólo el metro, fué imitada alguna vez, a pesar de la inseguridad en la pronunciación de las vocales danesas.

En cuanto a traducciones, el influjo alemán tarda en llegar

⁴⁸ *History of Ferdinand and Isabelle*, Boston, 1838, I, 20.

a Dinamarca, donde el primer traductor de romances es K. Fr. Molbech, en 1848, a quien sigue el famoso cuentista Andersen, en 1863, y otros ⁴⁹. En Suecia, el príncipe Oscar Fredrik (luego Oscar II) traduce el *Cid* de Herder en 1859.

Siguen en los países escandinavos hasta el siglo actual otras varias traducciones de romances cuya reseña no es para este lugar. Sólo haremos una excepción, por su éxito. El filólogo danés Thor Lange (1851-1915), que enriqueció la literatura de su país con un tesoro de hermosas traducciones de cantos populares, publicó en 1874 una versión del romance *Bodas se hacían en Francia* muy ingeniosa, casi literal, con colorido levemente arcaico, «La bella doña Beatriz» (Skiönne fru Beatriz), citada como modelo de adaptación al metro de cuartetas propio de las viser danesas; es un canto muy popular en Dinamarca (me escribía en 1918 el profesor H. A. Paludan), y a menudo se le oye hoy con la música que el compositor Peter Heise (1830-1879) le puso en el volumen II de sus *Romancer og Sange* ⁵⁰.

14.—En Rusia.

Del más lejano país tenemos datos mucho más tempranos sobre la difusión del romancero. En 1831 un viajero alemán ⁵¹, que recorría el norte de Rusia y la Siberia, oyó muchas veces cantar una canción, que dice ser muy popular, sobre la batalla de Roncesvalles, cuya primera cuarteta suena poco más o menos así en nuestra grafía latina:

Chudo, chudo, o Frantsusi,
W'Ronzevalie bilo vam,
Karl weliki tam lishilsa
lúchig rítsarei swaig...

«Asombro, asombro fué, oh franceses, para vosotros la de Roncesvalles, donde Carlo Magno perdió sus mejores caballeros...»
Es justamente el romance español de *Guarinos*:

⁴⁹ Véase el detenido estudio de H. A. PALUDAN, *Traductores y traducciones de romances en Dinamarca e Islandia*, en el *Homenaje a Menéndez Pidal*, I, págs. 316-339.

⁵⁰ Véase la traducción, con la melodía de P. Heise, en el *Homenaje a Menéndez Pidal*, 1925, I, pág. 327.

⁵¹ ADOLF ERMAN, *Reise um die Erde durch Nordasien*, Berlín, 1833, I, pág. 514.

¡Mala la visteis, franceses,
la caza de Roncesvalles!
Don Carlos perdió la honra,
murieron los doce pares...

Depping y Gastón Paris no acertaban a explicar cómo pudo llegar tan lejos un eco del romance, conservando tan fielmente de éste el ritmo y las expresiones mismas, único eco que en los países eslavos se podía hallar de todas las leyendas carolingias⁵². Menéndez Pelayo pensaba en trasmisión por medio de los judíos españoles que tantas reliquias de nuestra poesía tradicional conservan⁵³. Pero la cosa es más sencilla. En los albores del romanticismo, el gran literato e historiador ruso Karamsín tradujo en 1789 (cuando en su primera juventud viajaba por Alemania) el romance español⁵⁴, primera balada literaria en lengua rusa, que en la patria del traductor alcanzó pronto esa gran popularidad (¿acaso tradicionalidad incipiente?) tan enigmática para muchos eruditos. Pero, en fin, no deja de tener algo de un enigmático sino el que la traducción de un romance español fije el año 1789 como «el año natalicio de la balada romántica rusa», según frase de un historiador literario⁵⁵.

15.—*Los románticos hispanos; Garrett y Rivas.*

Los rigores absolutistas del siglo XIX producen al menos algún buen resultado, porque sus emigrados políticos vienen a ser elemento captador de cultura extranjera. Cuando en 1823 el duque de Angulema y el golpe de Estado de Vilafranca-de-Xira restablecen el absolutismo tanto en España como en Portugal, entre los desterrados que entonces abandonan la Península están Ángel Saavedra, futuro duque de Rivas, y Almeida Garrett, y el destierro pone a los dos en contacto con el romanticismo inglés. En aquel ambiente de Londres, Garrett recuerda con año-

⁵² DEPPING, *Romancero castellano*, Leipsique, 1844, II, pág. 101. G. PARIS, *Histoire poétique de Charlemagne*, 1865, pág. 134.

⁵³ *Antología*, XII, 1906, pág. 377.

⁵⁴ F. LIEBRECHT, en *Germania*, XXVI, pág. 368.

⁵⁵ «Das Jahr 1789 ist also das Geburtsjahr der russischen Ballade, allerdings der Übersetzungsballade», F. W. NEUMANN, *Geschichte der russischen Ballade*, Königsberg, 1937, pág. 27; W. J. ENTWISTLE en *Miscellany L. E. Kastner*, 1932, pág. 208 da la transcripción de los cuatro versos —no dice sean de Karamsín— en alfabeto ruso

ranza los romances que oía antaño cantar en Porto, y sobre algunos de ellos compone dos refundiciones, *Adozinda* y *Bernal Francés*, editadas por las prensas londinenses en 1828. Saavedra, en Malta, es guiado hacia el romanticismo por la amistad de John H. Frere, y allí, en 1829, comienza su *Moro expósito*, publicado en París en 1834, poema que, a su vez, recibe alguna, aunque muy escasa, influencia de los romances impresos antiguamente.

El autor portugués, inspirándose en la tradición oral por él disfrutada en la niñez, y el autor español, valiéndose de algunos pocos romances de la tradición libresca, nos dan a entender la mucho mayor vitalidad que entonces tenía el romancero en Portugal respecto de Castilla. Esto se confirma en los prólogos de una y otra producción. Garrett con su *Adozinda* quiere devolver el verso octosílabo a la dignidad del poema, de la cual estaba excluido en su patria hacía dos siglos; quiere restaurar así la poesía más primitiva y original de la Península, «*nossos versos octosyllabos, que nos são proprios a nós hespanhoes, tanto portuguezes como castelhanos*». A la vez en el mismo prólogo anuncia Garrett tener recogidas unas quince versiones orales, base de un proyectado *Romanceiro portuguez*. Por su parte, Saavedra, al presentar su *Moro expósito* como obra romántica, frente a la frialdad y estiramiento neoclásicos, lo titula muy románticamente *Leyenda en doce romances*, pero los romances son clásicos endecasílabos, aunque asonantados, y cuando quiere concretar un recuerdo de los octosílabos, lo hace en la página inicial de la leyenda, copiando un párrafo del prólogo de la *Adozinda*, donde Garrett encarece nostálgicamente el encanto de los populares romances oídos por él, de niño, en las veladas de la lejana patria, «*excelente y lindísima poesía nacional*» que conmueve al poeta portugués en su expatriación. Saavedra no siente de un modo directo el encanto de la poesía tradicional, sino a través de Garrett.

El diferente estado de la tradición se plantea ya muy claro. El poeta español gusta de lejos los romances antiguos, e ignora los romances orales de su tiempo, mientras en todo el mundo portugués el romance oral era conocido y saboreado por los literatos; no sólo por Garrett. Allá en la India, el escritor lisbonense Costa e Silva oía a una señora de Goa el romance de la *Donzella*

guerreira, y sobre él fundaba su poema romántico *Isabel ou a Heroína de Aragoão*, 1832.

Después, Garrett publicó otras paráfrasis y fantasías poéticas sobre romances y leyendas de la tradición oral, lo que él llama «Romances reconstruidos», entre los cuales va el más importante, *Miragaia*, 1845. Con ellos quiere servir a su empeño en pro de la independencia literaria de su país contra el dominio opresor de las imitaciones seudoclásicas, dando como documentos y modelos nacionales las primitivas fuentes poéticas, los romances que el pueblo portugués conserva y «que não são mais queridos nem mais vulgares em nenhuma outra parte das Hespanhas». Así da a luz el *Romanceiro* en 1843, con una Segunda Parte en 1851; en total, treinta y dos romances populares, recogidos principalmente en la Beira Baixa, en el Minho y en Trastos-Montes, audazmente restaurados, según el gusto del colector; van seguidos de otros cinco romances sacados de la literatura, entre ellos la versión portuguesa del Dom Duardos vicentino, y el Marqués de Mantua. Exactamente como Berchet en su *Vecchie Romanze*, Garrett en su *Romanzeiro* no espera ser leído por los sabios, sumidos en prejuicios; le basta con ser gustado por los jóvenes y las mujeres.

Dice Garrett: «En España (nótese el consciente y romántico empeño de afirmar a Portugal dentro del nombre España), en España, portugueses y castellanos despertaron casi al mismo tiempo abriendo los ojos al triste espectáculo que daban en renegar del hidalgo origen de sus literaturas»; y se apoya en el ejemplo del Romancero de Durán y en los romances del Duque de Rivas. Pero no hace mérito de su propia precedencia y de su originalidad. El fué el primero en hacer cierta la tímida y fallida esperanza que el gran Jacobo Grimm concibió sobre los restos actuales de la primitiva epopeya; y los muchos años que se pasaron antes que Garrett hallase continuadores en otras partes de España, prueban lo genial de su cuidado exploratorio, y piden indulgencia para las muchas libertades que se tomó en su tarea de colector.

A distinto propósito responden los *Romances históricos* que el Duque de Rivas publicó en Madrid, 1841, citados por Garrett. Son una resurrección del romance literario, tras la muerte de éste en el siglo XVIII a manos de los copleros populares, trivia-

les, chabacanos o ridículamente encumbrados. No lo pudo resucitar Meléndez, dice Saavedra en su Prólogo, y ahora, en tiempos de renovación, se le sigue denigrando, pues el preceptista que de real orden anda en manos de toda la juventud (alude a Hermosilla) no ve en el romance sino las «vulgarachadas» de las jácaras, y no la poesía robusta y castiza que canta a Bernardo, a Arias Gonzalo, al Cid y a doña Lambra, o la riquísima y profunda de Góngora y Calderón; no siente ese preceptista la armonía del asonante, «primor exclusivo de nuestra hermosa lengua, debido a su variedad infinita de terminaciones, y al sonido puro, fijo, invariable de sus cinco vocales». De este modo Saavedra, que al escribir los romances endecasílabos del *Moro expósito* muestra hallarse todavía sometido a los prejuicios clasicistas de Hermosilla, reacciona ahora, reconociendo que el romance octosílabo es apto para todos los asuntos y es por excelencia el metro de la narración y descripción, el metro propio de la poesía histórica. Y de ello da Saavedra admirables muestras en su nueva obra, mostrando lo que es capaz de labrar su habilísimo cincel octosilábico en las dramáticas narraciones que desarrolla.

El valor que tiene la restauración del romance, llevada a cabo en el parnaso español por Saavedra, se aprecia bien recordando que José Joaquín de Mora, que también llevaba muchos años desterrado por Inglaterra y por Sudamérica, publica sus *Leyendas Españolas*, 1840, en metros aconsonantados; porque no queriendo hacerlas «ni clásicas ni románticas», aunque sabe que «nuestros antiguos romances forman el cuerpo de poesía popular más perfecto, más característico y más interesante de cuantos poseen las naciones de Europa», cree a la vez que los tiempos modernos exigen metro menos fácil y que el consonante es un estímulo creador de poesía, más eficaz que el asonante.

16.—José Jacinto Milanés.

Entre los dos grandes poetas que representan el influjo del romancero en el romanticismo hispánico peninsular, hay que dar cabida a un notable episodio americano.

Poco después de las primeras producciones de Saavedra y de Garrett, un ilustre poeta cubano, José Jacinto Milanés, algunos lustros más joven que ellos dos, de la misma generación que

García Gutiérrez, e influido por los éxitos teatrales de éste, decide hacer un drama de asunto romancístico como los de la época clásica, un *Conde Alarcos*, escrito en 1838. Milanés conoce a sus predecesores sobre ese mismo romance, Lope de Vega y Mira de Amescua, pero en ellos censura las libertades y «feas inverosimilitudes» que se permiten; él, en su fervor romántico, quiere observar una completa fidelidad al texto del romance, pues ese texto representa el mediavalismo auténtico en el que es preciso inspirarse ávidamente. Y en realidad obtiene una intensidad mayor que sus predecesores respecto a varios efectos dramáticos, aunque flaquea en puntos esenciales, no sabiendo dar consistencia poética a algunos datos del relato antiguo, sobre todo al abandono en que el conde ha dejado a la infanta por él seducida.

17.—*Comienzos del romance literario moderno.*

Por los mismos años 1840-1841 en que aparecen los *Romances históricos* de Saavedra, se publican *El estudiante de Salamanca* y *El Diablo mundo* de Espronceda, así como los *Cantos del Trovador* de Zorrilla, obras todas donde el romance narrativo y dialogal recibe inesperado cultivo. Y así rehabilitado por los tres grandes de nuestro romanticismo, el género que parecía agotado en el siglo XVIII renace a nueva vida. Al modo del romancero nuevo de Cervantes, Liñán, Lope y Góngora, un romancero moderno comienza en la literatura hacia estos años 1840, para continuar su desarrollo hasta hoy ininterrumpido.

Inmediatamente debe citarse en estos años iniciales al joven Romero Larrañaga, cuyas *Poesías*, Madrid, 1841, y cuyos *Cuentos históricos*, también de Madrid, 1841, contienen varios romances de tema legendario: «El de la Cruz colorada», «El Caballero», «Don Sancho el de Peñalén, romance histórico», «La muerte de don Pedro el Cruel», etc. Después, Arolas, que en sus *Poesías Religiosas, Orientales, Caballerescas y Amatorias*, Barcelona, 1842, tiene varios titulados igualmente «romances históricos», entre los que no falta el tema épico, el Cerco de Zamora. En fin, el autor de más tradicionales temas, García Gutiérrez, con su tomito *Luz y tinieblas*, 1842, donde, entre otros, hay cinco romances de «El conde de Saldaña», esto es, historia de Bernardo del Carpio, y seis referentes a la leyenda de Mudarra, titulada impropriamente

«Los siete condes de Lara», por no querer usar el arcaísmo «infantes».

Más tarde, Antonio Hurtado, en su *Romancero de Hernán Cortés*, 1847, sigue las huellas del Duque de Rivas. Lo mismo el Marqués de Molins y colaboradores en el *Romancero de la guerra de África*, 1860. Innumerables son los romances que entonces y después se escriben, cuyo estudio en conjunto daría a conocer un robusto género literario. Citemos por su importancia al chileno Carlos Walker Martínez, con sus *Romances americanos*, 1870 ?; a Zorrilla, *Leyenda del Cid*, 1882, contada en más de cien romances; el *Romancero colombiano en memoria del Libertador Simón Bolívar*, Bogotá, 1883, con treinta y siete romances de los principales poetas de Colombia; Adolfo Llanos, *Romancero de don Jaime el Conquistador*, 1889, y muchos más ⁵⁶.

Un recuerdo merece el intento de dignificar la literatura de cordel, debido a varios escritores madrileños (Castillo Soriano, Ossorio Bernard, entre otros), que en los años 1870-1873 publicaron cincuenta pliegos sueltos con su grabado inicial, como los pliegos de ciego, luego reunidos con el título de *Romancero español, Colección de romances históricos y tradicionales*, 1873 ⁵⁷.

Pero notemos importantes diferencias entre este romancero moderno y el romancero nuevo de la época clásica. Ahora los autores de romances jamás olvidan el poner su nombre al pie de su obra; mientras antes, el anónimo era exigido por la etiqueta vigente en el mundo romancístico, y eso implicaba tendencia a cierta impersonalidad, cierto estilo «natural», como en tiempo de Lope de Vega se decía, aunque ya sabemos qué artificiosa llegaba a ser esa naturalidad. Después, los modernos no conciben sus romances como poesía cantable, pues ya pasó el tiempo en que el *Mira*, *Zaida* o *La Estrella de Venus* resonaban por todas las calles y las plazas; la poesía cantada tiene también estilo y dimensiones particulares, y además ella sola obtiene plena popularidad, siendo asimilada por el pueblo y recibiendo de él variantes. En suma,

⁵⁶ Narciso Alonso Cortés (en *Estudios Hispánicos. Homenaje a A. M. Huntington*, Wellesley, 1952, pág. 4) enumera varios: romancero de Numancia 1860, de Cristóbal Colón 1866, de la Guerra del Pacífico 1866, de Navarra 1876, de Zamora 1880, de Álava 1885, de Galicia 1887, de don Álvaro de Bazán 1889, de Don Quijote 1890, de don Pedro I de Castilla 1898, etc.

⁵⁷ M. OSSORIO BERNARD publicó aparte los suyos titulándolos *Romances de ciego*, Madrid, 1883.

el romancero moderno no puede lograr ni la gran popularidad ni aquella relativa tradicionalidad que alcanzaron algunas creaciones de hacia 1590.

Importantes son, sin embargo, las analogías de este romancero que surge en la edad moderna con el que vivió en la época clásica. Los que Garrett llama «romances reconstruídos» equivalen a los que en el siglo XVI se llamaban «contrahechos», y estas refundiciones vemos que se continúan haciendo actualmente; son la intervención más amplia de la invención personal en la oral colectiva. La recolección de boca del pueblo, iniciada por Garrett en Portugal o por Durán en Andalucía, equivale a la que practicaban los antiguos escritores, desde un Timoneda a un Lope de Vega, atentos unos y otros a hacer entrar en el caudal literario la fugitiva forma oral. El mismo hecho de volver a ser cultivado el romance por todos los principales poetas del romanticismo, se equipara con el gran desarrollo del romancero nuevo, en cuanto ambos movimientos llevan el fundamental propósito de renovación, mediante un retorno a la antigüedad y a la poesía natural.

CAPÍTULO XVIII

ESTADO LATENTE DEL ROMANCERO ORAL

INDAGACIONES ERUDITAS, DE DURÁN
A MENÉNDEZ PELAYO (1828-1900)

1.—Época de Agustín Durán y de Fernando José Wolf.

Andando los años, en los trabajos eruditos sobre el romancero vemos continuarse entre Portugal y Castilla la diferencia inicial que observamos respecto a los dos promotores del romanticismo, Garrett y Saavedra. En Portugal la actividad colectora se dirige hacia el romance oral moderno, mientras en Castilla la atención se aplica a los romances que nos trasmitió la literatura de los siglos áureos.

La perseverante obra de Agustín Durán comienza con la publicación de cinco tomitos, en el desarrollo de cuya serie se van intensificando los trabajos y depurando las ideas críticas del ilustre colector. El primer tomo se titula *Romancero de Romances moriscos*, 1828, sacados únicamente del Romancero General de 1614; ¡siempre preferido el género granadino al género épico-histórico, como en la España de hacia 1600! Sigue, en dos volúmenes, el *Romancero de Romances doctrinales, amatorios y festivos*, 1829, recogidos de varias colecciones y obras sueltas de poetas, algunas bastantes raras. Estamos en pleno absolutismo fernandino y ninguna idea romántica había penetrado en España. Por fin, pasados tres años, sale en otros dos volúmenes el *Romancero de Romances caballerescos e históricos*, 1832, precedi-

do de un catálogo crítico de doce colecciones utilizadas. Durán prologa los romances moriscos recordando que hace poco «los ingleses han comprado a peso de oro y estraído una infinidad de rarísimos Cancioneros y Romanceros»; es el comercio librero y no el movimiento romántico inglés lo único que puede apreciar la opinión literaria en la España de Fernando VII, según ya vimos otra muestra de ello en el año 1825. Pero en los dos tomos finales de su colección, ya Durán cita y aprovecha los trabajos del romanticismo alemán, de Depping y de Böhl de Faber, y a instancia de Quintana ¹, antepone un Discurso preliminar (que falta en los tres tomos anteriores) con observaciones sobre la literatura, la historia y la civilización españolas. Al fin de su tarea comprende que los romances más interesantes son los que publica en último lugar, y confiesa que si editó primero los romances moriscos fué teniendo que transigir con una generación educada y reglamentada por la crítica del siglo XVIII. Ahora se atreve a recomendar la lectura de los romances viejos de la *Infantina*, *Rosafiorida* o los *Infantes de Lara*, no sólo como documentos histórico-literarios de alto valor, sino para «admirar cierta naturalidad y sencillez, cierta interesante ternura, y, a veces, hasta cierta especie de candor homérico que se descubre en ellos».

Después, conociendo más trabajos extranjeros (en especial las *Rosas* de Timoneda, publicadas por Fernando Wolf, y el *Romancero Espagnol* de Damas Hinard), rehace Durán su obra, publicando el gran *Romancero General*, 1849 y 1851 ², con Prólogo ya francamente innovador: «Emprendí estas tareas, dice, cuando un poder arbitrario dominaba nuestra patria, y por ello me fué imposible manifestar libremente las ideas filosóficas que abrigaba» (el empaque filosófico y sociológico del tiempo de Jovellanos estaba aún muy de moda para Durán); él había rendido culto, como todos, a los principios del siglo XVIII, que pretendía reconstruir «a priori» las sociedades, rompiendo con todo el pasado; también él participó del error general, y «tuvo la audacia de reprobar lo que era poco conocido, y de despreciar en público lo que en secreto admiraba»; pero la reacción alemana, provo-

¹ Véase *Bibl. Aut. Esp.*, X, pág. VII, nota 4.

² Tomos X y XVI de la *Bibl. Aut. Esp.* El subtítulo, arrastrado de la edición en cinco tomos, dice: *Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, pero la sección de «Romances vulgares que cantan los ciegos» comprende los romances posteriores al siglo XVII.

cando el estudio de la Edad Media, le abrió los ojos para estimar la literatura patria, y ahora se siente satisfecho de que su anterior Romancero haya sido «semilla de buenas y liberales doctrinas», cuyo brote contribuyó a que España recobrase la perdida independencia y originalidad literarias.

El nuevo Romancero de Durán superó con mucho al anterior, por el número y ordenación de los materiales. Se distingue por perfeccionar las clasificaciones de Huber y de Wolf, dándonos el primero y aun muy estimable intento de clasificar en conjunto la producción romancística según la fecha y el estilo de cada una de sus muestras ³, y por dedicar especial atención a los romances viejos, como la más genuina manifestación literaria del pueblo, representantes muy alterados de los romances primitivos que es de suponer se cantaron desde antes del siglo XII, pero que no han llegado hasta nosotros (véase arriba, cap. II, 4). Incluye además ocho romances de tradición oral: tres de Asturias y cinco de Andalucía ⁴. La colección comprende, en total, 1.900 romances (en vez de los 595 que publicó Depping en su última edición de 1844), copioso caudal en que brilla la extraordinaria pericia bibliográfica de Durán; pero en los textos que da se permite muchas y atrevidas correcciones sin expresar en nota cómo las hace ⁵.

A Durán le faltaba formación filológica. Su Romancero fué admirado por su amplitud y por la clasificación de los romances, pero la edición de éstos no podía satisfacer a la ciencia alemana. Por eso el ilustre hispanista vienés Fernando José Wolf, auxiliado por el erudito bávaro Conrado Hofmann, publicó la *Primavera y Flor de Romances, o Colección de los más viejos y más populares romances castellanos*, Berlín, 1856. Después del gran Romancero de Durán, quieren Wolf y Hofmann reunir aparte las más espontáneas «flores de primavera de un suelo tan

³ Distribuye los romances en tres épocas y ocho clases: *Época tradicional*, 1.ª clase, romances primitivos, más o menos rehechos; 2.ª, de tipo árabe; 3.ª, juglarescos. *Época erudita*, 4.ª clase, romances cronísticos; 5.ª, romances cronísticos de mayor inspiración subjetiva; 6.ª, vulgares, medio eruditos, medio artísticos. *Época artística*, 7.ª clase, trovadorescos; 8.ª, artísticos escritos por poetas del siglo XVI.

⁴ Los romances orales asturianos van en el Prólogo, págs. LXV-LXVI, y los andaluces van en los núms. 54, 317, 321, 327 y 372.

⁵ Se permite corregir la rima o la medida de los versos, y añadir algunos versos para completar el sentido, «y eso casi siempre tomándolos de otro original impreso o manuscrito que los contuviese» (*Bibl. Aut. Esp.*, X, pág. xxxv).

poético como el de España». Esta selección admite sólo 198 romances (es decir, la décima parte de los de Durán), entre los cuales van sólo cuatro de la tradición actual ⁶. Para los viejos la *Primavera* dispone de dos fuentes primeras de información, desconocidas por Durán: el *Cancionero* sin año, de Amberes, existente en la Biblioteca de Wolfenbüttel, y dos tomos de la *Silva* de Zaragoza que poseía la Biblioteca de Munich. Discutido críticamente el valor atribuible a cada fuente, es en consecuencia establecido el texto auténtico de cada romance, en forma bastante satisfactoria, no superada aún, aunque con errores conceptuales de método y con inexactitudes de transcripción. La tacha principal que puede ponerse al sistema adoptado es la supresión de la -e llamada paragógica, que Wolf se decidió a eliminar por creerla «producto de la ignorancia y arbitrariedad de los editores desde el siglo XVI» (véase cap. IV, 11). También se dejan sentir los errores inherentes a las ideas románticas sobre el origen y vida de la poesía popular, aquí desarrolladas en la docta introducción y aplicadas en la calificación estilística y cronológica de cada uno de los textos publicados. Los romances, explica Wolf, son la poesía primitiva de España; vivieron primero tan sólo en boca del pueblo, conservados de generación en generación por sentimientos e intereses análogos a los que los crearon; su forma primera se ha perdido, pues han llegado a nosotros retocados por poetas de los siglos posteriores o refundidos en estilos varios: juglaresco, trovadoresco o artificioso de cualquier clase. Siempre que Wolf encuentra dos redacciones de un mismo romance, una breve y sencilla, otra más amplia y más literaria, ésta es la posterior, la derivada; criterio que vicia la cronología y la historia toda del género, como ya hemos notado (cap. II, 4; V, 6 y 9).

La dedicatoria de la *Primavera*, en español, une dos cumbres de los estudios hispánicos en Alemania. La docta colección está

⁶ Los romances de la tradición actual en la *Primavera* proceden: dos de Durán (*La boda estorbada*, núm. 135, y las *Señas del esposo*, 156) y dos de Milá (*El Moro que perdió Valencia*, 129, y *Hermanas reina y cautiva*, 130). La clasificación de los romances en la *Primavera* comprende sólo tres clases: 1.^a, romances primitivos o tradicionales (clases 1.^a y 2.^a, de Durán); 2.^a, primitivos refundidos por los eruditos o poetas artísticos (clases 4.^a y 5.^a, de Durán); 3.^a, juglarescos (clase 3.^a, de Durán). Ya dijimos que esta clase 2.^a, en realidad, es frecuentemente anterior a la 1.^a — MILÁ, *De la poesía*, pág. 479, hace otra clasificación: clase 1.^a, populares; 2.^a, de origen arábigo; 3.^a, juglarescos; 4.^a, eruditos; 5.^a, semiartísticos (clase 6.^a, de Durán). Contra el origen árabe dijimos en el cap. XII, 7. Algún otro reparo a esta clasificación en el cap. VIII, 3.

dedicada a «don Jacobo Grimm, el primero que ha sabido escoger y apreciar los romances verdaderamente viejos y populares de los españoles», y a «don Manuel Geibel, quien con el acierto de un gran poeta ha logrado reproducir a más y mejor entre nosotros todos los primores de aquellos romances».

2.—*Mariano Aguiló ante las dudas de Durán y del Marqués de Pidal.*

El romancero oral había desaparecido totalmente de la vista, dado el olvido completo del siglo XVIII, dado que entonces toda popularidad quedó dominada por los romances vulgares, los ramplones romances de ciego, de ajusticiados, bandidos, casos maravillosos y milagros falsos.

A mediados del siglo XIX se ignoraba por todos la existencia de una regular tradición oral, fuera de la portuguesa revelada por Garrett. En 1853, en la tertulia dominguera del Marqués de Pidal, se dudaba mucho de la noticia que allí un día llevó Durán, de existir abundantes romances en Cataluña, recogidos por el joven poeta mallorquín Mariano Aguiló Fuster. Durán se empeñó en arreglar una visita de Aguiló al Marqués, aunque éste partía para Asturias aquella misma tarde, y Pidal, mientras escogía los libros que había de llevar en el viaje, exponía al joven Aguiló fuertes motivos de su duda: el octosílabo no era metro usual en la literatura catalana ni en la provenzal, y sobre todo añadió: «yo, que en política he hecho favores a muchos asturianos, no pude conseguir de ninguno copia de las canciones que hace medio siglo se oían por todas partes, y sólo pude dar a Durán cuatro retazos que yo recordaba de mi niñez; si en cincuenta años tanto se olvidó en Asturias, ¿cómo puede conservarse en Cataluña todo un romancero?» Aguiló respondía que la tradición es más persistente de lo que se cree; él, movido por aquellas mismas muestras que Pidal dió en otro tiempo a Durán ⁷, había hurgado en la memoria de una sirvienta de Cangas de Tineo y había copiado de ella varios romances caballerescos que tienen sus similares en los valles pirenaicos. Sor-

⁷ Se refiere a las publicadas en el *Romancero* de DURÁN, *Bibl. Aut. Esp.*, X, página LXV. Esta anécdota de 1853 está referida por AGUILÓ, *Romancer de la terra catalana*, 1893, págs. 357-360.

prendido Pidal al escuchar una muestra de tales romances asturianos, deja sus libros y va a dar un apretón de manos al joven mallorquín.

Con esta conversación se comienza a vencer el completo desconocimiento en que estaban todas las personas ilustradas, lo mismo en las grandes ciudades que en los pequeños lugares, respecto a la persistencia del romancero tradicional en la memoria del pueblo. Se empezaba a conocer un singular fenómeno: a pesar de dos siglos de absoluto oscurecimiento, la tradición romancística continuaba viviendo en estado latente. Pero el descubrir esa vida oculta que Aguiló anunciaba para Cataluña y para Asturias fué obra lenta, muy lenta, para las otras regiones.

3.—*La tradición oral catalana.* *Milá, Briz y Aguiló.*

En ese mismo año 1853, el maestro Milá Fontanals, más activo que Aguiló, editaba en Barcelona sus *Observaciones sobre la poesía popular*, seguidas del *Romancerillo catalán*, con cincuenta y nueve romances, transcritos en versiones arregladas conforme a diversas variantes, pero sin dar a conocer éstas; los romances en castellano, que son tres, van expurgados de toda expresión catalana. El propósito artístico prevalece sobre el erudito; así, Milá quiere hacer sentir que el encanto de los fragmentos publicados debe concebirse completado con la melodía que los acompaña, «entre el ambiente de la campiña y el estremecimiento de las ramas, o a los compases de la cuna o al rumor de los usos y cabe el ahumado escaño del hogar». Lamenta el secular y completo desconocimiento en que vivió esa tradición; nadie hasta él estudió esta poesía popular, totalmente desprovista de historia, sin que haya de ella memoria escrita alguna, sin que cuente con cantores de profesión que la custodien y la propaguen ⁸.

Esta poesía catalana, que tan abandonada juzga Milá con respecto a la vieja poesía castellana, se adelantaba ahora mucho al nuevo romancero de Castilla. Enseguida aparecen las *Cansons de la terra*, por Francesch Pelay Briz, Barcelona, 1866, 1871,

⁸ *Observaciones*, 1853, págs. 89-90 y 98,

1874, 1877, cinco volúmenes, con versiones muy hermosas, pero muy arregladas, provistas de alguna variante de valor literario, no filológico; baste decir que los romances de origen castellano salen aquí expurgados de toda expresión castellana. El mérito de Briz consiste en que por primera vez publica la melodía con que cada canción fué recogida. Llevado de esta justa estima de la parte musical, Briz observa que el romancero castellano, careciendo de música, no es hijo de la tierra, es poesía que pasó de la cabeza al papel, sin mediación del pueblo; la verdadera poesía popular de España se halla en las provincias donde se hablan esas lenguas que oficialmente se motejan de «dialectos»: se halla sobre todo en Cataluña ⁹. Como se ve, Briz habla conociendo sólo el Romancero de Durán, ignorando por completo la historia musical de los romances viejos.

Milá publicó segunda edición del *Romancerillo catalán* en Barcelona, 1882 ¹⁰, muy aumentada hasta 580 canciones, editadas ahora con rigor científico, dando para cada una todas las versiones y variantes conocidas. El campo principalmente explorado es Cataluña, pero también hay versiones de Valencia, de las Baleares, del Rosellón y de la ciudad catalana de Alguer, en Cerdeña. Al final lleva cuarenta y seis melodías. Este *Romancerillo* es hasta el presente, en toda la Península, la colección más copiosa, esmerada y perfecta; es la primera que acogió versiones defectuosas e incompletas, útiles siempre para el estudio de la tradición; es la primera en que aparecen fielmente reproducidos los catalanismos en las versiones castellanas y los castellanismos en las catalanas.

También el precoz y lentísimo Mariano Aguiló dió, por fin, a luz su colección hacía muchos años reunida, *Romancer popular de la terra catalana*, 1893, con el subtítulo *Cançons feudals cavalleresques*. Son treinta y tres romances en reconstrucciones literarias, hechas por Aguiló con delicado gusto poético, autorizadas por el autor tan sólo con la mera enumeración de las múltiples versiones en que se apoya, recogidas en Cataluña y en las Baleares, con alguna de Valencia. El fin artístico está conseguido, pero el espíritu crítico del lector queda insatisfecho al no

⁹ *Cansons*, I, pág. XLIV.

¹⁰ Con simple cambio de portada fué incluido el *Romancerillo* en las *Obras completas* de MILÁ, publicadas por Menéndez Pelayo, tomo VIII, Barcelona, 1896.

poder conocer las versiones mencionadas al frente de cada reconstrucción; todas ellas se conservan inéditas, esperando sean sacadas a luz algún día.

4.—*Trabajos portugueses.*

En Portugal, el camino abierto por Almeida Garrett fué seguido por Teófilo Braga, publicando un *Romanceiro Geral colligido da tradição*, Coimbra, 1867, con sesenta romances de todas las regiones peninsulares de Portugal, principalmente de la Beira Baixa y de Tras-os-Montes. En su prólogo, Braga declara conservar en toda su rudeza los materiales recogidos, renunciando al propósito artístico de Garrett, quien se permitía añadir, acortar o fundir las versiones. Aunque Teófilo Braga no se ajuste exactamente a sus protestas, él es el primero que con propósito científico aspira a reflejar fielmente la vida actual de la literatura popular portuguesa. Y dominado por las ideas críticas alemanas, las de Fernando José Wolf, nota que si bien los sesenta romances que publica se hallan casi todos en las antiguas colecciones españolas, en Portugal se conservan más breves y simples; por tanto, más puros; y así, el *Romanceiro* puede decirse, sin orgullo nacional, que contiene lo que hay de más bello y antiguo en la poesía popular de la Península.

El mismo Braga publica después los *Cantos populares do Archipelago Açoriano*, Porto [1869], con ochenta y dos romances, gran parte de los cuales había el doctor João Teixeira recogido para ofrecerlos a Garrett. La tradición insular se revela más copiosa, más conservadora y fiel que la continental. Ahora, con más decisión que antes, afirma Braga la parte importante que Portugal tiene en la elaboración del romancero de la Península, pues los dos mil romances por Durán publicados no valen más que los cien que aún hoy se repiten en Portugal: los romances españoles, salvo poco más de noventa anónimos y bellos, fueron escritos por literatos conocidos, imitando el gusto del pueblo. La tradición española es sólo del siglo XVI, mientras la portuguesa se remonta a ese mismo XVI y se conserva actualmente ¹¹.

Siguen el *Romanceiro do Algarve*, por Estacio da Veiga, Lisboa, 1870, con versiones libérrimamente retocadas; trabajo com-

¹¹ *Cantos do Arch. Açoriano*, págs. 416-417.

pletado por Athaide Oliveira con otro *Romanceiro e Cancioneiro do Algarve (lição de Loulé)*, Porto, 1905, donde los textos son también «resultante de muitas lições». Después el *Romanceiro do Archipelago da Madeira*, por Rodrigues de Azevedo, Funchal, 1880, siguiendo, según dice, el sistema de Durán en hacer a los textos aquellas correcciones que parecen indispensables. Inmediatamente los *Cantos populares do Brazil*, por Silvio Romero, Lisboa, 1885.

De carácter general, deben citarse el *Romanceiro Portuguez*, por V. E. Hardung, Leipzig, 1877, compilación de lo ya publicado, y el que en Lisboa, 1886, publicó J. Leite de Vasconcellos, con cuarenta y tres versiones, algunas inéditas, recogidas por el ilustre arqueólogo.

5.—La tradición asturiana.

Para F. J. Wolf, en 1859, no se conservaban oralmente romances antiguos sino en Cataluña y en Portugal¹². Pronto comenzó a cesar tanto desconocimiento. La tradición asturiana, que el Marqués de Pidal daba por extinguida a mediados del siglo XIX, empezó a ser descubierta por un andaluz, por el gran erudito José Amador de los Ríos, en carta a Fernando José Wolf, titulada *Poesía popular de España, Romances tradicionales de Asturias*. Esta carta fué publicada por Wolf en Berlín, 1860, y reimpresa en Madrid, 1861¹³. Amador de los Ríos había recorrido Asturias para estudios arqueológicos, pero en las romerías que presenció, pudo recoger algunos romances; hasta trece son los que envió a Wolf en versiones muy retocadas.

Un acopio abundante tardó en hacerse más de veinte años, y apareció en la *Colección de los viejos romances que se cantan por los asturianos en la danza prima, esfoyazas y filandones*, Madrid, 1885; su autor, Juan Menéndez Pidal, recorrió gran parte de Asturias en busca de las versiones más completas que podía hallar, y publicó noventa, más ocho de las de Amador de los

¹² WOLF, *Studien*, pág. 551, nota 1, traducción de Unamuno, II, pág. 288, nota.

¹³ Apareció en el *Jahrbuch für romanische und englische Literatur*, y después en la *Revista Ibérica*, y aparte, en un folleto de 32 págs. Don Rodrigo Amador de los Ríos me regaló los originales de los romances enviados a su padre por varias personas, y según ellos, se ve cuántos retoques se hicieron en lo publicado. AMADOR vuelve a tratar de esos romances en su *Historia crítica de la Literatura*, VII, 1865, págs. 441 y sigs.

Ríos, todas algo retocadas, y fundiendo a veces varias en una. Fué ésta la primera colección copiosa que se publicó con romances en lengua castellana (algo matizada de dialectalismos asturianos), y quedó solitaria, tardando más de otros veinte años en ser emulada.

Con toda exactitud filológica publica diez y nueve versiones, recogidas hacia Cangas de Tineo (región no incluida en la colección de 1885), el erudito sueco Åke W. Munthe, *Folkpoesi från Asturien*, Upsala, 1888 ¹⁴. El colector nota que los romances escasean y están cerca de extinguirse por completo, mientras la copla o cuarteta abunda y florece. El canto en esa región se acompañaba con castañuelas y pandero cuadrado.

6.—Noticias sobre la tradición gallega.

El mismo desconocimiento que había respecto a Asturias hacia 1850, se daba respecto a Galicia, donde la latente oscuridad en que vivía el romancero era cerradamente impenetrable.

El año 1866, Manuel Murguía ¹⁵, lleno de prejuicios regionalistas, decía en su *Historia de Galicia*: «Aquí en este país, en donde abundan las leyendas..., puede decirse que carecemos de verdadero romance, como si quisiese decir de esta manera que a nuestro pueblo algo de profundo e insuperable le separa del resto de la nación... A pesar del grande empeño que en ello hemos puesto, nos ha sido imposible adquirir en gallego un romance de regulares dimensiones.» Murguía no estimaba como verdadero romance, por ser hexasilabo, el de *Santa Irena*, que él publica a continuación del referido pasaje. Pero más tarde él mismo comunicó a Milá dos romances octosílabos en gallego, uno de ellos versión muy estimable del *Conde Alarcos*.

Diez años después de la *Historia de Galicia*, Milá, en un artículo sobre *La poesía popular gallega*, publicado en la *Romania* de 1877 ¹⁶, hace reseña de varios romances recogidos en Galicia (alguno ya inserto por el erudito portugués Adolfo Coelho en la

¹⁴ *Upsala Universitets Årsskrift*, 1888. Munthe observa que sus versiones son más incorrectas que las de la colección publicada por mi hermano Juan, y presume que en éstas hay retoques; tiene en ello razón, pues se ajustan al sistema de Durán.

¹⁵ *Historia de Galicia*, Lugo, 1866, I, pág. 256.

¹⁶ Artículo reimpresso en las *Obras completas de Milá*, V, Barcelona, 1893, páginas 369 y sigs.

misma *Romania* de 1873), y da a luz los dos romances de Murguía con otros cinco, unos en gallego y otros en castellano, llegando a esta rectificación: «Si juzgamos por las muestras que hemos reunido, no abundan los romances en Galicia; mas no por esto admitimos que haya en este pueblo una repugnancia innata hacia un género tan natural y difundido. Acaso se introdujeron o se compusieron en Galicia en menor número que en Portugal y en Asturias; pero basta para explicar la actual carestía la decadencia del espíritu tradicional y la mayor afición a otros géneros más enlazados con la música y la danza. Igual escasez se nota (juzgando por lo que se ha publicado) no tan sólo en Aragón y Valencia, sino también en Castilla y Andalucía, que tan fecundas fueron en romances.»

Estas prudentes palabras de Milá reflejan la opinión más docta entonces sobre el romancero: vitalidad muy escasa, pero aún no extinguida.

Después de Milá, la exploración de Galicia adelantó muy poco. La sociedad El Folk-lore Gallego, establecida en la Coruña en 1883, parecía conocer bastantes romances ¹⁷, pero en el *Cancionero Gallego* de José Pérez Ballesteros, 1886 ¹⁸, no se incluye más que uno, el de *Doña Arbola*, sobre los ya publicados por Milá.

7.—*Muestras de la tradición bético-extremeña y de la sefardí.*

Muy atrasada igualmente se mantenía la exploración respecto al resto de las provincias españolas. No se publicaba colección alguna. Sin embargo, de Andalucía y de Extremadura meridional se tenían noticias dispersas. Estébanez Calderón comunicaba a Gayangos, desde Málaga en 1839, haber recogido cuatro romances, calificándolos de «quintaesencia de lo romántico», y en sus *Escenas andaluzas*, 1847, publicaba dos, cuya comunicación revela una tradición muy arcaizante, pues aun conserva la *-e* asonántica: *voluntade, acáe, quedare, me pondrás,*

¹⁷ Véase MENÉNDEZ PELAYO, *Antología*, X, 1900, pág. 207. El Cuestionario de esa Sociedad coruñesa pide noticias o versiones de unos sesenta romances, pero sin duda el título de algunos de ellos está tomado del romancero portugués, así que su mención no es prueba de que fuesen conocidos en Galicia por los redactores del Cuestionario.

¹⁸ Tomo XI de la *Biblioteca de Tradiciones populares*, 1886, págs. 262 y sigs.

albore, ruiseñore, etc. ¹⁹. La Fernán Caballero también incluyó algún romance en *La Gaviota* y en otras obras, 1849, 1857. Después, lo poco que se conoció es debido al movimiento folklorista impulsado en Sevilla por Antonio Machado (Demófilo), quien en la revista *El Folk-lore Andaluz*, 1882, publicó dos romances sevillanos. Luego, Sergio Hernández, en el *Folk-lore Bético-Extremeño*, 1883, daba a luz tres romances más, recogidos en Zafra. Rodríguez Marín daba uno de Osuna en el *Boletín folk-lórico Español*, 1885. J. A. Torre (Micrófilo), incluía seis de Guadalcanal en *Un capítulo de Folk-lore Guadalcanalense*, 1891. La escasez de las muestras parecía indicar una tradición muy débil.

Por último, la tradición judía comenzó también a ser conocida en sendas publicaciones por el señor Bejarano, de Bucarest, en el *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 1885 (romance de Virgilio), y por Sánchez Moguel, en el *Boletín de la Academia de la Historia*, 1890 (romance de la Muerte del duque de Gandía). A estas dos comunicaciones siguió una colección ya importante, la de cuarenta romances, recogidos principalmente en Andrinópolis, y dados a luz por Abraham Danón en la *Revue des études juives*, París, 1896.

8.—Época compilatoria de Menéndez Pelayo y de Teófilo Braga.

Después de todos estos trabajos reseñados se produce un gran esfuerzo compilatorio a fines del siglo XIX. Al acopio de publicaciones dispersas, realizado en España, sigue la vasta compilación llevada a cabo por Menéndez Pelayo en los tomos VIII a X de su gran *Antología de poetas líricos castellanos*, Madrid, 1899-1900.

En la parte antigua esa Antología reimprime la *Primavera y Flor* de Wolf, con muy importantes adiciones, que son cincuen-

¹⁹ A. CÁNOVAS DEL CASTILLO, *El Solitario y su tiempo*, Madrid, 1883, págs. 338 y 343. ESTÉBANEZ, en sus *Escenas andaluzas*, «Un baile en Triana», cita expresamente *Celinda*, *Gerineldo*, *El Conde Sol* y *Roldán*, que son los que en el Romancero de Durán llevan los números 54, 321, 327 y 372 (comp. arriba, nota 4). La paragoge en *El Conde Sol* es notable, o sospechosa, porque no está obligada por ninguna asonancia naturalmente llana (no hay en rima ninguna voz como *padre*, *sangre*, etc.). En *Roldán y el trovador* se justifican *terrone*, *traidore*, etc., porque hay *torre*, y el hemistiquio «que hace llorar a los bosques», pero éste, sin duda, retocado, pues la palabra *bosques* no me parece popular.

ta y siete romances más, sacados de algunas fuentes desconocidas para Wolf, a saber: la *Tercera Parte de la Silva de varios romances*, Zaragoza, 1551 (ejemplar único poscído entonces por el Marqués de Jerez)²⁰, el *Cancionero Musical*, publicado por F. Asenjo Barbieri, los vihuelistas Fuenllana y Valderrábano, y algunos rarísimos pliegos sueltos. No son romances viejos todos los que Menéndez Pelayo añade, pero tampoco lo eran todos los que la Primavera acogió, si bien el criterio del erudito alemán es siempre más restringido que el criterio del español.

En la parte moderna reúne Menéndez Pelayo, con extremada diligencia bibliográfica, cuanto se había impreso anteriormente en libros o en revistas, y lo completa con aportaciones inéditas que le ofrecían Juan Menéndez Pidal, cinco versiones de Asturias; Rodríguez Marín, doce de Sevilla; Coello Pacheco, diez de Salónica, y algún otro; en total, unos doscientos²¹.

Así, la copiosa compilación de Menéndez Pelayo no sólo contiene todo lo conocido, sino bastante de lo desconocido, ofreciendo novedades muy importantes, lo mismo para el caudal antiguo que para el moderno. Su principal mérito consiste en ser la primera colección en que se reúnen la tradición antigua y la actual. La agrupación de tan numerosas versiones no se hace juntando todas las de un mismo romance, sino atendiendo a la procedencia de los elementos aportados; pero a pesar de esta desorganización, el acopio de tan diversos materiales es de extraordinaria utilidad. Y aún la abundancia es el menor mérito en el romancero de Menéndez Pelayo, pues la supera con un *Tratado de los Romances viejos*, 1903, 1906, donde la doctrina que Milá había expuesto en su memorable estudio *De la poesía heroico-popular*, 1874, bajo forma tan escueta que era ininteligible para el lector no especialista, aparece ahora desarrollada en páginas siempre agradables, animadas de calor artístico y enriquecidas continuamente por una insuperable erudición y por el conocimiento de nuevos y preciosos textos. Así, el Tratado de

²⁰ Hoy este tomo tercero de la *Silva* está perdido. Quizá se halle, aunque temporalmente extraviado, en la Hispanic Society de Nueva York, que adquirió la biblioteca del Marqués de Jerez. Unas cuantas hojas de esta *Tercera Silva* existen en la Biblioteca de la Universidad de Lieja, según J. Horrent, *Fragments desconocidos de un romancero*, en la *Rev. Bibliográfica y Documental*, III, 1949, pág. 283.

²¹ De Asturias se publican en el tomo X de la *Antología* 66 versiones; de Andalucía, 32; de Cataluña, 31; de otras provincias españolas, 14; de los judíos de Levante, 55; de Portugal, 3; total, 203.

Los Romances viejos hizo que éstos comenzasen a ser conocidos y gustados por el público en general. Una nueva vida comienza para ellos, mucho más intensa que la que les había dado la obra de Durán.

También en Portugal se produce ahora el trabajo compilatorio, como coronación de la perseverante labor aplicada a la recolección directa de variantes populares durante cuarenta años. Todo el material publicado dispersamente fué reunido y reimpresso por Teófilo Braga en la que modestamente llama segunda edición de su *Romanceiro Geral Portuguez* (que tiene muy poco que ver con la edición primera), y ahora ocupa tres volúmenes, sacados a luz en Lisboa, 1906, 1907 y 1909. Es colección riquísima, donde se hallan 169 temas tradicionales, la mayoría de ellos presentados en multitud de variantes. El estudio de esos temas romancísticos no se funda, como el de Menéndez Pelayo, en severa y alta crítica erudita. El filosofismo sociológico que estaba todavía de moda en tiempos de Durán, y que éste manejaba con su habitual templanza, sigue en auge para Braga, quien aún lo exagera en la concepción de sus grandes ciclos y vastas teorías, extrañas construcciones ciclópeas elevadas en el tomo último del *Romanceiro*.

9.—Castilla sin romances.

Llegados a este momento en que, tras el romance literario, también el romance oral toma nueva vida, recordamos la afirmación concorde de los autores portugueses o catalanes que declaran la tradición de sus respectivas comarcas superior a la del territorio de habla castellana, y todavía alguno niega al romancero de Castilla todo valor de popularidad aun en la época antigua.

La copiosa colección de Menéndez Pelayo desmiente en parte lo extremo de tales juicios; no obstante, la comparación de las dos vastas compilaciones («fin de siglo» la una y comienzo de siglo la otra) mantiene y reafirma la absoluta inferioridad vital del romance en el centro de la Península. Un buen conocedor de la materia, S. G. Morley, observa que el Romancero de Teófilo Braga contiene 566 versiones portuguesas, mientras el de Menéndez Pelayo sólo da 202 españolas, y aun de esas, unas 80 provienen de Cataluña y de los sefardíes de Oriente; el Portu-

gal peninsular ofrece 282 versiones, mientras el centro que habla castellano en la Península sólo ofrece 150, con ser un área muchísimo más extensa. Las consecuencias parecen claras: sin duda, concluye Morley, el pueblo portugués ha conservado mucho más vivo el gusto por los breves poemas; al parecer, Castilla dejó amortiguarse el espíritu épico, revelado en las grandes colecciones del siglo XVI, para desarrollar una nueva afición a la cuarteta lírica, mientras, por el contrario, ese gusto épico ha ido creciendo en los extremos occidental y oriental de la Península ²².

Y este juicio comparativo entre el romance y la copla lírica no aparece fundado sólo en el extraordinario florecimiento de la copla andaluza. Un folklorista sueco, el arriba citado A. W. Munthe, había hecho la misma comparación en una provincia antitética de Andalucía, en Asturias, observando que allí la copla abunda, mientras el romance está a punto de perderse.

En fin, siempre aparece bien firme la conclusión más limitada geográficamente a que llega Menéndez Pelayo, quien en vista de las escasas muestras recogidas en Andalucía y Extremadura, y de la más regular cosecha de Asturias, sienta que los romances viven todavía en boca del vulgo en algunas comarcas que, por su relativo aislamiento, han podido retenerlos hasta hoy, pero que «este caudal poético, al parecer, ha desaparecido casi completamente en las regiones centrales de la Península, en las provincias que por antonomasia llamamos castellanas» ²³.

²² S. G. MORLEY, en *Modern Languages Notes*, noviembre de 1908, pág. 227.

²³ *Antología de poetas líricos*, X, 1900, pág. 7; en la pág. 220 inserta una breve nota mía con mis primeras impresiones sobre esta materia.

CAPÍTULO XIX

REAPARECE LA TRADICIÓN CASTELLANA (DESDE 1900)

1.—Hallazgo de la tradición en Castilla la Vieja. En Soria.

Pero el mismo año 1900 en que Menéndez Pelayo escribía el arriba transcrito desahucio de Castilla, empezó a manifestarse en ella la vida de los romances orales. Y aquí me será permitido reiterar algunos recuerdos de vejez, oportunos para dar a entender el estado latente en que la tradición vive.

En mayo de 1900 hacía yo una excursión por ciertos valles del Duero para estudiar la topografía del Cantar de Mio Cid, y acabada la indagación en Osma, deteniéndome allí un día más para presenciar el muy notable eclipse solar del día 28, ocurriósele a mi mujer (era aquél nuestro viaje de recién casados) recitar el romance de la *Boda estorbada* a una lavandera con quien conversábamos. La buena mujer nos dijo que lo sabía ella también, con otros muchos que eran el repertorio de su canto acompañado del batir la ropa en el río; y enseguida, complaciente, se puso a cantarnos uno, con una voz dulce y una tonada que a nuestros oídos era tan «apacible y agradable» como aquellas que oía el gran historiador Mariana en los romances del Cerco de Zamora. El romance que aquella lavandera cantaba nos era desconocido, por eso más atrayente:

Voces corren, voces corren, voces corren por España
que don Juan el caballero está malito en la cama...;

y a medida que avanzaba el canto, mi mujer creía reconocer en él un relato histórico, un eco lejano de aquel «dolor, tribulación

y desventura» que, al decir de los cronistas, causó en toda España la muerte del príncipe don Juan, primogénito de los Reyes Católicos, porque esa muerte ensombrecía los destinos de la nación. Y en efecto, estudiado después ¹, aquél era un romance del siglo xv, desconocido a todas las colecciones antiguas y modernas. Era preciso, en las pocas horas que nos quedaban de estancia en Osma, copiar aquel y otros romances, primer tributo que Castilla pagaba al romancero tradicional de hoy día; era necesario también anotar aquella música, evitando el defectuoso sistema de recoger sólo la letra. Y buscando al Maestro de Capilla de la Catedral, haciendo a la bondadosa lavandera repetir y repetir sus cantos, se nos pasaron las horas, sin tiempo apenas para contemplar el gran eclipse solar que entonces ocurría, y que habiéndonos retenido en aquella vieja ciudad, ya poco significaba para nosotros ante el sol de la tradición castellana que allí alboreaba tras una noche de tres siglos, desde que Juan de Ribera publicó el último pliego suelto de romances orales en 1605. Nuestra buena cantora de romances los había aprendido de niña en su pueblo de la provincia de Burgos, La Sequera, cerca de Aranda de Duero.

La exactitud con que aquel romance de la Muerte del Príncipe don Juan conservaba las circunstancias históricas del suceso, era sorprendente; era fidelísima sobre todo en el nombre del doctor de la Parra, de quien se comprueba documentalmente que asistió al Príncipe en su última enfermedad en Salamanca, médico muy valido entonces, pero después ignorado de todos. Aquel romance nuevamente descubierto hablaba muy alto a favor de la fidelidad con que la tradición romancística se conservaba en aquel corazón de Castilla, donde se creía totalmente decaído el antiguo espíritu épico.

2.—*Dificultades del estado latente.*

Animados por el éxito de Osma, hicimos indagaciones en otras partes hasta Atienza. Nos dirigíamos a las personas más ilustradas de cada lugar, quienes, siempre obsequiosas, el cura, el hacendado, el alcalde, no nos consentían vagar por el pueblo,

¹ MARÍA GOYRI DE MENÉNDEZ PIDAL, *Romance de la Muerte del Príncipe don Juan*, 1497, en el *Bulletin Hispanique*, VI, 1904, págs. 29-37.

sino que hacían venir a la Casa rectoral o al Ayuntamiento a aquellos vecinos que sabían ser más memoriosos de antiguallas; pero siempre el resultado era negativo. El sujeto folklórico así escogido, y colocado en aquel ambiente solemne, nunca sabía nada aprovechable; sabía vidas de santos, relaciones de comedia antigua, o, cuando más, hacía el gran alarde de memoria recitando algún largo romance de ciego, de los del siglo XVIII: *Los Doce Pares de Francia*, *Rosaura la del quante*, *La renegada de Valladolid*², pero ninguno tradicional. Teníamos que pedir a nuestros bondadosos informadores que nos dejaran callejear solos por el pueblecito, y entonces, conversando de todo con los vecinos, haciendo corrillo con algunos, sentíamos nacer en ellos la confianza, y cuando la ocasión se presentaba, recitándoles nosotros versos de romances viejos, desempolvábamos su memoria, poniéndoles en tensión poética de recuerdo: «Eso lo oí a mi madre de otro modo», «Aquí cantamos esto otro...» Es preciso convivir con el pueblo. La esquiva, la reacia musa de la tradición rehusa como el misterioso marinero, cuando es rogado por el infante Arnaldos para que le repita su fascinador canto:

Yo no digo mi canción sino a quien conmigo va³.

Esa recitación recordatoria de versos⁴ es necesaria, porque yaciendo el romancero aletargado en la memoria del pueblo, si simplemente se pregunta por «romances» en general, nadie sabe lo que es un romance; nadie, ni las gentes incultas que los conservan en la memoria, ni las personas más leídas de los pueblecitos castellanos tienen la menor conciencia de la sustantividad de este género poético; la sugestión recordatoria acaso no es tan necesaria en algunas partes de Andalucía y de América donde los romances conservan su nombre genérico o toman el especial de *corridos*.

Enseguida de ese primer viaje exploratorio, nuestros veraneos de los primeros años del siglo XX en la solitaria cartuja del

² El de *Rosaura* (Durán, II, pág. 285) es de lo más sabido. MILÁ (*Obras*, VI, 1895, página 78, nota 2) lo oyó a una memoriosa mujer de la Espluga de Francolí.

³ Este hermoso verso del romancero español fué escogido por el conde Constantino Nigra como lema expresivo de la trabajosa tarea de cuantos colaboran en los *Canti popolari del Piemonte*.

⁴ Para facilitar a los recolectores de romances la tarea de despertar el recuerdo, se hicieron publicaciones de que luego hablamos.

Paular (provincia de Madrid) nos depararon abundantes hallazgos de romances por el valle alto del Lozoya, y ya entonces, para subsanar el defecto de la recolección asturiana y bético-extremeña, hecha hasta entonces sin notación de las melodías, empecé a usar el fonógrafo. El autor de la excelente edición del Arcipreste de Hita, Jean Ducamin, que me acompañaba por aquellas montañas, frecuentadas hace siglos por el picaresco Arcipreste, recuerda vivamente, junto a los sinsabores de vericuetos y canchales tan penosos de andar, los éxitos del fonógrafo como gran recurso folklórico en las animadas reuniones campesinas tenidas para sonsacar sus tesoros a aquellas gentes serranas, depositarias ariscas de la tradición⁵.

Sin embargo, a estos primeros resultados seguían desengaños desalentadores. No era tiempo favorable para conseguir informes indirectos. Era el tiempo de inmenso pesimismo respecto de la tierra castellana, lo cual influía gravemente en toda observación sobre las costumbres del pueblo. El poeta Machado sólo veía en los desolados campos de Castilla «atónitos palurdos sin danzas ni canciones»⁶, y el musicólogo Federico Olmeda escribía en 1903: «los castellanos soportan una vida lánguida, sin actividad ni energía, sin brillo ni esperanza...: sus costumbres y sus canciones las tienen sepultadas en el seno de su dolor; si alguna vez hacen ostentación de sus fiestas..., lo hacen con una pobreza y una melancolía que entristecen en lugar de alegrar». Olmeda, nacido y criado en el Burgo de Osma, donde hemos visto el amanecer del romancero castellano moderno, contradice la creencia corriente de que en Castilla no hay canciones populares; publica 309 tonadas burgalesas, pero entre las 12 secciones de ese cancionero no hay ninguna de «Romances»⁷. Igualmente en las indagaciones particulares que yo intentaba recibía una impresión adversa a mi interés por la búsqueda romancística. Siempre que me dirigía a los amigos más indicados para el caso, negaban toda

⁵ J. DUCAMIN, *Pierre Alphonse, Disciplines de clergie et de moralités, traduites en gascon*, Toulouse, 1908, págs. III y sigs.

⁶ Para este pesimismo castellano, desmentido después por el cancionero de Schindler, de 1941, véase *España del Cid*, 1947, págs. 115-116, nota.

⁷ F. OLMEDA, *Cancionero popular de Burgos*, Sevilla, 1903, en sus diversas secciones publica dos romances; de otros cinco da sólo cuatro octosílabos iniciales, como si fuesen coplas sueltas. El señor Olmeda, animado por mí, me entregó después en Burgos una docena de romances que había recogido. De la falta de todo espíritu local en Burgos se queja en las págs. 8 y 9

esperanza a mi deseo. Gabriel y Galán, el poeta tan compenetrado con la vida aldeana, el que tanto se inspiraba en «el severo canto llano», himno del rudo labrador, me escribía desde Guijo de Granadilla (Cáceres), en febrero de 1903, pintándome la ruina completa de la tradición: «la gente vieja de ahora sabe poco», no recuerda los romances «con que amenizaban las veladas (los *seranos*, en mi tierra) las mujeres más ancianas mientras hilaban, que ya no hilan tampoco, sino que hacen puntilla, porque ¡como está el lienzo tan barato!». Lo mismo otras respuestas de Ávila o Burgos, siempre negativas. Pero las experiencias de Osma y del Paular me hacían ver que el pesimismo respecto de Castilla no era más cierto que el anunciado cincuenta años antes respecto de Asturias según la anécdota de Aguiló, y me afirmaban en la creencia de que el romance oral se encontraría en muchas partes de España, como se pusiese empeño en buscarlo; me hacían suponer que el romance llevaba en el interior de la Península una vida oscura de reconditez profunda, y que si había aparecido antes en Portugal, después en Cataluña, y más tarde en Asturias, esto pudiera responder en gran parte a una gradación real en la intensidad de vida romancística de estas comarcas, pero más bien pudiera obedecer a una gradación en el deseo que por la exploración de la tierra natal sienten los respectivos naturales. Y en Castilla este deseo faltaba casi por completo entonces, sin haber quien lo despertase.

3.—*La tradición en Ávila y Segovia; el baile de tres.*

Igual resultado negativo hallaba yo entre los contertulios que nos reuníamos los domingos en el domicilio ocupado por Menéndez Pelayo en la Academia de la Historia como académico bibliotecario, donde se hablaba mucho de estos temas porque el maestro estaba entonces trabajando su Tratado de los Romances viejos. De los concurrentes, a quien más me empeñaba en catequizar era al capitán de navío Manuel Manrique de Lara, que a la sazón se ocupaba en un drama musical de asunto cidiano, y que sería para las melodías del romancero adquisición preciada, como en efecto lo fué inestimable. Perc él, al regresar de sus frecuentes viajes a Cartagena, a Cádiz o a Sevilla, me ase-

guraba que por allí no se recordaba romance ninguno antiguo. Le invité a que pasásemos juntos un par de días veraniegos en los pinares de Las Navas del Marqués, en la provincia de Ávila, y cuando allá fuimos, en julio de 1905, se mostró sorprendido de ver que a aquellas gentes no les preguntaba yo por romances o canciones antiguas en general, sino por versos determinados de tal o cual romance que provocaban en el interlocutor el recuerdo y la recitación inmediata. Éste era, al parecer, el gran secreto que me daba buenos resultados, y que Manrique tomó como una revelación, dando por fracasado su procedimiento de antes, consistente en informarse del cura, del maestro y demás conspicuos de los pueblos sobre los cantos populares allí usados. Manrique y yo copiábamos los romances que nos dictaban los dos recitadores más prontos y fecundos. Unas muchachas que, vergonzosas, nos habían asegurado no saber nada, se alejan del corro de los mirones, y cuando van algo lejos, perdido ya el empacho, iban cantando, para que nosotros las oyésemos...

con sus dos hijas queridas, Blanca Flor y Filomena.
Pasó por allí Tarquinos, se enamoró de una de ellas...

Era la clásica historia de Progne y Filomena. Aquellas muchachas habían comprendido bien lo que buscábamos, y les pesaba no hacerse valer. Enviamos en busca de ellas; y como ellas, todos luego en Las Navas tenían en su memoria algunas versiones, faltándonos manos para transcribirlas. En nuestro obsequio se organizó por la tarde en la plaza el baile típico de la localidad que llamaban el *baile de tres*. Esperábamos ver algo curioso, pero no sospechábamos lo fuese tanto como resultó.

Dos hombres con guitarra y bandurria se sientan. A un lado y otro de ellos se forma corro, y en medio queda una pareja dispuesta a bailar: son una muchacha muy endomingada en su traje y un mozo de anchas espaldas y apretada faja. Guitarra y bandurria suenan, y luego una entonada voz masculina rompe a cantar al tiempo que la pareja comienza una especie de fandango. Lo que aquella fuerte voz va cantando nos sorprende agradablemente:

Gerineldo, Gerineldo / Gerineldo, Gerineldo,
Gerineldito pulido / Gerineldito pulido...

Ese anunciado baile de tres resultaba ser un baile romancístico. Yo no sabía que el romance sirviese de acompañamiento a la danza, como en los antiguos tiempos, sino en la famosa *danza prima* de Asturias, tan diferente del desconocido baile que ahora presenciábamos en Las Navas. La voz calló, quedando el aire lleno sólo del rumoroso rasgueo de los instrumentos de cuerda y del desgranado repique de las castañuelas de la pareja bailadora, al tiempo que una segunda muchacha entraba en el baile; lleva su cara encajada entre los dos grandes rodetes de sus trenzas, cual arqueológica «Dama de Elche» rediviva; en sus graciosos movimientos va describiendo un círculo alrededor de la pareja, dándoles la espalda, pero con la cabeza vuelta hacia ellos, haciendo muy airosa figura. Al completar su giro, la voz entra de nuevo a cantar el segundo verso del romance,

quién te tuviera esta noche, / quién te tuviera esta noche
en este jardín florido, / en este jardín florido.

Y en el momento de comenzar el canto, el bailador, abandonando a su primera pareja, se enfrenta con la de los rodetes, y ambos hacen su danza, mientras la primera muchacha se retira a un lado a descansar, hasta que al acabarse el canto del segundo verso, entra ella a hacer a su vez el giro de la pareja. Y así continúa el bailador cambiando alternativamente de compañera: baile de dos mientras se canta, y baile de tres mientras suenan sólo las guitarras y las castañuelas.

La aventura de Gerineldo es largo romance; en él muestra su agilidad y resistencia el bailador, que no tiene respiro, como tienen sus dos compañeras. La música, para probarle, acelera a tiempos el compás, pero él no se da por cansado, aunque tiene que echar mano del pañuelo para enjugarse el sudor.

En este baile usan también los romances de *Algadina* (Delgadina), *La rueda de la Fortuna* (Adúltera, asonante -éa), *Los dos más dulces esposos* (religioso), *Los sacramentos de amor* y otros.

Este baile que hoy nos parece rústico y exclusivo de ese pueblo de Ávila, fué antes un baile común y elegante. Las costumbres populares fueron por lo general costumbres antes aristocráticas, abandonadas por la clase superior al verlas extendidas entre el pueblo. *El Cortesano* de don Luis Milán, cuya acción pasa

hacia 1530, nos habla del «baile de tres» en la corte valenciana de doña Germana de Foix, y Lope de Vega, en *Las burlas veras*, menciona un paso de danza llamado *el cruzado de a tres*, aludiendo a los celos entre dos damas y un galán ⁶. Otras danzas *a tres*, de un hombre con dos mujeres, se mencionan a fines del XVI y a comienzos del XVII ⁷.

La persistencia de la tradición popular en Las Navas del Marqués, que tan tenaz se nos muestra, quizá se debilita mucho en el presente siglo. Digo esto porque habiéndome informado de que hacia 1850, cuando los marqueses de Las Navas visitaron su villa, se bailó el baile de tres, cantando el romance de Gerineldo ⁸ lo mismo que en 1905, después, cuando un domingo de diciembre de 1930 pasé rápidamente en coche otra vez por allí, y me detuve sólo un par de horas, presencié de nuevo el baile, y pude comprobar que ninguno de los bailarores sabía el Gerineldo. No sé si se trataba de un olvido general, o si tal olvido era sólo de los vecinos allí casualmente reunidos; esto último creo yo más bien, pues si hay pueblos que respiren arcaísmo, de ellos es Las Navas. Es imposible que allí se haya olvidado el Gerineldo, romance el más sabido en toda España. Por de pronto, esta vez de 1930 el canto del baile lo hacía una mujer; en todo se veía menos solemnidad, menos técnica que cuando cantaba un hombre. A mis preguntas, los bailarores disputaban entre sí, si el romance de la *Carmela* era propio del baile de tres, o no.

En la primera mitad de aquel año 1905 había yo hecho una fecunda exploración en Suramérica; y por setiembre, en un par de días pasados en Riaza (Segovia), recogimos entre mi mujer y yo más de un centenar de versiones, y algunas también en Sepúlveda y otros lugares. Fué aquél el año de promisión y abundancia para el Romancero. Mi primera convicción se había robustecido, y pronto se amplió en una afirmación dogmática:

⁶ «Porque sepamos qué baile de tres bailamos.» LUIS MILÁN, *El Cortesano*, edic. de Libros Raros, 1874, pág. 327. LOPE DE VEGA, *Las burlas veras*, edic. Rosenberg, 1912, verso 727. «Y quando sólo le dés / zelos, ¿es poca vengança / que se rebuelva la dança / con el cruzado de a tres?»

⁷ Véase E. COTARELO, *Colección de entremeses*, en la *Nueva Bibl. Aut. Esp.*, XVII, 1914, pág. CCLVI b; la «Pavanilla de a tres» que se baila en Palacio, en 1608, danzando el rey con dos nobles y la reina con dos damas, responde a la costumbre de danzar emparejadas personas de un mismo sexo, como se ve también en tiempo de los Reyes Católicos. Véase H. ANGLÉS, *La música en la Corte de los Reyes Católicos*, 1941, pág. 63.

⁸ Se dice esto en la relación utilizada por F. PÉREZ MÍNGUEZ, *El castillo de los Marqueses de Las Navas*, en el *Bol. Acad. Hist.*, tomo 97, 1930, pág. 815.

en toda España, y en todos los países del globo donde se extiende la lengua española, se hallarán romances orales, como haya quien los sepa buscar.

4.—*Creciente actividad exploratoria.*
El Centro de Estudios Históricos.

Aparte de que en todos mis viajes recogía romances por las provincias de Burgos, Valladolid, Segovia y Soria, doctos y generosos amigos se interesaban en aumentar este material de estudio. El señor García Plata me entregaba más de un centenar de versiones recogidas en Alcuéscar y otros pueblos de Cáceres (1901-1904), ¡la provincia donde Gabriel y Galán negaba hubiese romances!; don Manuel Manrique de Lara, unas 50 versiones de Murcia y Albacete; don José Ramón Lomba me daba otra colección de Santander; don Luis Maldonado, otra de Salamanca; don Tomás Navarro, unas 40 versiones de Albacete (1905) y 30 de Aragón (1907). Y así otras muchas aportaciones menores, llegando a reunir en 1908 más de 1500 versiones inéditas.

Las sugestivas apreciaciones que sobre la tradición castellana hacía en 1907 el elevado espíritu científico de Carolina Michaëlis de Vasconcellos⁹ indican que el desconocimiento de la tradición española estaba ya vencido por completo; el no haberse hallado determinadas versiones en el centro de la Península no podía seguir sirviéndonos para presumir el origen no castellano de tal o cual romance, conservado en Portugal o en Cataluña.

Y eso que la ilustre autora no conocía aún una importantísima publicación: los *Romances populares de Castilla*, impresos en Valladolid, 1906, por Narciso Alonso Cortés, con nada menos que 92 versiones de 53 romances, recogidas en 11 pueblos de la provincia de Palencia y en 4 de la de Burgos¹⁰. Poco después, Dámaso Ledesma publicaba su *Cancionero Salamantino*, Madrid, 1907, que es la primera recopilación musical donde se agrupa una sección de romances, aquí con unas 30 melodías.

Fruto de la propia experiencia y de las recolecciones ajenas,

⁹ *Romances velhos em Portugal*, Coimbra, 1934, págs. 3-4, 14-15, etc., etc.

¹⁰ El mismo Alonso Cortés publicó más tarde *Romances tradicionales*, nueva colección, en la *Revue Hispanique*, L, 1920.

publicó María Goyri los *Romances que deben buscarse en la tradición oral*, 1907, donde catalogando los romances que entonces eran menos conocidos, se daba idea de lo mucho ya recogido en provincias castellanas. Esta publicación hecha con fines prácticos, favoreció mucho las pesquisas ¹¹.

La exploración romancística se aumentó después mucho. La creación del Centro de Estudios Históricos, en 1910, determinó una gran actividad, pues varios profesores de él se propusieron ayudar a la obra del Romancero; los señores Américo Castro, Tomás Navarro, Federico de Onís, en el mismo año 1910, aportaban sendas colecciones de León, Zamora y Salamanca, con más de un centenar de versiones cada una, y después dicho Centro fué en adelante cooperador de estos trabajos.

Entre otras varias contribuciones se destacan la de Manrique de Lara, que recorrió las provincias de Castilla la Vieja, León, Extremadura y Andalucía occidental; la de la señora Josefina Sela (hoy señora de Martín Granizo), que recogió asiduamente muy curiosas y abundantes versiones en Asturias, 1914-15, y en las montañas de León. 1915-21; la del profesor de Stanford University, en California, don Aurelio M. Espinosa, quien, recorriendo gran parte de España en 1920, compartió su interés por los cuentos populares con el interés mío por los romances; la de don Aurelio del Llano, de Asturias ¹²; la de don Juan Tamayo Francisco, de Almería, 1921; la del abogado de Málaga don Juan Marqués Merchán, 1920-22; la de la señora Gloria Giner de los Ríos, de Granada, 1920-27; las de don Eduardo Torner (ésta copiosísima) y de don Jesús Bal, recogidas en varias comarcas de la Península, importantísimas ambas por contener las melodías, escrupulosamente anotadas. Todas estas colecciones inéditas entraron a integrar el Romancero que pronto espero empezará a publicarse.

También en relación con el Centro de Estudios Históricos,

¹¹ La primera edición, aparecida en la *Revista de Archivos*, fué refundida, para ser reimpressa, en el Centro de Estudios Históricos, sin fecha (1929), eliminando de ella los romances ya demasiado frecuentes, y añadiendo otros raros hallados después. Este catálogo fué ampliado también por el Instituto Español de Musicología, con el título *Romances tradicionales y canciones narrativas existentes en el folklore español. Incipit y temas*, Barcelona, 1945.

¹² Torner ha recogido también muchas versiones de Asturias y yo recorrí, en los veranos de 1909 y siguientes, algunos concejos desatendidos en la obra de mi hermano, de modo que la provincia está bastante bien explorada.

con el apoyo de la Universidad de Columbia, en Nueva York, Kurt Schindler exploró quince provincias de las dos Castillas, de León y de Extremadura, a la vez que algunos distritos del Norte de Portugal, y publicó una riquísima colección de melodías, en la que figuran variantes de unos cincuenta temas romancescos. Las provincias más abundantemente representadas en esta obra de Schindler son Soria, Cáceres y Ávila¹³.

5.—*Los romances en Vizcaya.*

Ante tan numerosas contribuciones, lo que aportaban mis propios viajes era ya lo de menos. Sin embargo, algún episodio no está aún fuera de lugar. Para completar la geografía romancística de Castilla, faltaba algo importante; recordando la fraseología del Romancero, siempre pensaba: «Allá en Castilla la Vieja un rincón se me olvidaba», y ese grande rincón eran las Provincias Vascongadas. De la parte occidental donde se habla castellano, de Valmaseda, tenía romances recogidos por Manrique de Lara. Faltaba saber de la parte de habla vascuence. Así que cuando en diciembre de 1920 fui a Bilbao a cooperar en las tareas de la Sociedad de Estudios Vascos, llevaba la ilusión de hallar romances en la parte oriental de la provincia. A pesar de que el eruditísimo padre Azkue, director de la Academia Vasca y activo colector de las canciones del país, me quitaba toda esperanza, asegurándome no haber oído nunca cantar un romance, pensé en el consabido estado latente, y dispuse con el señor Rodríguez Escudero, del Ateneo bilbaíno, en la última tarde que iba a permanecer en Bilbao, una excursión a Guernica, el corazón de la Vizcaya más vizcaína. La muy corta tarde del invierno bastó para el increíble hallazgo. Llegado a Guernica, no dejamos, por la prisa, de visitar primero el árbol santo de las Juntas, dirigiéndonos después en busca de personas que nos guiasen; pero no las necesitamos, pues en cuanto interrogamos a unas niñas juguetonas por la plaza, ellas nos cantaron enseguida el romance de *Delgadina* y otros. Anochecía y no podíamos ya es-

¹³ K. SCHINDLER, *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*, Hispanic Institute, New York, 1941. Más bibliografía sobre «Romances recogidos de la tradición oral» da M. García Blanco en la *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, II, 1951, páginas 50-51.

cribir, pero don Carmelo Echegaray, cronista de aquellas provincias, quedó en copiar y enviarme lo encontrado. Al salir de la plaza, Escudero me advirtió: «Apunte usted el nombre de la niña, que nos hará falta en Bilbao.» Y así fué; que vueltos allá, el padre Azkue recibió con sorpresa la noticia del hallazgo, y preguntó el nombre de la recitadora. «Justa Gorostiza», le respondí. «No hay duda que es vasca, pero habrá aprendido el romance de algún forastero riojano.» «Quizá —repliqué—, pero acaso el forastero riojano sea alguno venido aquí hace siglos.»

Para explotar algo el filón descubierto, pude repetir otra rápida visita a Guernica en agosto de 1921. No tenía disponible sino un par de horas, y acompañado del bondadoso don Carmelo Echegaray, buscamos a la niña Justa, nuestra conocida, hija de un miñón de Vizcaya, la cual nos llevó a la casa paterna, donde su hermana mayor, Emilia Gorostiza, fué gran recitadora; ésta, después, nos condujo a algunas casas vecinas para que escuchásemos a otras tres amigas del pueblo, todas vascohablantes, más una de Bilbao, que sólo hablaba castellano, pero que había aprendido sus romances en Guernica. Las cinco muchachas (entre dieciocho y veintidós años y de apellidos vasquísimos: Arana, Echeverría, Unanue) nos dieron el repertorio más corriente para los cantos que ellas tenían en sus diversiones y en los talleres de costura: *Delgadina*, *Las señas del esposo*, asonante -é; *Don Bueso*, octosílabo (Apártate, mora bella...); *La adúltera*, asonante -ó; *Conde Niño*, asonante -á; *Landarico*, asonante -áo; *Don Gato*, asonante -áo. Ninguna sabía el tan conocido *Gerineldo*, pero enseguida pude averiguar que una chica de Bermeo cantaba ese *Gerinero*, y de ella lo habían aprendido varias muchachas guerniquesas. El tiempo me faltó para encontrar recitadoras de cuarenta a sesenta años, que hubieran dado un repertorio más nutrido.

Entonces no recordaba yo que desde 1907 poseía un *Gerineldo* del oriente de Vizcaya aprendido por Pascuala Amillategui en Lequeitio, de donde ella era natural (*Rev. Fil. Esp.*, VII, página 231).

6.—Últimas exploraciones.

El hallazgo de romances entre las personas bilingües del País Vasco es la última confirmación que necesitábamos para afirmar que el romancero vive en todo el ámbito del antiguo reino de Castilla, no sólo donde el habla castellana es la materna, sino donde es sólo la lengua de cultura.

Pero no quiero acabar con esa aventura de Guernica mis recuerdos de coleccionista, que en este caso se me dispensará acudan abundantes a la memoria. Aun creo guarda cierto interés otra excursión hacia las fuentes del Tormes, en la que pude admirar cómo en la Sierra de Gredos, lo mismo que perdura la prehistórica cabra hispana allí enriscada, perdura el romancero con arcaísmo señalado. Al pie de la sierra, en el pueblecito de Bohoyo (Ávila), al final de una tarde de agosto de 1926, recogía 40 versiones, con el auxilio de don Claudio Sánchez Albornoz y de mi hijo, en cuya compañía hacía aquella fructuosa excursión veraniega ¹⁴. Lo arcaica y viva que es allí la tradición se muestra bien en la abundancia de romances de asunto caballeresco que recordaba una humilde criada, y en el recogimiento con que los romances religiosos eran recitados por ella y por su ama, sobrina del Padre García Mazo (nacido allí en Bohoyo), el autor de la Historia Sagrada más leída antaño en España. Y la misma frescura manantía en la vena romancística hallábamos en las más altas cumbres de las nieves perpetuas, donde, junto al nevero del Callejón de los Lobos, los pastores de Navamediana y de Candeleda (Ávila), así como unas serranas de Bohoyo, nos cantaban algunas versiones, en especial *La loba parda*, recitada con singular emoción de sobresalto imaginariamente compartido, y acompañada al son del rabel.

Junto a todo ese caudal que inédito espera la publicación en conjunto, ponemos, para juzgar los progresos de la exploración, algo muy importante, ya publicado. De Santander, la provincia siempre tratada con cariñosa predilección por su hijo Menéndez Pelayo, éste sólo había podido incluir en su colec-

¹⁴ Hoy, que los azares de la vida nos tienen separados hace bastantes años, cito con añoranza el artículo en que SÁNCHEZ ALBORNOZ describe, con vagos recuerdos, nuestra antigua excursión: *Romances en la Sierra de Gredos*, publicado en la revista argentina *Leoplán*, págs. 10-11 y 93-94.

ción tres romances y cuatro fragmentos ¹⁵. Pues bien, tanta pobreza se ha convertido en opulencia con la publicación del *Romancero popular de la Montaña* por José María de Cossío y Tomás Maza Solano, Santander, 1933, donde se hallan 160 romances en 530 versiones, todas selectas, formando la mejor colección local que puede desearse, pues ofrece su copioso material sometido a clara clasificación temática, que da muy cabal idea de la variedad de los asuntos tratados por la Musa tradicional. Y a tan rica colección aun añadirá mi Romancero alguna riqueza.

Últimamente, en los años 1945-1949, Álvaro Galmés y Diego Catalán Menéndez-Pidal realizaron ocho intensas excursiones encaminadas a reconocer el estado actual de la tradición, comparado al estado que revelan las recolecciones de comienzos del siglo. A este fin recorrieron la zona más tradicionalista del Norte y Oeste (Asturias, León, Zamora, Salamanca, Cáceres), la de Castilla la Vieja (Valladolid, Palencia, Santander, Burgos, Soria, Ávila), parte de Andalucía y de Marruecos, y las provincias menos conocidas, Toledo, Ciudad Real, Cuenca, Albacete, Zaragoza, Navarra y Baleares ¹⁶.

Para el estado de la tradición actual habrá de ser muy útil el Instituto Español de Musicología, fundado en 1943 por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, y establecido en Barcelona bajo la máxima autoridad del P. Higinio Anglés. Dedicado al estudio de la canción popular, envía misiones a las provincias, y reúne ya una buena colección de romances. Andalucía es la región más intensamente explorada (736 romances, la mayoría de Sevilla, Cádiz y Huelva); después, Castilla la Vieja (160 romances de Logroño, Soria y Ávila); luego Castilla la Nueva (105 romances), Aragón (104), Badajoz (50), León (35), Salamanca (5) ¹⁷. Este Instituto ha publicado ya un *Cancionero popular de la Provincia de Madrid*, recogido por M. García Matos y editado por M. Schneider y J. Romeu Figueras, 1951, donde hay 60 melodías romancísticas y 30 textos de romances con variantes múltiples.

¹⁵ *Antología*, X, pág. 216.

¹⁶ Algún resultado comparativo entre la tradición de comienzos del siglo y la recogida ahora se exponen en el libro citado adelante, XXI, 9, nota 56.

¹⁷ Estos datos numéricos los debo a la amabilidad de don José Romeu Figueras, que me los comunicó en setiembre de 1952.

Increíble nos parece ahora cómo la tradición romancística del centro de España, que actualmente en tan grande abundancia se nos muestra, pudo permanecer tan desconocida, tan persistentemente negada desde hace un siglo, ocultándose a la hábil diligencia indagadora de Durán en Castilla, a las pesquisas del Marqués de Pidal en Asturias, escondiéndose al fervoroso interés regional de Menéndez Pelayo en Santander, o de Gabriel y Galán en Extremadura, al del Padre Azkue en las Provincias Vascongadas, etc., etc.

Tal es el increíble estado latente, que tanto desconocen los folkloristas y que tan ajeno suele quedar a la consideración de los lingüistas. Aún tendremos que insistir en esto.

CAPÍTULO XX

LA TRADICIÓN MODERNA FUERA DE CASTILLA

1.—*La tradición moderna en Cataluña.*

En Cataluña la actividad folklórica es grande. Puede considerarse representada y concentrada totalmente en la antigua *Obra del Cançoner Popular de Catalunya*, que, como preparación a su labor, iba publicando nutridos volúmenes de *Materials* (1926-1929). En ellos se hallan multitud de canciones recogidas en diversas misiones enviadas por esa benemérita institución; en ellos se da además un importante complemento a la obra de Milá, valioso sobre todo por localizar las versiones publicadas en el *Romancerillo*, que hasta ahora eran inservibles para todo estudio sobre geografía folklórica ¹.

A la bondad de don Rafael Patxot Jobert y de don Francisco Pujol debo la comunicación de unas 60 versiones de romances castellanos o bilingües castellano-catalanes, pertenecientes a este *Cançoner Popular de Catalunya*. Es de esperar que, merced a estos incrementos, la tradición catalana quede perfectamente representada.

El ya citado Instituto Español de Musicología, que dirige el P. Higinio Anglés, en Barcelona, aunque está recogiendo canciones y romances de la tradición oral en toda España, por ahora no extiende sus exploraciones a Cataluña, considerándola suficientemente explorada por el *Cançoner*.

¹ El volumen I de estos *Materials* es de los años 1926 y 1928; el II, es de 1928; el III, de 1929. Las *Observacions, apèndixs i notes al Romancerillo* están en el fascículo de 1926,

2.—Doble carácter de la métrica popular catalana. Asonancia aguda.

El romancero catalán, según hemos dicho, se caracteriza por recoger desde su comienzo dos tendencias distintas: la de la canción francesa-provenzal y la del romance castellano.

Estas dos formas de canto tradicional difieren en primer lugar a causa de la lengua que usan. C. Nigra ² fué el primero que dividió la canción romancesca de los pueblos neolatinos en dos grandes grupos, división afortunada, si bien los fundamentos y criterios adoptados por Nigra sean impugnables en gran parte. Establece él esa repartición en los dos grupos fundándose en si las asonancias son principalmente llanas o son agudas. Aunque no podamos asentir a la explicación histórica que temerariamente buscó Nigra en el substrato céltico de uno de los dos grupos (véase arriba, cap. X, 11), hay que reconocer gran importancia a la analogía entre las lenguas donde predominan las palabras oxítonas o agudas, pues tal semejanza acentual permite adaptar sin gran esfuerzo los cantos de una de ellas a las otras, así que podrán tener fácilmente un caudal de canciones comunes. Por lo demás, veremos comprobado que la índole acentual de un idioma no es enteramente decisiva en determinar el mayor o menor predominio en él de las rimas agudas o llanas. Por otra parte, es del todo inaceptable la clasificación de Nigra en colocar a Portugal entre los pueblos de lengua oxítona, como adelante diremos; ya en este punto le corrigió Gastón Paris, quien dejó corregida la clasificación de Nigra en la forma comúnmente aceptada hoy: de un lado la poesía romancesca de aquellos países en cuya lengua dominan las palabras oxítonas, a saber, Francia del Norte, Provenza, Norte de Italia, Cataluña; y de otra parte la de aquellos países en cuya lengua sobreabundan los vocablos paroxítonos o graves, esto es, Castilla, Portugal ³. Pues bien, en este primer rasgo, tan fundamental como es, tenemos que modificar la enumeración hecha. Contra lo que Nigra y Gastón Paris afirmaron, Cataluña responde aquí a su carácter intermedio entre ambos grupos, acercándose mucho a Cas-

² *Canti popolari del Piemonte*, 1888, págs. xxviii y sigs. Este estudio de NIGRA se publicó primero en la *Romania*, V, 1876, págs. 417-452.

³ G. PARIS en el *Journal des Savants*, setiembre de 1889, págs. 540-543.

tilla en lo que se refiere al número de sus rimas llanas, y apartándose mucho más del país románico de lengua oxítona que más rimas llanas ofrece (el Piamonte). Haciendo un recuento sobre sendas colecciones de los distintos países ⁴, hallamos las siguientes proporciones:

	Asonantes graves	Asonantes agudos
Castilla	60 %	40 %
Cataluña	49 %	51 %
Piamonte	22 %	78 %
Provenza	20 %	80 %
Francia del Norte.	18 %	82 %

Y aun debemos notar que en Cataluña los asonantes graves ocurren casi todos en los romances monorrimos, dobles en número que los romances de asonante agudo; mientras en las canciones estróficas (dísticos, tercetos, cuartetas, etc.) predomina el oxitonismo. Resulta así patente la influencia del romancero castellano, tan grande, que hasta se recitan varios romances en lengua predominantemente castellana, algunos asonantados en *-ío* y *-áo*, asonantes impropios de la lengua catalana.

Por tanto, el oxitonismo o paroxitonismo de las rimas, si obedece en parte a la índole del idioma, obedece también a razones del gusto poético-musical. La lengua catalana es algo menos oxítona que la provenzal ⁵, pero no tanto que justifique la

⁴ Cuando se publicó la obra de DONCIEUX, hice estos recuentos, de que ahora doy el resumen. Para Cataluña conté 514 números del *Romancerillo* de MILÁ (en éste, como en todos los siguientes, hice la cuenta por el número de canciones y no por el número de versos). Para el Sur de Francia me serví de D. ARBAUD; para el Norte de Italia, de C. NIGRA; para el Norte de Francia, de G. DONCIEUX, según detalles que particularicé en el cap. IV, 17, nota 89. Para Castilla conté los 198 romances de la *Primavera* de WOLF, que dan 225 asonancias diversas, 135 llanas y 90 agudas. Es notable que en el tomo I de la *Primavera* (asuntos españoles) hay 84 romances o porciones de romance con asonante llano y 29 con asonante agudo, y en el tomo II (romances caballerescos y novelescos) se invierte la proporción: 42 llanos y 54 agudos; recuérdese que en la antigua epopeya castellana todos los asonantes eran llanos mediante la *-e* llamada paragógica; por tanto, se ve claro influjo de la épica vieja sobre el romancero de tema nacional, como se ve influjo de la canción extranjera en el romancero de tema novelesco. —En el moderno romancero tradicional parece acrecerse el paroxitonismo, que tan dominante es en los romances vulgares del siglo XVIII; en el *Romancero popular de la Montaña*, por COSSÍO-MAZA SOLANO, 1933, cuento 100 romances, 78 de asonancia llana y 22 de asonancia aguda.

⁵ Contando las palabras en seis canciones de cada romancero (tres con asonante grave y tres con agudo), hallamos en catalán 58 % agudas y 42 % graves; en provenzal, 63 % agudas y 37 % graves; en piamontés, 55 % y 45 %; en español, 27 % y 73 %.

gran diferencia en la proporción de las rimas de sus respectivos romanceros. La lengua de Castilla es muy paroxítona, y, sin embargo, las rimas oxítonas de su romancero se encuentran en mayor proporción de lo que al idioma correspondería.

3.—*La contraposición acentual entre la asonancia y el hemistiquio.*

Otra prueba de que en la poesía de las lenguas oxítonas se trata también de un gusto literario-musical y no sólo de una propensión lingüística, es que al emplear la rima oxítona el poeta se obliga a emplear terminación paroxítona en el hemistiquio, y viceversa, la rima paroxítona exige terminación oxítona en el hemistiquio, de modo que el número de palabras graves y agudas quede así equiparado (si bien en el hemistiquio no se exige igualdad asonántica). Esta contraposición acentual grave-aguda o aguda-grave, entre la cesura y la rima, fué descubierta por Milá para la canción catalana y para la provenzal, y fué admitida luego por Arbaud ⁶ y por Doncieux para la provenzal y la francesa. En esta lengua es tenida como regla absoluta que no admite excepción; «jamás un verso popular infringe esta ley», dice Doncieux; por no faltar a ella el pueblo acude a veces a una -e paragógica (*Vite, sellez mon chevale, que les aille secourir*), y a veces practica una apócope (*Em dirias, Magdalen', si has anat á missa ancara?*) ⁷. Apartándose de esta rigurosa aplicación, el catalán adopta una posición bastante ecléctica, inclinándose a la indiferencia castellana por tal alternancia. Así, no usa, como el francés, la -e paragógica para obtener esa alternancia acentual, ni tampoco usa la apócope. Sólo recuerdo un caso de paragoge («Aquí tiene el confesore si se quiere confesá») ⁸, ¡y es en un romance castellano sometido a la ley de la contraposición! Entre los romances de 8 + 8 más propiamente catalanes hay algunos que no hacen caso ninguno a la alternancia

⁶ Véase la carta de Milá a Arbaud (1862) citada arriba, cap. IV, 18, nota 91. Para la paragoge, véase capítulo IV, 11.

⁷ Para la paragoge, véase DONCIEUX, *Romancero*, 1904, págs. XIII, 209, 245, 322, 400-401. Para la apócope, pág. 146. No creo que estas apócopies las practique el pueblo, que nunca es tan observante de las reglas. Ni creo que se deban tachar de corruptos algunos pocos versos agudos que falten a la contraposición acentual (*Des larmos de mes uelhs les peds vous lavarai*, ARBAUD, I, 67).

⁸ *Romancerillo*, núm. 253, verso 26.

acentual, lo mismo que si fueran de origen castellano ⁹. Como referencias cronológicas pueden señalarse el romance a la *Prisión del rey de Francia*, del siglo XVI (el original francés observa rigurosamente la ley), el de *Los Segadores*, del XVII, el de *Bach de Roda*, del XVIII; en todos se falta frecuentemente a la contraposición acentual:

Ay ditxosa *Cataluya* qui t'ha vista rica y plena!
 Ara'l Rey nostre senyó declarada 'ns té la guerra...
 n'han cremada una *iglesia* que Santa Coloma 's deya,
 creman albas y *casullas*, los cálzers y las patenas... ¹⁰.

Así, este romance de *Los Segadores*, que tanto se ha cantado como afirmación de la personalidad catalana diferenciada, es un canto muy poco diferenciado de los romances castellanos.

El otro metro común con Castilla, el de 6 + 6, tampoco hace mucho caso de la contraposición acentual ¹¹. Y aunque tal contraposición es mejor observada en los otros metros, las excepciones abundan mucho. Las infracciones aparecen en el metro más francés de 7 + 7 ¹², y en todos los demás, así como en el metro más catalán de 8 + 5 ¹³.

4.—Combinaciones métricas preferidas en Cataluña.

La misma posición intermedia de Cataluña se observa en otros rasgos característicos. Rehaciendo un cuadro estadístico que arriba hemos puesto (cap. IV, 17), tenemos:

⁹ Por ejemplo, *Romancerillo*, núm. 16 (7 hemistiquios agudos y 7 llanos), 108 (19 hemistiquios llanos, 11 agudos), 327 (5 llanos, 4 agudos), 531 (19 llanos, 7 agudos), 203, 206, etc. El núm. 225 usa ocho veces la palabra *comandant* contra la regla, mientras la canción piemontesa usa *capitani* (NIGRA, pág. 43), mostrando el ningún cuidado que se tomó el arreglador catalán en buscar palabra adecuada. Compárense con los romances de origen castellano 217, 237, 240, 242, etc.

¹⁰ *Romancerillo*, núms. 80, 81 y 82.

¹¹ *Romancerillo*, núms. 2, 8, 13, 281, 286, 288, etc. Compárense con los comunes en Castilla: 204, 241 etc.

¹² *Romancerillo*, núms. 18, 114, 307, 311, 313, 559, etc. En 209: «La gent quant passaran sentiran gran oló», y en la versión E: «La gent qu'hi passaran...»; mientras que en Piemonte, núm. 19: «Túta la gent ch'a i passa a sentiran l'odur», o bien «La gent che passeranno...».

¹³ *Romancerillo*, núms. 78, 120 (Milá corrige), 221, 226 (extraña cesura siempre aguda). No ofrecen infracciones 201, 529, 530.

	Asonancia en las canciones		Número de sílabas en los versos					
	Monorrimas	Estróficas	8 + 8	6 + 6	7 + 7	9 + 9	8 + 5	9
Castilla (sefardíes)..	93 %	7 %	88 %	8 %	1 %	0 %	1 %	0 %
Cataluña.....	74 %	26 %	58 %	11 %	13 %	0,6 %	2 %	0,8 %
Piamonte.....	19 %	81 %	22 %	0,2 %	27 %	0,7 %	0,1 %	0,7 %
Provenza.....	28 %	72 %	12 %	2 %	20 %	3 %	0 %	14 %
Francia del Norte..	56 %	44 %	8 %	3 %	31 %	13 %	0 %	20 %

En este cuadro comparativo vemos que por la abundancia del metro monorrímo, Cataluña se acerca mucho a Castilla, apartándose muchísimo de los países vecinos de lengua oxítana. Ocupa, pues, también una posición intermedia ¹⁴.

El mismo lugar intermedio ocupa en cuanto al número de sílabas en el verso. Por el predominio del verso de 8 + 8 sílabas y por el uso del verso de 6 + 6, se acerca a Castilla tanto como se aparta de la canción francesa del Sur y del Norte, donde el primer metro es mucho menos usado, y el segundo casi nada. En cambio, usando bastante el verso de 7 + 7 y un poco el de 9 + 9, se acerca a la canción francesa y piamontesa, difiriendo de Castilla, donde 7 + 7 es rarísimo y 9 + 9 inusitado. En el metro de 8 + 5 usado en unas ocho canciones (mientras es rarísimo en las colecciones extranjeras, aunque frecuente en la literatura) ¹⁵, se muestra la original independencia de esta tradición; es verso de sonora cadencia, y en él está escrito el

¹⁴ En el *Romancerillo* conté 378 canciones monorrimas frente a 137 polirrimas o estróficas, siendo de notar que éstas son las que más se apartan del estilo épico, de modo que contando sólo las canciones más propiamente narrativas, tendríamos 327 monorrimas frente a 34 estróficas

¹⁵ Véase A. JEANROY, *Origines de la Poésie lyrique en France*, 1925, págs. 343 y sigs. MILÁ, *Romancerillo*, núms. 78, 120, 201, 226, 529, 530. En el Piamonte hallo una sola canción, NIGRA, núm. 44, *Il Marinaro*, sin duda traducida del catalán, como luego veremos. En Provenza hay 8 + 6, metro usado en tres canciones, ARBAUD, I, págs. 117 (Pierrot) y 133 (Liseto); II, pág. 205 (Lougibous). JOSÉ ROMEU FIGUERAS, *El mito de El Comte Arnau en la canción popular, la tradición legendaria y la literatura*, Barcelona, 1949 (págs. 41 y siguientes; 25, nota 3, etc.), cree con mucha verosimilitud que el romance del Comte Arnau era una canción de danza en verso de 8, sin rima, + estribillo con rima. A esto sólo debemos objetar que como en todas las versiones hay algunos (pocos o muchos) versos en que la parte de 5 sílabas no es estribillo, sino texto del relato, es imposible separar el Comte Arnau como metro diverso del de las otras canciones de 8 + 5 existentes en el *Romancerillo* catalán, si bien en Comte Arnau el hemistiquio de 5 tendió a fijarse como estribillo. En la pág. 42, nota 54, de ROMEU FIGUERAS, bibliografía sobre este metro 8 + 5.

Comte Arnau, la más popular y la más famosa creación del romancero catalán:

¿Tota sola feu la vetlla, muller lleyal?
 ¿Tota sola feu la vetlla, viudeta igual?...
 A la cambra són que broden, comte l'Arnau,
 A la cambra són que broden seda i estam...

Éste es, sin duda, metro muy catalán. Pero se usa también en unas pocas canciones castellanas, conservadas principalmente por los sefardíes, que tanto arcaísmo conservan; entre los cuales no se observa la contraposición acentual, por supuesto:

Yo la vide a la su puerta oro filando,
 blanca rubia y colorada, cuello gallardo ¹⁶.

Pudiera ser este metro importado de Cataluña, como lo es seguramente una de las principales canciones en él compuesta, la del *Rey marinero*, de que luego hablamos. Se halla también en una canción asturiana:

A Castiella vanse, vanse, ya los pastores,
 ya la nieve cuaxa en puertu, ya non hay flores... ¹⁷.

Como resumen comparativo puede servir la enumeración de los cinco metros más usuales en cada lengua, puestos por orden de mayor a menor uso:

Castilla (se-

fardíes) .	8+8 (88%)	6+6 (8%)	8+5 (2%)	7+7 (1%)	
Cataluña..	8+8 (58%)	7+7 (13%)	6+6 (11%)	8+5 (2%)	9+9 (0,6%)
Piamonte .	7+7 (27%)	8+8 (22%)	10 (0,8%)	9 (0,7%)	9+9 (0,7%)
Provenza..	7+7 (20%)	9 (14%)	8+8 (12%)	8 (6%)	9+7 (5%)
Francia N.	7+7 (31%)	9 (20%)	9+9 (13%)	8+8 (8%)	5+7 (5%)

Cataluña tiene, en muchos rasgos particulares, más semejanza con el Piamonte que con Provenza, y, a pesar de eso, el verso

¹⁶ En mi *Catálogo del romancero judío-español*, núm. 109; véanse también el núm. 72 (versión de Tánger) y el 88. El núm. 72, versión de Salónica, es de 7+7 con contraposición acentual, fortuita por ser de asonancia aguda.

¹⁷ E. MARTÍNEZ TORNER, *Cancionero Musical de la Lirica popular asturiana*, Madrid, 1920, pág. 137; la variante con asonancia aguda tiene contraposición acentual por casualidad: «En lo alto 'el puertu Ventana tengo el amor, etc.

de 8 + 8, que en la canción piamontesa va en segundo lugar, se usa menos de la mitad de veces que en el romancero catalán; notemos, sin embargo, que es todavía un metro usado abundantemente en el Piamonte, pues tras él los versos de 10, 9, 9 + 9, 8, 10 + 10, etc., se usan en proporciones insignificantes, practicándose una variedad de metros muy superior a la de los otros países.

Este uso catalán tan prevalente del metro 8 + 8, el metro del romancero castellano, y el poco uso del metro 7 + 7, bastan para separar a Cataluña de los países galorrománicos y unirla a los iberorrománicos, como ya notó Pío Rajna¹⁸; añadamos también el gran uso del verso 6 + 6, el segundo metro del romancero hispano; después la frecuente inobservancia de la contraposición acentual, y el número de asonancias llanas, casi equiparado al de las asonancias agudas.

Pero, naturalmente, por su posición geográfica, la canción catalana tiene un carácter intermedio entre la castellana y la francesa o la piamontesa. Esto resalta mejor comparando las variedades estróficas empleadas en cada país, según arriba dejamos reseñado (cap. IV, 19). En Cataluña las combinaciones son: Monorrimos de 8 + 8 sílabas, 53 %; Monorrimos de 6 + 6 sílabas, 9 %; Monorrimos de 7 + 7 sílabas, 8 %; Pareados de 8 + 8 sílabas, 6 %. Entre los metros menos usados se hallan Pareados de 7 + 7, 6 + 6, 7 + 5, etc., 9 %; Tercetos, Cuartetas, Sextinas, Décimas, etc., de muy varios metros, 11 %; hay además Monorrimos de 8 + 5, 9 + 9, 7 + 5 y 5 + 7, 4 %. Estos porcentajes nos dicen que en cuanto a la abundancia de monorrimos en general, Cataluña ocupa un lugar intermedio entre dos países que tuvieron poesía heroica, si bien en la métrica de esos monorrimos, donde predominan los de 8 + 8 y de 6 + 6 sílabas, la canción catalana se une estrechamente a la castellana, usando poco el metro francés de 7 + 7 (un 8 %), menos que la canción provenzal (11 %). El número de los pareados catalanes, 15 %, ocupa también puesto intermedio con relación al de Castilla, 5 %, y al de Provenza, 28 %, o al de Francia del Norte 26 % (en Piamonte abunda mucho más, 54 %); la preferencia dada a los pareados de 8 + 8 sílabas no se encuentra en los otros paí-

¹⁸ En *Romanic Review*, VI, 1915, págs. 37-38.

ses ¹⁹. Por último, cabe observar que la canción catalana, juntamente con la castellana, es la que mayor preponderancia concede al metro predilecto: He aquí el porcentaje de la forma métrica más usada en cada país:

Castilla.....	Monorrimo	de 8 + 8	85 %
Cataluña.....	Monorrimo	de 8 + 8	53 %
Francia del Norte	Monorrimo	de 7 + 7	28 %
Piamonte.....	Pareados	de 7 + 7	19 %
Provenza.....	Monorrimo	de 7 + 7	11 %

El influjo de la versificación épica española es, pues, en los dos romanceros peninsulares, muy superior al influjo del metro épico en Francia del Norte, y muchísimo mayor que cualquier otro influjo métrico en los demás países.

5.—*Cataluña, mediadora en la transmisión de las canciones.*

Aunque en el capítulo IX, 4, hemos desechado la creencia de que la transmisión de las canciones de un país a otro se hace necesariamente en continuidad geográfica, Cataluña, territorio dispuesto al natural cruzamiento de corrientes peninsulares y ultrapirenaicas, ha debido de ser intermediaria muy activa en la comunicación que desde el comienzo se estableció entre el romancero castellano y el francoprovenzal; pero este importante tema no cuenta con estudios especiales a él dedicados y está todo él lleno de oscuridades.

La Noble porquera ²⁰ es canción traducida de su correspondiente en Francia; y como conserva en las rimas varias palabras extrañas al catalán, vemos que está traducida de la versión francesa del Norte y no de la provenzal, pues usa en rima el asonante *-é*, para el cual le sirven los exóticos infinitivos *ané*, *sopé*, *cridé*, *retiré*, etc., como en la versión francesa *aller*, *souper*,

¹⁹ En Cataluña el metro propiamente narrativo es el monorrimo, usado en 329 canciones del *Romancerillo* (contra 49 monorrimas no narrativas). El pareado tiene poco uso, sólo en 34 canciones (contra 43 no narrativas). Las otras estrofas sólo se hallan en 4 canciones narrativas (contra 55 líricas).

²⁰ *Romancerillo*, núm. 234. BRIZ, *Cansons de la terra*, I, pág. 173; DONCIEUX, *Romancéro*, pág. 196. La canción piamontesa, NIGRA pág. 318, no es monorrima, aunque en ella domina la terminación *-é*. Doncieux, según su propensión, fecha la canción francesa muy tardía, en el siglo XVI. Debe de ser anterior.

crier, y no como en la provenzal *sopar*, *retirar*, etc. Claro argumento contra la teoría de la necesidad de una continuidad geográfica para la propagación de un canto. La versión catalana comienza:

El Rey n'ha fet fé una crida, una crida n'ha fet fé
que *condes* y *caballeros* a la guerra hajin d'ané...

Como se ve, junto a las rimas galicistas hay palabras castellanas, usadas como prestigiosas u ornamentales, y la canción, que en Francia del Norte y en Provenza está en verso monorrimo de 7 + 7, se ha castellanizado también, o, mejor dicho, se ha hispanizado en verso monorrimo de 8 + 8. Parece natural que en esa forma se hubiese propagado a Castilla, pero no es así, que en Castilla aparece en versiones independientes: una conservada entre los sefardíes de Sarajevo, está también en versos de 8 + 8, con abundantes restos de pareados *-ía*, *-áa*, y con algunos rasgos más fieles al original francés. El principal de estos rasgos es el grito de dolor que lanza la maltratada esposa y que es oído por el marido ausente en lejanas tierras, correspondiendo al texto francés en que el canto triste de la esposa atraviesa el mar y es oído por el esposo ²¹. La otra versión castellana está en pareados de 6 + 6 sílabas, divulgada en el Norte de la Península (Burgos, Santander, Palencia, Salamanca, Asturias y Galicia), pero antes debió de tener mucha mayor difusión, ya que hoy se canta también en Tánger y Tetuán; ella, no sólo por su forma métrica, sino porque sus coincidencias con el texto francés son muy distintas de las que ofrece la versión catalana, muestra tener origen independiente de ésta. Claro es que, si bien la canción popular puede propagarse como la planta silvestre cuyas semillas se van dilatando sólo de unas tierras a otras inmediatas, puede propagarse también como planta de jardín, siendo transportada a muy lejanas distancias, sin continuidad geográfica. Cataluña es mediadora en la importación de la balada extranjera, no de otro modo que lo fué en diversas manifestaciones de la cultura, como lo fué, por ejemplo, en el prerrenacimiento del siglo xv o en el romanticismo del xix, mediadora

²¹ Queda siempre a salvo el que ese pormenor pudiera haber existido en la primitiva versión catalana, y haber sido desechado modernamente en virtud de la aversión española a lo maravilloso. Suposición poco probable.

no indispensable, y, por otra parte, no sólo mediadora para con el extranjero próximo, sino con el remoto.

Sólo el estudio detenido de todas las versiones podría aclarar tanta duda. Y ese estudio comparativo podrá ofrecer resultados más claros en otro romance que se nos conserva en muchas más versiones, el de *La muerte ocultada*, el cual también fué importado bajo dos formas, una en verso de 8 + 8 sílabas y otra de 6 + 6. Aquí ambas se conservan en Cataluña y a la vez en el centro de la Península. Las dos formas catalanas aparecen con castellanismos esenciales de asonancia; pero no es esto bastante para crearlas derivadas de Castilla; pudiera ser que se hubieran castellanizado sólo modernamente, o también pudiera ser que un catalán hubiera compuesto el romance en castellano. Una versión catalana conserva el nombre de «don Olalbo», que parece indicar un arcaísmo primitivo (cap. IX, 3).

Probablemente aparecerá más sencillo y fecundo el estudio de *La doncella vengadora* o *Rico Franco*, asonante -é (v. cap. IX, 6). La versión catalana, sin castellanismos, presenta el galicismo *valets*, que es indicio de su origen ultrapirenaico, lo cual es corroborado por el metro de 7 + 7; y no hay duda que el mismo origen francés tiene el romance castellano. La versión castellana recogida en el Cancionero de Amberes²² debe de proceder de un manuscrito medieval, pues tiene arcaísmos grandes de vocabulario y sintaxis, además de la *f*- conservada; de modo que si hubo, como parece, mediación de Cataluña para transmitir el romance a Castilla, tal mediación ocurrió en el siglo xv o antes, es decir, antes de la unión política con Castilla.

Para la dificultad que ofrecen las relaciones entre *La ermita de San Simón* y *la Dama de Aragón*, véase cap. IX, 6.

A pesar de tanta oscuridad en estos temas aún no estudiados, queda siempre indudable que en la época antigua debió de haber casos de transmisión de Cataluña a Castilla, como los hay hoy día. Hoy tenemos ejemplo en el bello romance catalán de *El rey marinero*:

²² Véase mi introducción al *Cancionero de romances*, 2.ª edic., 1945, págs. xxxii-xxxiii. MILA, *De la poesía*, 1874, pág. 392, habla de un pliego suelto que llama al romance «muy antiguo»; no conozco este pliego. MENÉNDEZ PELAYO, *Antología*, XII, 1906, pág. 507, repite que ese pliego califica el romance de «muy viejo», y añade que el romance no se encuentra en Cataluña. Nigra no lo menciona, pero está en el *Romancerillo*, núm. 551, y en AGUILÓ, *Romancer pop.*, 1893, núms. 9 y 10.

A la vora de la mar n'hi ha una donzella
 que broda d'un mocadó la fló mes bella.
 Com ne fou a mitx brodá li faltá seda.
 En veu vení un mariné que 'l mar navega.
 «Mariné, bon mariné, si'n porteeu seda?»...
 «Mariné, bon mariné, torneum' en terra,
 que los ayres de la mar m'en donan pena»...

Modernamente esta canción fué traducida en su primera mitad al castellano, y es muy cantada en el corro de las niñas, lo mismo en España que en América ²³. La adaptación castellana nos muestra dos grados sucesivos. Como el romance original está en el metro tan catalán de 8 + 5, con la cesura aguda y la asonancia grave, según la contraposición acentual, rigurosamente observada en esta canción, la adaptación castellana, constreñida por la melodía, acudió en un principio al artificioso recurso de hacer la cesura de cabo roto:

A las orillas de un rí- / una donzella
 está bordando un vestí- / para la reina.

Con esa anomalía se cantaba mucho por Madrid a fines del siglo XIX ²⁴; pero enseguida la melodía se adaptó a la cesura llana, y con cesura llana se ha propagado por todas partes.

Este mismo romance nos muestra el papel difusor que fuera de la Península, en siglos anteriores, hubo de tener Cataluña, pues *El rey marinero* pasó al Piamonte. La canción de *El marinero* (Nigra, núm. 44), no tanto por sus asonancias en -éa predominantes, como por su metro 8 + 5, inusitado fuera de España, revela ser traducida del catalán, aunque los comparatistas no lo piensen; es el único canto de la colección piamontesa que

²³ *Romancerillo* de MILÁ, núm. 201. R. MONTALBÁN, *El corro de las niñas*, Madrid, 1894, núm. 23 (melodía y letra con versos de cabo roto). En 1905 lo recogí de varias niñas en Montevideo. Para la Argentina, véanse JUAN ALFONSO CARRIZO, *Cancionero popular de Salta*, Buenos Aires, 1933, pág. 17, e I. MOYA, *Romancero*, Buenos Aires, 1941, I, páginas 374 y sigs., y II, 62 y sigs. (cuatro versiones, todas con los hemistiquios de terminación grave).

²⁴ Recuerdo haber oído versiones de cabo roto, todas ellas de 8 agudo (esto es, 7 agudo) + 5 grave, pero de las dos que guardo, una de Astorga tiene cuatro versos de 7 agudo + 5 y tres de 8 + 5; otra de Madrid (la publicada por Montalbán) es toda de 7 agudo + 5. Las versiones corrientes, que no son de cabo roto tienen regularmente 8 + 5 sílabas.

usa ese verso 8 + 5: «Marinar, bel marinar, tirème a riva...» Y el mismo ritmo catalán se halla en otra versión de Monferrato: «Marinée, bel marinée, tirème a portu...»²⁵.

6.—Carácter propio de la tradición catalana.

El romancero catalán, tanto en sus invenciones propias como en las recibidas de la tradición castellana o de la ultrapirenaica, conserva y renueva hermosos ejemplares, que se distinguen por sobrio acierto en la selección de los motivos poéticos acogidos en sus variantes. Este valor se ve lo mismo en la hórrida morosidad con que se desarrolla la infernal aparición del *Conde Arnau*, que en la misteriosa rapidez de *El guerrero malherido*, vigoroso fragmento épico, cuyo hallazgo bastó para despertar y enamorar el gusto por la tradición en los hombres del romanticismo, en Quadrado y en Piferrer, que entonces se lanzaban a descubrir el alma del pueblo español.

No tiene el romancero catalán ningún carácter histórico, excepcional valor que distingue al romancero castellano. No tiene romance ninguno sobre los hechos más resonantes de la historia del condado catalán o del reino aragonés, así que su carácter propio se manifiesta más que en nada, y muy bastante es, en el instinto poético que guía sus variantes, y en la propia modalidad de las melodías con que el romance se acompaña. La época en que el romancero catalán llega a pleno desarrollo se marca por la aparición de algunos romances sobre sucesos de la moderna actualidad, en contraste con la falta de canciones sobre sucesos medievales: *San Isidro labrador* (Milá, núm. 27), que hubo de componerse cuando la canonización del santo madrileño en 1622; *Los segadores* (Milá, núm. 81), cuando las alteraciones de Barcelona en 1640; *Bach de Roda* (núm. 82), cuando la guerra de sucesión en 1713; los tres en metro de 8 + 8 sílabas, revelador de paralelismo con el romancero oral castellano, salvo que mientras éste caía en gran decadencia, el catalán entraba en su apogeo. Posteriormente el romancero catalán trata bas-

²⁵ Ese ritmo se halla contaminado con la canción de *Il Corsaro*, G. FERRARO, *Canti pop.* Monferrini, 1870, pág. 62.

tantos sucesos de la Guerra de la Independencia, *Fernando VII en Bayona* (núm. 93), también de 8 + 8; *La batalla de Bruch* (número 94), *Respuesta de Gerona al General francés* (núm. 95), estos dos con 7 + 7 sílabas y alternancia acentual. Después hay relaciones de la guerra carlista, y otras muchas de contrabandistas y bandoleros locales, por lo común en octosílabos. En suma, el romancero catalán ofrece más romances históricos modernos que el castellano.

La constante compenetración del pueblo catalán con el canto castellano produce la familiar fusión de las dos lenguas en el romancero, por lo menos desde comienzos del siglo xv, continuada hasta el presente en unos sesenta romances, de los más repetidos hoy en Cataluña bajo esa forma bilingüe²⁶. En otros romances puramente catalanes se introduce algún que otro castellanismo, porque se le considera dotado de nobleza poética: *amores* (arriba, XVI, 1), *consuelo* (Milá, núms. 170, 303), *beso* (226, 552), *corazón* (147), *cabellos* (202), *caballero* (208, 234, 317 A), *pájaros* (532 E), *ventana* (29 B, D, 35, 199 E, 200 B, 278, 336 C, 338, 440); *mansana* (4, 338, 345), *cielo* (5, 336 E), *quiero* (5, 22, 23), *s'agafan mano per mano* (205 C, 217, 296, 298, 331, 413, 566 B)²⁷. Este bilingüismo castellano viene siendo usado desde hace seis siglos, como nos lo ha testimoniado el mallorquín Jaume d'Olesa, y en más o menos proporción fué llevado a la Cataluña francesa, lo mismo que a la ciudad sarda de Alguer²⁸.

La íntima fusión de lo castellano y catalán se manifiesta no sólo en esos vocablos, frases y versos castellanos, sino también en estribillos castellanos con que se cantan varias canciones catalanas, y en temas y versos de romances castellanos que se infiltran inadvertidos donde menos se piensa, revelando la mul-

²⁶ Véanse los principales en la *Antología* de MENÉNDEZ PELAYO, X, 1900, págs. 255 a 291; añádanse del *Romancerillo* los núms. 40, 47, 212, 220, 408, 468, 523, etc.

²⁷ El *Romancerillo* señala en letra cursiva los castellanismos de 105 canciones entre las 324 compuestas en octosílabos, y de 32 canciones entre las 262 compuestas en otros metros. Olvida poner en cursiva varios castellanismos.

²⁸ Véase el *Romancerillo* de MILÁ, pág. xi, versiones que proceden del Rosellón, y los números 4, 36 G, 115 E, 215 I, 219 E, 241 B, etc., especialmente las que mezclan palabras castellanas y francesas, 208 H, 234 Ll, etc. — Versión castellana de Alguer, 29 E. — No hay romances catalanes en que se usen versos o frases completas en francés o en provenzal; algunos conservan en la asonancia galicismos o provenzalis-mos, 234, 235, 236, 560. sobre todo, notable efecto de la traducción, conservan o fingen arbitrariamente infinitivos franceses o participios en -*ar*: *torné*, *deixé*, *doné*, *quedé*, *soterré*; también ocurre alguna palabra suelta en el interior del verso, *valets*, 551.

tisecular cooperación de las dos lenguas en la canción tradicional ²⁹.

El romancero catalán, por esa secular colaboración en el romancero castellano, por el vigor conservativo de sus versiones (acabamos de recordar la sorprendente variante *don Olalbo*), así como por ese acierto poético que hemos dicho suele inspirarlas, viene a ser un importantísimo elemento para el estudio de la tradición más pura. Baste aquí recordar los numerosos romances que se conservan en versiones catalanas y que se han perdido, o poco menos, en el centro de la Península. Cataluña, conservativa; Castilla, olvidadiza. Algunos ejemplos. La versión catalana de *Rosaflorida* ³⁰ es muy completa, mientras la única versión del centro, una de Palencia, contiene sólo ocho versos, en los que se ha perdido todo el argumento novelesco antiguo; sólo las versiones de Marruecos compiten con las catalanas en perfección. Cosa semejante sucede con *La Guardadora de un muerto* (Milá, núm. 260): frente a las abundantes versiones catalanas, sólo conozco del tema puro una versión muy breve de Cáceres y otra de Marruecos. Junto a las tres versiones de *El Conde robador de un caballo* (Milá, núm. 241), sólo conozco otras de los sefardíes de Marruecos y de Rodas. A *La Fratricida por amor* (Milá, núm. 273), sólo puedo agregar versiones de Tánger y de Tetuán. De *Doña Isabel de Liar* y de *Don Juan y doña María* (Milá, núms. 253 y 219), hay muchas versiones catalanas y alguna aragonesa, pero lo desconozco en Castilla.

A esto hay que añadir la tradicionalidad restringida que en Cataluña ofrecen otros varios romances viejos, hace mucho olvidados en Castilla. Joaquín Rubió y Ors (nacido en 1818) escribe: «Entre los recuerdos de mi infancia conservo el de haber oído cantar a mi buena madre (q. e. p. d.), pero con un lenguaje sumamente alterado, el romance que empieza:

²⁹ Un ejemplo entre muchos: J. MASSÓ TORRENTS, *Croquis Pirenencs*, Barcelona, L'Avenç, 1903, págs. 89 y 102: el autor recorre el Pirineo, huyendo de los pestilentes aires de la zarzuela madrileña que circulan por la ciudad, y allí escucha como canción virginal y pura de la musa catalana una variante del núm. 212 del *Romancerillo*; pero no se da cuenta que esa canción viene a ser graciosa fantasía sobre unos versos del romance castellano *La infantina*. Briz crea peculiar de Cataluña el romance de *Doña Arbola*, pero éste es de lo más cantado desde los Balcanes hasta en las islas de los Azores.

³⁰ AGUILÓ, núm. 58; arreglo en vista de cuatro versiones, pero muy superior a la versión, muy acortada, del *Romancerillo*, núm. 257. — Para las versiones de Marruecos que luego cito, véase el *Catálogo del Romancero judío-español*, núms. 110 (*La Guardadora de un muerto*), 121 bis (*El Caballo robado*), 90 (*La Fratricida por amor*).

Miraba de Castroviejo
el rey de Aragón un día... etc.»³¹;

es decir, que la cantora lo alteraba, catalanizándolo como los demás del Romancerillo de Milá; y el hijo de Rubió y Ors, don Antonio Rubió y Lluch, me decía haber oído a su padre que el segundo octosilabo lo alteraba su abuela, cantando: «el rey de la Durundía». Se trata, pues, de una tradicionalidad oral de tan viejo romance, aunque cabe dudar si es ininterrumpida o si es tardía, iniciada por la lectura de algún romancero.

Prueba también el vigor de la tradición catalana el hecho de hallarse extendida al romancero nuevo del siglo XVI. El romance del Cid *En San Pedro de Cardena* «se conserva tradicionalmente en Barcelona», según escribe Milá a mediados del siglo XIX³², mientras es desconocido entre el pueblo castellano. También hacia 1930, don Isidoro Macabich recogió en Ibiza, de la tradición oral campesina, un precioso romance, *En Rodriquet*, relato extenso de la aventura del Cid y el Conde Lozano, asonantado en -a³³, y esta versión catalana es incomparablemente superior a las versiones castellanas que conozco de Andalucía y de Asturias.

7.—*Igualdad esencial del romancero castellano y del portugués.*

C. Nigra (citado arriba, párrafo 2), al hacer su división de los cantos narrativos en los países románicos según la naturaleza de las rimas, incluyó en el grupo cuyas asonancias son predominantemente oxítonas la poesía popular de Francia, Italia, Cataluña y Portugal; dejaba solamente aparte la de Castilla, formando el otro grupo con asonancias prevalentemente paroxítonas. Esta opinión tiene todavía sus adeptos³⁴, siendo

³¹ *Breve reseña del actual renacimiento de la lengua y literatura catalanas*. Memoria leída en la Academia de Buenas Letras, febrero de 1877. Barcelona, 1877, pág. 13.

³² MILÁ, *Observaciones sobre la poesía popular*, 1853, pág. 124 (reimpreso en *Obras*, VI, 1895, pág. 111). ¿Es reciente el origen erudito de esta tradicionalidad? RUBÍO Y LLUCH me escribía en julio de 1923, refiriéndose a la generación de Milá, Pífferrer, Carbó, Rubió y Ors, etc.: «de labios de mi padre he aprendido muchos romances castellanos, sobre todo de los artísticos; aquella generación adoraba el romancero; todos sabían de memoria los romances del Cid y algunos de los fronterizos».

³³ Publicado por J. MACABICH, *Historia de Ibiza*, 1942, y reproducido en la revista *Ibiza*, agosto, 1944.

³⁴ Al menos tiene adeptos entre los eruditos ingleses, a quienes contradice W. J. ENTWISTLE, *European Balladry*, pág. 190.

de todo punto insostenible. Cualquier comparación entre los romances portugueses y los castellanos hace ver que sus asonantes discrepan poco, y las discrepancias se compensan bastante; si, por ejemplo, el portugués hace agudas las terminaciones *-ano*, *-ana*, *-ales*, *-eles*, *-oles*, *-ules* del castellano (*irmão*, *manhã*, *-ais*, *-eis*, *-ois*, *-uis*), en cambio, hace llanas las terminaciones *-ad*, *-ed*, *-id*, (*cidade*, *séde*, *vertude*), etc., etc. En general, confirmando que el oxitonismo o paroxitonismo del verso no depende exclusivamente de la naturaleza del idioma, sino de influjos del gusto, podemos añadir aquí la observación ³⁵ de que en la primera época de la literatura portuguesa, en el Cancionero de Ajuda, los versos agudos se empleaban muchísimo más en todos los géneros poéticos, llegando a proporción de un 90 %, mientras los versos llanos sólo eran un 10 %; pero en la segunda época, en el Cancioneiro Geral, la proporción se invierte, en gran parte por el preponderante influjo castellano, y las rimas agudas descienden a un 33 % mientras las llanas suben al 67 %, proporciones que vienen a ser bastante semejantes a las de 40 % y 60 %, respectivamente, que hemos calculado para el romancero castellano.

Y lo mismo que respecto a la llaneza o agudez de los asonantes, el romancero portugués se une al castellano por la enorme preponderancia de monorrimos de 8 + 8 sílabas, y por los temas tratados. Si en 1876 podía Nigra concebir su clasificación poniendo el romancero portugués aparte del castellano, era porque, sin particular atención, consideraba de Portugal sólo la tradición moderna en conjunto, con escasos temas heroicos, y de Castilla tomaba sólo la tradición antigua en que predominan los asuntos épicos medievales. Pero toda comparación, por ligera que sea, de las dos tradiciones modernas tenía que llegar a reconocer la inseparable unión de ambas, como desde 1867 afirmaba Teófilo Braga, y como reconocía Gastón Paris en 1889, cuando ya era bastante conocida la actual tradición asturiana, andaluza y extremeña.

La importación del romancero desde Castilla a Portugal es un hecho evidente para los críticos portugueses, siempre que

³⁵ Es observación hecha por CAROLINA MICHAËLIS, *Poestas de Sá de Miranda*, Halle, 1885, pág. CXXIV, a propósito de los endecasílabos agudos. De las cifras que esta autora da saco yo los porcentajes correspondientes,

comparan versiones de los dos países, y hay pruebas de ello aun en casos en que un romance no lo hallan en las colecciones castellanas, pues, por ejemplo, Jorge Ferreira, a mediados del siglo XVI, hace que un galán cante a la guitarra, en castellano, los cuatro primeros octosílabos de *La doncella guerrera*:

Pregonadas son las guerras de Francia contra Aragone,
cómo las haría triste, viejo, cano y pecador,

cita bien conocida tanto por Garrett como por Braga, quienes, naturalmente, ven en ella la prueba de que tal romance no es de origen portugués, aunque ambos autores no conocían ninguna versión castellana de ese tema ³⁶.

Desde los tiempos de Jorge Ferreira y Gil Vicente, esa recitación de algunos romances en castellano, o con algún castellanismo, continúa hoy día en Portugal, indicando en general la procedencia castellana de ellos.

Aunque reconozcamos que la propagación del canto tradicional no es forzoso que se haga en continuidad geográfica, es claro que la principal vía de importación romancística es la frontera española; en toda su extensión, al lado de allá o de acá, se celebran romerías y otras fiestas donde concurren españoles y portugueses; los trabajos agrícolas y el pequeño comercio ocasionan continuas mezclas de gentes de uno y otro país. Los segadores portugueses del distrito de Bragança suelen cantar en castellano *La princesa bastarda y el segador* o *La tentación del marinero*, romances ambos muy populares en el Aliste, la tierra vecina de Zamora ³⁷. Leite de Vasconcellos recogió muchos romances en castellano cantados en Tras-os-Montes y en el Alentejo, y dice poseer de otras regiones algunos que están mitad en portugués, mitad en español ³⁸. En fin, no es raro hallar como huellas del país de origen alguna que otra palabra castellana en las versiones portuguesas, y esto no sólo en las versiones fronterizas ³⁹: el romance de *Gerineldo* suele tener la pa-

³⁶ *Romanceiro Geral*, Coimbra, 1867, pág. 165.

³⁷ Datos que me comunicó en 1910 don Tomás Navarro. Véase cap. XXI, 3.

³⁸ LEITE, *Romanceiro Portuguez*, 1886, pág. 5.

³⁹ De Tras-os-Montes señala LEITE en su *Romanceiro* varios castellanismos: *quedará*, *ninho*, pág. 22; *maçanas*, *impeça*, 'empieza', pág. 23; *mi*, *mis*, *tus*, pág. 24; *tenta*, pág. 25. Sobre otros castellanismos, véase *Romances velhos*, Coimbra, 1934, págs. 281-283.

labra *castillo* como asonante, no sólo en Tras-os-Montes, sino en las islas Azores ⁴⁰.

La identidad de temas tratados, la igualdad de forma métrica, el castellanismo de lenguaje documentado a partir del siglo XVI hasta hoy, son hechos vistos con más o menos claridad desde hace mucho, así que, como acabamos de indicar, Teófilo Braga, desde sus primeros trabajos, formuló ya el principio de que «quasi todos os romances portugueses são de origen castelhana» ⁴¹.

8.—Colaboración de Portugal en la creación del romancero.

Sentada esa afirmación de carácter general, tampoco cabe dudar que no todos los romances portugueses son importados de Castilla. La dificultad está en decir cuáles son esos romances propios de Portugal.

Teófilo Braga supuso para doce romances un origen portugués, entre los cuales están los de *Silvana*, *Bernal-Francez*, *Conde Niño*, *A Nau Catherineta* ⁴², fundándose principalmente en no encontrar de ellos versiones castellanas. Pero este fundamento ve continuamente restringida su aplicación conforme se descubren versiones españolas antes desconocidas. Otro criterio consiste en atender al asunto del romance, y así Leite de Vasconcellos atribuye origen portugués al de *Santa Iria*, la patrona de Santarem, y al de la *Muerte del Príncipe de Portugal* ⁴³. En fin, Carolina Michaëlis añade un tercer criterio: el del estilo o carácter poético de algunos romances que parecen convenir mejor con el espíritu peculiar de la literatura portuguesa.

Aplicando los tres criterios, la señora Michaëlis ha dicho la última palabra sobre esta delicada cuestión. Comprende que es prematuro cualquier juicio, sin poseer todavía abundante material de textos sobre que fundar un estudio comparativo, pero

⁴⁰ BRAGA, *Romanceiro Geral*, I, 1906, págs. 185, 186 y 203.

⁴¹ BRAGA, *Romanceiro Geral*, Coimbra, 1867, pág. 165, teniendo presente la cita castellana de Jorge Ferreira.

⁴² *Romanceiro Geral*, 1867, pág. 215, Index, «Romances de supposta origem portugueza».

⁴³ *Romanceiro Portuguez*, 1886, págs. 3 y 4. CAROLINA MICHAËLIS asiente, declarando que no sabe añadir ningún otro romance a esos dos, *Rev. Lusitana*, II, 1890, pág. 157, nota 5. Años después, añadía otros varios según el nuevo criterio que apuntamos arriba en el texto.

cabe formular hipótesis muy verosímiles. Supone la ilustre romanista que Castilla, Cataluña y Portugal, «esa unidad tripartida por el idioma», colaboraron, no sólo en la conservación, sino también en la creación del romancero. Cree que así como el gallego-portugués fué la lengua lírica de la Península durante el siglo XIII y hasta 1350, así el castellano fué la lengua épica de toda España, primero para los cantares de gesta durante los siglos XII y XIII, luego en el XVI para los romances, muchos de los cuales pueden estar compuestos en castellano por autores portugueses o catalanes. Si es incuestionable que bastantes autores portugueses compusieron en castellano romances artificiosos, tenemos derecho a suponer que entre los anónimos ha de haber alguno de origen portugués; colaboración pequeña, dice la autora, pero no lo será más que la ofrecida por Portugal en otros ramos de la literatura peninsular, fatalmente proporcionada a la pequeñez del país y al restringido número de sus habitantes. Podemos suponer origen portugués a algunos romances históricos, como el cidiano *Helo*, *helo por do viene*, el de *Juan Lorenzo* y el de *La Muerte del Príncipe de Portugal*; luego, alguno de los más románticamente novelescos, como alguno de *Tristán* o los de *Gerineldo*, *Conde Claros*, *Bernal Francés*, *La Doncella guerrera*; entre los religiosos, el de *Santa Iria*; el marítimo de *La Nau Catherineta*; entre los líricos, los de más intensa afectividad, tierna y dulce, cuasi femenina, *Tiempo bueno*, *Fonte trida*, *La Tórtola viuda*, *El Prisionero*, *La bella malmaridada*.

Esta atribución hipotética, que su misma autora juzga prematura, es sin duda impugnable en sus casos particulares, y ya queda impugnada respecto a *La Muerte del Príncipe de Portugal*, pero el principio general me parece indudable. Si ya a fines del siglo XV el noble portugués don Juan Manuel componía en castellano *Gritando va el caballero*, romance que alcanzaba gran popularidad al lado de los de Diego de San Pedro o de Juan del Encina, lo mismo en el Cancionero de Hernando del Castillo que en el de Amberes, debemos admitir algún hecho análogo entre los romances que no sólo se popularizaron, sino que también se hicieron tradicionales. Carolina Michaélis no hallaba hecho ninguno seguro en apoyo de su hipótesis, que entre los romances tradicionales castellanos haya alguno de origen portugués; pero podemos presentar un caso, y de los más notables: el hermosí-

simo romance vicentino de Flérída y don Duardos *En el mes era de abril*, se llegó a hacer tradicional en España, en Portugal y en Marruecos (v. cap. XIII, 20); ejemplo tan evidente como insigne, que basta para afianzar la opinión de que tratamos ⁴⁴. Aunque por ahora pocos romances puedan juntarse al de Gil Vicente, como nacidos en Portugal, añadiremos aquí como más probable, el de la patrona de Santarem *Santa Iria* (Irene o Helena), difundido por toda la Península y por América, así española como portuguesa.

En cuanto a la *Nau Catherineta*, es incluido no sólo por Carolina Michaélis, sino por muchos más en este grupo, como el romance más original portugués,

Ora da nau Cathrineta d'ella vos quero contar,
 sete annos e mais um dia andou nas aguas do mar.
 Ja não tinham que comer nem tampouco que manjar...
 deitan sortes a ventura, a vêr quem se ha de matar;
 logo foi cahir a sorte no capitão general.
 —Sobe, sobe, bom gageiro, aquelle tope real,
 vê se vês terras de Hespanha ou areias de Portugal...

Pero no hay tal origen portugués de este canto, como ya presumen Adolfo Coelho y Teófilo Braga ⁴⁵; con igual asonancia -á y con iguales giros existe en Cataluña, lo cual hace suponer que se cantó por todo el centro de la Península en otro tiempo, olvidándose después en Castilla. El mismo tema, que podíamos titular *Hambre a bordo*, es conocido en el Sur de Francia, también asonantado en -á, y en el Norte (*La courte paille*), siendo lo más probable que Cataluña fuese la introductora en la Península. Mas a pesar de que no le pertenezca la primera redacción, claro es que en la *Nau Catherineta* puso el pueblo portugués algo de su espíritu navegante, aventurero, con variantes finales de misteriosa abnegación, de heroica lealtad; puso en él, además, aprecio singular, haciéndolo uno de los cantos más repetidos en el Portugal metropolitano, en las islas y en el Bra-

⁴⁴ Véase mi rectificación y ratificación a la teoría de doña Carolina en la *Miscelánea em honra de D.^a Carolina Michaélis de Vasconcelos*, 1933 (Rev. da Univ. de Coimbra, vol. XI, páginas 493-500).

⁴⁵ COELHO, en la *Revista Lusitana*, I, 1889, pág. 325, y T. BRAGA, *Romanceiro Geral*, III, 1909, págs. 328-330. La contaminación con el romance del marinero tentado por el demonio es eventual. Fernando de Castro Pires de Lima publicará un extenso estudio sobre *A Nau Catrineta*, procurando descubrir la parte de verdad histórica.

sil. La *Nau Catherineta* es, en fin, *Os Lusíadas* del Camoenslegión.

La plena originalidad habrá que buscarla en otros romances injustamente desatendidos. Quizá en el de *La batalla de Lepanto*, bastante difundido ⁴⁶, por más que en él el espíritu de aventura marítima se refiere al Mediterráneo de Cervantes y no al Océano de Camoens.

9.—Carácter y valor de las versiones portuguesas. Últimas colecciones.

Aparte de los temas originales, debe considerarse también que la singular tenacidad de la tradición portuguesa beneficia al romancero con raras versiones de romances muy poco difundidos, olvidados en el centro de la Península, por ejemplo, el del *Cid* (creído portugués por Carolina Michaëlis), *Helo, helo por do viene* (en Tras-os-Montes, Algarve, Madeira, Azores ⁴⁷, León, Sevilla, Marruecos, Cataluña), el del *Testamento del rey Fernando* (en Algarve ⁴⁸, Zamora, Sevilla); o bien romances no conservados hoy en ninguna otra parte: la estupenda joya arqueológica de *Floresvento* (en Tras-os-Montes y Azores ⁴⁹, única reliquia que nos queda del cantar de gesta francés Floovent pasado a España (v. cap. VII, 8), o *Don Beltrán en Roncesvalles* (en Tras-os-Montes ⁵⁰ y en Orense), cuyas variantes portuguesas merecieron ser asociadas a la grandiosa versión del siglo XVI en la traducción italiana de Carducci.

Esos cuatro romances, olvidados ya, casi o del todo, en Castilla, muestran respecto de Portugal una firme adhesión del recuerdo popular a tales ficciones que se distinguen por su carácter épico-heroico, y ejemplifico aquí sólo con tales romances, recordando la opinión de Teófilo Braga, seguida por Menéndez Pelayo, sobre la completa ausencia de sentimiento épico en el pueblo portugués, opinión contradicha por la antes mencionada de Carolina Michaëlis ⁵¹, y rectificada más en su justo punto

⁴⁶ BRAGA, *Romanceiro Geral*, II, 1907, págs. 356-373, y III, 1909, pág. 581.

⁴⁷ BRAGA, *Romanceiro Geral*, II, 1907, pág. 317; III, 1909, pág. 570.

⁴⁸ BRAGA, *Rom.*, II, pág. 308; sin nota ninguna de identificación en el tomo III, página 569!! Véase *Rev. Filol. Esp.*, II, 1915, págs. 16-17. La versión de Zamora es sólo del romance *Morir os quevedes, padre*, y la de Sevilla sólo un fragmento corto del mismo.

⁴⁹ BRAGA, *Rom. Geral*, I, pág. 224, y III, pág. 403.

⁵⁰ BRAGA, *Rom. Geral*, I, pág. 207.

⁵¹ C. MICHAËLIS, *Romances velhos*, 1934, págs. 259-261, 284 y sigs., 290-291.

por Fidelino de Figueiredo ⁵². Portugal sin duda hubo de cooperar, como los demás pueblos de la Península, a la creación épico-lírica, en cuya realización Castilla se adelantó a todos. La aportación portuguesa debió hacer preponderar especialmente el lirismo, según vemos en la única muestra segura, la versión tradicional de *Flérida y don Duardos*, pero ésa es una diferencia de matiz que no excluye un particular sentido épico, con fundamentales semejanzas entre uno y otro pueblo. En la época de mayor florecimiento del romancero hay ciertamente un contraste bien claro entre los dos poemas renacentistas, el de Ercilla, dentro de la tendencia escuetamente objetiva de la épica medieval castellana, y el de Camoens, enriquecido con la liricidad característica del genio portugués; mas, sin embargo, lo mismo que *La Araucana*, *Os Lusíadas* manifiesta su profundo hispanismo, profesando la fe estética verista, el historicismo que inspira toda la poesía narrativa peninsular, tanto al poema del Cid como al romancero ⁵³.

El lusitanismo del romancero es, pues, parte tan esencial como su castellanismo. De ahí que sea sensible la insuficiente actividad desarrollada en la exploración portuguesa durante el presente siglo. J. A. Tavares, *Romanceiro Trasmontano* (en la Revista Lusitana, 1904, págs. 71-80), da 23 romances; María A. Furtado de Mendonça, *Romanceiro da Beira-Baixa* (Rev. Lusitana, 1911, págs. 1-35), 22 romances; Padre Firmino A. Martins, *Romanceiro do concelho do Vinhais*, dos tomos, 1928, 1939, la más rica de las colecciones, 80 romances diferentes y algunos con su melodía; F. de Castro Pires de Lima y J. A. Pires de Lima, *Romanceiro Minhoto*, Porto, 1943, 21 romances antiguos y nuevos. José Leite de Vasconcellos (muerto en 1940) dejó una importante colección de versiones manuscritas de romances, y ya en 1909 Carolina Michaëlis dedicaba sus *Estudos sobre o Roman-*

⁵² F. DE FIGUEIREDO, *Pyrene*, 1935, págs. 130-136. Como no he citado este importante libro en mi capítulo II, 17, añadiré aquí que en sus páginas 125-126, con varias reservas y dudas, viene a rechazar como «teoría audaz o genial» mi opinión sobre el origen de los romances, achacándome la creencia de que los romances nacen de las Crónicas. No creo que hoy mi querido amigo portugués me achaque semejante idea.

⁵³ Sobre el verismo de Camoens (a verdade que eu conto nua e pura...), comparable al de Ercilla, véase mi libro *Los españoles en la Historia y en la Literatura*, Buenos Aires, 1951, págs. 203-207; más ampliamente en *Poesía e Historia en el Mio Cid*, en *Nueva Revista de Filol. Hisp.*, III, 1949, págs. 124-127, y en *La épica medieval en España y en Francia*, en *Comparative Literature*, IV, 1952, págs. 98-107.

ceiro peninsular a Leite, entre «os futuros e difinitivos apuradores do Romanceiro Geral Hispano-Português», pero aún está sin publicar ese importantísimo subsidio de versiones. En fin, Luis da Câmara Cascudo, *Literatura oral do Brasil*, Río de Janeiro, 1952, págs. 218-238, da extensa bibliografía de los romances publicados en el Brasil, estudia dos de ellos (Alarcos, Delgadina), y da la nota pesimista (que tan frecuentemente hallamos): es imposible hallar quien sepa un romance completo, y han pasado muy buenos setenta años desde que no se adormece a las criaturas al son de los romances ⁵⁴.

10.—*Los romances en Galicia.*

Respecto a Galicia, no faltó la misma nota pesimista, tan repetida respecto a otras comarcas; la hemos visto formulada como negación categórica por Murguía (cap. XVIII, 6), aunque desmentida por Milá muy atenuadamente.

Y, sin embargo, el romance tiene gran arraigo en tierras gallegas. Sin contar envíos parciales de menor cuantía, una colección de 136 versiones me fué remitida desde Orense por don Alfonso Hervella Courel en 1909, y otra de 76 romances me entregó en 1924 el abogado don Alejo Hernández, con un erudito estudio preliminar en que ve inminente la desaparición del género, ya que las clásicas *fiadas* lugareñas caen en desuso, y van desapareciendo los tocadores de *zanfona* ⁵⁵. Últimamente, en el inestimable Cancionero Musical de Galicia recogido entre 1884 y 1924 por don Casto Sampedro, se publican en 1942 algunas docenas de romances con sus melodías, preciosa aportación a la tan poco cultivada tradición gallega ⁵⁶.

También don Jesús Bal y don Eduardo Martínez Torner han aportado para el Romancero Hispánico versiones musicales recogidas por ellos en 1930 en varias provincias gallegas.

⁵⁴ Abundante bibliografía en M. GARCÍA BLANCO, *El Romancero*, que es la más completa y mejor exposición del conjunto de problemas que el romancero suscita; en la *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, dirigida por G. Díaz Plaja, II, 1951, página 46.

⁵⁵ En los preliminares de su colección, el señor Hernández califica de «leyenda» el rumor de que Murguía († 1923) había recogido romances en abundancia y los había confiado a don Víctor Said Armesto († 1914), a la muerte del cual habían pasado a don Eugenio López Aidillo.

⁵⁶ Publicado por el Museo de Pontevedra el *Cancionero musical de Galicia, recogido por DON CASTO SAMPEDRO Y FOLGAR, con reconstitución y estudio por DON JOSÉ FILGUEIRA VALVERDE*, director de dicho Museo.

El Instituto Español de Musicología de Barcelona tiene por ahora unas 40 versiones de romances recogidas en Galicia en estos últimos diez años.

11.—*El romance en las modernas colonias sefardíes. Colecciones.*

Tras la colección de romances sefardíes compilada por Menéndez Pelayo (cap. XVIII, 8 y 9), nuevos trabajos aparecidos enseguida en varias revistas extranjeras, hacían subir hasta 80 el número de versiones publicadas, a las que pude yo añadir unas 170 más, mediante correspondencia con judíos de Bosnia, Rumanía, Orán y Tánger, y reseñé en ellas 143 temas distintos, formando un *Catálogo del romancero judío-español, 1906-1907*⁵⁶. La riqueza principal de este Catálogo es debida al erudito poeta israelita don José Benoliel, quien con diligencia y acierto extremo rebuscó la tradición de Tánger y me envió unas 150 versiones escogidas, todas excelentes. Gracias al señor Benoliel, la tradición marroquí aportó por primera vez al romancero español versiones modernas de un arcaísmo y perfección inapreciables.

Cuando compuse ese Catálogo desconocía las publicaciones hechas en caracteres hebreos por los mismos sefardíes, de las que no creo se haya hecho una bibliografía ni una transcripción en caracteres latinos, dos cosas muy de desear. Para mostrar la vitalidad del romancero en las colonias sefardíes, puedo citar ahora alguno de esos impresos que poseo. Primero, el publicado en Salónica con el siguiente título: «*Güerta de Romansos importantes*, contiene unos romansos hermosos e bien anticosos e importantes, que non se aparesieron de antes, que prevalen por contarsen en nochadas de viola e nochadas de bueno de velar que el cantador se va namorar. Traído a la estamparía por meso de Jacob Abraham Joná. Salónico» (sin año de publicación). Este librito nos ofrece romances de *Roncesvalles, Gaiferos y el Emperador, Conde Claros, La mala suegra, Celinos y la adúltera*,

⁵⁶ Publicado primero en la revista *Cultura Española*, noviembre 1906-febrero 1907, y reimpresso en 1928 (*El Romancero, teorías e investigaciones*, págs. 101-183) y en 1941 (*Los Romances de América y otros estudios*, págs. 128-199, Colección Austral, volumen 55). En ese catálogo doy noticia de las colecciones de Leo Wiener, Abraham Galante, Danon y otros. — Otra compilación hizo RODOLFO GIL, *Romancero judeo-español*, Madrid, 1914, con 59 romances tomados de las colecciones publicadas.

El Conde Alemán, El robo de Dina, El rapto de Elena, todos de los más viejos, que pueden competir en rareza y arcaísmo con los que recogía el Cancionero de Amberes al mediar el siglo XVI.

El mismo colector Joná publicó otra *Güerta de romansas antiguas*, donde, entre otras dos secciones extrañas, se dan a luz «onse romansas, las más brillantes que pueden ser por pasatiempo de los señores en todas las horas de alegría y nochadas de velar», en cuyo número figuran las *Almenas de Toro, Doña Alda, El Conde Niño, Bodas se hacían en Francia*.

Otro notable librito es *Seferrenanot*, impreso sin lugar (pero es en Jerusalén) en el año 5668, o sea 1909, con romances del *Conde Niño, El Rey Nemrot* y otros.

El *Librico de romansas importantes* con «doce romansas, una mejor de otra, por cantarsen en unas horas de alegría», impreso en Sofía, 1908, con romances del *Conde Claros, La Bella en misa, Paris y Elena, la Adúltera*, asonante -áa, etc.

Muy curiosas son dos hojas volantes que forman ocho pequeñas páginas, con el título *Endechas*, impresas en Esmirna, y contienen cuatro romances: *Muerte del Príncipe don Juan, Muerte de Absalón, Llanto de Gonzalo Gustios* (Catálogo del romancero judío, núm 2) y *El Huerco*.

Pero el mayor aumento del romancero sefardí nos lleva a rendir un tributo especial de reconocimiento a la memoria de Manuel Manrique de Lara, quien recogió multitud de romances, en diversas excursiones hechas con el solo propósito de recogerlos.

Encargado por el Centro de Estudios Históricos de explorar las comunidades sefardíes de Oriente, viajó de junio a noviembre de 1911 por Sarajevo, Sofía, Bucarest, Belgrado, Larissa, Constantinopla y otras colonias de la Península Balcánica, así como por las de Esmirna, Rodas y Damasco, acopiando centenares de versiones con sus melodías, colección inestimable no sólo por lo copiosa, sino además por los contratiempos que debió vencer la ejemplar tenacidad del explorador, ya que la última parte de la excursión se vió muy dificultada por el desarrollo de una epidemia cólerica y por el estallido de la guerra ítalo-turca, el 5 de octubre de 1911; estos sucesos traían consigo una gran escasez de transportes, y el acordonamiento de los barrios más castigados por la epidemia, los cuales era preciso abandonar a mitad de estudio, tanto en Salónica como en Constantinopla, cuando

hasta se encontraba algún cadáver insepulto en cualquier retirada calle. Sin estos azares, otra colección formó Manrique de Lara en Marruecos, el año 1915 (él calculaba constar de unos 20.000 versos), ampliándola después (1919-1920) cuando residía en Larache como coronel de su batallón de infantería de marina ⁵⁷.

Por los extraordinarios aumentos que estas dos colecciones traen, el romancero sefardí deberá siempre su base principal a Manrique de Lara, pues una colección semejante de tan numerosas versiones coetáneas entre sí, y esparcidas por un área geográfica tan vasta, será siempre un valiosísimo elemento de crítica para el estudio de la tradición romancéstica; difícilmente se volverá a hacer un esfuerzo semejante, y siempre lo reunido más tarde recogerá una tradición más alterada, y sobre todo más pobre y entremezclada, una vez que muchas de esas colonias han sido deshechas, desplazadas o confundidas en los tiempos de la segunda guerra mundial.

Entre las publicaciones posteriores a la recolección de Manrique de Lara, citaré a Alberto Hemi, *Coplas Sefardíes*, Alejandría de Egipto [1933], con varios romances recogidos en Rodas y en Salónica en 1932, ampliamente musicados por el autor sobre motivos tradicionales. Manuel L. Ortega, *Los hebreos en Marruecos*, Madrid, 1934, donde se hallan 22 romances, todos acompañados de la melodía. G. Díaz-Plaja, *Aportación al romancero judeo-español del Mediterráneo oriental*, Santander, 1934 (Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo), con 14 versiones recogidas también en Rodas, Salónica y Esmirna. El Padre José Antonio de S[an] S[ebastián], *Canciones sefardíes*, Tolosa [1945], con la melodía de varios romances recogidos en Salónica, alguno (el de Landarico) común con Hemi. Después, muy notable aportación es la de Paul Bénichou en su *Romancero judeo-español de Marruecos*, Buenos Aires, 1946 ⁵⁸, donde publica 68 romances con 21 melodías, recogidos casi todos de una familia de sefardíes marroquíes emigrados a Orán y de otra familia marroquí establecida en Buenos Aires; avaloran esta colección el esmero con que están transcritos los romances y el erudito comentario de

⁵⁷ Todavía en diciembre de 1923 (cuando era presidente de la Commission Mixte pour l'échange des populations Grecques et Turques) me escribía desde Atenas interesándose en la recolección del romancero judío de Oriente.

⁵⁸ Separata de la *Rev. de Filol. Hispánica*, VI, 1944, y VII, 1945. Importante reseña de S. G. MORLEY, *A New Jewish-Spanish Romancero*, en *Romance Philology*, I, 1947.

que van acompañados. Últimamente han aparecido *Romances de Tetuán, recogidos y transcritos* por Arcadio de Larrea Palacín, Instituto de Estudios Africanos, Madrid, 1952, tomo I, al que seguirá un segundo tomo, sumando los dos 150 versiones con su melodía correspondiente; será la colección más copiosa hasta ahora publicada⁵⁹.

12.—Vigor de la tradición sefardí.

Todo el empeño que se ponga en salvar del olvido la tradición sefardí será poco. Por el mayor aislamiento en que esta tradición vivió, y por el arraigo que le presta el carácter peculiar de ese pueblo, retiene preciosos rasgos arcaicos, perdidos hace mucho en la tradición peninsular, e innova variantes muy estimables. Hasta tiempos modernos se conserva una fuerte tradición romancística dondequiera que existen o existieron colonias sefardíes: en Rumanía, Servia, Bosnia, Bulgaria, Grecia, Constantinopla, Asia Menor, Siria, Egipto, Orán y Marruecos. Se cantan los romances en las fiestas, sobre todo en las bodas; se cantan para velar a las paridas, para acunar a los niños, para acompañar algunos trabajos domésticos; se publican en libritos populares, según hemos visto; como en siglos anteriores, siguen dando pie a cantos religiosos, según se ve en los *juncos* o letanías rimadas de la sinagoga de Andrinópolis, y en una compilación en jerga española hecha por Haïm Yom Tob Magula, impresa en Constantinopla (?) el año 1858, donde se hallan *Coplas en voz de «Una ramica de ruda»*⁶⁰, que es por cierto un romance desvergonzado, de los que las personas piadosas quieren purificar dándoles nueva aplicación.

Es verdad que la vida moderna va arrinconando estos usos antiguos; cada noticia que se obtiene, lamenta un retroceso considerable en el uso de los romances⁶¹, pero también es verdad que, a pesar de esos lamentos, el retroceso es menor de lo que generalmente se estima.

⁵⁹ Abundante bibliografía del romancero judeo-español de M. García Blanco, en la *Hist. General de las Literaturas Hispánicas*, II, 1951, pág. 47.

⁶⁰ Noticia de A. DANON, en la *Revue des études juives*, XXXII, 1896, pág. 104. El romance *Una ramica de ruda*, véase en el *Catálogo*, núm. 107; asunto análogo al de *Esa guirnalda de rosas*, Primav., 144.

⁶¹ Últimas observaciones sobre el retroceso y olvido de la tradición nos da P. BÉNI-CHOU en la *Rev. de Filol. Hispánica*, VI, 1944, págs. 38-39.

El profundo sentido conservador del pueblo judío, que le caracteriza único en la historia, tiene muy naturales efectos en el romancero sefardí, único también por su arcaísmo sin igual. En una comparación general, pudiéramos decir que la tradición más antigua que logramos alcanzar en la Península remonta a los siglos XVI y XVII, según vivía entonces, con tendencias literarias, modernizantes en contrahacimientos trovadorescos, glosas y dramatizaciones, mientras la tradición que logramos recoger entre los sefardíes remonta al siglo XV; y siendo probablemente ya entonces arcaizante respecto a su contemporánea de la población cristiana, se mantiene hoy con fuerte tendencia a la inmutabilidad sustancial. Un impresionante mito de la cuentística popular supone que el héroe del cuento, obligado a ausentarse, deja encantada su voz en el lugar abandonado, para que no sea advertida su ausencia de allí; el canto popular que oyó la España de Juan II y de los Reyes Católicos, quedó como encantado en la tradición sefardí, y nos parece oírlo en muchas de las raras versiones que hoy nos trasmite, como si se hubiesen suprimido los cuatro siglos transcurridos. Un ejemplo típico es el viejísimo romance *Morir se quiere Alexandre*, muy popular para Nebrija, lo mismo que para las damas y los músicos de la corte de Isabel (cap. XII, 12), pero desechado muy pronto, de modo que ni los pliegos sueltos ni los cancioneros del siglo XVI lo recogieron; los españoles contemporáneos de Carlos V y Felipe II lo olvidaron, pero los judíos de Andrinópolis lo cantaban en el siglo XVII (cap. XVI, 8), y aun hoy los sefardíes de Sofía y de Belgrado lo cantan. Más aún, hallamos entre los judíos bastantes romances que nos son desconocidos en la Península, tanto en la recolección antigua como en la moderna, los cuales nos descubren preciosas rarezas de la tradición castellana del siglo XV⁶².

Es asimismo bien sorprendente que varios romances históricos, cuyo interés debiera ser sentido especialmente en España, se hayan perdido en ésta completamente y se conserven entre los judíos; tal sucede con el de *Las cabezas de los Infantes de Lara*, cantado en el Asia Menor, o el de la *Muerte del Duque de Gan-*

⁶² En el *Catálogo*, por ejemplo, los números 53, 54, 76; el número 85 bis pudiera ser recuerdo de alguna *chanson de geste*.

día, muy común en las comunidades de Constantinopla, Andrinópolis, Esmirna, Rodas, Damasco y Marruecos; lo mismo el romance de *Juan Lorenzo*, se canta en Sarajevo, Larissa, Salónica, Esmirna, Tánger y Tetuán, mientras es completamente desconocido en Portugal. Y, por otra parte, tenemos igualmente muchos otros romances caballerescos, contados entre los más característicos del antiguo romancero español, que son muy populares todavía entre los sefardíes de Europa, Asia y África, mientras que en España están olvidados hace mucho ⁶³.

13.—*Exotismo y arcaísmo. Hebraísmo.*

Cierto que un eco de tan remoto pasado nos llega a veces debilitado y confuso, sobre todo en las versiones de Oriente, influidas a menudo por el medio exótico en el cual viven hace siglos. Tal exotismo se manifiesta tanto en algunos elementos de la poetización que se injieren, como en el lenguaje con mezcla de voces tomadas a varios idiomas, hebreo, turco, persa y árabe.

Ese defecto de extranjeras contaminaciones se halla extremadamente atenuado en las versiones de Marruecos, tanto, que viene a ser insignificante. Y como, por otra parte, los judíos del otro lado del Estrecho tuvieron un trato más frecuente con la Península, reafirmaron y refrescaron muy eficazmente su tradición originaria con la peninsular de los siglos XVI y XVII, especialmente con la andaluza. De aquí la superioridad de la tradición sefardí en Marruecos. Ella conserva, a la vez que el arcaísmo distintivo de los judíos orientales, un mayor carácter histórico español que esos otros han perdido. Ciertos romances heroicos del Cid y de Bernardo, algunos fronterizos, varios moriscos, son frecuentes en Tánger, en Tetuán, en Alcazarquivir y en Larache ⁶⁴, cuando hoy ni en España ni en Oriente nadie los recuerda por tradición oral, o todo lo más, alguno es aún cantado en la región andaluza. Manifiestamente, la tradición marroquí se empareja con la española de los manuscritos quinientistas, o de los Cancioneros de Amberes y de Zaragoza. Tan pareja es a veces, que se sugiere la duda de si los judíos marroquíes aprendieron sus fidelísimas versiones leyéndolas en ediciones im-

⁶³ Véase el párrafo II del *Catálogo*, y los núms. 1-5 y 8-12.

⁶⁴ Amplío esto en los párrafos II y IV del *Catálogo*.

presas del 500. El romance de *Doña Alda* que ellos cantan es tan perfecto, que parece aprendido en el Cancionero de Amberes; pero eso no es creíble, pues la versión marroquí tiene algún pormenor extraño a la de Amberes y común con la que cantan los judíos de Oriente, muy apartada de la antigua; por ejemplo, dice de las trescientas damas que acompañan a doña Alda:

las ciento eran de Francia, las ciento de Portugal,
 las ciento eran de París, aquella noble ciudad...,
 (Variante: las ciento eran de Burgos, o de Granada).

versos que encontrándose lo mismo en Marruecos que en Larissa o en Salónica, denuncian una versión oral algo discrepante de la de Amberes y anterior a la expatriación de los judíos.

Así en otros varios casos llegamos a la conclusión de que la tradición sefardí de Marruecos es independiente de la impresa en el siglo XVI, y complemento precioso e indispensable de ésta.

Complemento precioso es también la tradición sefardí, en sus dos ramas, cuando nos conserva versiones más completas que las recogidas en el siglo XVI dentro del gusto fragmentista entonces reinante; tal sucede con el *Infante Arnaldos*, *Espínolo*, *La buena hija*, *Bodas se hacían en Francia*, y otras que hoy hallamos tanto en Marruecos como en Oriente ⁶⁵.

Otro interés secundario ofrece esta tradición sefardí, y es la de hacer sentir el influjo del romancero en el elemento árabe de Marruecos; algunos romances son cantados por las moritas; y en Fez mismo, según me aseguran, se oyen relatos populares árabes tomados de romances españoles.

Por último, el romancero sefardí tiene también alguna parte propia suya. Ejemplo principal es el romance de la *Expulsión de los judíos de Portugal* (Catálogo, núm. 13), que conozco no sólo de Marruecos, sino de Salónica y de Jerusalén. Cuenta cómo la reina (Isabel, hija de los Reyes Católicos) recién casada, con el rey portugués, promueve el destierro de los judíos al ser recibida por las tres religiones o leyes que componían la población de las ciudades medievales, descripción pareja a las que repetidamente hace en el siglo XII la «Chronica Adefonsi Imperato-

⁶⁵ *Catálogo*, núms. 104, 149, 95, y para *Arnaldos*, véase la Conferencia que publiqué en Oxford. Cuando hice el Catálogo no conocía versiones peninsulares que hoy conozco, de *Espínolo* ni de *Bodas se hacían en Francia*,

ris, de los recibimientos festivos en que se mezclaban los tres pueblos convivientes:

Ya la salen a encontrar tres leyes a maravilla,
los cristianos con sus cruces, los moros a la morisca,
los judíos con vihuelas que la ciudad estrujía.
—¡Ay, válgame Dios del cielo!, y ¿qué es esto que yo vía?,
que en la ciudad de mi padre no hay judío ni judía;
si Dios me deja vivir, así haré yo en la mía... ⁶⁶.

El romance desconoce que la princesa Isabel exigió la expulsión de los judíos portugueses antes del matrimonio, aunque la ejecución del decreto fué posterior.

Dadas las versiones de que hoy dispongo, no puede asegurarse que en 1492 los judíos cantasen romances bíblicos. Hallamos pocos en Oriente, y no son los mismos que los que en mayor número se conservan en Marruecos. Los bíblicos marroquíes son tardíos, de la primera mitad del xvi: el de *David y Goliat* (Catálogo, núm. 36) deriva de un pliego suelto reimpresso en la primera parte de la *Silva* de Zaragoza de 1550; el de *Amnón y Tamar* debió de pasar de la Península, donde es divulgadísimo, a Marruecos; lo mismo cabe decir del *Sacrificio de Isaac*, conocido en Burgos, León y Zamora como en Tánger y Tetuán. El romance de *David que llora a Absalón* (Catálogo, núm. 38) deriva de un pliego reimpresso en el Cancionero de Amberes de 1550; tengo versión de Tetuán y varias de Esmirna, con otra que creo sea de Rodas ⁶⁷: de modo que este único romance que conozco común a las dos ramas sefardíes, parece tener en Oriente una difusión muy limitada, como la tienen los romances tardíos ⁶⁸.

14.—Valor cronológico y geográfico del roman- cero sefardí.

Aunque los sefardíes recibieron nuevas aportaciones tradicionales de España durante la primera mitad del siglo xvi, y aun después, si bien con menos arraigo (cap. XVI, 6 y 7), la plena

⁶⁶ Fuera de este romance, puede recordarse otro de espíritu anticristiano, de que trata BÉNICHOU, *Romances de Marruecos*, 1946, pág. 156, y algunos de los bíblicos, probablemente tardíos todos.

⁶⁷ Es la de la *Revue Hispanique*, X, 1903, pág. 604; el colector Abraham Galante residió en Esmirna, Beyruth y en Rodas principalmente.

⁶⁸ Véase lo que en el cap. XVI, 6, decimos del romance de los Infantes de Lara.

difusión de un romance es indicio casi probatorio de su antigüedad anterior a la diáspora. *Don Bueso y su hermana cautiva*, en pareados hexasílabos, conservado hoy en Sarajevo, Salónica, Larissa, Andrinópolis, Constantinopla, Rodas y Esmirna, lo mismo que en Tánger, Tetuán y Alcazarquivir, a la vez que en todo el Noroeste de España, es indudablemente de origen medieval ⁶⁹; y debe notarse que la forma de pareados se conserva mucho mejor entre los judíos que en el Noroeste peninsular, pues aquí se ve convertida en monorríma parcial o totalmente. Por razón semejante es también anterior a 1492 la tradicionalidad de *Os labraré yo un pendón*, que vive hoy en esas mismas colonias orientales y además en Damasco y en Beyruth, así como en todo Marruecos sefardí, a la vez que en Portugal. *El Marido prisionero* o *¿Cómo no cantáis, la bella?*, que se halla en Sarajevo, Salónica, Larissa y Esmirna, lo mismo que en todo Marruecos, a la vez que en Huesca y en Portugal, no pudo nacer cuando las guerras con Inglaterra en tiempo de Felipe II ⁷⁰ (cosa ya imposible, por haberlo oído Brantôme en fecha anterior a esas guerras, en 1564), sino que tiene que ser medieval, quién sabe si alusivo a cualquier incidente de las guerras de Enrique II y Juan I contra los ingleses, 1371-1388; esto no quita que alguna versión de Oriente recibiese más tarde un verso de Lope de Vega (cap. XVI, 6).

Marruecos comparte más la vida tradicional de la Península, según queda dicho. A la más activa comunicación con España ayudaban los presidios españoles de la costa: Melilla, poseída por España desde 1496; Ceuta, ocupada por los portugueses desde 1415, y luego por los españoles desde 1640; Larache, de España desde 1610 hasta 1689. Más tarde, ténganse en cuenta las penetraciones, hostiles o pacíficas, de España en el Norte de Marruecos, desde la guerra de 1859 hasta la constitución de la zona española en 1912. Ahora bien, los emigrantes españoles proceden casi todos del Sureste peninsular, y así los sefardíes marroquíes, si de antiguo poseen una tradición asociada a la de las regiones más arcaizantes de la Península (Noroeste de León, Cataluña), a la vez reciben modernamente nuevo caudal de An-

⁶⁹ *Rev. Filol. Esp.*, XX, 1933, pág. 38; el romance hexasílabo parece nació en el Noroeste, donde hoy vive arraigado, véase aquí cap. IX, 4; pero debía de estar más difundido por la Península antes que la versión octosílabo predominase. Emigrados del Noroeste o de esas regiones que perdieron el hexasílabo lo llevaron a Marruecos y a Oriente.

⁷⁰ *Rev. Filol. Esp.*, II, 1915, págs. 371-372.

dalucía y Levante. Desde luego, reciben en la segunda mitad del siglo XVI más romances que las colonias de Oriente (cap. XVI, 6), de los cuales el de la *Muerte de Felipe II* es conservado con especial interés, pues aun hoy lo cantan, con otros romances lúgubres, el 9 del mes judaico de Ab, fecha aniversario de la destrucción del templo de Jerusalén ⁷¹. Pero además los judíos marroquíes reciben romances de tipo vulgar de los siglos XVII y XVIII, *Diego León, Melchor y Laurencia, Don Pedro Acedo* ⁷² y otros así, y reciben en nuestros días otros romances que, aunque más antiguos, eran antes desconocidos de los sefardíes, y reciben versiones nuevas de *Delgadina* (algo conocido en Oriente) o de *Zaide*, que algunos recitadores de hoy reconocen como versiones recién importadas y escrupulizan el recitarlas con la pronunciación dialectal, alegando que no son antiguas, sino «españolas» ⁷³. De esta mayor comunicación de Marruecos con España obtenemos un principio cronológico: el que *La Muerte ocultada*, tan común en la Península, exista sólo en Marruecos, faltando en Oriente, es indicio de que su propagación no es del siglo XV, sino posterior. Lo mismo hay que decir del *Dirlos oral*, aunque aquí cabe sospechar que haya tenido esporádica difusión en Oriente, si pertenece a *Dirlos* un verso cantado en la sinagoga de Andrinópolis en 1641 (cap. XVI, 8). Hasta en sus olvidos parece asociarse Marruecos a España: el romance de *Alexandre*, que tan de moda estaba en España al tiempo de la diáspora (Nebrija, Juego de Naipes, Cancionero Musical), olvidado después completamente en el siglo XVI, lo vemos conservado en Oriente, pero no se halla rastro de él en Marruecos.

Geográficamente considerados, los dos grupos sefardíes, en conjunto, no son clasificables con relación a las regiones que hoy se delimitan en la Península, ni a las que quisiéramos suponer en el siglo XV, que totalmente desconocemos, porque desconocemos igualmente la procedencia de cada colonia, y es además presumible que en ellas se mezclaran judíos procedentes de diferentes comarcas peninsulares. Sin embargo, los dos grupos sefardíes nos dan impresión de cierta unidad, ofreciéndonos un

⁷¹ P. BÉNICHOU, *Romances de Marruecos*, 1946, pág. 111.

⁷² *Catálogo del rom. judío*, núms. 63, 50, 132 bis; BÉNICHOU, *Rom. de Marruecos*, páginas 74, 127 y 151.

⁷³ BÉNICHOU, *Rom. de Marruecos*, págs. 109, 121 y 151. Para romances moriscos en Marruecos, véase *Catálogo del rom. judío*, núms. 17-19.

repertorio suyo propio, que conserva algunos romances, como *Vergilios*, *Doña Alda*, *Melisenda*, etc.⁷⁴, olvidados del todo, o casi del todo, hoy en España, y desconoce otros de los más repetidos hoy en la Península, como *El Quintado*, *La Difunta pleiteada*, etc. Esa unidad pudiera ser debida a una especial e íntima comunicación de los judíos entre sí antes de su expatriación, a causa de su aislamiento religioso y social, pero observamos que ese repertorio no tiene ningún carácter judaico en su temática, pues parece que ni aun habían comenzado a formar un romancero bíblico (como acabamos de ver), y sus corrientes tradicionales debían ir al unísono con las castellanas. Para explicar el repertorio peculiar sefardí, basta que volvamos al criterio cronológico: en la época de la diáspora el romance de *Vergilios* y demás estaban en gran moda, mientras los romances más divulgados hoy en España y desconocidos de los sefardíes no tenían aún difusión.

La tradición judía, pues, por su mayor o menor incomunicación con la Península desde 1492, forma una gran «área aislada» (cap. XXI, 10, 12, 13) que conserva un caudal romancístico bastante estacionario. Es un área arcaizante bipartida: su porción oriental, muy aislada de la antigua patria española; su porción marroquí mantiene un caudal muy arcaico, sumado con aportaciones modernas del Sureste de España.

15.—*Las colonias sefardíes en la actualidad.*

Todo lo dicho en las páginas anteriores se refiere a la recolección de romances judíos hecha antes de las grandes persecuciones antisemitas, iniciadas con la ley racial del nacionalsocialismo alemán (1935) y extendidas a muchos países hasta el fin de la segunda guerra mundial. La disminución y los desplazamientos sufridos por la población hebrea en esos años han trastornado la geografía, la densidad y el valor tradicional de las colonias sefardíes. Para dar idea del decrecimiento demográfico baste decir que en 1939 se calculaba que en Europa había 6.015.000

⁷⁴ Digo desconocidos en España, dado lo que hoy sabemos. BÉNICHOU, *Rom. de Marruecos*, pág. 152, cita como peculiares de los judíos: *Landarico*, *Robo de Elena*, *Tarquino*, *Bodas en París*, *¿Por qué no cantáis, la bella?*, de los cuales conozco versiones españolas o portuguesas, tantas a veces o más que las sefardíes. La caracterización es, pues, muy insegura siempre.

judíos, y en 1946 se calculan sólo 1.153.000 ⁷⁵. Una pequeña minoría de éstos son sefardíes, predominando mucho los aske-nazíes (de la Europa oriental).

En cuanto a los sefardíes se calculan así las cifras de los países que interesan al romancero:

	En 1939	En 1949
Yugoslavia	75.000	3.000
Bulgaria	50.000	4.000
Rumanía.....	?	5.000
Albania	200	150
Grecia.....	70.000	8.000
Turquía	80.000	50.000
Egipto	—	65.000
Marruecos español.....	—	13.000
Marruecos francés.....	—	200.000

Al nuevo estado de Israel se calcula que han ido 300.000 sefardíes; entre ellos, más de 40.000, emigrados de Bulgaria; muchos, emigrados del Marruecos francés. En toda América se dice hay 275.000 sefardíes ⁷⁶, muchos de los cuales conservan aún su lengua y sus romances de las colonias del Viejo Mundo.

16.—*Estado latente del romance en América.*

Se creía que en América los romances tradicionales eran sólo conocidos por los literatos, que los leían en los libros; no era imaginable que el viejo romancero pudiese haber arraigado entre los indios y entre los criollos de las tierras americanas; pensar otra cosa era pura ilusión de eruditos.

Y he aquí una anécdota que parece símbolo de tal ilusión. Cuando en abril de 1864 el archiduque Maximiliano de Habsburgo se embarca para recibir la siniestra gloria del imperio mejicano, abandona su estudio, en el castillo de Miramar, de Trieste, dejando

⁷⁵ *Enciclopedia Italiana*, Appendice 2.º, tomo I, pág. 812

⁷⁶ Datos de la *Enciclopedia Judaica Castellana*, México, 1951, tomo IX pág. 503-505 (agradezco su comunicación a mi compañero el profesor don Francisco Cantera). En Italia se calculan 30.000 sefardíes; en Francia otros tantos, en Gran Bretaña 8.000, en Holanda 1.400, etc. Abundan en el Irak, en Persia, en el Líbano, en Yemen y en la India, Abundan también en Túnez, Tripolitania y Etiopía.

sobre la mesa, abierto, el Romancero de Amberes, quizá la misma edición de 1555 que había servido a Grimm y a Diez para descubrir el selecto valor de los romances viejos. El archiduque templaba su alma en aquella lectura, interrogando el espíritu heroico de la vieja España ibérica, que él soñaba hallar redivivo en la Nueva España azteca. Pero, según la oda de Carducci, *Miramar*, la esfinge interrogada le engañaba, atrayéndole prometedora; Maximiliano encuentra en Méjico solamente la sombra vengativa de Guatimocín, que exige en ofrenda la sangre inocente de aquel nieto de Carlos V ⁷⁷.

Pero ¿podemos pensar que fueron los manes de Guatimocín (más bien que la inconsecuencia de Napoleón III) los que vertieron la sangre de Maximiliano? ¿Fueron esos manes los que reducían a ilusión vana aquel leer el Romancero el archiduque con igual afán que leía la Historia de Méjico, preparándose para su aventura imperial? ¿Era realmente mera ilusión pensar en el romancero, al pensar en Méjico?

De América toda se podía sostener, con mucha más razón que de Castilla, la desaparición de los romances orales. En el siglo XIX, cuando se hacían indagaciones sobre los romances de España y Portugal, nadie podía pensar en América; nada tuvimos que decir de ella en nuestro capítulo XVIII ⁷⁸. Y, ciertamente, la poca densidad de la población en el Nuevo Mundo y la dispersión de los emigrantes españoles en medio de pueblos indígenas, podían creerse condiciones nada favorables para el mantenimiento de una tradición peninsular hasta nuestros días. El mismo metro del romance no es hoy de lo más arraigado allá, dado que el monorrímo octosilábico suele en los corridos populares de América diversificarse en cuartetas de asonante vario, o suele ser sustituido por la sextina o por la décima. No se citaban jamás los romances orales por ninguno de los autores que hablaban de poesía popular americana, y alguno, como José María Vergara, en su *Historia de la Literatura en Nueva*

⁷⁷ CARDUCCI, en el libro I de sus *Odi barbare*, en la titulada *Miramar*, dice que Maximiliano, al embarcarse, «lascia aperto a mezzo il libro / del romanziero»; y en las notas no informa de cuando él visitó el castillo en 1878, que en el despacho del archiduque «sta tut' ora aperta sul tavolino un' antica edizione, che parmi di ricordare assai rara e stampata ne' Paesi Bassi, di romanze castigliane». La oda fué compuesta en 1878 y retocada en 1889.

⁷⁸ Sólo la enorme erudición de MENÉNDEZ PELAYO, en su *Antología de Itricos*, X, 1900, página 230, citaba el testimonio colombiano de Cuervo (que luego recordaremos), junto con la negación de José María Vergara.

Granada (Bogotá, 1867), decía expresamente que en los Llanos de Venezuela se cantaban romances nuevos del tipo de los romances españoles, pero que los llaneros «desecharon luego todos los originales, y compusieron romances suyos para celebrar sus propias proezas»⁷⁹. Por su parte, Agustín de Azara en su *Descripción e Historia del Paraguay y Río de la Plata*, acabada en 1806, Adolfo Valderrama en su *Bosquejo de la Poesía chilena*, 1866, y cuantos a lo largo del siglo XIX hablaron de cantos populares en América, nombraban toda clase de canciones, menos los romances. A quienes se preguntaba expresa y particularmente sobre romances orales, negaban su existencia.

17.—*Los primeros hallazgos.*

Mas, a pesar de esto, recordando yo los romances de los conquistadores y los de la época virreinal americana, y en vista de lo ocurrido con la negación referente a Castilla, esperaba resultado análogo para la negación referente a América; y en el viaje que con muy otro motivo emprendí a las costas del Pacífico, en diciembre de 1904, llevaba el propósito incidental de intentar la confirmación de mi esperanza. Ya en el Perú, en Lima, interesé en mi propósito a un ilustre amigo peruano, el doctor Mariano H. Cornejo, quien a poco de separarse de mí, volvió a buscarme, trayéndome una curiosa versión de *Las señas del marido*, que acababa de recoger de labios de una señora. Esa versión contenía cierto pormenor, propio de una tradición fiel arcaizante, lo cual era buen augurio de una mayor cosecha; pero mis ocupaciones no me permitieron, en el Perú, ponerme en contacto íntimo con el pueblo, y mi amigo no me socorrió con más hallazgos. Después, libre ya de mis ocupaciones extrañas, continuando mi viaje por Chile, encontré allí mina abundante. Habiendo, unos meses antes, entrado en relación con el distinguido erudito y poeta chileno don Julio Vicuña Cifuentes, éste, al llegar yo a Santiago, me entregó algunos romances de tradición oral. Le rogué me acompañase e introdujese en los suburbios de la ciudad, y por mí mismo pude recoger algunas versiones más, quedando, después de mi rápida estancia, muy interesado Vi-

⁷⁹ Páginas 518-522, citado por MENÉNDEZ PELAYO, *Antología de líricos*, X, pág. 231.

cuña Cifuentes en la recolección, de la cual me enviaba sus frutos periódicamente a Madrid, afianzándome en mi principio antes enunciado: el romancero se encontrará vivo en cualquier parte de América como haya quien quiera y sepa buscarlo. También en Santiago el profesor don Agustín Cannobbio me entregó una versión recogida en la provincia de Aconcagua de *El galán y la calavera* (asunto fundamental en la leyenda de don Juan Tenorio), que es romance de los raros y difíciles de hallar, prueba, por lo tanto, de una tradición no adocenada.

Después, a mi paso por Buenos Aires (mayo de 1905), anoté cuatro versiones dictadas por la señora del escritor don Juan Bautista Ambrosetti, aprendidas por ella en los juegos de niñez. Y por último, en Montevideo, durante unas horas que allí se detuvo el barco en que yo venía, iba ya a dar por estéril una pesquisa apresurada por mí hecha, cuando el agudo canto de unas niñas que jugaban al corro en una plaza, me trajo al oído versos de romance, y escuchando, oí que entonaban los mismos temas que suelen cantar las niñas de España: la *Aparición de la amada difunta*, *Santa Catalina*, la *Muerte de Elena* (Santa Iria), *Silvana-Delgadina*, *Mambrú*. Los copié, y al anotar las señas de las niñas recitadoras, supe que eran hijas de dos matrimonios emigrados: un vasco francés y una suiza, y dos genoveses; curiosa muestra de la rapidez con que se propaga la tradición indígena entre los emigrantes de países extraños, ejemplo que me pareció bastante más curioso y significativo que el de la balada inglesa oída por Newel a un grupo de niños negros en las calles de Nueva York.

Queriendo después ampliar los resultados de mi viaje mediante una activa correspondencia (procedimiento que tan útil me resultaba en España), las respuestas eran muy poco animadoras. El entonces joven escritor Ricardo Rojas, Director de la Sección de Instrucción Pública en Argentina, que a la sazón hacía un trabajo sobre tradiciones populares, me daba, en su amistosa correspondencia, informes totalmente pesimistas, rechazando mi experiencia de Chile, que yo invocaba para apoyar mi petición de romances tradicionales: «Tengo entre mis papeles —me escribía—, como fruto de pacientes investigaciones, muchos apuntes de poesía que he recogido de los propios labios del pueblo. Romances del tipo que usted busca le será muy difícil

encontrar. No creo que sea éste el caso de Chile, al cual usted alude. He revuelto, hasta donde se puede revolver, el alma de mi pueblo, y no he encontrado de eso» (3 mayo 1906). Yo, en mi fuero interno, apelaba contra la sentencia de mi docto amigo, pensando en el caso de Gabriel y Galán, otro buen conocedor del pueblo que no escuchaba los romances tan cantados en Extremadura, en Cáceres. A mayor abundamiento, pocos días después que la carta de Ricardo Rojas, recibía yo otra del fecundo escritor A. Rodríguez del Busto, enviándome cinco versiones de Córdoba, de Tucumán, dictadas también por señoras que las recordaban de su niñez (*Delgadina, Las Señas del marido, Blanca Flor y Filomena, Don Gato, Escogiendo novia*) (10 mayo 1906). Pero como yo no me preocupaba de publicar mis pequeños descubrimientos (reservándolos para el Romancero Hispánico, siempre creyéndolo de próxima publicación), el estado latente continuaba. Rojas, en su gran *Historia de la Literatura Argentina*, 1917, insiste en la no existencia de romances orales en aquella parte de América ⁸⁰.

La noticia que publiqué de los romances hallados en mi viaje ⁸¹ despertó alguna curiosidad. La envié, preguntando sobre ello al amigo don Antonio Gómez Restrepo, quien desde Bogotá me remitió (21 julio 1906) dos versiones que las señoras de su familia no habían olvidado desde la niñez: *Delgadina*, aprendida en Medellín, la capital del departamento de Antioquia, y *Las señas del marido*, únicas que pudieron reconstruir «recordando que de niñas, una sirvienta, natural de Cauca, les recitaba historias análogas». El docto y elegante crítico colombiano me escribía que entonces «había oído por primera vez en su vida un romance español»; mas, sin embargo, me incluía también en la carta el romance infantil de *Don Gato*, que él había aprendido de su madre. Todo lo cual quiere decir que en Colombia, como en la Argentina, las clases superiores de la sociedad oyen en su niñez tantos o más romances que en España. El cariñoso amigo Restrepo, comunicándome su *Don Gato* para mi Romancero, desconocía la tradición de Colombia, como el Marqués de Pidal, comunicando su infantil *Don Bueso* para el Romancero de Durán,

⁸⁰ Tomo I, pág. 312.

⁸¹ *Los romances tradicionales en América*, publicado en *Cultura Española*, febrero de 1906 (reimpreso en la Colección Austral, vol. 55, 1939 y ediciones posteriores).

desconocía la vitalidad de la tradición asturiana. No olvidemos que el mismo José María Vergara publica, entre los cantos de Casanare, una docena de octosílabos del *No me entierren en sagrado*, y de Casanare mismo me envió, en 1907, el Padre agustino Fray Pedro Fabo, tan estudioso del pueblo colombiano, versiones de *Delgadina*, del *Villano vil* y de *San José pidió posada*.

Además, en Colombia se conservan oralmente romances artificiosos de los del romancero nuevo, muy popularizados. Rufino José Cuervo ha hecho famoso el caso de haber encontrado, hacia 1865, en los Andes, al Nordeste de Bogotá, en el valle de Tensa, un inculto campesino que, acompañándole en un viaje, le recitó varios romances de los Infantes de Lara y de Bernardo o Bernardino del Carpio ⁸², y la boga de estos romances parece continuar, cuando el mismo Padre Fabo me remitió, en 1907, un romance de Bernardo (*Antes que barbas tuviese*, del Romancero General de 1600) que oyó cantar a un artesano de Bogotá, con variantes americanizadas: «Acordáte, rey Alfonso, acordáte de mi sangre». Lo mismo, oídos a un campesino y a un obrero de los alrededores de la capital, anotó el Padre Fabo romances moriscos de Azarque (*Recoge la rienda un poco*, *De Sevilla partió Azarque*, Durán, núms. 23 y 28), de Gazul (*A media legua de Gelves*, Durán, 38) y de Muza (*Afuera, afuera, aparta, aparta*, Durán, 88), todos con multitud de abreviaciones y variantes, unas de tono vulgar y otras americanizadas: «el caballo, estando suelto, tira a correr las sabanas», en vez de «al punto a correr arranca» (Durán, 38). Y no es éste un caso especial propio de Colombia, que con razón se precia de una extensa cultura, en sus clases bajas como en las altas, pues la popularidad oral de romances literarios se observa igualmente en otras partes de América, según a continuación veremos.

Al testimonio de Cuervo sobre recitarse antiguos romances artificiosos en Colombia a mediados del siglo XIX, añadamos otro, algunos años anterior, referente a Centroamérica. Peter Stout, cónsul estadounidense, en 1850, oyó a una muchacha en Granada de Nicaragua, cantar, o mejor gemir, «un romance del Cid», y ante aquel inesperado ensoñar leyendas de la Alhambra, le pre-

⁸² Véase mi artículo *Las primeras noticias de romances tradicionales en América*, reimpresso en la Colección Austral, vol. 55. *Los romances tradicionales*, págs. 45-51.

guntó: —¿Dónde has aprendido ese romance? —Me lo enseñó mi madre. —Y tu madre ¿dónde lo aprendió? —Pues aquí, en nuestra tierra ⁸³.

18.—*Publicación de colecciones americanas.*

Las pruebas de la vitalidad romancística americana comenzaron a aparecer en colecciones impresas. Primero Vicuña Cifuentes, retrasándose el publicar yo mi Romancero, al cual él destinaba sus versiones, las publicó bajo el título de *Romances populares y vulgares recogidos de la tradición oral chilena*, Santiago de Chile, 1912, con 95 versiones sobre unos 20 temas tradicionales y 71 versiones sobre temas vulgares, ofreciendo algunos casos muy curiosos, como el de la popularidad de varios romances literarios de *Bernardo* ⁸⁴; uno de *Gazul*, recogido en la provincia de Maule, y el muy notable *Victorioso vuelve el Cid*, procedente del Romancero General de 1600, recitado en dos formas diferentes en la provincia de Santiago, aprendidas las dos de oído y no de lectura, la una por ciertas señoras, y la otra por un analfabeto. Este Romancero chileno es el más copioso de cuantos americanos aparecieron después en treinta años.

Siguió inmediatamente una excelente exploración de Cuba, donde José María Chacón y Calvo publicó su ensayo *Romances tradicionales, Contribución al estudio del folklore cubano*, 1914, estudiando versiones de 11 romances, ilustradas con curiosas notas comparativas ⁸⁵. Al mismo tiempo, Carolina Poncet daba a la imprenta otro trabajo importante: *El romance en Cuba*, Habana, 1914, tesis doctoral de la Universidad ⁸⁶, estudiando unas 24 versiones.

De la República Dominicana publicó algunos romances Pedro Henríquez Ureña, en la revista *Cuba Contemporánea*, 1913, colección modernamente ampliada por otros autores.

⁸³ P. STOUT, *Nicaragua: Past, Present and Future*, Philadelphia, 1859 (citado por E. SÁNCHEZ MEJÍA, *Romances y corridos nicaragüenses*, 1946, pág. 41).

⁸⁴ Estos romances de Bernardo parecen tomados de alguna comedia.

⁸⁵ Publicado primero en la *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias*, Habana, 1914, páginas 45-121, e incluido después en sus *Ensayos de literatura cubana*, Madrid, 1922, páginas 83-186. Antes, en sus *Orígenes de la poesía en Cuba*, había dado como apéndice amplia noticia de varios romances (en *Cuba Contemporánea*, Habana, 1913). También *Nuevos romances en Cuba*, en la *Revista bimestre cubana*, 1914, págs. 199-210.

⁸⁶ *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias de la Habana*.

Aurelio M. Espinosa saca a luz un *Romancero Nuevomejicano*, (1915-1917)⁸⁷, examinando hasta 27 versiones de 10 romances tradicionales, y muchas otras de romances vulgares. El mismo docto profesor de Stanford University dió cuenta de algunos *Romances españoles tradicionales que cantan y recitan los indios de los pueblos de Nuevo Méjico*, 1932⁸⁸, con ocho versiones. Él ha dado a conocer también *An extraordinary example of Spanish Ballad Tradition in New Mexico*, 1941⁸⁹.

A la diligencia del mismo profesor Aurelio M. Espinosa se deben los *Romances de Puerto Rico*, 1918⁹⁰, donde se estudian 36 versiones. Otras más se añaden por María Cadilla de Martínez en el capítulo VIII de su tesis *La poesía popular en Puerto Rico*, Madrid, 1933.

También el mismo profesor Espinosa publica *Los romances tradicionales en California* (1925), con 19 versiones y varios fragmentos de otras⁹¹.

Pedro Henríquez Ureña y B. D. Wolfe, *Romances tradicionales de Méjico*, 1925⁹², editan versiones de unos 17 romances. V. T. Mendoza, *El romance español y el corrido mexicano*, México, 1939, tiende a mostrar la unidad de la vieja tradición española con la mejicana, concediendo especial importancia a las melodías; da varias versiones mejicanas de los textos más corrientes (*La esposa infiel*, *Bernal Francés*, etc.) y de alguno raro (*El Enamorado y la Muerte*); dedica especial atención a los corridos derivados de romances. Mendoza recuerda «un indígena de sangre pura que a fines del siglo XIX conservaba íntegra la tradición hispánica que recibiera de sus abuelos» y hacía profesión de cantar romances, entre ellos los viejos heroicos del *Conde don Gonzalo y Bernardo del Carpio*, y el de *Mala la hubisteis, franceses, la caza de Roncesvalles*, asimilándoselo en cuartetas, al uso de los corridos mejicanos⁹³. Y deteniéndonos un mo-

⁸⁷ En *Revue Hispanique*, XXXIII, págs. 446-560; y XL, págs. 215-227. En el trabajo de 1932 dice que recogió 88 versiones de 18 romances distintos.

⁸⁸ En el *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, de Santander.

⁸⁹ Reprinted from *Stanford Studies in Language and Literature*.

⁹⁰ En la *Revue Hispanique*, XLIII, 1918, págs. 309-364.

⁹¹ En *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, Madrid, I, págs. 299-313. En la página 300, una bibliografía del romancero americano.

⁹² En *Homenaje a Menéndez Pidal*, II, págs. 375-390.

⁹³ V. T. MENDOZA, *El romance español y el corrido mexicano*, pág. 107. El *Anuario de la Sociedad folklórica de México, 1938-1940*, I, 1942, publica también romances con su melodía (*Las Señas del marido. El Enamorado y la Muerte*).

mento en el hecho de conservarse tan extraños romances, vemos que ese indígena, Gregorio Taponeras, era natural de Texcoco, juntó a la gran laguna del viejo Méjico, ¡el mismo solar regio de Guatimocín! Los manes del siempre noble Guatimocín no ahogaron sobre la tierra mejicana el espíritu del romancero; sin rencor por la arrebatosa y nefasta sentencia de Cortés, prefieren complacerse en los años en que el conquistador español honraba con admiración y amistad al heroico defensor de la ciudad de las lagunas, prefieren recordar a Cortés como gran memorioso de romances, que en sus históricas arengas solía alegar los versos de «la caza de Roncesvalles».

Por fin, la Argentina, lo mismo que Méjico, da también su fruto, primero en las publicaciones de Juan Alfonso Carrizo: *Ant'quos cantos populares argentinos* [cantos de Catamarca], 1926, con 6 romances en 14 versiones; el *Cancionero popular de Salta*, 1933, con 14 romances en 26 versiones, más 35 rimas infantiles; el *Cancionero de Jujuy*, 1935, con unos 12 romances; *Cancionero de la Rioja*, 1942, con 9 romances; *Cancionero de Tucumán* (sin fecha), con 16 romances.

Últimamente, tenemos la obra de Ismael Moya, *Romancero*, Buenos Aires, 1941, dos volúmenes, con unas 260 versiones, sobre más de 30 temas tradicionales; y a continuación varios romances vulgares, tanto españoles como criollos, predominando en estos últimos la cuarteta de asonante vario, en vez del monorrímo. Patrocina esta publicación, como Director del Instituto de Literatura Argentina, el mismo Ricardo Rojas, quien, repitiendo el frecuente caso, creía antes que no podía pensarse para su país en la vitalidad romancística existente en Chile. Y ahora observo con el mayor agrado que la colección argentina supera bastante a la chilena y es por hoy el más copioso romancero de América.

Después han aparecido varios trabajos. Los que recuerdo son éstos: E. Mejía Sánchez, *Romances y corridos nicaragüenses*, México, 1946, donde se hallan *La Adúltera*, asonante -ó, *Bernal Francés* (corrido, en cuartetos), *Blanca Flor y Filomena*, *La fe del ciego*, hasta diez, con sus melodías; el autor nos descubre la conexión del romancero con los movimientos político-literarios, refiriendo que cuando en 1928 se inició en Centroamérica el movimiento llamado «vanguardista», buscó en el folklore un arraigo propiamente nacional, y años más tarde, en lucha política

contra elementos hispanófobos, inició la recolección de textos que después se publicaron en *La Prensa*, de Managua, 1940-41. — Rodríguez Demorizi, *Poesía popular dominicana*, I, Ciudad Trujillo, 1943. — Edna Garrido, *Versiones dominicanas de romances españoles*, Ciudad Trujillo, 1946, con 17 romances, alguno bastante raro en América, como *La Muerte ocultada*, hexasílabo con varios asonantes; *Blanca Flor y Filomena*, tendiendo a hacerse corrido en cuartetas. — J. Pereda Valdés, *Cancionero popular uruguayo*, Montevideo, 1947, 5 romances. — Isaac J. Pardo, *Viejos romances españoles en la tradición popular venezolana*, Caracas, 1943⁹⁴, 9 romances, entre ellos *Conde Olinos*, *No me entierren en sagrado*, *Tentación del marinero*. — Arthur Leon Campa, *Spanish folk-poetry in New Mexico*, Albuquerque, 1946, con 22 versiones más que las publicadas antes por Espinosa⁹⁵. Actualmente Espinosa imprime en Madrid un Romancero de Nuevo México más completo. — R. Olivares Figueroa, *Folklore venezolano*, Caracas, 1948, con 5 «romances viejos españoles»: entre ellos, *La Dama y el pastor* y *La Infantina*. Inmediatamente el mismo señor Olivares Figueroa⁹⁶ me envió en dactilografía 27 versiones más, de las que señalo una muy superior de *La Infantina* y dos excelentes de *El Marido Prisionero*, romance rarísimo en la tradición castellana, indicador de que la tradición de Venezuela es valiosísima como la que más. — Emilia Romero, *El romance tradicional en el Perú*, El Colegio de México, 1952, 9 romances con su melodía recogidos únicamente en Lima, pero trabajo notable por la abundante bibliografía que maneja, tanto en la bien planeada introducción como en las notas sobre la difusión de cada romance⁹⁷. En suma, estas últimas publicaciones representan una recolección en su mayor parte poco intensa, pero muy prometedora.

⁹⁴ En la *Revista Nacional de Cultura*, año V, enero-febrero de 1943; agradezco esta rara publicación (con otras de romances sueltos aparecidos en varias revistas hispano-americanas) a la cortesía de don Ernesto Mejía Sánchez.

⁹⁵ Véase la reseña de E. Mejía Sánchez en la *Nueva Rev. de Fil. Hisp.*, III, 1949, página 200.

⁹⁶ Carta del 12 marzo 1949 con el membrete «El Comisionado de Investigaciones folklóricas del Ministerio de Educación Nacional». Después, Olivares Figueroa me hace otros importantes envíos de que daré cuenta en bibliografía especial.

⁹⁷ Más bibliografía sobre el romance en América da M. García Blanco en la *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, II, 1951, págs. 47-48.

19.—*Notas de arcaísmo en la tradición americana.*

Comparado lo recogido en América con lo que conocemos en España, es, sin dudá, poco; demasiado poco, si se atiende a los vastos territorios de donde procede; así la tradición americana parece enrarecida y débil. Sin embargo, esta escasez es sólo efecto de escasa indagación. Cuando ésta se intensifique, dominando la técnica recolectora, los resultados serán equiparables a los de España. En Cuba, por ejemplo, han descubierto mucho, tanto Chacón como Carolina Poncet, pero sorprende el ver que en sus colecciones faltan romances de los más sabidos en España. Esto se explica porque aún quedan en la isla importantes regiones que no han tenido persona que las visitase. El mismo Chacón me acompañó en un viaje a la parte oriental, el año 1937, y en Santiago pude recoger y grabar en disco gramofónico versiones del *Gerineldo*, el *Conde Niño*, *Don Bueso* y otros romances que se echaban mucho de menos en todas o casi todas las colecciones publicadas. Puede, pues, asegurarse que si hoy la tradición americana nos parece poco densa, esto depende de que ha habido pocos folkloristas aplicados a estudiarla en los inmensos territorios por donde se extiende.

Alguna de las noticias recogidas hasta ahora viene a decirnos que en América se conservan romances de los raros, que en España sólo se hallan en las regiones más tradicionalistas. Olivares Figueroa lo muestra respecto a Venezuela. Vicente T. Mendoza ⁹⁸, al hablarnos de aquel indígena mejicano gran cantor de romances, nos dice que uno de los que cantaba era:

Ya lo llevan, ya lo llevan, preso al conde don Gonzalo,
porque ha ofendido al rey.....
..... y con Bernardo del Carpio....

que es el rarísimo romance atribuído al ciclo de Bernardo en la tradición asturiana, y que, sin tal atribución, se conserva también en el Noroeste de la Península y en Portugal ⁹⁹.

⁹⁸ MENDOZA, *El romance español y el corrido mexicano*, México, 1939, págs. 407-408 y 412-413; el indio cantaba también «Mala la hubistes, franceses», sin duda aprendido en libros; y cantaba un romance artificioso sobre la conquista de Sevilla.

⁹⁹ Véase cap. XIII, 10, nota, y TH. BRAGA, *Romanceiro*, II, pág. 119, y IV, pág. 524

Aunque por la escasez de versiones recogidas es muy prematuro calificar la tradición americana, podemos decir que no se halla particularmente desnaturalizada, como algunos creen, sino que, al contrario, ofrece arcaísmos estimables. El romance que allí más ha rodado de boca en boca, el de *Las señas del marido*, nos ofrece cierto pasaje que contiene arcaísmos de lengua y de costumbres bien conservados o fácilmente reconocibles:

Por las señas que me das, tu marido muerto es,
en la plaza de los turcos, muerto por un genovés.

(Versiones de Lima y de Mendoza) ¹⁰⁰.

lo cual nos permite afirmar que la versión antigua decía: «en la mesa de los trucos». Una versión cubana y otra chilena dicen: «en la mesa de los dados, muerte le dió un genovés» ¹⁰¹, donde se ve una adaptación posterior, pues los dados no exigen ninguna mesa especial, como exige el juego de los trucos, hoy desusado, sustituido por el del billar.

La única versión antigua de este romance es la que recogió Juan de Ribera en 1605, donde se halla el pasaje en cuestión bajo esta forma bien ambientada en la Valencia de entonces, tan relacionada con los negociantes italianos:

Por esas señas, señora, tu marido muerto es;
en Valencia le mataron, en casa de un ginovés;
sobre el juego de las tablas, lo matara un milanés.

No fué ésta la versión que se propagó en América, sino otra que en vez del juego de las tablas mencionaba la mesa de los trucos, según vemos, y lo curioso es que la existencia de esta antigua variante sólo nos la atestiguan las recogidas en América, pues en las muchas versiones peninsulares que he consultado falta toda mención de trucos, turcos o dados.

En el mismo pasaje que examinamos, no es ya tan notable la conservación del arcaísmo *muerto es*, ni la mención del *genovés*, pues también ambos asonantes se conservan en España, pero debe notarse que se conservan allá en mayor número de versiones que acá. Por lo demás, en oposición a estos rasgos conserva-

¹⁰⁰ En mis *Romances tradicionales de América*; y en el *Romancero* de ISMAEL MOYA, I, pág. 487: «en la guerra de los turcos».

¹⁰¹ Otras versiones chilenas dicen: «en el juego de los dados».

tivos, existen, claro es, en América versiones modernizadas como en España¹⁰², y algunas más atrevidamente, en que el verso de asonante *genovés* se sustituye por formas varias: «pues lo mataron de un tiro a la puerta de un café» (Cuba); «en una mesa vedada quedó muerto en Chiloé» (Chile)¹⁰³; pero esto no quiere decir otra cosa sino que es preciso recoger muchísimas versiones para dar con los arcaísmos más estimables, superiores a los conservados en España.

El arcaísmo de las versiones americanas de este romance puede apoyarse también observando que de los dos tipos conocidos (véase arriba, cap. IX, 2), el más antiguamente documentado en Francia, aquel en que la mujer encarga memorias para su marido al incógnito que parte a tierras lejanas, predomina mucho en América (tengo registradas, en 1946, unas 25 versiones de Cuba, Puerto Rico, Colombia, Venezuela, Perú, Chile, Argentina) y escasea en España (nueve versiones de Huesca, Cáceres, Granada, Marruecos, Canarias); mientras el otro tipo, en que la mujer pregunta por nuevas de su marido al incógnito que llega de lejas tierras, escasea en América (siete versiones, seis de ellas argentinas) y abunda mucho en España (138 versiones); siendo de notar que la única versión de Canarias que tengo entre las aquí registradas pertenece al primer tipo, lo cual puede indicar que esas islas fueran eslabón transmisor de la versión que parece radicaba en la región extremeño-andaluza.

La tradición americana es, sin duda, de gran interés, en cuanto guarda de la época virreinal fieles recuerdos, que han de ser abundantes, a juzgar por los muchos y excelentes arcaísmos que América conserva en el idioma. Este espíritu conservativo nos dice que el Nuevo Mundo recibió y asimiló en el siglo XVI, no sólo la *actualidad* de la cultura europea perteneciente a la época de la colonización, instituciones sociales, políticas, eclesiásticas, universidades, imprenta, etc., sino que recibió y se apropió también la más profunda *tradicionalidad* informadora de esas

¹⁰² En 50 versiones argentinas, 16 conservan el giro *muerto es* (dos dicen *muerto fué*). Muchas de las otras lo sustituyen por «ya hace años que ha muerto él» (Catamarca), o por versos sin asonante, como «su marido ya murió»; pero la mayoría omiten completamente el pasaje de que tratamos, como hacen muchas de España.

¹⁰³ Entre estas modernizaciones localizadoras es chistosa la de la *Princesa enamorada de un segador*, en dos versiones argentinas que atribuyen la hija desvergonzada, no al Emperador de Roma, sino al Presidente de la República vecina: «El Presidente de Chile (o de Lima) tuvo una hija bastarda». I. MOYA, tomo II, pág. 107.

organizaciones culturales. El romancero se difunde y arraiga en el mundo nuevo hispanoportugués y sobrevive con más fuerza que las baladas inglesas sobreviven en la América del Norte ¹⁰⁴.

20.— *Comunicación moderna entre la tradición americana y la española.*

Por otra parte, la tradición de América, en lo que puede tener de más moderno, nos sirve para poner de manifiesto en los tiempos actuales el hecho ya apuntado para siglos anteriores (capítulo XVI, 12): la continúa transfusión de una banda a otra del Atlántico. El romance de la *Aparición de la esposa difunta*, que es muy cantado en el juego infantil del corro, fué refundido por las niñas de Madrid cuando la sentida muerte de la reina Mercedes (1878), comenzándolo de otro modo: «¿Dónde vas, Alfonso Doce...», y este arreglo se propagó enseguida, no sólo por Cuba y Puerto Rico, entonces dependientes de España, sino por toda América hasta en Nuevo Méjico (véase cap. XXI, 8).

Aunque el dato cronológico no sea tan evidente, hallamos otros casos de propagación moderna, y mucho más interesantes. La versión de *El Galán y la calavera*, recogida en Chile, en la provincia de Aconcagua, es en todos sus versos tan parecida a otra hallada en España, en Curueña, provincia de León, que la chilena hasta usa el verbo «picar» por 'llamar' a la puerta, dialectalismo propio del Noroeste de la Península, incomprendido en el castellano común lo mismo que en Chile. Por tanto, un emigrante de la montaña de León debió de llevar el romance al hemisferio opuesto, a las estribaciones del Aconcagua; y el trasplante debió de ser hecho hace poco, pues si el romance hubiese rodado mucho en bocas chilenas, hubiera perdido el incomprensible verbo «picar». En la Pampa y en la provincia de Buenos Aires se han hallado otras versiones de este mismo romance; en una de ellas, única publicada, ha desaparecido ya ese «picar» dialectal ¹⁰⁵, pero sigue siempre tan semejante a la de Aconcagua y a

¹⁰⁴ Aunque es general que los países de emigración sean más conservadores. Se ha observado que las baladas norteamericanas usan tonadas algo más arcaicas en su técnica que las recogidas últimamente en Inglaterra. G. H. GEROULD, *The Ballad of tradition*, 1932, pág. 73.

¹⁰⁵ ISMAEL MOYA, *Romancero*, Buenos Aires, 1941, II, págs. 209, 212 y 213. La versión que publica, aunque alude a la Macarena, lo cual indica algún intermediario sevillano,

la de Curueña, que nos confirma en la idea de que este tema fué importado desde la montaña de León hace poco tiempo. Aunque este problema, capital para la biología del romancero, estaba ya planteado hacía bastantes años ¹⁰⁶, es sensible que ni el colector chileno ni el argentino le prestaron atención, siendo así, que sólo ellos pudieran haberlo dilucidado plenamente, indagando las relaciones sociales y culturales de los varios recitadores de este romance.

Análogo caso al anterior hallo otro, y mutuamente se apoyan los dos. Me refiero al romance de *El penitente Rey Rodrigo*, recogido en Chile, en tres versiones de las provincias de Talca y de Linares. Ese viejo romance no me es conocido hoy en España sino en una porción del mismo Noroeste, en el encuentro de las provincias de León, Zamora, Asturias y Lugo, donde reviste variantes muy parecidas a las chilenas ¹⁰⁷. Esto, a la vez que comprueba la intensidad de la emigración étnica y romancística del Noroeste peninsular a Suramérica, muestra cómo la tradición americana es complemento necesario de la tradición peninsular.

Se puede también dar el caso de que en nuestros días pase a América un romance, no por vía oral, sino por medio de una publicación impresa. Tal sucede con *El Enamorado y la Muerte*. Éste es un romance muy poco difundido, raro en el Noroeste de España, rarísimo entre los sefardíes (poseo sólo una versión de Grecia) y sólo algo frecuente en Cataluña, desconocido en todas las colecciones castellanas hasta que lo publiqué, truncado y arreglado, en 1928 ¹⁰⁸. Poco después, un anónimo mejicano lo refundió en esa forma, así truncada y arreglada, cambiándole el

procede, sin duda, primariamente de la montaña de León, como la versión chilena. El recitador es un culto periodista andaluz, radicado en la Argentina, quien la difundió entre sus amigos de la Pampa. En este caso pudiéramos sospechar que él la aprendió en la *Antología* de MENÉNDEZ PELAYO, cuyo tomo X publica la referida versión de Curueña; pero tal suposición hay que desecharla en vista de las muchas variantes de origen popular que ofrece la versión argentina, empezando por sustituir el «galán» por un «gañán».

¹⁰⁶ Desde que el profesor Canobbio me entregó la versión referida arriba (párrafo 17); véase mi estudio *Los romances tradicionales en América*, 1906 (reimpreso en la Colección Austral, vol. 55, edic. de 1941, pág. 31).

¹⁰⁷ VICUÑA CÍFUENTES, *Romances populares*, 1912, pág. 105. — R. MENÉNDEZ PIDAL, *Floresta de Leyendas, El Rey Rodrigo*, II, 1926, págs. 92-97 y 23 (Clásicos de La Lectura, volumen 71).

¹⁰⁸ La publiqué en *Flor nueva de romances viejos*, 1928, 1938 (añadidas melodías), y varias ediciones posteriores. Las versiones tradicionales no acaban con la caída del enamorado; la Muerte le lleva a ver a un ermitaño.

asonante: en vez del asonante *-ía*, propio de todas las versiones castellanas, catalanas y sefardíes, el arreglo mejicano es en *-áa*; es decir, que en Méjico se usa la misma práctica romancística de mudar la asonancia, práctica tan grata a Pérez de Hita en las *Guerras civiles de Granada*. La refundición mejicana en *-áa* fué publicada por Vicente T. Mendoza en 1939, recogida en Chantantongo (estado de Hidalgo), cantada con música de un popular corrido, original del compositor Alfonso Esparza Oteo¹⁰⁹. La refundición mejicana tiene varios versos demasiado artificiosos; no ha rodado mucho en la tradición oral.

21.—*La tradición de las Canarias.*

Respecto a las Canarias, hay que repetir lo dicho para América. Si su tradición parece muy débil, es porque no ha tenido bastantes cultivadores. No se comprende por qué, si la tradición insular portuguesa es fuerte y conservativa, no ha de ser la de Canarias lo mismo que la de Madeira. Don Agustín Espinosa publicó un breve *Romancero canario*, Santa Cruz de Tenerife, 1932, donde se leen, entre otros, *La Serrana de la vera*, la *Tentación del marinero*, *Santa Elena*. Poco después, en 1934, el entonces catedrático de la Universidad de La Laguna, don Manuel García Blanco (hoy catedrático en Salamanca), me envió algunas versiones de sorprendente arcaísmo, recogidas en la isla de Tenerife. En la misma variante arriba considerada de *Las Señas del marido*, la falsa noticia de la muerte del marido en el juego acaba en la versión canaria con estos versos:

y la que más lo lloraba es la hija del ginovés.
Si queréis amores nuevos, cata aquí ya me tenéis.

Esos versos no se hallan en ninguna de las muchísimas versiones modernas que conozco, y corresponden a la redacción del siglo XVII:

muchas damas lo lloraban, caballeros y un marqués,
sobre todos lo lloraba la hija del ginovés;
todos dicen a una voz que su enamorada es.
Si habéis de tomar amores, por otro a mí no dejéis.

¹⁰⁹ Vicente T. Mendoza, *El romance español y el Corrido mexicano*, México, 1939, páginas 105 y 409. *Anuario de la Sociedad folklórica de México*, I, 1942, págs. 69-78: «Un Romance Castellano que vive en México, por V. T. Mendozas». Lo cree antiguo.

Es bien singular que estas palabras en que el marido incógnito quiere despertar celos y probar la fidelidad de su mujer, sólo se conserven en las Canarias ¹¹⁰; las versiones peninsulares y americanas sustituyen esa provocación a los celos por un mal encargo del presunto muerto: «en el testamento deja que me case con usted».

Otro romance de Tenerife, debido a la pericia indagadora de García Blanco, es el de Paris o *Rapto de Elena*, romance rarísimo, del que sólo conozco versiones modernas entre los judíos de Oriente y de Marruecos. No puede darse prueba más clara del gran arcaísmo que caracteriza a la tradición canaria.

Pero más aún: en 1948, don José Pérez Vidal, catedrático en el Instituto de Santa Cruz, en la isla de La Palma, me comunica que prepara un Romancero, donde se encuentran *La Infantina*, *La Serrana*, *La Dama y el pastor*, *La Infanticida*, *Preso llevan al rey-conde*, con otros muchos, y que en la isla se conservó un baile romancístico de que luego hablaremos (cap. XXI, 5). Pérez Vidal viene publicando ya estos y otros romances, de los más raros y viejos, en la «Revista de Dialectología y Tradiciones populares» de Madrid, tomo V, 1949 y siguientes.

Llama nuestra atención el citado romance del *Conde preso*, que abunda muy poco y que en Canarias aparece bajo su forma más primitiva, conservada sólo en Marruecos y en raros puntos de la Península, forma arcaica, enigmática que tiene visos de *chanson de geste*.

Estos arcaísmos nos aseguran que la tradición de las Canarias es tan densa como la que más. Ojalá sea explorada bien a fondo, porque ella ha de ser recurso esencial para explicar la más antigua tradición emigrada a América, ya que la importancia de Canarias en la colonización americana es muy grande ¹¹¹.

¹¹⁰ Sólo de una niña madrileña tengo «Las marquesas y condesas le lloraban a una vez, pero la que más lloraba era la hija 'el genovés. Siete años esperándole, otros siete esperaré». Aquí falta la invitación a los «amores nuevos». No sé dónde esa niña aprendió esa versión tan discrepante de la que corre por Madrid.

¹¹¹ Ya en el segundo viaje de Colón hay noticia de que iba algún canario. Después, en el siglo XVI y sucesivos, la emigración canaria está muy atestiguada. Sabido es que en la fundación de Montevideo, en 1726, preponderaban los canarios, así como en la ulterior población del país. En Venezuela, lo mismo que en Cuba, la colonia canaria era numerosísima en el siglo XIX. Don MIGUEL SANTIAGO prepara un trabajo sobre *Los canarios en América*.

22.—*El romance oral vive en todos los territorios de habla hispánica.*

Los primeros hallazgos de romances tradicionales en las provincias españolas y en las repúblicas americanas por mí exploradas, me hicieron expresar en las conferencias sobre *El Romancero español*, dadas en Nueva York en 1909 ¹¹², la siguiente afirmación: «La experiencia ha venido a comprobar una convicción que desde mi primer hallazgo he formado, teniendo como principio seguro que el romance tradicional existe dondequiera que se lo sepa buscar en los vastos territorios en que se habla español, portugués y catalán; allí donde no se tenga noticia de su existencia, una hábil indagación lo descubrirá indudablemente.»

Tomada esta afirmación como un «dogma», el profesor de la Universidad de California, Aurelio M. Espinosa, lo comprueba y confirma, explorando el territorio de Nuevo Méjico hacia 1910 ¹¹³. Poco después publica *Romances de Puerto Rico*, «para comprobar de nuevo» ese dogma literario ¹¹⁴; la misma comprobación alega al publicar *Romances de California* ¹¹⁵. Y ya hemos reseñado muchos otros colectores que tácitamente van confirmando la afirmación hecha en términos tan generales.

Pero, como todo dogma, ése tiene sus incrédulos. Una duda expresó hace tiempo, en 1941, el profesor S. G. Morley ¹¹⁶, duda muy respetable, por ser de quien tanto ha hecho en el estudio del romancero, y porque la fundaba en que aún no se habían publicado romances de las islas Canarias, ni de Colombia, Venezuela, Ecuador, Bolivia, Paraguay y Repúblicas menores centroamericanas. Sin embargo, he de notar que la enunciación del aludido principio lleva aneja una condición: los romances se hallarán por todas partes, siempre que haya quien quiera y

¹¹² Publicadas por la *Hispanic Society of America*, Nueva York, 1910, pág. 103.

¹¹³ En la *Revue Hispanique*, XXXIII, 1915, pág. 454, publica carta mía de julio de 1909 (tres meses después de las conferencias de Nueva York) donde se me escapa la denominación de «dogma» para mi afirmación, expresándole la seguridad de que existirán romances tradicionales en Nuevo Méjico. Este Romancero Nuevomexicano contiene 41 romances y cien otras composiciones que no son romances.

¹¹⁴ *Revue Hispanique*, XLIII, 1918, «para comprobar de nuevo el dogma de don Ramón Menéndez Pidal».

¹¹⁵ En el *Homenaje a Menéndez Pidal*, I, 1925, pág. 299.

¹¹⁶ En la *Hispanic Review*, IX, 1941, pág. 224, reseñando el libro de W. J. ENTWISTLE, *European Balladry*, en el cual se recoge la afirmación «the romances are at home wherever Castilian is spoken».

sepa buscarlos, esto es, quien sepa internarse en los medios populares donde el romancero vive actualmente ¹¹⁷; de modo que el no haberse hallado aún en algunas comarcas, no invalida la precavida enunciación del aserto.

Pero, además, hay que borrar casi todos los nombres de la lista dada por Morley. De Colombia ya hemos dicho. De Venezuela me había enviado don Julio Calcaño, en 1908, *Las Señas del marido*, versión recogida en Caracas, y ya dimos cuenta de muchas más versiones recién recogidas, algunas de extraordinaria rareza. De Bolivia, algunos romances que parecen poco o nada tradicionales, publica Ciro Bayo en la *Revue Hispanique*, XV, 1906, pág. 796; y después, en el *Romancerillo del Plata*, por el mismo Ciro Bayo, Madrid, 1913, se encuentran versiones de *Las señas del marido*, *Delgadina* y *Escogiendo novia*, que se dicen recogidas en Santa Cruz de la Sierra, versiones aceptables entre las muchas amañadas e inservibles contenidas en este librito. En Nicaragua, según informa el poeta Salomón de la Selva, se cantan *Delgadina*, *Escogiendo novia* y *Fonterfrida*, éste con la variante «Fonterrábia, Fonterrábia, Fonterrábia con amor», y se canta también, lo mismo en Guatemala y Bolivia, el de *La Adúltera*, asonantado en -ó ¹¹⁸; después se han publicado ya varios romances nicaragüenses, según queda dicho, así como otros muchos de la República Dominicana y del Uruguay, arriba reseñados. En fin, el nombre de Canarias hay que borrarlo de la lista del señor Morley, y borrarlo con triple raya, como hemos ya indicado.

23.—*El romancero en las Filipinas y Marianas.*

Subsiste el romancero aun allí donde el idioma español vive en estado precario.

Me refiero a las Filipinas, país no mencionado por Morley. El señor Jaime C. De Veyra, secretario de la Academia Filipina,

¹¹⁷ La excepción del Ecuador, que es la que más me mortifica, tiene, por lo que a mí toca, clara explicación. En mi viaje allá no pude por mí mismo dedicarme a la búsqueda, y los mejores amigos que allí dejé, los señores Honorato Vázquez y Remigio Crespo Toral, tenían una orientación literaria muy apartada del romancero.

¹¹⁸ Noticia en *Las Novedades*, semanario de Nueva York, 1915, sección de Libros e Ideas. Comp. *Homenaje Menéndez Pidal*, II, pág. 389, para *Fonterfrida*. ISMAEL MOYA, *Romancero*, 1941, I, pág. 446. Nótese el acento arcaico Fonterrábia (fonte rápida), en vez del moderno Fuenterrabía.

me envió en 1932 *Las Señas del marido*, el romance que primero aflora en todas las calicatas y que anuncia filón para explotar; la escasez de lo recogido por el señor Veyra se explica porque no acudió al pueblo, sino que envió el romance que él mismo y un magistrado, aficionado a la música, recordaban desde la niñez. Parece que en las Filipinas tuvieron boga los romances artificiosos de los ciclos épicos, pues un viajero nos informa que el *áuit* o poesía tagala que se canta en las fiestas de Antipolo, en la isla de Luzón, versa frecuentemente sobre el Cid, Bernardo del Carpio o el rey Rodrigo. Esta noticia parece confirmarse por la publicación de varios poemas, que tengo a la vista, escritos en un tagalo lleno de castellanismos, sobre diferentes asuntos romancísticos y temas varios de libros de cordel en prosa ¹¹⁹.

El profesor Aurelio M. Espinosa me escribe que su hijo Ramón, oficial de la marina norteamericana, destinado durante la segunda guerra mundial, en 1944, a las operaciones en la isla de Guam (del archipiélago de las Marianas), buscó allí restos de la colonización española entre las personas que todavía hablan español, y recogió el manuscrito de un largo romance de Valdovinos y el Marqués de Mantua, distinto del conocido que se viene reimprimiendo desde el siglo xvi. Le informaron que ese romance en las islas Filipinas se hallaba impreso en castellano y en dialectos de allá ¹²⁰. Probablemente se refiere esta noticia a un *Búhay ni Baldovino*, poema tagalo impreso a comienzos de este siglo en Binondo, barrio de Manila; y pudiera deducirse de este hallazgo en la isla de Guam, que esos poemas tagalos se fundan en un correspondiente romance extenso castellano, compuesto quizá en aquel archipiélago.

No pretendo dar información total como debiera sobre el es-

¹¹⁹ Poemas en cuartetos monorrimas, de verso largo, cuya rima consiste sólo en la igualdad de la última vocal de los cuatro versos. Es una especie de cuaterna vía tagala. La noticia del viajero a que me refiero en el texto se confirma porque una de las historias que en 1909 anuncia la librería de J. Martínez en Binondo, es *Búhay ni Nuestra Señora de Antipolo*. Otra se titula *Salita at búhay na pinagdaanan ni don Rodrigo de Villas at ni doña Jimena sa caharian nang España* (esto es: Historia y vida que hicieron don Rodrigo de Villas (!) y doña Jimena en el reino de España), Manyla, 1909 (tiene más de mil cuartetos). En la misma librería: *Historia famosa ni Bernardo Carpio*, sin fecha (más de 700 cuartetos), en cuya cubierta se anuncian *Búhay ni Doce Pares*, *Búhay ni Baldovino*, con otros *Tablante*, *Sigsmundo*, etc. En la Imprenta de Modesto Reyes, Manila, 1904, se publica *Buhay nang Duque Almanzor* con la historia de Santa Casilda de Toledo (más de 400 cuartetos).

¹²⁰ Carta de Espinosa, desde Stanford University, California, 14 enero 1951.

tado de la exploración romancística en los varios países; ni siquiera cito todo lo que tengo a mano, pero basta lo dicho para ver que queda ya tan mínimo resquicio para la incredulidad, que el seguir alimentándola no es razonable. Yendo en busca del pueblo, yendo en compañía del misterioso marinero que invitaba al infante Arnaldos, podemos aún escuchar ecos de la canción tradicional en todas las playas, en todos los valles donde suenan las hablas hispánicas: castellana, portuguesa o catalana. Esa multi-forme canción tiene aún vigor considerable y valor imprescindible para el estudio del romancero, según veremos.

24.— *Consideraciones sobre el estado latente del romancero, y sus análogos.*

Hoy podemos decir que en todas las regiones de la Península Ibérica, así como en todas las repúblicas hispánicas de América y de Oceanía, se cantan romances tradicionales, cuando hace cincuenta años ese hecho se desconocía por todos o se negaba, pues desde el siglo XVII no había de él ninguna noticia.

Esa absoluta ocultación durante siglos, increíble a no estar incontestable y reiteradamente comprobada, nos viene a revelar con claridad espléndida un concepto muy necesario en la ciencia: el *estado latente* en que viven ciertas actividades colectivas, ciertas modalidades literarias, lingüísticas o sociales, que llevan una vida incógnita, sin que ningún observador fije en ellas su atención, sin que de ellas aparezca rastro alguno indubitable para el historiador, el literato o el gramático de las edades subsiguientes. Los romances orales se nos han ido descubriendo, en lo que va de siglo, vivientes en toda Castilla y en toda América; su vida en los siglos XIX, XVIII y XVII, seguramente era mucho más vigorosa que hoy, y, sin embargo, ningún rastro de ella fué notado en esos siglos. La causa de este vivir tan encubierto es que el canto del romance oral vino a ser menospreciado en la sociedad culta y literaria conforme avanzaba el siglo XVII y, quedando relegado a las clases más incultas, no llegó a merecer atención ninguna a los escritores que podrían consignar alguna noticia a él referente. Este proceso es enteramente claro, pues sabemos que el canto de los romances estuvo en gran moda entre las clases ilustradas durante los siglos XV,

xvi y comienzos del xvii, y después de prolongado olvido, lo vemos reaparecer idéntico en el siglo xx, entre las clases inferiores; no hay duda, pues, de que en los siglos intermedios, xviii y xix, el canto romancístico siguió practicándose, aunque nos falte sobre él toda documentación.

El estado latente se halla así perfectamente comprobado, y aun cabe añadir que todavía después de los descubrimientos realizados en el siglo actual, la ocultación del romance continúa en gran parte, pues la mayoría de los folkloristas no dan con él, y los que especialmente lo buscan sólo hallan los cinco o diez romances más corrientes, quedando reservado a los indagadores muy expertos el llegar, por cima de esa cifra, a los romances menos divulgados.

Siendo de tan clara evidencia la vida latente del romancero, nos ilustra para comprender otros estados latentes con los que muy eminentes investigadores no quieren contar, aunque tal ocultación es concepto absolutamente indispensable para explicar muchos puntos oscurísimos en la historia del lenguaje, de la literatura o de las instituciones sociales y políticas. La dificultad de otros casos menos claros que el del romancero, proviene de que el proceso de la ocultación no se desarrolla en época moderna, sino que ocurre en épocas muy remotas; pero los tres momentos del proceso son iguales: A) como punto de arranque, nos es bien conocida la difusión de una actividad colectiva; B) sobreviene después la ocultación, pues esa modalidad queda relegada a clases incultas, y despreciada por los observadores, no queda de ella rastro ni noticia alguna; C) la ocultación cesa, sea porque investigaciones eruditas descubren la pervivencia del fenómeno, según sucede con el romancero, sea porque el fenómeno relegado se extiende y propaga entre las clases más cultas.

Pongamos algún ejemplo de los más discutidos. Un estado latente lingüístico que he tratado en otro lugar con entera extensión ¹²¹, nos ofrece esas tres etapas reseñadas. A) Muchos pueblos ibéricos carecían del sonido *f*; esto lo sabemos de cierto, y por tanto es de suposición evidente que cuando estos pueblos

¹²¹ *Orígenes del español*, 1950, § 41, págs. 198-233. Otros casos análogos trato en mi artículo *Modo de obrar el substrato lingüístico*, publicado en la *Rev. Filol. Esp.*, XXXIV, 1950, págs. 1-8.

ibéricos tuvieron que renunciar a su lengua para adoptar la latina, hallaron gran dificultad en reproducir el sonido de la *f* y tendían a sustituirlo por otro sonido análogo. B) Siguen muchos siglos de estado latente; por muy escasos ejemplos que podemos recoger desde el siglo IX al XII vemos que varios pueblos del Norte de Castilla, muy reacios a la romanización, pronunciaban, en lugar de la *f*, una aspiración *h*, y en vez de *fabulare*, *farina*, *fabá*, decían *habulare*, *hablare*, *harina*, *haba*; esa pronunciación bárbara y grosera, nadie que supiese escribir se atrevería a escribirla, ninguna persona culta reparaba en ella sino para aborrecerla y olvidarla. C) Las formas con *h*, *hazer*, *hambre*, *harto*, etc., sólo empiezan a aparecer escritas con alguna frecuencia en el siglo XIV; abundan ya en el siglo XV, y dominan completamente en el XVI. La mayoría de los filólogos que no manejan el concepto de estado latente, entre ellos los más eminentes, como Meyer-Lübke, no pueden admitir que la lengua ibérica, desaparecida en los primeros siglos de nuestra era, pueda ser la causa de una modalidad de la lengua castellana que empieza a cundir en el siglo XIV o en el XIII; no admiten posibilidad de influjo con varios siglos por medio. Otros, que no pueden menos de reconocer el influjo de la lengua desaparecida, buscan explicaciones difíciles; así, A. Meillet, en una de sus geniales concepciones, piensa en la acción diferida de tendencias heredadas, propias de la lengua extinguida, al modo que el cachorro de caza hereda hábitos adquiridos por sus progenitores, deteniéndose y dando muestra ante ciertos animales, sin intentar cogerlos por sí mismo. Pero la inconsistencia de esta explicación es notoria para todos los que niegan que los hábitos adquiridos sean heredables; y la reduciríamos al absurdo queriendo explicar las versiones de *Las Señas del marido*, que hoy se cantan, no como derivadas de una serie ininterrumpida de textos orales, perdidos durante tres siglos, pero que empalman con las versiones que se cantaban cuando Juan de Ribera recogió una del siglo XVI, sino que, abandonando esta explicación evidente, quisiésemos explicar las versiones de hoy como resultado de tendencias hereditarias que, inactivas durante largo tiempo, rebrotan por misterioso atavismo al cabo de tres siglos, en los cuales, no apareciendo ningún texto de tal romance, nos creyésemos en el deber de afirmar que no existía.

Pensemos también en los críticos, hoy innumerables, que niegan la tradicionalidad de la epopeya medieval, negando un período primitivo porque de él no subsiste monumento ninguno, ni mención ninguna expresa. Las tres etapas pueden resumirse así: A) En tiempos de Tácito sabemos que todos los pueblos germánicos usaban el canto épico para celebrar a los grandes hombres actuales y para conmemorar héroes antiguos; siete siglos después, los visigodos usaban todavía estos cantos en tiempos de san Isidoro. B) Este género de poesía totalmente ajeno a la literatura latina, fuese cantado en lengua gótica, fuese en lengua románica, tenía que ser mirado como bárbaro y despreciable por los clérigos, únicos escritores en la alta Edad Media; jamás lo mencionan, aunque aprovechan en sus crónicas latinas las noticias históricas que en esos cantos se conmemoraban. C) Sólo en el siglo XII los relatos de los clérigos dejan entrever, con toda seguridad a veces, que proceden de un cantar épico; sólo en el siglo XIII los relatos históricos en latín se atreven a nombrar las fábulas de los juglares, y ya entonces las crónicas, que empiezan a redactarse en castellano, mencionan a menudo los *cantares de gesta*; sólo a partir de esos dos siglos se conservan algunos cantares de gesta en su texto versificado y subsisten amplios extractos, medio en prosa medio en verso, de otros poemas perdidos, cesando el estado latente y documentándose un florecimiento del género épico. La crítica antitradicionalista, que mira como hipótesis infundada la suposición de textos perdidos, deja sin posible explicación muchos arcaísmos que en los relatos conservados se observan, tanto en su forma métrica como en su fabulación. Esa crítica antitradicional, al suponer que los relatos épicos que se nos conservan en los siglos XII y XIII nacieron en esos siglos, sin que dependan de otros anteriores, hace una hipótesis tan arbitraria como lo sería la de suponer que los arcaicos romances orales que se descubren en el siglo XX nacieron ahora, sin depender de otros romances orales, perdidos en varios siglos pasados.

Recordemos también, por último, los estudios de instituciones políticas que no quieren admitir la conexión de ciertas manifestaciones medievales con las análogas de la época romana, por no tener en cuenta la ocultación plurisecular.

He aquí uno de los valores, no el menor ciertamente, de la afanosa recolección de romances españoles y americanos reali-

zada en lo que va de siglo, y cuyos trabajosos progresos nos hemos detenido a reseñar. Esa difícil recolección ha puesto al descubierto una vida tradicional, oculta a todos durante tres siglos, y que al manifestarse en nuestros días con pleno vigor, esparce luz clarísima sobre los problemas de la vida latente por los que atraviesa toda actividad colectiva en ciertos períodos de su existencia.

Este gran valor general lo anteponemos ahora al valor particular que encierran las abundantes versiones logradas, en cuanto enriquecen los recursos disponibles tanto para el estudio filológico, esto es, para constituir el texto de las diferentes versiones de cada romance, como para el fin estético, dando a conocer variantes felices, logradas en el curso de la trasmisión oral, inestimables para captar la cambiante belleza de la poesía colectiva.

CAPÍTULO XXI

CÓMO VIVE HOY EL ROMANCERO ORAL

1.—*La música en los romances de hoy.*

El romance, poesía cantada, vive unido a la música; esa unión es esencial, tanto, que muchas personas del pueblo no se avienen a recitar un romance sino cantándolo; lo aprendieron oyéndolo cantar y no aciertan a repetirlo sino cantado.

Fernán Caballero (*La Gaviota*, 1849), evocando la melancólica tonada de los romances que oía cantar en Andalucía, escribe: «Estos famosos y antiguos romances, que han llegado hasta nosotros de padres a hijos, como una tradición de melodía, han sido más estables sobre sus pocas notas confiadas al oído, que las grandezas de España apoyadas con cañones y sostenidas por las minas del Perú». Atribuye así a la música toda la fuerza tradicional.

Pero ¿se trata sólo o principalmente de «una tradición de melodía», como dice Fernán Caballero? No. Se trata, sobre todo, de una tradición de poesía. La melodía es necesaria, pero el que sea tal o cual melodía es bastante indiferente hasta cierto punto.

El uniforme metro octosilábico de los romances permite en ellos libre intercambio de melodías, mucho más fácilmente que en la canción baladística de otros países, dado que ésta usa metros muy diversos y formas estróficas bastante variadas. Pero aun así, el más informado conocedor del género baladístico en conjunto, W. J. Entwistle, a pesar de que concede una gran importancia a la melodía con que cada balada o cada romance

se canta, reconoce expresamente que aunque una balada no es balada si no se canta, no hay una relación indisoluble entre la tonada y la letra ¹. La parte musical y la parte literaria de una balada o romance tienen historia aparte la una de la otra. Respecto a Francia, se sienta con toda claridad que una misma melodía se aplica a varias canciones diferentes y que una misma canción se sirve de tonadas diversas ², siendo bien concluyente en su juicio el historiador de la canción popular francesa, Julien Tiersot: «Acaso no existe ni una sola canción que no se cante con varias tonadas, a menudo muy diferentes, según los tiempos, las regiones y, a veces, según el capricho individual de los intérpretes» ³. Estamos, pues, muy lejos de conceder a la melodía la importancia que Entwistle le da para el estudio histórico de la letra del romance.

Es verdad que hay siempre algunos romances con melodía más propia, pero esto no es muy fijo, ni la fijeza se extiende a todos los territorios donde el romance es cantado. Lo más corriente es que hoy, lo mismo que en el siglo XVI (véase cap. XIII, 13), un mismo romance se cante con músicas muy diversas, a gusto del cantor. Sólo en una colección particular de Extremadura se han recogido 13 melodías diferentes con que se canta el *Gerineldo*, siete para *Don Bueso* o *Moralinda*, cinco para el hexasílabo de *Don Pedro* o *La muerte ocultada*, y así otros ⁴. Aun los romances más frecuentemente repetidos, los del corro infantil, que tienen melodías más fijas, por la poca iniciativa de los pequeños cantores, emplean varias, cuya alternativa viene a evitar la monotonía de la repetición.

La tonada de los romances, lo mismo que la letra de ellos, no tiene un estado fijo, sino cambiante, según la iniciativa de

¹ ENTWISTLE, *European Balladry*, 1939, pág. 34.

² P. COIRAULT, *Recherches sur notre ancienne chanson populaire*, 1927-1933, págs. 30-38

³ TIERSOT, al frente del *Romancero* de DONCIEUX, 1904, pág. XLI.

⁴ BONIFACIO GIL GARCÍA, *Cancionero popular de Extremadura*, 1931. En K. SCHINDLER, *Folk music and poetry of Spain*, 1941, se ven ocho melodías para *La adúltera* en ó, otras ocho para *La boda estorbada*, nueve para *El niño perdido*, etc. «La misma melodía se usa para diversos romances», pág. 46. De una misma tonada aplicada a varias letras en las baladas inglesas, habla G. H. GEROULD, *The Ballad of Tradition*, 1932, pág. 73. Véase también W. J. ENTWISTLE, *European Balladry*, 1939, pág. 34. Claro es que melodías que al oído parecen muy diversas pueden ser simple evolución la una de la otra. Un primer estudio de las melodías, desde el punto de vista evolutivo, destinado al Romancero, hizo E. M. TURNER, *Ensayo de clasificación de las melodías de romance* (en el *Homenaje a Menéndez Pidal*, II, 1925, págs. 391-402).

cada cantor, así que muchas de las innumerables tonadas que hoy se recogen no son formas independientes unas de otras, sino simples variantes de un mismo tipo, que deben ser agrupadas, clasificadas y ordenadas genéticamente. Pero el sistema de clasificación de las melodías no está hoy bastante perfeccionado.

Hoy, como en el siglo XVI, las melodías de sólo 16 sílabas son pocas. Puede servir de ejemplo el canto salmantino de *Los mozos de Monleón*. Cada verso dieciseisílabo se canta con la misma melodía que el verso anterior, salvo cuando el sentido de la letra concluye, pues entonces las notas finales toman cadencia descendente, como se ve también en la tonada salmantina de *Las Señas del marido* ⁵. Romances muy narrativos, juglarescos modernos, o de ciego, se cantan con estas melodías dieciseisílabas, como es de presumir que se cantaban por lo común los romances juglarescos del XVI. Sea ejemplo moderno la melodía leonesa de *Los Doce Pares de Francia* ⁶.

Las tonadas preferidas son siempre las que abarcan dos versos dieciseisílabos. Y también hoy, como en el siglo XVI, el cantor no hace siempre dísticos pareados (cap. XIII, 14), sino que, a su gusto, para completar el sentido de la letra, hace de cuando en cuando un terceto, mas rara vez una cuarteta en vez de dos pareados; por ejemplo, en el romance de *El Caballero burlado* ⁷:

Aposté con mis hermanos castillos de plata fina	1.º per.º musical
de entrar doncella en el monte y a que doncella salía,	2.º período
y el galán que a mí se arrime mulatín se volvería,	2.º período
y el caballo que trajese, al punto rebentaría...	2.º período
A la salida del monte y a la entrada de la villa,	1.º período
la niña se esconrió, la niña se esconreía.	2.º período
— ¡De qué te ríes, la blanca, de que te ríes, la niña?	1.º período
— Me río de ese tu talle y de esa tu cobardía:	2.º período
tienes la niña en el monte y le guardas cortesía.	2.º período

Lo mismo sucede en la tradición de Marruecos: algunos romances se cantan con melodías de 16 sílabas; la mayoría, con

⁵ En DÁMASO LEDESMA, *Cancionero Salmantino*, 1907, pág. 18, núm. 4, y pág. 184, número 5 (Los mozos de Monleón); pág. 35, núm. 43; pág. 188, núm. 17 (Las señas del marido).

⁶ «Suenan cajas y clarines y sonoros instrumentos», DURÁN, 1253; M. FERNÁNDEZ NÚÑEZ, *Cantos populares leoneses, canciones bañezanas*, 1909, núm. 58.

⁷ Romance recogido en La Robla (León), en julio de 1916, por E. M. Torner.

tonadas de 32 y, en éstas, alguna estrofa de 48 sílabas, o sea de tres versos largos ⁸.

Es muy común también que, con una melodía de 32 sílabas, el canto proceda verso a verso de 16 sílabas, pero formando dícticos musicales mediante la repetición del verso anterior, al cantar el siguiente, de modo que los versos de 16 sílabas *a, b, c*, etc., se cantan por parejas: *ab, bc, cd, de*, etc. Esto es corriente, por ejemplo, lo mismo en Cataluña que en Marruecos ⁹.

Respecto a los varios modos de ejecución (canto solo o coral o danza cantada) y a los instrumentos acompañantes (guitarra, rabel, pandero, zambomba), bastarán las indicaciones que hagamos al reseñar las diversas ocasiones en que los romances se cantan.

2.—«Seranos» y otras tertulias vecinales.

Las reuniones vecinales son siempre mencionadas como principal ocasión de recitado y canto de romances. Estas tertulias, en Zamora, Salamanca y Cáceres se llaman *seranos*, en Portugal *serão, sarao*, porque se reúnen en las primeras horas de la noche (*serano* 'la tarde') ¹⁰. Son veladas tenidas para recreo y trabajo en común, en general por el invierno, al amor de la lumbre, pero también a veces, en Extremadura, por el verano, al aire libre tomando el fresco. En ellas el canto y recitación es diversión principal; heredan en esto los usos de las reuniones aristocráticas que en nuestro siglo xvi se llamaban con el portuguesismo *seraos*, hoy *saraos*, donde se practicaba igualmente «música de cantores», según expresa Covarrubias en su definición del vocablo, y claro es que no faltaban la vihuela y los romances.

En el Norte, donde el invierno es más lluvioso e inclemente, tales tertulias tienen mayor importancia. Se llaman *filandones, filazones* o *filas* en Asturias, *hilorios* o *hilanderos* en León, *hilas* en Santander, *filades* en Cataluña. En toda esta región norteña, cuando las faenas del campo y de la matanza se han acabado,

⁸ Según me informó Manrique de Lara, al volver de Tánger en 1915.

⁹ MILÁ, *Romancero*, pág. 431, abajo, y *De la poesía heroico-popular*, pág. 447. Manrique de Lara me decía respecto a Marruecos, en 1915, que esta repetición *ab, bc, cd*, era lo corriente, y que sólo en una melodía lírica de gran desarrollo (en que cada sílaba corresponde a varias notas musicales) no había hallado la repetición de versos.

¹⁰ Del latín *sera* 'la tarde'. En Sayago hay el verbo *seranar* como en portugués *seroar*, 'celebrar serano' y 'trabajar de noche'.

desde noviembre hasta marzo, se reúnen los vecinos en una o varias casas del pueblo, las mujeres para hilar, los hombres para algún trabajo de cestería, de madreñas o de ruedas de carro. En la amplia cocina los viejos se sientan junto al fuego, las mozas arrimadas a la pared, de pie, para hilar con más soltura; los mozos rondan el pueblo cantando, y visitando varios hilanderos. Cuando la conversación decae, se lee la vida de un santo o una novela, pero preferentemente se abre paso la tradición, con cuentos o con cantos.

Pereda nos deja ver la importancia del recreo tradicional al describirnos una de esas hilas en la Montaña, *Al amor de los tizones*¹¹: «A la media hora de reunidos, todos piden al tío Tansio, gran almacén de cuentos y romances, que les cuente uno de los buenos: —Vos contaré el cuento de *Arrancapinos y Arrancapeñas*. —Ya se contó anoche. —Enestonces vos contaré el romance de *Don Argüeso*. —También se contó. —El del *Soldado*. —¿Cuál es éste?

—Estaba una señorita sentadita en su balcón;
pasó por allí un soldado de muy buena condición...

—Se contó anteanoche. —¿Cuando yo vos decía que toos vos los había contao! ¿Sabéis el cuento de *Rosaura del guante*? —¡Está contao tamién!...» Y así el gran sabedor del lugar ve en estrecho aprieto su memoria, ante los progresos que en torno suyo va haciendo la tradición por él mismo propagada en estas largas veladas invernales.

En las hilas de Lario (partido de Riaño, León), todavía a principios de este siglo, según supe en el lugar, reunidas las mujeres no sólo para hilar, sino para hacer medias y puntilla, los romances que más se cantaban eran el *Gerineldo* y *Blanca Flor y Filomena*.

Semejantes en todo son las *filades de veynat*, que describe Mariano Aguiló¹², en las cuales la pobre gente de la montaña catalana, a la dudosa luz de un candil cuyo aceite pagaba cada

¹¹ En sus *Tipos y paisajes*, 1871. El romance de *Don Argüeso* es el de *Don Bueso* (comp. COSSÍO-MAZA SOLANO, *Romancero*, I, pág. 344); el del *Soldado* es la *Adúltera*, asonante -ó; *Rosaura del guante* es romance de ciego del siglo XVIII, que varias veces hemos mencionado. — Los hilanderos leoneses están descritos por LÓPEZ MORÁN, *Derecho consuetudinario y economía popular de la provincia de León*, Madrid, 1900, págs. 231-233.

¹² *Romancer*, 1893, pág. XXIX.

noche un vecino, se reunían en una miserable cabaña, convertida por encanto de la tradición en una escuela de todo saber popular, dirigida y reglamentada por los ancianos, que ocupaban su lugar de honor cerca de la lumbre.

La misma escuela de tradición funciona en América. En la hila de Pereda se recita hasta un romance largo, vulgar, el de *Rosaura*, y en Chile igualmente el romance largo tiene también cabida, recitado a la vera del fuego «para acortar la noche», mientras las mujeres escarmentan e hilan la lana o aspan y devanan el hilo para tejer el sayal, el poncho o la vistosa manta payá, y los hombres arreglan sus aperos de labranza o sus avíos de montar, soban el cuero para las ojotas, o remiendan los costales y capachos ¹³.

Otra clase de reuniones romancísticas, habituales en Asturias, son las *esfoyazas*, tertulias nocturnas tenidas para deshojar y enristrar el maíz, en las cuales se cantan romances y se cuentan largas historias, como en la esfoyaza de un octubre del pasado siglo que González Reguera describió en hermosas octavas bables ¹⁴. Lo mismo en Canarias (Gran Canaria), las *deshojadas* o *peladas* de las mazorcas del maíz, allí llamado millo, se hacen en reuniones de vecinos, en las cuales se cantan romances o se cuentan cuentos; tales reuniones, muy importantes, pues el gofio es base de la alimentación campesina canaria, eran todavía frecuentes a comienzos del siglo, pero ya sólo quedan en las partes más retiradas de la isla.

Escuelas de tradición son todas estas reuniones, no sólo por el magisterio que en ellas ejercen los ancianos y los más sabedores, sino porque practican frecuentemente el canto en coro, y como en él toman parte personas de muy distintas edades, es poderoso medio de lograr que el romance se transmita de una generación a otra con la debida exactitud textual.

Todo trabajo en común puede ser ocasión de canto romancesco. En Riaza (Segovia), en 1905 me sorprendió la abundancia de romances que recordaban las mujeres, y la causa de tanto

¹³ VICUÑA CIFUENTES, *Romances*, 1912, pág. XXIII.

¹⁴ «La postrer nuiche ya d' Otubre yera / y acabóse temprano la esfoyaza, / la xente veladora y placentera / de comer la garulla daban traza...» *Colección de poesías en dialecto asturiano*, Oviedo, 1889, pág. 34; después de acabado el trabajo de la esfoyaza, supone el poeta que el amo de casa cuenta por extenso la historia de Piramo y Tisbe, digamos un romance largo.

abundar era el reunirse muchas en las fábricas de paños y otras industrias de la población. En Guernica (Vizcaya), la escuela romancística de las muchachas vizcaínas era el taller de costura en 1921. Así, aunque hoy ya las mujeres jóvenes no hilan, mantienen sus reuniones con cualquier otro motivo, y la transmisión tradicional continúa. Ya hemos manifestado el error en que estaba Gabriel y Galán respecto a este punto. Por su parte Aguiló, a la vez que argumentaba a Durán sobre la gran persistencia de la tradición, lamentaba como irreparable la desaparición de las *filades* catalanas, y creía que la poesía popular estaba siendo abandonada rápidamente por sus últimos adeptos, las clases jornaleras. Es verdad que a cada paso podemos observar retrocesos semejantes. En aldeas de Piedrahita (Ávila) se juntaban los vecinos en alguna casa a pasar la *sonochada*, y después de rezar el rosario, cantaban romances; pero esto ya se desusa, pues la reunión se hace en la casa que tiene aparato de radio, para oír las noticias y la música de Madrid. Sin duda que la tradición se debilita y enrarece de continuo, pues muchas causas conspiran contra ella, pero repetimos que su descenso es mucho menor de lo que comúnmente parece.

3.—*Los romances en el trabajo individual.*

Sin asentir a ingeniosos estudios que señalan en el rítmico movimiento del cuerpo para ciertos trabajos el origen de estribillos y breves cantos animadores, fuente primera de toda invención poética ¹⁵, es notorio que el trabajo corporal se ayuda mucho del canto, y la prolongada tonada de un romance se presta a cualquier faena individual o colectiva, tenga o no movimientos acompañados.

Milá recuerda el muchacho catalán que, al mover los fuelles de una fragua, entonaba el romance castellano de *Don Carlos* (o el Conde Claros); las mujeres en Cataluña, continúa Milá, divierten de modo semejante el trabajo dentro de su casa o en el campo o en las fábricas, y lo mismo hacen los hombres de oficio sedentario, el colchonero o el sastre ¹⁶. ¡Estabilidad roqueña de la costumbre popular! También en tiempo de Gil Vi-

¹⁵ K. BÜCHER, *Arbeit und Rhythmus*, 4.^a edic., 1909.

¹⁶ MILÁ, *Obras*, VI, pág. 77. *Don Carlos* en el *Romancerillo*, núm. 258.

cente los sastres acompañaban la costura con el canto; y cantaban el romance del Moro que amenaza a Valencia y al Cid: *Ai Valença, guay Valença, de fogo sejas queimada...*, y también hoy en Cataluña se sigue cantando lo mismo: *Oh Valencia, oh Valencia, mal feugo t'haques cremada...* ¹⁷.

A veces algún trabajo especial usa un romance especial. En Burgos, las mujeres, al espadar el lino, entre sus cantos habituales tienen el de *La doncella guerrera*, al que no dan otro acompañamiento que el ruido desacompañado que hacen con el golpe de las espadillas; los hombres en el esquila s suelen cantar *La loba parda* ¹⁸.

Los segadores de varias regiones tienen como canción de su oficio el romance, muy picaresco, de *La princesa bastarda y el segador*, divulgado por toda la Península, por Canarias, por la Argentina y entre los sefardíes; en Ávila lo cantan al picar la guadaña, en Cáceres al segar, que, como es trabajo fatigoso, exige que alternen por grupos, unos cantando dos octosílabos y callando luego, mientras otros cantan los dos hemistiquios siguientes. En Tras-os-Montes, sobre todo en el distrito de Bragança, la siega del centeno, tan importante en la economía del país, es la gran ocasión para el canto de romances, confraternizando en ellos segadores españoles y portugueses ¹⁹.

En la Roda (Albacete), las muchachas roseras, que muy de mañana han cogido la rosa o flor brotada cada noche en el azafranar, se reúnen luego en casa del dueño para la pesada tarea de mondar la recolección de cada día, sacando los estigmas de las flores; y el canto preferido es el *Gerineldo*, por encontrar en él unos versos apropiados:

Vengo del jardín, señor, de coger rosas y lirios;
la fragancia de una rosa los colores me ha comido.

Los arrieros andaluces conocidos por Washington Irving hacia 1828, tenían un inagotable repertorio de coplas y baladas, con que entretenían sus continuos viajes; melodías severas, sencillas y de suaves inflexiones, letra de romances moriscos, re-

¹⁷ *Obras de Gil Vicente*, Hamburgo, 1834, III, pág. 270. — Variante inédita del romance catalán del *Romancerillo*, núm. 238.

¹⁸ OLMEDA, *Folklore de Castilla*, 1903, págs. 54, 58 y 59, núm. 3.

¹⁹ LEITE DE VASCONCELLOS, *Romanceiro Portuguez*, 1886, pág. 5.

ligiosos, amorosos o más frecuentemente sobre algún temerario contrabandista ²⁰. También Milá, en 1853, señala los arrieros y trajinantes en Cataluña como cantores habituales de romances ²¹. Gentes de este oficio serán los que aportaron al romancero alguno de los romances vulgares de contrabandistas, que andan impresos, y sin duda también dos romances orales, bastante divulgados y bastante modernos, que refieren el encuentro del arriero con los ladrones ²²:

Camino para la Mancha caminaba un mozo arriero,
buen zapato, buena media, buen bolsillo con dinero.
Arreaba siete machos, ocho con el delantero,
nueve se pueden contar con el de la silla y freno...

4.—*Modernas danzas de romances. La danza prima y otros bailes asturianos.*

En varias naciones y en época antigua el canto que acompañaba al baile era narrativo. Por eso en algunos idiomas el vocablo *balada* 'bailada' recibió el sentido de 'poema breve que refiere una historia o leyenda', sentido que se propagó de la lengua inglesa y alemana (*ballad, ballade*) a las lenguas neolatinas en el siglo XIX, por influjo del romanticismo. Pero en el Sur, más general fué usar en el baile canciones amorosas, por lo que el provenzal *balada* y el italiano *ballata*, significan canción lírica de una sola estrofa o de pocas. Hoy el baile al son de una canción lírica es usado en todas partes. En España y América los bailes así son incontables (sevillanas, seguidillas, jota, giral-dilla, bolero, habanera, zamacueca, cielito...).

Así, por último, en tiempos modernos, tan olvidada vino a quedar en todas partes la danza con canción narrativa, que hoy sólo por muy raro arcaísmo subsiste tal uso, citándose como caso notable el que lo practiquen los aldeanos bretones, o que en las islas Ferøe se use el baile en corro, donde, cogidos de las manos los danzadores, entonan una balada heroica de Sigurd o moderna de asunto local sobre alguna desgracia de pescadores.

²⁰ *Legends of the Alhambra*, 1832. *Cuentos de la Alhambra*, versión de J. VENTURA TRAVESET, Granada, 1888, pág. 23.

²¹ MILÁ, *Obras*, VII, pág. 77.

²² Véase muestra de los dos, uno asonantado *-eo* en COSSÍO y MAZA SOLANO, *Romancero*, II, pág. 44, y otro asonantado *-ea* en D. LEDESMA, *Folklore*, 1907, pág. 178.

En España muy pocos restos se conservan de la costumbre que hemos documentado para el siglo XVI (danza del *Conde Claros* y demás romances viejos, cap. XIII, 18), y para el XVII (baile del *Escarramán* y demás jácaras, cap. XV, 14).

Después de olvidado el romancero en el siglo XVIII, salvo las jácaras, la primera noticia moderna de un baile romancesco nos la da Jovellanos, en los últimos años de ese siglo, cuando describe las romerías asturianas, uno de cuyos regocijos consiste en bailar la llamada *danza prima*. La bailaban entonces en dos corros diferentes, a un lado los hombres, cogidos de las manos, cantando romances «que suelen ser de guapos y valentones» (es decir, jácaras producto de la última decadencia del romancero), y en corro aparte las mujeres, cantando el *¡Ay, un galán de esta villa! ¡Ay, un galán de esta casa!*²³. Cree Menéndez Pelayo²⁴ que Jovellanos se engañó por no fijarse bien en los romances cantados, que no debían de ser jácaras de valentones, sino romances tradicionales; pero la rectificación es infundada, pues las jácaras dieciochescas se cantaron, y aún se cantan, en la danza de Asturias, aunque no predominantemente como en tiempo de Jovellanos. Estos romances largos los saben pocos, y su canto se ejecuta por el que, o los que, guían la danza; el coro, cada cuatro octosílabos acompaña con un estribillo, por lo común una deprecación religiosa (v. cap. IV, 27).

No podemos desmentir a Jovellanos, sino que debemos tener en cuenta que la danza prima necesita un estudio histórico, pues sufre cambios según los tiempos. En primer lugar, el nombre *danza prima*, ya en el viejo Diccionario Académico de 1737 aparece limitado, como hoy, al baile «entre muchos que enlazados de las manos forman corro, haciendo sus mudanzas al compás de una tonada que canta uno y prosiguen los demás; es propio de los asturianos». Sin embargo, el Diccionario de Terreros (publicado en 1788) suprime la localización en Asturias²⁵, sin duda adrede, porque el baile en corro se usaba en otras partes, aunque sin la gravedad y sin los garrotes con que los mozos de cuer-

²³ Carta de Jovellanos a don Antonio Ponz, sobre las «Romerías de Asturias», en la *Bibl. Aut. Esp.*, I, págs. 299 a-300 b. Semejante, DURÁN, *Romancero*, I, pág. LXVI b.

²⁴ *Antología*, X, pág. 10.

²⁵ «*Danza prima*, cierta especie de danza que se baila enlazados unos con otros. Fr. Contredanse. Lat. Chorea genus».

da, aguadores y sirvientes asturianos bailaban su *danza prima* en las afueras de la corte, rematándola con tumultuosas palizas ²⁶. La danza en corro, acompañada del canto y el pandero por los rústicos en el siglo XVI (cap. XIII, 18), se usaba en el XIX por las calles de las ciudades. Larra, en 1833, nos dice que «para el pueblo bajo [de Madrid], el día más alegre del año redúcese su diversión a calzarse las castañuelas, y agitarse violentamente en medio de la calle, en corro, al desapacible son de la agria voz y del desigual pandero» ²⁷. Lo único que le faltaba a este corro madrileño respecto al asturiano era el nombre de *danza prima*, que vivía limitado al Noroeste de España, y que en Galicia era aplicado a un baile popular de parejas en el siglo XVIII ²⁸, muy desemejante del asturiano. Por lo que toca a la danza de Asturias, esa forma de bailarla, arriba descrita, en dos corros aparte, de canto independiente uno de otro, sin duda obedecía a una corrección eclesiástica de las costumbres, inspirada en un celo que Jovellanos mismo, con otra ocasión, tacha de indiscreto ²⁹. Caso de cesar la presión eclesiástica, la danza se bailó, y se baila, en solo un corro, asidos de las manos hombres y mujeres alternativamente, o en un corro de hombres que encierra en su interior otro corro de mujeres. De las dos maneras presencié la danza prima en Mieres, por agosto de 1930, tomando parte unas 50 parejas, en las que se mezclaban el obrero de las minas y el joven de clase acomodada, vestidos todos como en la ciudad,

²⁶ En la *Novísima Recopilación*, III, 19.º, 18.ª, por bando de 23 de junio de 1803, se prohíbe a los aguadores, carboneros, etc., asturianos que se junten «en cuadrillas, con palos o estacones, a bailar la *danza prima*, en el prado que llaman del Corregidor, inmediato a la Fuente de la Teja, de que resultan quimeras, alborotos, heridos y otros escándalos... formando bandos en defensa de sus Concejos». Los famosos gritos de pelea ¡Viva Pravia! ¡Muera Piloña!, que W. P. Ker, hablando de la danza prima, compara al *Up with Garsington!* que se oye en Inglaterra. (*On the history of the Ballads*, 1909, págs. 5 y 27, British Academy, vol. IV.) Véanse también J. MENÉNDEZ PIDAL, *Romances asturianos*, 1885, páginas 65 y sigs., y C. MICHAËLIS DE VASCONCELLOS, *Canc. da Ajuda*, II, págs. 914, 925, nota 3, y 932, nota.

²⁷ Larra, por J. R. LOMBA (*La Lectura*, vol. 45, 1923, pág. 160).

²⁸ Véase la estampa de «Una gallega de Noya con un gallego de Túy bailando la danza prima», al son de la gaita, en JUAN DE LA CRUZ CANO Y HOLMEDILLA, *Colección de trajes de España*, Madrid, 1777.

²⁹ *Bibl. Aut. Esp.*, L, pág. 301 b. En los anónimos *Recuerdos de un viaje por España. Primera y segunda parte*, Madrid, 1849, Establecimiento tipográfico de Mellado, pág. 90, describiendo la danza prima, se dice que los romances se cantan divididos los danzadores «en dos coros». «Las mugeres danzan separadas de los hombres, y si alguno de éstos quiere introducirse en su círculo, suele el cura de la parroquia prohibírselo, y es obedecido siempre».

sin el menor recuerdo del traje local asturiano, ni aun en las muchachas, que más suelen retenerlo: bajo aquella exterior apariencia de la vida nueva que todo lo inunda, palpita el espíritu de la vida arcaica, perdurable, el solemne canto del *¡Ay, un galán de esta villa!*, eco de siglos muy remotos ³⁰.

En Mieres, esa danza se baila en las tres romerías principales del año. En Llanes también se usa en otras tres romerías anuales. En casi toda Asturias pervive, menos en el Occidente, donde ya se ha olvidado. El año 1910 comprobé en un concejo asturiano más incomunicado que esos otros, el de Aller, un mayor uso de la misma danza prima, que se bailaba muchos domingos, cantando romances dieciochescos (en apoyo a la desacreditada observación de Jovellanos): las mujeres cantaban *Rosaura la del guante*, y los hombres *Doña Juana de Acevedo*; cantaban alternativamente, y ellas en tonada más rápida y viva, ellos en aire más lento. Esta diferencia de aire musical entre el canto de uno y del otro sexo la oí afirmar respecto a diversos puntos de la provincia.

Otros notables arcaísmos se mantienen en Asturias. A. W. Munthe, en 1888, oyó cantar los romances en Cangas de Tineo al son de castañuelas y de panderos cuadrados ³¹, es de suponer que en danza; esa forma rectangular del pandero es la que, en representaciones gráficas de la primera mitad del siglo XVI, acompaña al baile de caballeros y damas (v. cap. XIII, 18).

El pandero redondo sirve de acompañamiento a varios bailes asturianos. Uno de ellos, el *corri-corri*, danza extrañísima de un bailaror (el *bailín*) y seis bailadoras. El que presencié por agosto de 1930 en Arenas de Cabrales, se hizo vistiendo todos los actuantes el traje asturiano, y al son de los panderos redondos y un tambor, tocados por tres mujeres, las cuales cantaban, no romances viejos, sino dieciochescos: *Rosaura la del guante*, *Doña Josefa Ramírez* ³², y otros así. Es danza de aire reposado y hierático; las seis bailadoras llevan siempre los brazos caídos, y

³⁰ Véase cap. III, 10. De una danza de 500 mozos, con otro corro de mozas dentro, hay memoria en 1819; sin embargo, este corro femenino interno se da como desusado en J. MENÉNDEZ PIDAL, *Romances asturianos*, 1885, pág. 68. Para la danza prima de Mieres, véase la revista *La Esfera*, del 13 de septiembre de 1930, artículo reimpreso en el vol. 1051 de la Colección Austral, *De primitiva lítica*, 1951, págs. 131-134.

³¹ *Folkpoesi från Asturien*, pág. 1, citado arriba, cap. XVIII, 5, nota 14.

³² En DURÁN, *Romancero*, II, págs. 291 y 361.

una rama de laurel en cada mano; avanzan desplegadas en fila, y el bailín anda hacia atrás, danzando de cara a ellas. Se trata, sin duda, de una danza de origen sagrado, como lo era otra parecida descrita por Cervantes: «una danza en que iban ocho gitanas, cuatro ancianas y cuatro muchachas, y un gitano, gran bailarín, que las guiaba», «danza cantada» que se hacía el día de Santa Ana, patrona de Madrid, y que entraba en la iglesia a hacerse delante de la imagen de la santa. No dice Cervantes qué cantaban las gitanas, pero una de ellas, Preciosa, baila también ella sola, tocando el pandero y cantando ante la imagen un romancillo sagrado de seis sílabas ³³.

Otro baile romanesco es el *pericote* de Llanes, un baile de tres, en que cada hombre baila con dos mujeres, también al son de panderos y tambor, tocados por mujeres que cantan; cantan el romance de *Espinela* (hechos de una bandolera en traje de hombre) ³⁴, o romances religiosos tradicionales, o también coplas sueltas. Coplas y no romances escuché en Llanes en 1930, viendo bailar dos hombres con cuatro bailadoras.

5.—*Bailes romancísticos en la Montaña, Andalucía y Canarias.*

Ya hemos hablado (cap. XIX, 3) del baile de tres con canto romancístico en las Navas de Ávila; baile que se usa, probablemente con canto de romances también, en otras provincias ³⁵.

Otro tipo de baile romanesco se conserva en Ruiloba, llamado *baile a lo llano*; lo vi en 1930. Un hombre comienza a

³³ *La Gitanilla*, al comienzo. El mismo baile se usa hoy en Garganta la Olla (Cáceres), el día de la fiesta de la Visitación; ocho muchachas dispuestas de dos en dos, en cuatro filas, y un danzador que las guía danzando de cara a ellas; no se canta nada; su origen parece indicado en el nombre, que en documento de 1607 se llama baile «de las Gitanas», y en el XVIII, «de las Hitalianas»; hoy «de las Italianas», según documenta M. GARCÍA MATOS, *Lírica popular de la Alta Extremadura*, Madrid, Unión Musical Española, págs. 321 y siguientes.

³⁴ Véase *La Espinela*, en DURÁN, *Romancero*, II, pág. 365; COSSÍO y MAZA SOLANO, *Romancero de la Montaña*, I, pág. 321; VICUÑA CIFUENTES, *Rom. de Chile*, núm. 127.

³⁵ Hay un baile de tres, en Jumilla (Murcia), del cual no pude saber si era baile romanesco; lo vi bailar en el Teatro Español, en el concurso de danzas organizado por la Sección Femenina de Falange Española en 1945. En el concurso de 1946 vi otro baile de tres a los concursantes de Algodre (Zamora); me dicen que, acompañado de castañuelas, lo bailaban antes las cofrades de Santa Águeda en las fiestas del 5 al 8 de febrero; lo han hecho resurgir hace dos años las encargadas de dicha Sección Femenina; no obtuve informes sobre si en él cantan romance.

bailar solo, y se acerca a una muchacha con una reverencia, que por dos veces sufre desdén (recuérdese la clásica «reverencia» aludida en los bailes del xvii); a la tercera reverencia, ella sale por fin a bailar. Así van entrando en danza, una tras otra, varias parejas. Los hombres bailan repiqueteando las castañuelas; las mujeres no, y llevan los brazos casi caídos. Cuando todas las parejas están ya en acción, se van retirando a descansar por el mismo orden que han entrado. El canto lo llevan seis mozas al son de panderos; cantan habitualmente el romance de *La boda estorbada*, haciendo a cada dos octosílabos un silencio del pandero, que dejan caer hacia adelante, volviéndolo a alzar y a tañer cuando comienzan a cantar los dos hemistiquios siguientes.

De Andalucía, hacia mediados del pasado siglo, nos dejó Estébanez Calderón pintura muy viva de «Un baile en Triana»³⁶, en el cual se cantan romances, llamados *corridos* (por contraposición a los *polos*, *tonadas* y *tiranas*, que constan de una copla suelta). El Planeta, cantador veterano y de gran estilo, inteligente técnico de la guitarra, después de un preludio ejecutado por su vihuela, a la que acompañan dos bandolinas, y tras un prolongado suspiro, comienza a cantar un *corrido*, que no es otro que el romance de *La boda estorbada*, usado hasta hoy en Ruiloba. También otras veces, según Estébanez Calderón, los romances se cantan en los intermedios del baile, y además del *corrido* ya dicho, se cantan mucho el de *Gerineldo* y el de *Roldán*, que es una contaminación de cierto romance viejo con el que comienza *Por el mes era de mayo*³⁷.

Igualmente, en Canarias, en varios pueblos de la isla de La Palma, hasta hace unos treinta años, se usaba el *baile de las jilanderas*, *baile jilado* o *jila-jila*. Era baile de tres, pero de dos hombres y una mujer. Cuatro hombres colocados frente a frente, dos a dos, con los brazos alzados, repiquetean las castañuelas y bailan un violento zapateado; entre cada pareja de hombres, una mujer danza con suaves evoluciones, mientras con movimientos adecuados de brazos y manos, simula que hila, esquivando a los hombres que se la acercan. El ritmo de la danza lo

³⁶ Una de sus *Escenas andaluzas*, publicadas en 1847.

³⁷ DURÁN, *Romancero*, I, pág. 242 b, publica la variante andaluza de *Roldán*; en la página 177 a, la de *Gerineldo*, y en la pág. 180, *La boda estorbada*.

marcan un tamboril, un cantador que entona un romance y un coro que canta el estribillo (llamado «el responder») golpeando el suelo con los garrótes ³⁸.

6.— *Recreos varios.*

El romance se podía oír antes, más que ahora, en muchas ocasiones. Don Juan Valera hace en sus obras reiterada mención de los romances practicados en Andalucía. En el capítulo VI de *El comendador Mendoza* (1877) refiere de una villa andaluza una representación popular de Jueves Santo, en la que se canta un romance sobre el Sacrificio de Abrahán. Y ese mismo romance lo vuelve a suponer recitado en otra Semana Santa andaluza recordada en *Juanita la Larga* (1895, cap. 36). En publicaciones varias reitera Valera sus informes. En su novela *Mariquita y Antonio* (1906) tiene un capítulo titulado *Un corrido*, advirtiéndonos que «la gente del campo canta aún a la guitarra, en algunos lugares apartados de Andalucía, los antiguos romances; pero los romances y la música se van perdiendo, y la costumbre de cantarlos acabará también por perderse. Ya en aquella época era harto raro oír en boca de un habitante de las ciudades un *corrido*, que así se llaman los romances cantados». El hecho es que Mariquita toma la guitarra, y aunque unos le piden que cante *malaqueñas*, otros la *caña*, otros el *fandango*, ella canta un *corrido* ³⁹.

Hoy puede decirse que sólo en los suburbios de las ciudades se llegan a oír romances. En cuanto a las clases burguesas, no siendo los niños en sus juegos, sólo cantan romances los sefardíes, ya en las fiestas de las bodas, ya por las noches, «nochadas de viola y de velar», tanto los enamorados (siguiendo nuestra costumbre de los siglos XV y XVI), como en cualquier reunión, en especial las mujeres que velan a las paridas ⁴⁰.

Entre la gente del campo sí, todavía varios recreos son ocasión de romances. Los pastores de Cáceres los cantan cuando festejan cualquier suceso próspero o en los días del Corpus y

³⁸ JOSÉ PÉREZ VIDAL, *Romances con estribillo y bailes romancescos*, en la *Revista de Dialectología y Tradiciones populares*, IV, Madrid, 1948, págs. 203-204.

³⁹ En VALERA, *Obras completas*, XIII, Madrid, 1906, pág. 186. El corrido que canta Mariquita es original de Valera, muy poco conforme con el gusto tradicional (aventura de una doncella encantada y un castillo hadado).

⁴⁰ Véase arriba (cap. XX, 11), y mi *Catálogo del romancero judío-español*.

Nochebuena, acompañándose del rabel de dos cuerdas y del pandero cuadrado. Los romancillos de seis sílabas, como el de *Don Bueso* o *La muerte ocultada*, se acompañan con la zambomba ⁴¹.

En Rascafría (Madrid), según pude ver en 1904, durante la cuaresma, las muchachas, que entonces, por respeto religioso, no deben bailar, se reunían sentadas en corro en las eras del pueblo, a cantar romances, principalmente devotos y de la pasión. La misma costumbre observé, en 1930, en Hoyos del Espino (Ávila).

7.—*Rondas, marzas y aguinaldos.*

En Santander y Burgos cantan romances los mozos en sus rondas, especialmente en las *marzas*, petitorio que de casa en casa hacen los mozos o los niños a la entrada de la primavera, canto comparable al *chelidonismos* o petitorio que en la antigüedad hacían los niños de Rodas cuando la vuelta de las golondrinas ⁴². En esas marzas se invoca al «Florido Marzo, seáis bien llegado», y se suele añadir el romance de *El Prisionero* ⁴³, retocado su comienzo con adición de versos que convierten la primavera literaria y aristocrática del texto viejo en una primavera rústica:

Mes de mayo, mes de mayo, mes de las fuertes calores,
cuando los toros son bravos, los caballos corredores,
cuando las cebadas granan, los trigos toman colores,
cuando los enamorados regalan a sus amores...

Esos versos campesinos, los subrayados, ya estaban añadidos en el siglo XVII, y se cantan hoy, con multitud de variantes, en toda España y en América ⁴⁴.

En las rondas que por las noches de los días festivos hacen

⁴¹ Noticias del año 1903 comunicadas por el señor García Plata; representación del rabel y el pandero en la *Revista de Extremadura*, 1901, pág. 545.

⁴² MENÉNDEZ PELAYO, *Antología*, X, 1900, págs. 213 y 220, nota. J. ALEMANY, en el *Bol. Acad. Esp.*, XVIII, 1931, pág. 149.

⁴³ Se añade el romance en las marzas de Puentedura (Burgos) y de Polientes (Santander) (inéditas), y en las que publica OLMEDA, *Folklore de Castilla*, 1903, pág. 71, que son de Villanueva de Carazo, según me informó el autor.

⁴⁴ En el *Vocabulario* de CORREAS: «En mayo, cuando los grandes calores, los caballos están gordos y los potros corredores». Cantar colombiano en Fray P. FABO, *Idiomas y etnografía de la región oriental de Colombia*, Barcelona, 1914, pág. 236, b: «Cuando los toros son bravos, / los caballos corredores, / es cuando el enamora / solicita los amores.»

los mozos para obsequiar a las mozas del pueblo, se suelen cantar coplas sueltas, pero también algún romance, no de los viejos. De La Madroñera (Cáceres), los dos romances de ronda que se han recogido son modernos, de escasa difusión ⁴⁵.

Igualmente en el pueblo de Garcihernández (Salamanca), los mozos en sus rondas cantan por lo común coplas sueltas, pero en días señalados es de rigor cantar romances, sobre todo en la víspera de San Juan (23 de junio). Se introduce cada romance (monorrímo o no) con varias coplas alusivas entonadas por uno o varios mozos, invitando al novio de la obsequiada, que es quien lo ha de cantar.

- 1.º A pesar de los pesares,
a pesar del mundo entero,
el romance se ha de echar:
empíezalo, compañero.
- 2.º El romance se ha de echar
cortito y garganteado,
que lo merece la dama
al son de órgano cantado.
- 3.º Rosa fresca, rosa fresca,
rosa fresca del rosal,
aquí vengo a que me cuentes
de tu bien y de mi mal...

y continúa con una versión, arreglo del romance la *Misa de amor*. Otro romance amoroso muy usual en la ronda es el de graciosa inspiración rústica, que comienza:

Ponte de codo en la cama,
dama de cuerpo delgado,
te contaré lo que pasa
entre dos enamorados...

Como tantas veces hemos dicho, el canto siempre propende a acortar los romances; cuando los mozos quieren acabar pronto la ronda, uno interrumpe al cantor cantando a su vez alguna copla alusiva:

Saca, dama, las tijeras,
las del anillo dorado,

⁴⁵ Véase BONIFACIO GIL GARCÍA, *Cancionero popular de Extremadura*, 1931, pág. 68, y en la parte musical la pág. 46.

para cortar el romance
que te ha *echao* tu enamorado ⁴⁶.

Para pedir el aguinaldo, la víspera de la fiesta de Reyes, los jóvenes o los chicos de los pueblos suelen cantar coplas petitorias, pero también a veces cantan romances. En varios pueblos de Segovia, de Zamora y de Lugo usan para ese fin el romance de la *Muerte del Maestro de Santiago*, don Fadrique, muerte que le hace dar su hermano el rey Pedro el Cruel, y usan una versión contaminada con el otro romance cidiano de las Quejas de Jimena el día de Reyes. Las muchachas de la provincia de Zamora ingieren además algún verso alusivo al vecino en cuya casa piden el aguinaldo; y a la puerta del cura del lugar cantan:

*Hoy es víspera de Reyes, día muy aseñalado,
mañana es su santo día, la primer fiesta del año,
cuando damas y doncellas al rey piden aguinaldo.
Nosotras también venimos, como ovejas deste bando,
a visitar al pastor porque es hombre muy honrado;
no pedimos campanillas ni de oro ni de adamasco,
que le pedimos dotrina a nuestro beneficiado.
Piden al rey unas y otras, todas piden arreglado,
si no es doña María que se lo pidió doblado,
que le pidió la cabeza del Maestro de Santiago...⁴⁷.*

y sigue la larga historia medieval. En la provincia de Segovia son los mozos los que usan este mismo romance con un par de versos introductorios:

*Santas y muy buenas noches dé Dios a Vuestras Mercedes
con buenos principios de año, que mañana son los Reyes.
Que mañana son los Reyes, la primer fiesta del año,
cuando damas y doncellas al rey piden aguinaldo;
unas le pedían sedas, otras sedilla y brocado,
sino es María de Padilla que lo ha pedido doblado:
le ha pedido la cabeza del Maestro de Santiago...⁴⁸.*

Este romance en Segovia se llama *El Reinado*, y al acabar el relato de la *Muerte del Maestro* lo rematan con esta despedida:

⁴⁶ Tomo estas coplas y romances de una descripción de la ronda de Garcihernández que en el año 1910 me comunicó Federico de Onís.

⁴⁷ Versiones de Lober, Valer y Losacio.

⁴⁸ Versiones de Sigueruelo y Siguero.

Y aquí se acaba la historia, y aquí se acaba el Reinado
y aquí se acaba la historia. Señores, de hoy en un año.

Se trata del *Reinado de Navidad*, institución conservada en varios pueblos de Castilla, y es junta de los mozos solteros, que eligen de entre sus principales un rey y una reina, con objeto de recaudar fondos, pidiendo el aguinaldo de casa en casa, para pagar al gaitero y las demás diversiones que organizan en el año nuevo ⁴⁹.

La razón por la que el horrible recuerdo del rey Cruel sirve para la cuestación de Reyes es clara. Contra lo que dice el canciller Ayala de que la bondadosa doña María de Padilla quiso dar a entender, con muy triste semblante, al Maestre el peligro que le aguardaba, la versión antigua del romance supone que doña María pide al rey la cabeza de don Fadrique, y así el rey, al recibir a su hermano, le dice: «Vuestra cabeza, Maestre, mandada está en aguinaldo»; donde la palabra *aguinaldo* está usada en sentido general de 'regalo, estrena', pues el asesinato no ocurrió en Navidad, sino en el mes de mayo de 1358. Pero ese octosílabo «mandada está en aguinaldo» hizo que el romance se contaminara con las navideñas *Quejas de Jimena*: hizo que la Padilla pidiese el sangriento don de año nuevo: hizo en fin que tan lúgubre y desapropiado tema sirviese para el petitorio de Reyes. Y esa voz *aguinaldo*, deslizada en la versión vieja, fué palabra mágica a que, como a tabla de salvación, se asió el romance, para escapar al naufragio y olvido que sufrió en todo el resto de España ⁵⁰.

Y ese azar ha hecho llegar a nosotros algunas versiones excelentes con recuerdos de muy notable fidelidad y con innovaciones de gusto popular muy atendibles. En la versión antigua, el alano del Maestre, que recoge del suelo la degollada cabeza, la lleva a un estrado dando aullidos de dolor; en la espeluznante humorada de Enrique Heine sobre los «Atridas españoles», el alano coge la cabeza por sus rizados cabellos, y llevándola a la sala del festín donde banquetea el rey Pedro, la coloca sobre la

⁴⁹ FEDERICO OLMEDA, *Folklore de Castilla, Cancionero de Burgos*, 1903, pág. 68, describiendo la costumbre de Villanueva de Carazo.

⁵⁰ El romance (Primav., 65) fué olvidado donde no sirvió para la petición de aguinaldo. En 1860 Amador de los Ríos lo recogió en Cangas de Onís (y lo retocó excesivamente; versión reimpressa por MENÉNDEZ PELAYO, *Antología*, X, pág. 53), pero hoy modernamente no ha aparecido en Asturias. Sólo se han recogido 3 versiones de Segovia, 9 de Zamora, 3 de Lugo y 5 de Marruecos,

silla vacía que hubiera de ocupar el Maestre; en la versión de nuestros campesinos del Noroeste el animal se muestra más piadoso y patético al coger la cabeza:

al alano como discreto la llevó para sagrado,
con las patas hace el hoyo, con las manos la ha enterrado,
con la boca hace clamor, con los ojos le ha llorado... ⁵¹.

8.—*Los juegos infantiles.*

Aparte hay que poner el corro de los niños, por ser danza romancesca no sólo lugareña, sino preferentemente urbana, y no local, sino difundida por todos los países de habla española, en todos bastante uniforme y en todos agente principal para frecuentar unos cuantos romances preferidos en el corro. Donde ya todo el romancero está olvidado, quedan aún los niños cantando su pequeño repertorio. La última transformación de un romance y su último éxito es el llegar a convertirse en un juego de niños.

En Madrid sólo juegan al corro las niñas. En cuanto abonanza el tiempo con la venida de la primavera, se reúnen, al salir de la escuela, para jugar en las plazuelas de poco tránsito, y el juego preferido es enlazarse por las manos formando un corro que hacen girar, ya pausada, ya velozmente, a la vez que cantan un romance. Lo que el romance dice les importa poco, lo principal es un largo estribillo, repetido cada dos octosílabos, el cual permite tomar parte en la rueda a las niñas que no saben la letra de la narración, y que cantado por todas, forma el atractivo mayor del juego, compitiendo el atiplado coro a porfía con los vencejos y golondrinas que llenan el aire de sus raudos vuelos y sus chillidos prolongados. El repertorio que cantan, y apenas entienden, es muy poco apropiado a la edad de las cantoras, pero se percibe ya en aquellos espíritus infantiles el sentimiento trágico de la vida: *La Malcasada* («Me casó mi madre chiquita y bonita»), *Delgadina* (la hija enamorada por su padre y atormentada de sed), *La Monja por fuerza* («Una tarde de verano me sacaron de paseo»), *La Adúltera castigada* («Estaba una señorita sentadita en su balcón»), *La Aparición de la enamorada difunta*. Este último es buena muestra de la aportación que el corro in-

⁵¹ Versiones de Sigueruelo, Cantalejo (Segovia), San Martín de Pedroso (Zamora), Meira (Lugo).

fantil hace al romancero. En el romance viejo habla un peregrino palmero:

¿Dónde vas, el caballero, donde vas, triste de ti?
Muerta es tu enamorada, muerta es que yo la vi,
las andas en que la llevan de negro las vi cubrir»...;

y una variante moderna era y es cantada en el corro infantil. Pero en 1878, cuando el 26 de junio murió la reina Mercedes, la joven sevillana de dieciocho años que tanta simpatía había despertado en toda España, a los pocos días las niñas que jugaban al corro por Madrid cantaban:

¿Dónde vas, Alfonso Doce, donde vas, triste de ti.
—Voy en busca de Mercedes, que ayer tarde no la vi.
—Tu Mercedes ya se ha muerto, muerta está, que yo la vi,
cuatro duques la llevaban por las calles de Madrid;
su carita era de virgen, sus manitas de marfil,
y el velo que la cubría era un rico carmesí...

Galdós dice haber oído las dulces vocecitas cantar este romance por Madrid, por el Prado y Recoletos, en el mes de julio del mismo año 1878: «Esos lindos cantares contienen más inspiración y mayor encanto que las elegías lacrimosas con que los poetas de oficio lamentaron el prematuro fin de Merceditas... El pueblo hace las guerras y la paz, la política y la historia, y también hace la poesía». Y la poesía infantil voló a través del Atlántico y enseguida el *¿Dónde vas, Alfonso Doce?* fué cantado por los niños en Canarias, en las Antillas y en todo el continente americano, desde Méjico (algunos versos saltaron a Nuevo Méjico) hasta Chile, la Argentina y el Uruguay ⁵².

⁵² GALDÓS, *Cánovas* 1912, págs. 195, 196 y 197. Una versión que recogí en Atienza (Guadalajara), en 1903, decía: «En la Sala de Columnas una sombra negra vi», donde Galdós oyó «Junto a las gradas del trono, una sombra», etc., y donde comúnmente se dice «A la entrada de Palacio» o cosa semejante; es de advertir que el cadáver de la reina fué expuesto en capilla ardiente en la Sala de Columnas de Palacio. — Contra el parecer de A. M. ESPINOSA (*Revue Hispanique*, XXXIII, 1915, «Romancero Nuevomexicano», núm. 22), insisto en que el verso «Ya murió la que reinaba en la ciudad de Madrid» no alude sino a la reina Mercedes, siendo extraño a las versiones que se mantienen en todo fieles a la antigua (las versiones de Marruecos dicen, recordando el *Reinar después de morir* de Vélez: «ya murió la que era reina, reina después de morir»). También Morley discrepa de ESPINOSA, *Rev. Filol. Hisp.*, IX, 1922, pág. 309 nota. — De Chile me envió el señor Vicuña Cifuentes una versión cantada en la Casa de Expósitos de La Providencia. — De la Argentina, J. MOYA, *Romancero*, I, págs. 545 y sigs., copia multitud de versiones, explicando cómo él, cuando niño, dramatizaba el *¿Dónde vas, Alfonso Doce?* y cómo disponen esta ronda en algunas escuelas. — De Montevideo, véase mis *Romances en América*, núm. 17. — Este

Rubén Darío, al escuchar en un parque madrileño estos cantos de las niñas, encontraba en ellos «el perfume de un vino viejo y sano»⁵³; y yo, al escuchar esos mismos cantares en una plaza de Montevideo a niñas, muchas de ellas hijas de italianos, suizos y franceses, me admiraba de que la solera de tal vino, transportada a tan lejanas tierras, nada hubiese perdido de su perfume.

El repertorio infantil es sorprendentemente igual en Madrid o en Buenos Aires o en Manila⁵⁴. Con esta particularidad: que en América y en las Filipinas es más común que hoy en España el usar también los niños estos juegos romancescos, y usarlos en las escuelas, dirigidos por los maestros, representando animadamente los diálogos y situaciones de la letra. En las escuelas de la Argentina es muy común la dramatización de *Don Gato*, *¿Dónde vas, Alfonso Doce?...*, *Hilo de oro* (Escogiendo novia), *La Viudita del conde Laurel*. En esos países, raro es quien de niño, en la escuela o fuera de ella, no haya tomado parte en el juego de *La Aparición* o de *Las Señas del marido* o en la ronda de *Don Gato*⁵⁵; por eso estos romances son los primeros de que se recoge noticia cuando se inicia una información folklórica interrogando a personas de la clase culta.

Las fiestas de Nochebuena hacen frecuente por todas partes entre los niños el canto del romancero particular del Niño Jesús: *El llanto del Niño*, *El Niño acostado sobre la cruz*, *La Casa santa*, *La Fe del ciego*, *El Niño perdido*, donde no suele faltar al-

romance, mirado por las niñas madrileñas como patrimonio de la familia real española, lo adaptaron en 1906 a Alfonso XIII cuando fué a El Pardo a buscar a su novia doña Victoria, y a la vuelta fueron ambos objeto del atentado anarquista que tantas víctimas costó el día de las bodas reales. Pero esta nueva adaptación, poco feliz, no prosperó.

⁵³ *España contemporánea*, París, 1901, «Alrededor del teatro», pág. 193.—Los cantos del corro son la parte del romancero más conocida. Es la única de que trata EMILIO CARRERE en *El Caballero de la muerte*, 1909, dedicando tres de sus poesías a glosar cantos del corro: «Romance de la princesa muerta» (*¿Dónde vas, Alfonso Doce?*), «Las trenzas de Elisa» (*A Atocha va una niña*) y «Tarde de provincia» (*Yo me quería casar*).

⁵⁴ Igualdad del repertorio infantil en la colección de Moya y en la de Vicuña Cifuentes: *La malcasada*, MOYA, tomo II, pág. 279, VICUÑA, núm. 83; *A Atocha va una niña*, M., pág. 261, V., núm. 80; *En mi caballo troión*, M., pág. 251, V., núm. 162; *Escogiendo novia*, M., t. I, pág. 521, V., núm. 74; *Dónde vas, Alfonso Doce*, M., t. I, página 358; *Las Señas del marido*, *Don Gato*, etc., etc. Para el corro de las niñas en Montevideo, véase mi estudio sobre *Los romances tradicionales en América*, reimpresso en la Colección Austral, vol. 55.

⁵⁵ Véase como ejemplo ISMAEL MOYA, *Romancero*, 1941, t. I, págs. 357, 358 y 467. Para Filipinas, recuérdese lo que dijimos en el cap. XX, 23. Para Cuba, *El folklore del niño cubano*, por SORÍA CÓRDOVA DE FERNÁNDEZ, en la *Rev. de la Facultad de Letras y Ciencias* de La Habana, XXXIII-XXXV, 1923-1925.

gún fulgor poético, digno de los *Idilis místichs* de Verdaguer. Los negritos de Colombia, cantando *La Fe del ciego* al duro son de carrascas y tamboriles, o las coplas navideñas en araucano, calca-das sobre las españolas, dan idea de la extraordinaria difusión de estos cantos religiosos.

9.—*La geografía romancística como testimonio histórico.*

Esta poesía, extendida a todos los países de habla hispana, entremezclada a los recreos y a los trabajos del pueblo, y mirada por el pueblo como cosa propia, vive en continua evolución. Cada colectividad particular la rehace o recrea según el propio gusto, así que, dentro de la unidad esencial, el texto consagrado por la tradición se matiza de distintas maneras en cada una de las regiones donde se canta y en el curso de las distintas generaciones que lo repiten.

El estudio de cómo vive un romance en esas innumerables versiones, que lo transmiten de boca en boca a través del espacio y del tiempo, ha sido hecho en dos trabajos, uno mío en 1920, y otro de Diego Catalán y Álvaro Galmes en 1950. En ambos se toman como materia de estudio dos romances de los más difundidos en la tradición, el de *Gerineldo* y el de la *Boda estorbada* ⁵⁶. El trabajo de 1920 inicia el estudio geográfico a base de 164 versiones de *Gerineldo* y 165 de la *Boda estorbada*; el de 1950 estudia 576 de *Gerineldo* y 440 de la *Boda*, es decir, añadiendo 680 versiones más, recogidas en treinta años transcurridos después del primer estudio, y así puede apreciar en la propagación del romance no sólo el factor espacio, sino el factor tiempo. Con las conclusiones de estos dos trabajos y teniendo en cuenta un esbozo de estudio geográfico de algunos otros romances podemos hacer diversas observaciones bastante firmes sobre cómo vive hoy la tradición romancística en la Península hispana.

La poesía tradicional, como producto social que es, debe estudiarse tomando por guía el método de otra actividad colec-

⁵⁶ Los dos trabajos forman un Anejo de la *Rev. Filol. Esp.*, titulado *Cómo vive un romance*, 1953. El primero *Sobre geografía folklórica, ensayo de un método*, es el mismo publicado antes en la *Rev. Filol. Esp.*, VII, 1920, págs. 229-238. El segundo trabajo, que se titula *La vida de un romance en el espacio y en el tiempo*, aparece por primera vez en ese Anejo. Citaremos este Anejo *Cómo vive un romance* anteponiendo la fecha 1920 a las páginas del primer trabajo, y 1950 a las páginas del segundo.

tiva, muy adelantada en las investigaciones científicas, el lenguaje, si bien respecto a la poesía hay alguna dificultad mayor: el fenómeno lingüístico se experimenta fácil y claramente sobre todos los individuos de un territorio dado, mientras la canción popular se recoge con dificultad en discontinuas porciones del territorio y entre pocos individuos que la saben; el campo de experimentación es, pues, menos denso y menos fecundo. Además el fenómeno lingüístico, sea fonético, morfológico o sintáctico es de gran simplicidad comparado con la extrema complejidad que ofrece el fenómeno de la variante poética. De ahí el abandono en que está el estudio de la geografía folklórica. No obstante, las analogías son muy íntimas.

Empecemos por notar que en la poesía tradicional no todo es obra completamente colectiva. Hay que contar en todo caso con que, lo mismo que en el lenguaje, la iniciativa de un individuo es siempre el origen de toda innovación, consista ésta bien en una invención personal o bien en la simple adopción de una variante venida de región diversa; además, la propagación de una variante o una versión por obra de un individuo viajero o de un texto transportado, es siempre posible (cap. IX, 4); pero, por lo común, la propagación del fenómeno folklórico tiene pleno carácter colectivo y se efectúa por contacto inmediato entre pueblos vecinos, sin solución de continuidad ni en el espacio ni en el tiempo, lo mismo que en el lenguaje ⁵⁷.

Y lo mismo que en el lenguaje, la forma de propagación, esto es, la figura geográfica que sobre el terreno toma el área o áreas de expansión de una variedad romancística dada, puede decirnos mucho sobre el origen y andanzas de esa variedad, aunque la interpretación, en muchos casos no se nos ofrezca indudable, sino meramente conjetural. Pondremos a modo de ejemplo algunos casos principales.

La distinción primera que hemos de hacer es entre *áreas compactas* y *áreas dispersas*. Las *áreas compactas*, de gran extensión territorial, indican firmeza y estabilidad en las corrientes colectivas. El mayor o menor tamaño del área no puede indicar otra cosa que más o menos vigor tradicional, y no es exacto, como suele decirse en lingüística, que el área mayor contenga, por lo común, la fase más antigua del fenómeno en cuestión ⁵⁸; es

⁵⁷ *Cómo vive un romance*, 1920, págs. 119-120.

⁵⁸ M. G. BARTOLI en el *Breviario di Neolingüística*, Módena, 1925, pág. 72. El mis-

verdad que todo arcaísmo ocupa un área mayor cuando empieza a ser atacado por el neologismo, pero también es evidente que toda innovación triunfante alcanza un área mayor.

Una figura muy frecuente y sencilla que nos ofrecen esas áreas compactas es la de un área dividida en dos grupos separados por una área intermedia; ésta es entonces un *área cuña* que ha avanzado o se ha formado innovadora entre dos *áreas laterales* conservadoras. Esta figura es efecto de una innovación consumada que ha alcanzado cierta estabilidad.

También es frecuente la figura de un *área focal*, foco histórico irradiador de tradición, al lado de una o más *áreas periféricas*; el *área focal* suele ofrecer las versiones más modernas; el *área periférica*, como receptora de tradición, suele conservar las versiones más antiguas ⁵⁹. En el conjunto general del romancero el *área focal* durante la Edad Media era Castilla, pero desde el siglo XVII es Andalucía, y las *áreas periféricas* principales son la región leonesa y portuguesa, la catalana y los sefardíes.

Frente a estas áreas que representan la mayor estabilidad a que llegan las fuerzas colectivas, están las *áreas dispersas*, poco atendidas por los lingüistas. Cuando la evolución tradicional entra en actividad especial respecto a un romance dado, entonces en el constante proceso colectivo significan mucho las iniciativas individuales; la continuidad geográfica para la propagación tradicional ya no es necesaria, y la expansión de una versión (o más rara vez, de una variante) puede hacerse a pequeños saltos más allá de los límites del área compacta, por actos personales aislados; se produce entonces un *área dispersa innovadora*, fragmentada, cuya discontinuidad o bien es irradiada de una área compacta extraña, que la propaga fuera de su territorio, o bien surge espontánea dentro de una región arcaica que en su interior inicia y propaga una innovación; si esa innovación triunfa, el área dispersa llegará a juntar sus fragmentos, formando un área compacta.

Otras veces el área dispersa puede tener significación contra-

mo principio acepta P. Toschi, *Fenomenologia del canto popolare*, 1947, págs. 170, 176 y 177; en las págs. 169-182 hace P. Toschi un importante estudio del método geográfico comparando los resultados italianos con los españoles.

⁵⁹ Asiente con ejemplos italianos VITTORIO SANTOLI, *Problemi di Poesia popolare*, páginas 115-116 (en los *Annali della R. Scuola Normale di Pisa*, XIII, 1935); reimpresso en el volumen del autor *I canti popolari italiani*, 1940, págs. 65-66. No obstante, en P. Toschi, *Fenomenologia*, pág. 178, se destaca conclusión contraria: la zona de origen es la más conservativa. No creo firme esta averiguación.

ria, según las consideraciones históricas que concurren al examen del caso, y tendremos un *área dispersa arruinada*; cuando una invasión innovadora ha triunfado, los fragmentos arcaicos que quedan diseminados indican un *área compacta deshecha*, una forma antigua que se resiste a desaparecer. Cuanto más apartados estén entre sí los disgregados miembros, su arruinada unidad sería más poderosa y más antigua.

En lingüística se habla de «áreas tardías», «áreas poco comunicadas», y otras. Casos como estos se refieren a condiciones extrañas a las variables figuras de las áreas romancísticas: si el fenómeno tradicional es reciente o es arcaico, si la región donde las áreas llegan está aislada o está frecuentada por el trato de las regiones vecinas. Estas y otras circunstancias deben ser tenidas en cuenta al interpretar el fenómeno examinado, pero son ajenas al movimiento de las áreas, pues es notorio, por ejemplo, que el área de un fenómeno reciente llega también a una región aislada. lo mismo que el área de un arcaísmo puede subsistir en la región comunicativa.

10.—*Primera etapa: vitalidad de un romance en sus variantes.*

Un romance nuevo en el siglo XIV o nuevamente rehecho, lo mismo que los de hoy, sin duda se propagaba en versión íntegra, pero después, en cuanto arraigaba en la tradición, comenzaba a vivir rehaciendo uno y otro de sus pormenores, variante a variante. De esta antigua propagación nada en concreto podemos saber; por eso nos debemos atener al estado en que hoy se nos manifiesta la tradición ya propagada, y entonces la más antigua etapa que podemos descubrir es otra.

En la canción popular moderna el estudio geográfico y cronológico nos muestra que cada poemita tradicional está reajustándose continuamente en sus variantes y que la historia de un romance se descompone en la historia de cada una de las múltiples variantes que lo integran; cada una puede asumir sustantividad propia, emigrando a versión distinta de aquella en que nació (cap. II, 15). Así cada variante, según su fortuna, alcanza un área de extensión diferente, y los límites de una de ellas se alejan, se acercan o se cruzan respecto a los límites de la otra, y así una versión romancística sustancialmente igual, extendida

por muchos lugares, consta de diversas variantes en sus versos, cada una de las cuales se extiende a un número de lugares diferente del de las otras variantes de la misma versión. Ocurre aquí algo parecido a lo que ocurre en el terreno lingüístico: cada palabra latina tiene en las lenguas románicas su área de difusión propia, pero a la vez, cada fonema de esa palabra tiene también su evolución aparte, alcanzando extensión geográfica diversa, y los límites de un fonema se apartan, se acercan o se entrecruzan con los límites del otro ⁶⁰. Las variedades de dialectos resultan así múltiples...

Esta renovación de un romance en sus variantes responde al funcionamiento más corriente y normal de la poesía colectiva, cuando cada cantor considera la canción como cosa propia, y la rehace, según su personal gusto o su momentánea emoción. Se producen así *versiones independientes* unas de otras, versiones disconformes en la mayoría de sus detalles, pues cada variante se extiende a lugares distintos de las otras. Estas versiones disconformes nos revelan la más antigua capa de distribución geográfica de un romance que hoy podemos percibir, representan una tradición muy vieja elaborada tranquilamente en cada lugar. Este estado tradicional se manifiesta hoy únicamente en el noroeste de la Península ⁶¹.

11.—*Segunda etapa: propagación regional del romance en versiones completas.*

Esta tranquila renovación del romance variante a variante, sujeto a inventivas locales y al éxito de algunas creaciones que, nacidas aquí y allá, emigran después cada cual dentro de un área diversa, se ve perturbada en cierto momento por la aparición de una versión extraordinaria que triunfa dentro del marco de una región y se impone a toda ella como versión típica.

Tal versión era en su origen una de tantas formas de la canción; pero por proceder de un centro local de prestigio influyente, donde un cantor la refunde con novedad en su letra o en su melodía, llega a caer en gracia entre los oyentes, propagándose por la comarca como versión singularmente grata. Los que

⁶⁰ *Cómo vive un romance*, 1920, pág. 127; 1950, pág. 272.

⁶¹ *Cómo vive un romance*, 1950, págs. 222 y sigs.

la aprenden no pueden mirar como cosa propia esa versión prestigiosa; sienten cohibida la espontánea intervención de recuerdos tradicionales o de gustos personales, y sólo quieren reproducir con la mayor exactitud posible la versión que está en moda. Así, esa versión afortunada llega a dominar en toda una comarca de cierta unidad cultural o económica como versión típica regional, tipo que tiende a excluir o arrinconar a las múltiples versiones independientes, disconformes unas de otras en sus variantes, que desde más antiguo vivían en esa comarca ⁶².

En el estudio geográfico de la más moderna recolección ⁶³, de *Gerineldo* y la *Boda estorbada*, al lado de las versiones independientes, típico resultado de la renovación del romance en variante, vemos agruparse en un área compacta múltiples versiones, cuyas variaciones son mínimas. Todas las versiones de esa área constan esencialmente de las mismas variantes; estas variantes se extienden en grupo, tienen límites coincidentes entre sí.

El fenómeno unificante se produce naturalmente desde varios centros locales, en diferentes fechas, y así el mapa de la *Boda estorbada* se reparte hoy entre los tipos Castellano Viejo, Cantabro, Extremeño, Castellano Nuevo, Levantino, Andaluz, etc.

Esta unificación regional mediante la imposición de una versión tipo, puede compararse en la historia de la lengua a cuando un dialecto central se propaga en el conjunto de todos sus rasgos como norma que domina a los demás dialectos vecinos y se impone a todos ellos como dialecto general y literario, el leonés, el castellano, el aragonés, etc. Los límites de los distintos rasgos fonéticos se tornan ahora coincidentes los unos con los otros, porque han sido llevados por un mismo impulso propagador.

Claro está que los romances, según ya dijimos, cuando uno de estos tipos regionales prestigiosos se pasa de moda y queda incorporado al acervo local romancístico, el proceso de diversificación a que da origen la reelaboración en variantes, netamente tradicional, se reproduce. Las antes arrinconadas viejas versio-

⁶² *Cómo vive un romance*, 1950, págs. 274-275 y 278.

⁶³ La recolección anterior a 1920 no me dejaba comprender el caso notable de igualdad entre varias versiones del *Gerineldo* en la región de Cáceres-Ávila, caso que yo miraba como una excepción molesta a mi principio de la emigración de un romance en variantes (*Cómo vive un romance*, 1920, págs. 128 y 84-86; 1950, págs. 179-180, 244 y 273). Sólo admití con claridad la propagación del romance doble *Gerineldo* + *Boda* en la montaña asturo-leonesa (*Cómo vive*, 1920, págs. 129-130).

nes independientes, que sólo pervivían refugiadas en pueblos o individuos conservadores, afloran de nuevo e influyen en las versiones del tipo regional, contribuyendo a su fragmentación. Hay así tipos regionales en descomposición que tienen en minoría las variantes coincidentes, delimitadoras de la región, y ofrecen en mayoría variantes disconformes que alcanzan límites geográficos de muy discrepante extensión respecto a los otros. Sobre estos tipos en ruina puede naturalmente surgir, en cualquier momento, un nuevo tipo regional dominante, de extensión geográfica diversa, ajustado a las agrupaciones económico-culturales de la nueva época.

Es difícil de conjeturar, pues, a qué siglo remontan los tipos regionales que hoy vemos repartirse la Península. Dada la diversidad de fecha en el nacimiento de cada romance, las condiciones varias de popularidad que hoy goza o gozó en siglos anteriores, etcétera; para cada romance la pregunta tendría distinta contestación. Los dos romances estudiados sólo nos hacen ver con toda claridad cómo en los casos en que coexisten versiones independientes y versiones regionales, éstas representan una capa posterior: así, en el romance de la *Boda estorbada* muchas de las variantes más antiguas, mantenidas aún por las versiones independientes del Noroeste, son olvidadas por las versiones regionales Asturiano-cántabras, Castellanas Viejas y Extremeñas, y hoy las primitivas áreas compactas de expansión de esas viejas variantes resultan rotas por su olvido en las versiones regionales nuevas. En cambio abundan en estos tipos regionales de la *Boda* variantes de creación moderna vulgar, propias unas acaso de fines del siglo XVII y otras evidentemente modernas ⁶⁴. En *Gerineldo* en cambio, en que sólo hallamos versiones independientes en el área Sanabria (Zamora)-Occidente de León-Galicia, donde no existe tipo regional alguno, los tipos Cántabro y Castellano viejo, aunque se caracterizan por un conjunto de rasgos muy fijos, son a todas luces muy antiguos y en sus variantes más típicas remontan a formas del siglo XVI, que en la comarca pueden conjeturarse primigenias (v. por ejemplo el diálogo de la espada, *Cómo vive un romance*, págs. 31 y 160).

Esta vida del romance, de desarrollo independiente en cada

⁶⁴ Véase *Cómo vive un romance*, 1950, págs. 258, 271-272.

región, sujeta, ya a las ondas de propagación de variantes sueltas procedentes de los lugares vecinos, ya al triunfo de una versión en toda la comarca, es el estado más antiguo que podemos estudiar a través de la recolección romancística de fines del siglo XIX y del siglo XX. Y esta vida del romance en versiones independientes y regionales podemos fantasear era el estado general más antiguo, cuando Castilla la Vieja era la creadora y propagadora del romancero y cuando Andalucía, aún a comienzos del siglo XVI, no tenía personalidad cultural relevante y debía sentirse muy subordinada a la materia romancística recibida, debía ser una región receptora y conservadora.

12.—*Tercera etapa: Unificación de la zona Sureste frente al Noroeste.*

Pero desde fines del siglo XVI ya no es Castilla la Vieja la región que dirige la vida cultural, sino Andalucía. La intercomunicación de las diversas comarcas se va haciendo más fácil; antes todos los viajes se hacían a caballo, no había más tránsito rodado que el de la carreta agrícola; en el siglo XVIII circulan coches y diligencias y las necesidades del comercio son mayores cada día; es, por tanto, más fácil también la igualación de usos, costumbres y tradiciones. Andalucía logra en sus iniciativas romancísticas un extraordinario poder difusivo.

La suerte de cada romance es muy diversa. Mientras en la *Boda estorbada* el prestigio de las creaciones andaluzas consigue tan sólo la propagación aislada de alguna versión a tierras más o menos lejanas (a Cáceres, a Madrid, a Guadalajara, a Santander), en *Gerineldo* se llega a que en todo el Sureste peninsular exista un único tipo de romance con idénticas variantes en Andalucía, Castilla la Nueva, Levante hasta el Ebro, Aragón hasta los Pirineos, Extremadura, Ávila, Salamanca, y Sur y Oeste de Zamora, como formidable triunfo del andalucismo.

Frente a esta unidad de las versiones del Sureste en *Gerineldo*, las versiones del Noroeste ofrecen entre sí escasa semejanza, porque precisamente esa zona, por su carácter conservador, se muestra fragmentada en tipos y formas múltiples, ya que mantiene, repartidas en las distintas versiones, variantes muy diversas que la tradición de siglos ha venido elaborando.

Estos dos grandes tipos Sureste y Noroeste se daban muy probablemente ya en el siglo xv, pues las dos versiones de *Gerineldo* que se publicaron en la primera mitad del siglo xvi, pertenecen cada cual a uno de los dos tipos característicos de una y otra zona ⁶⁵. Pero es evidente el suponer que entonces la expansión andaluza, si se había ya iniciado, estaría menos adelantada que hoy; actualmente Aragón pertenece a la zona Sureste, dividiendo como área cuña dos áreas laterales de la zona Noroeste-Nordeste: a un lado la región Catalana, y al otro lado Navarra, Castilla la Vieja y demás; seguramente en el xvi no habría tal cuña.

Esa oposición del Noroeste frente al Sureste, que hoy vemos en *Gerineldo*, se repite, con gran insistencia y alguna variedad, en los romances más difundidos:

En *Don Bueso y su hermana cautiva* las dos regiones se oponen claramente, ya que mientras el Noroeste mantiene el primitivo romance hexasílabo (bien en su forma primitiva de pareados, bien reducido a monorrimo *ía*), Andalucía lo refundió, tornándolo octosílabo, y en esta su nueva redacción lo extendió por Castilla la Nueva y por toda la cuenca mediterránea hasta Cataluña y hasta los Pirineos Aragoneses.

Lo contrario, en cuanto a la métrica, ocurrió en el romance de *La muerte ocultada*, pues fué el Noroeste quien cambió el hexasílabismo del romance en octosílabismo. Por lo demás, hoy Andalucía ha logrado propagar su versión hexasílabo de carácter más moderno que la conservada en otros lugares, extendiéndola por Castilla la Nueva, Valencia y Aragón en forma muy uniforme.

En el *Conde Niño* (o *Amor más poderoso que la muerte*) el Noroeste mantiene formas muy variadas en que la idea poética de las sucesivas transformaciones de los amantes, perseguidos sañudamente después de la muerte, se desarrolla con gran riqueza de variantes. Por su parte Andalucía conserva un tipo de romance más simple con una única transformación y lo difunde por Castilla la Nueva, Levante y Aragón hasta los Pirineos, dividiendo la cuña del andalucismo una vez más a Cataluña de Castilla y León que a un lado y otro mantienen variantes comunes.

⁶⁵ *Cómo vive un romance*, 1920, págs. 49, 52, 133; 1950, pág. 151. En el pliego impreso en 1537, el rey despierta despavorido, echa de menos a Gerineldo y presagia algún mal, forma que hoy caracteriza las versiones del Noroeste; mientras en el otro pliego suelto del xvi, el rey tiene un despertar ordinario, cuando advierte la falta del paje, forma propia de las versiones del Sureste.

En el *Conde Claros en hábito de fraile* el Noroeste mantiene un tipo de romance que comienza con el desvelo amoroso del Conde (*Media noche era por filo...*) o con el requiebro dirigido a la infanta, mientras Andalucía, y con ella Castilla la Nueva, Valencia, Extremadura, Salamanca y parte de Zamora, cantan el romance todas concordadas con un comienzo extraño descriptivo de la dama, en asonante distinto al del resto.

Resumiendo: Hoy vemos darse repetidamente, en los romances de mayor éxito, la existencia en el Sur de España de un tipo único que ha uniformado todas las versiones de una gran zona; Andalucía con Badajoz, Castilla la Nueva y Murcia, el Levante hasta el Ebro y Aragón hasta los Pirineos, son las regiones que integran esa gran zona Sureste con más regularidad. Vacila la Extremadura Norte (Cáceres más al Sur de Ávila) con Salamanca y Sur de Zamora, regiones que se ligan en el *Conde Niño* al Noroeste, que en *Don Bueso* y en la *Muerte ocultada* están semiinvadidas, y que se incorporan al Sureste en *Gerineldo* y en el *Conde Claros*.

Frente a esa zona Sureste, muy uniforme, se oponen las formas múltiples de la montaña de León, Sanabria (Noroeste de Zamora) Asturiã y Santander como región más arcaizante y firme del Noroeste. La región del bajo León y Castilla la Vieja, menos arcaizante, está a menudo invadida en sus extremos por los tipos del Sureste (en Ávila; en Soria y Logroño). Cataluña, muy conservadora, se une por lo general al Noroeste, al mantener variantes de gran antigüedad (*Gerineldo*, *Conde Niño*), pero a veces forma parte de la gran área Sureste (*Don Bueso*). Marruecos, apegado a formas romancísticas de venerable ancianidad, se relaciona con Cataluña y con el Noroeste más que con Andalucía.

La *Guardadora de un muerto* (arriba XVI, 13) nos puede ilustrar perfectamente sobre la constitución y funcionamiento de esa zona Sureste que venimos señalando. Este singular y lúgubre romance no se conserva hoy puro sino en Cataluña y Marruecos, pero antes debió ser mucho más conocido en la Península, ya que todas las versiones del romance del *Conde Niño* pertenecientes a la gran zona Sureste están contaminadas por él. Dentro de ellas se observa un escalonamiento: Las versiones del Alto Aragón conservan intercalado en medio del *Conde Niño* el romance íntegro de la *Guardadora de un muerto*; pero en las del resto de Ara-

gón (y en las limítrofes de Navarra, Logroño y Soria) con algunas de la Mancha, el romance mixto ha sufrido un fuerte desgaste, eliminando múltiples versos de la *Guardadora*, entre otros los referentes al hecho fundamental, la conservación del cadáver del amante ⁶⁶. Por último, Andalucía y la mayor parte de Castilla la Nueva, ofrecen una versión aún más desgastada en que no sólo falta la guarda del cadáver amado, sino que todo el elemento procedente de la *Guardadora* se reduce a muy pocos octosílabos, y éstos modernizados conforme a corrientes de gusto vulgar. Este escalonamiento nos muestra cómo la zona Sureste se forma, mediante la expansión en oleadas, de las creaciones andaluzas. Cuando Andalucía continúa como aquí su labor innovadora sin descanso, las regiones más remotas del centro impulsor (Alto Aragón) mantienen las versiones que dominaron en Andalucía en tiempos más antiguos; las regiones más comunicadas (el resto de Aragón y la Mancha) conservan estadios intermedios, y las regiones más próximas (Castilla la Nueva) se ven recientemente invadidas por las últimas novedades de la región andaluza. Siempre es así; Andalucía elabora de continuo nuevas modalidades romancísticas, y con ellas va relegando o destruyendo las formas primitivas en la gran área que está bajo su influencia.

13.—*Cuarta etapa: gran invasión andaluza en la zona Noroeste.*

El poder expansivo de las invenciones romancísticas andaluzas, probablemente debido a la melodía que las acompaña, es tan grande, que ellas, después de haber unificado todo el Sureste, no sólo penetran en la zona Noroeste por sus bordes, sino que últimamente tienden a invadirla toda ⁶⁷. Por el Oriente ya vimos cómo invaden Valencia y el Bajo Aragón, que se hallan en constante dependencia de Andalucía desde bastante antiguo, y cómo, a veces, llegan al Alto Aragón hasta los Pirineos y, aunque más raramente, llegan a Cataluña. Ahora esas creaciones andaluzas se abren una nueva vía de penetración por el Oeste a través de Cáceres y Salamanca hacia Zamora y León, y llegan hasta el mar

⁶⁶ En esta etapa intermedia el romance mixto emigró modernamente a Marruecos, donde convive con los antiguos tipos independientes de la *Guardadora* y del *Conde Niño*.

⁶⁷ *Cómo vive un romance*, 1950, págs. 275-276.

Cantábrico en Asturias. Por su parte, en Marruecos la moderna influencia andaluza no se limita a la zona española de Tetuán, Larache, Alcazarquivir, sino que llega muy al Sur, por el Marruecos francés, hasta las comunidades judías de Casablanca.

Así, por ejemplo, Andalucía fundió los dos romances de *Gerineldo* y de la *Boda estorbada* en uno sólo, como dos episodios sucesivos en la agitada vida de los mismos protagonistas; esta invención está allí tan arraigada que, excluidas las versiones recogidas antes de 1850, no ha sido anotada sino una sola versión andaluza de la *Boda* independiente; todas las demás, unas 70, son del romance combinado *Gerineldo* + *Boda*. Pues bien, esta invención andaluza pasó después a Murcia, Castilla la Nueva, Valencia y Aragón, a Extremadura, Salamanca, Zamora, León, Asturias, Galicia y Santander, a Mallorca y a Marruecos, y hoy en todas estas regiones, al lado de las versiones viejas de los dos romances separados, se oye cantar también el largo romance *Gerineldo* + *Boda* con las más típicas variantes andaluzas.

Algo semejante ha ocurrido en el romance *Don Bueso y su hermana cautiva*. El romance octosilábico, creado en el Sureste, ha sido remozado con variantes de nueva creación, una vez más por Andalucía; y esta forma más moderna se ha extendido, de un lado, por la Mancha y Aragón, infiltrándose hasta en Cataluña, y de otro, se ha propagado densamente por Extremadura y Salamanca, invadiendo todo el Noroeste hasta el Cantábrico, en donde hoy compite con la vieja versión hexasílaba característica de aquellas tierras arcaizantes. La versión invasora ha penetrado también últimamente en Marruecos, y allí convive con la versión hexasílaba en pareados, la más vieja de todas cuantas reviste este romance derivado del poema alemán de *Kudrun*.

El proceso andalucista no es general a todos los romances, pero sí bastante frecuente en los de mayor difusión.

Esta invasión de algunas versiones andaluzas en el Noroeste hasta el Cantábrico y en Marruecos, unida a la anterior unificación del Sureste desde el Mediterráneo a los Pirineos, parece va a conseguir la total uniformidad tradicional del territorio peninsular, haciendo desaparecer tantas variantes antiquísimas, vivas hoy en la gran diversidad de versiones que conserva el Noroeste. Volviendo a la comparación lingüística, parece va a sobrevenir algo semejante a la expansión del dialecto castellano

que, como lengua general, suprime o arrincona a los dialectos leoneses, aragoneses y demás. Pero el peligro de tal uniformación destructora es menor de lo que parece, y muy lejano. En el lenguaje vemos que aunque el castellano suprimió desde el siglo XIII el dialecto de la corte leonesa, y desde el siglo XV relegó a completo olvido el dialecto de la corte aragonesa, subsisten hoy importantes restos de los dialectos leoneses y de los aragoneses. En el romancero sucede lo mismo. Al lado de la versión invasora, viven, más o menos arrinconadas, versiones regionales típicas y aun versiones independientes, representantes de la tradición más vieja; y aunque la versión nueva logre su victoria extrema, haciendo desaparecer casi por completo las versiones propias del Noroeste, la unificación total falla, porque pronto el tipo invasor recibe libremente variantes recordadas de las caducas versiones regionales o independientes, y crea además variantes de nuevo cuño, de modo que la aplastante unificación no ocurre. Así vemos respecto al romance de *Gerineldo + Boda estorbada* que, partiendo de la versión andaluza invasora, nace un tipo nuevo, donde a los retoques novísimos, se unen variantes viejas procedentes de otros tipos regionales, y este tipo nuevo, extendiéndose por León, Asturias, Santander, Zamora y Galicia, rehace la perdurable zona Noroeste, frente a la Sureste, sumisamente unificada por Andalucía ⁶⁸.

Bien es verdad que precisamente el estudio del nacimiento y expansión de este nuevo tipo leonés nos trae una nueva alarma: la rapidez de los cambios ocurridos en lo que va de siglo. Veámoslo.

En el estudio de *Gerineldo* y de la *Boda* hecho en 1920 vemos que la invasión del Noroeste por el romance andaluz *Gerineldo + Boda*, iniciada sin duda en el siglo XIX, avanzaba por el Oeste desde Extremadura hasta Asturias y tocaba ya, en varios puntos aislados, el mar Cantábrico, suscitando en la montaña Asturleonés el nuevo tipo regional leonés que apuntaba por entonces incipiente. En las versiones recogidas entre 1920 y 1950 ese tipo leonés de *Gerineldo + Boda* se ha extendido enormemente y abarca toda Galicia, León, parte de Zamora, Asturias y el occidente de Santander, habiendo arrinconado a los viejos tipos re-

⁶⁸ *Cómo vive un romance*, 1950, págs. 276-277.

gionales asturiano y cántabro de *Gerineldo* y asturiano-cántabro de la *Boda* que hoy perviven sólo en áreas fragmentadas.

Al mismo tiempo el tipo andaluz del romance simple de *Gerineldo* que en Andalucía coexiste con el romance doble *Gerineldo* + *Boda* ha irrumpido en Castilla la Vieja, y desterrando al tipo regional castellano, tiende a absorber la región dentro de la gran área Sureste.

En suma, en el breve espacio de cincuenta años vemos ante nuestros ojos arreciar y extenderse enormemente el triunfo de la versión del Sur; y en los últimos treinta años, vemos la casi destrucción de los tipos regionales del Noroeste.

Pero no debemos pensar que cada medio siglo hayan de ocurrir en la vida de un romance tan dramáticas peripecias. Las que acabamos de enumerar han de ser excepcionales, por efecto de la brusquedad con que desde 1900 se ha transformado la vida popular y rural, debido sobre todo a la inmensa intensificación de las comunicaciones y a la industrialización de las comarcas del Norte de España; es de suponer una brusquedad correlativa en las corrientes e invasiones tradicionalísticas.

En lo porvenir, estabilizadas las relaciones interregionales, es indudable que desaparecerán muchas particularidades locales: los límites de las variantes y de las regiones se dilatarán mucho, pero, por debajo de la uniformidad moderna, vivirán, durante mucho tiempo aún, arcaicos rasgos tradicionales, adheridos a las versiones independientes, y esos rasgos podrán incorporarse en su día a los nuevos tipos triunfantes y pervivir en ellos, cuando las viejas versiones independientes tiendan a desaparecer.

Así en la lengua española, oficialmente unificada, afloran muchos dialectalismos que a menudo se incorporan por obra de un escritor a la común lengua literaria, y por debajo de la lengua oficial, aun hoy después de siglos, viven muchos dialectos antiguos o nuevos, y al lado de ella perduran robustos sobre el suelo peninsular los idiomas catalán y galaico-portugués. Lo mismo en el romancero, Cataluña, Marruecos, Galicia, Zamora, León, Asturias, Santander, Burgos, Segovia, el Alto Aragón, América, mantendrán viejas versiones y variantes arcaicas, resistiendo el influjo igualador de Andalucía, y, en fin, Portugal y los sefardíes orientales nos ofrecerán siempre sus versiones libres de las oleadas del andalucismo.

14.—*Carácter de algunas regiones romancísticas.*

Hemos dicho que al rehacerse un romance en sus variantes, el texto tradicional se matiza de distintas maneras, según los gustos dominantes en cada una de las regiones donde se canta.

El estudio de estos matices está enteramente descuidado. Faltan observaciones numerosas y precisas sobre la forma de poetización habitual en las variantes propias de cada comarca. Lo que disperso acá y allá encontramos al paso, es poquísimo. Por ejemplo, que las versiones sefardíes son muy arcaizantes; que las sefardíes orientales se hallan más influidas por el ambiente imaginativo árabe que las de Marruecos (cap. XVI, 9); que Asturias ofrece versiones más completas, más perfectas en su conjunto, dotadas de mayor vigor poético y más elevación moral que las portuguesas ⁶⁹; que respondiendo a esto, la variante final de *Gerineldo* en Asturias y Norte de León muestra una preocupación ética, en contraste con un desplante de arrogancia en la correspondiente variante de Andalucía ⁷⁰; que para Almeida Garrett y para Teófilo Braga las versiones de la Beira eran las mejores, mientras Leite de Vasconcellos lo contradice, enalteciendo las de Tras-os-Montes...

Es éste un estudio todavía por hacer. La publicación de cada romance según todas sus versiones ha de producir sobre esta materia resultados exactos que, además de servir a la crítica textual, como uno de sus fundamentos, servirán para una segura caracterización de las distintas regiones del romancero, como parte de una general caracterización étnica.

En el vistazo de conjunto, sobre las grandes zonas notamos repetidas veces que la del Norte, distinguiéndose por ser en general más arcaizante, más fiel al espíritu poético primitivo, tanto en su parte central, Santander, Asturias, León, Zamora y Tras-os-Montes, como en la periférica, Cataluña y Portugal, se distingue a la vez por ofrecernos versiones más ricas de pormenores ornamentales y de elementos expresivos y líricos. Al contrario, la zona Sureste, siendo más innovadora, con olvido de la

⁶⁹ CAROLINA MICHAËLIS, *Romances velhos em Portugal*, Coimbra, 1934, pág. 8.

⁷⁰ *Rev. Filol. Esp.*, VII, pág. 255; es la variante *La vestirás de sayal*, frente a *Tengo hecho juramento*.

tradición, se distingue también por llegar en sus versiones a formas muy simplificadas, esquemáticas, y aun a veces poco poéticas ⁷¹; es que el foco principal de esta región, Andalucía, por lo mismo que es más inventiva, lanza versiones más modernizadas, las cuales, como hijas de época rapsódica y decaída, suelen ser inferiores a las del Norte, más conservativas. Esa inferioridad depende también, en parte, del gran florecimiento meridional de la copla lírica, que contribuye a postergar más y más el viejo género lírico-épico.

Es bien chocante que las versiones del Norte, a pesar de su superioridad poética y tradicional, no tienen fuerza expansiva ninguna hacia el Sur ⁷², mientras las del Sur invaden el Norte. Sin duda la misma modernidad que les imprime el Sur, les da actualidad expansiva; pero sobre todo ha de influir la superioridad de la tonada andaluza.

Notemos por último que para todo estudio romancístico regional nos falta un complemento necesario: la intensa recolección americana. Los trabajos hasta ahora hechos en América no son sino meras exploraciones de tanteo que anuncian una riquísima tierra de promisión. El día que entreguen sus tesoros las comarcas más conservativas de allá, tendremos recursos hoy insospechados para los estudios geográficos.

⁷¹ Véase *Cómo vive un romance*, 1920, pág. 114.

⁷² *Cómo vive un romance*, 1920, págs. 110-111, o *Rev. Filol. Esp.*, VII, pág. 312.

CAPÍTULO XXII

VITALIDAD DEL ROMANCERO MODERNO

1.—*El romancero oral moderno. Versiones empobrecidas.*

A mediados del siglo xvii, la más floreciente actividad del romancero ha pasado, y la época moderna se inicia, limitada casi por completo a repetir las canciones inventadas antes. Y tal repetición queda en el siglo xviii reducida a las clases sociales más incultas, cuya descuidada memoria remedia sus olvidos y satisface algún elemental deseo de novedad mediante inhábiles retoques, invenciones y contaminaciones con otros romances.

Almeida Garrett, al frente de su poemita *Adozinda*, habla con repugnancia de las muchas versiones bárbaras que hubo de estudiar, arrancadas a la cerril ignorancia de amas de cría, lavanderas y viejas palurdas, a fin de obtener algún que otro rasgo estropeado por las torpes memorias donde el romance albergaba. Pero Almeida, en esos míseros depósitos de residuos tradicionales, no escarbó inútilmente como el *pullus gallinaceus* de Fedro, sino que las margaritas allí encontradas le sirvieron para engastarlas en innovadora obra poemática. Y ya es bien singular que Almeida Garrett hallase sus poemitas *Adozinda*, *Bernal Francés* y otros, no en los romances que contaban con versiones excelentes de la época áurea, sino en aquellos que se conservaban sólo en la decaída tradición moderna. Así, esas versiones pésimas, donde fermentan en descomposición tantos restos poéticos de otras edades, se nos presentan desde luego como el mantillo donde puede vegetar y florecer nueva vida artística; ellas contienen siempre, a pesar de su corrupción, una ruda ape-

tencia de idealidad que puede germinar en todo momento, bien entre el pueblo mismo que amontona esos residuos, bien bajo forma cultivada por un literato.

Por otra parte, es preciso asentar que no todas las versiones modernas son malas, ni mucho menos. No son tan detestables como Almeida Garrett decía, para así valorizar mejor su personal obra, y ni siquiera podemos aplicar al romancero actual el injusto juicio formulado por el gran editor de las baladas inglesas y escocesas, F. J. Child, a saber, que la tradición moderna es escasa y de poco valor ¹. También hemos dado ya a entender cuán engañado estaba Grimm cuando pensaba que en la tradición moderna no podía haber nada que valiese la pena de buscarlo, pues todas las versiones buenas ya habían sido recogidas en el siglo XVI. Versiones muy estropeadas, mal recompuestas, infelizmente contaminadas, las había en el período áureo lo mismo que hoy (cap. XI, 5), aunque entonces predominaban las versiones buenas, al contrario de lo que hoy sucede. En el capítulo XIII, 7, nos detuvimos a mostrar que la tradición del XVI era tan multiforme y a veces tan defectuosa como la actual, viniendo a ser idea básica de nuestro estudio la continuidad ininterrumpida y la equiparación esencial del conjunto recogido entonces y del recogido hoy. Ciertamente que hoy la tradición es ruda, y ha perdido casi todos los romances de los viejos ciclos heroicos, así como los de tipo novelesco fragmentario; pero una tradición densa como la que hoy existe, aunque decaída, conserva siempre mucho que la recolección de la época clásica no recogió, muchos temas de los siglos XV y XVI, carolingios, noticieros, novelescos varios, muchas variantes textuales de entonces, como vamos a exponer.

2.—*Romances viejos no recogidos en lo antiguo.*

La tradición moderna trata muchos temas históricos y novelescos completos que no figuran en las colecciones antiguas. ¿Son creaciones nuevas?

A primera vista parece que sí. Nos inclinaríamos a creer, como creía Jacobo Grimm, que la diligencia de los recolectores antiguos fué agotadora de la tradición. Martín Nucio, en el

¹ *The English and Scottish popular Ballads*, I, 1882, Advertisement, pág. v a.

prólogo del Cancionero de Amberes, se siente plenamente satisfecho de su labor: «Puede ser que falten aquí algunos, aunque muy pocos, de los romances viejos...; yo hice toda diligencia porque uviessse las menos faltas que fuesse possible, y no me ha sido poco trabajo juntarlos.» Pudiéramos pensar que los «muy pocos» romances viejos que se pudieron ocultar al buen celo de Nucio serán los añadidos por el mismo Nucio en una segunda edición del Cancionero y por Esteban de Nájera en la *Silva de Zaragoza* (cap. XIII, 5). Pero nos engañaríamos pensando que estas adiciones agotaban la materia.

Podemos asegurar que entonces no se recogieron, ni con mucho, todos los tipos de romances que en aquel tiempo circulaban. La prueba de esto resultará de algunos casos especiales en que, por rara casualidad, disponemos de un indicio claro o de un documento comprobatorio para asegurar que varios romances de la tradición moderna, no impresos ni puestos por escrito en el siglo XVI, ya se cantaban en esa centuria

Hemos hablado de la *Muerte del Príncipe don Juan*. La existencia de este romance era totalmente ignorada por literatos y eruditos hasta el año 1900, pero a pesar de vivir tan oculto, se cantaba mucho; diez años más tarde había logrado reunir yo veinte versiones ²; hoy podemos reconstruirlo con toda seguridad, en vista de un centenar de recitaciones recogidas en diversas provincias españolas y portuguesas y en múltiples comunidades sefardíes de los Balcanes y de Asia Menor. La magnitud de esta área por la que se extiende es una prueba de antigüedad, pero además debió componerse a raíz del suceso de 1497, porque contiene exactas circunstancias históricas que poco después no serían recordadas ya por nadie (v. cap. XIX, 1).

La remota antigüedad medieval de otros romances, sólo recogidos modernamente, se establece por el hecho de que entroncan con viejas *chansons de geste*; tales son *Celinos y Flores-vento* (cap. VII, 8). Otras veces se establece en vista de hallarse difundidos entre los sefardíes de Oriente y de Marruecos, lo que hace presumir que son anteriores a la diáspora judía, tales como las versiones breves y orales del *Conde Alarcos*, del *Juicio de Paris* y de *Tarquino y Lucrecia* (v. adelante, párrafos 9 y 10).

² Recuento que hago en *El Romancero español. Conferencias dadas en la Columbia University de Nueva York*, The Hispanic Society of America, 1910, págs. 102-103.

También podemos afirmar que el romance de la tradición actual *Baldovinos sorprendido en la caza* es, en su origen, coetáneo de los otros tres romances recogidos en la gran recolección de 1548-1551, los cuatro derivados del perdido *cantar de Sansueña*, cuya existencia medieval hemos afirmado (cap. VII, 5).

3.—*Romances aludidos por escritores antiguos y no impresos en el siglo XVI.*

Otras veces la antigüedad de la tradición moderna se comprueba más directamente por el testimonio de algún autor antiguo. Cuando Góngora comienza una composición burlesca, que se fecha en 1597,

—¿Quién es ese caballero
que a mi puerta dixo: Abrid!
—Caballero soy, señora,
caballero de Moclín...

o cuando Calderón, en la comedia burlesca de *Céfalo y Procris*, dialoga:

—¿Qué me mandáis? —Advertid
que sólo saber espero
quién es ese caballero
que a mis puertas dijo: Abrid! ³,

nos prueban que sabían de memoria el romance de *Bernal Francés*, y que contaban con que sus lectores y espectadores lo sabían también, cuyo comienzo dice:

—¿Quién es ese caballero que a mi puerta dice: Abrid!
—Soy Bernal Francés, señora, que te solía servir,
de noche para la cama, de día para el jardín...

Lope de Vega conocía también el romance, cuando en su comedia *Amor secreto hasta celos* (1614 ?), hace que unos músicos canten cierta letra humorística:

Las tres de la noche han dado,
corazón, y no dormís;
o vos no tenéis dineros,
o alguien dice mal de mí ⁴,

³ *Bibl. Aut. Esp.*, XII, pág. 490 c.

⁴ *Obras de LOPE DE VEGA*, Nueva edic., Acad. Esp., III, 1917, pág. 399 b.

cuyo último verso pertenece a aquella situación del Bernal Francés en que la adúltera extraña el silencio de quien cree ser su enamorado:

o amores dejaste en Francia, o te han dicho mal de mí.

Hoy conocemos entero el romance, porque nos ofrecen versiones abundantes tanto las provincias castellanas como las catalanas y portuguesas, tanto la Argentina, Chile, Méjico y Puerto Rico, como Tánger, Tetuán, Sarajevo y Esmirna. No se comprende cómo un romance tan popularizado, tan conocido antes y ahora, no encontró acogida en ningún pliego suelto ni cancionero antiguo, porque entre los que tratan el tema de la esposa infiel es el más original de todos, el de mayor fuerza trágica y el construído más dramáticamente. Esto nos da la medida de cuán superficial fué la recogida del siglo XVI, de la que tan pagados estamos y a la que tanto tenemos que agradecer.

Como ese caso podemos indicar otros varios. El portugués Jorge Ferreira de Vasconcellos, hacia 1550, cita, en castellano, los primeros versos de *La doncella guerrera*, y don Francisco Manuel de Melo, en 1646, menciona en portugués el comienzo de *Silvana*, el romance que inspiró a Garrett su *Adozinda*⁵. Ambos romances son de los más difundidos en España, en Portugal y en la tradición sefardí, a pesar de lo cual no fueron recogidos por escrito hasta los tiempos modernos.

Brantôme, que residió en España en 1564, recuerda haber oído cantar un viejo romance «muy gentil», cuyo asunto resume en francés y del cual copia en español unos estropeadísimos versos; se trata de una mujer que tiene a su marido prisionero en Inglaterra y amenaza con hacer guerra hasta llegar a las puertas de Londres. Este romance no fué impreso en el siglo XVI, pero de él toma siete octosílabos un «Auto sacramental de la Blanca Niña», y los del comienzo son:

Estáse la Blanca Niña engañando el mal de ausencia,
con aguja de oro en mano ¡oh cuan bien que labra la seda!

y Tirso, en «El Burlador de Sevilla», alude

⁵ Véanse en los Índices de CAROLINA MICHAËLIS, *Romances velhos*, los versos *Pre-gonadas son las guerras* y *Passeava-se Silvana*. Para la fecha de Melo, véase FIDELINO DE FIGUEIREDO, *Hist. da Litt. Classica*, 1930, pág. 168.

al sastre con la agujita
de oro en la mano, imitando
contino a la Blanca Niña.

Pues este romance del *Marido prisionero*, entonces tan cantado, todavía hoy se conserva en el Alto Aragón y entre los sefardíes de Marruecos y de Oriente ⁶.

4.—*Metros monorrimos y temas desatendidos
en el siglo XVI.*

Los recolectores del siglo XVI, atendiendo sólo a los romances octosílabos, daban de lado a los de seis sílabas. Pero el gran musicólogo Francisco de Salinas nos ofrece la melodía y cuatro hexasílabos de un romancillo:

Pensó el mal villano que yo que dormía,
tomó espada en mano, fuése andar por villa,

cuyo primer verso está aplicado a lo divino en una poesía manuscrita hacia 1566:

Piensa el hombre vano que Dios se dormía,
no se va a la mano en cuanto quería ⁷.

Se trata del romancillo de la *Esposa engañada*, del que no tenemos texto ninguno completo en los siglos XVI y XVII, pero que conocemos entero en versiones muy fieles de los sefardíes de Marruecos y de Oriente, así como en un juego infantil usado en las islas Azores; más alterado lo cantan jugando al corro las niñas españolas, lo mismo que las argentinas o las chilenas:

Me casó mi madre chiquita y bonita,
con un muchachito que yo no quería.
A la media noche el pícaro se iba
con capa terciada y espada tendida...

⁶ Para Brantôme y versiones modernas, véanse A. MOREL-FATIO y R. MENÉNDEZ PIDAL, en la *Rev. Filol. Esp.*, II, 1915, pags. 371-373. El auto sacramental se conserva en la Bibl. Nac., manuscrito 17119. El Burlador, en la edic. de Tirso por COTARELO, II, página 645 b. Sobre las relaciones de este romance con una canción francesa publicará P. BÉNICHOU un artículo.

⁷ Tomito de Poesías varias, manuscrito en la Bibl. Real, 2-F-6, folio 3 (en el fol. 25, la fecha 1566).

El asunto de otros romances pudiera explicar que no figurasen en los Cancioneros del siglo XVI, por no convenir a la caballeresca entonación de tales colecciones; pero los pliegos sueltos no eran tan escrupulosos o selectivos, y pudieran haberlos acogido. Dejaron, sin embargo, mucho por recoger.

El catedrático helenista de Salamanca, Gonzalo de Correas, en su Vocabulario de refranes, hacia 1630, cita como dicho corriente:

Las Cabrillas se ponían, la Cayada se empinaba,
las ovejas de una puta no quieren tomar majada...

Es el comienzo del romance de *La loba parda*, que cantan hoy nuestros pastores en todas las provincias atravesadas por las dos grandes cañadas de la trashumancia, la leonesa y la segoviana, que van desde los Valles de la Alcudia, al Sur del Guadiana, hasta los montes cantábricos y el Bierzo; romance tan sabido en tierras de León y Castilla no se halla en ninguna colección antigua ni tampoco en las modernas hasta hace veinte años, y hoy suele comenzar con variante muy parecida a la de hace tres siglos:

Las Cabrillas van muy altas, la Luna va arrebatada,
las ovejas de un cornudo no paran en la majada.
Estando el pastor en vela, vió venir la loba parda...

Es excelente romance, donde la auténtica Musa de la rustiquez pastoril poetiza con vivo dramatismo, la que Alonso de Palencia llamó «batalla campal de los lobos y los perros».

El mismo Correas registra como proverbial el dicho «Regañar, regañar, que no se lo tengo de remendar», y descubrimos hoy su sentido, porque conocemos completo un gracioso romance, dividido en cuartetos y con estribillo, estructura que únicamente solemos hallar en los romances artificiosos. Comienza así en una versión que recogí en tierra de Segovia:

Cuando me casó mi madre, me casó con un pastor,
chiquitito y jorobado, hecho de mala fación.
No me dejaba ir a misa, tampoco a la procesión,
quiere que me esté yo en casa remendándole el zurrón.
Yo gruñir, él regañar,
no se lo tengo de remendar.

Y así continuán otras estrofas no conservadas por escrito antiguo ni por impreso. No fueron ciertamente olvidadas por su tema villanesco ajeno a la alta inspiración romancística. A pesar de su asunto pastoril, este romance y el anterior podían haber hallado un puesto entre los pliegos sueltos del siglo XVI, donde hubieran figurado con ventaja entre otras trovas villanescas, como las de un Rodrigo de Reinosa, en ellos impresas sin desdoro de la gruesa y solemne letra gótica en que se publicaban.

Citas como las que preceden podrían multiplicarse, sobre todo referentes a todo un romancero religioso que los coleccionistas antiguos excluyeron por sistema, pero que la tradición moderna conserva fervorosamente.

5.—*Combinaciones estróficas desechadas en la recolección del XVI.*

Espigando diligentemente esas fugaces citas romancísticas, deslizadas por acaso en la literatura de los siglos áureos, podemos resolver complicados problemas de la tradición moderna. En la «Ensalada de muchos romances viejos», contenida en un pliego suelto de la Universidad de Praga (v. cap. XIII, 17), se hallan un par de octosílabos pertenecientes a un romance desconocido en las colecciones antiguas:

¿Que me distes, Moriana, qué me distes en el vino?

El romance completo apareció en Asturias: Moriana envenena al caballero que la burló y que viene a invitarla para su boda con otra mujer. Toda la composición está asonantada en *-ío*. Pero en Cataluña aparece no con asonante *-ío*, sino *-áo* y *-áa*; entre los sefardíes de Salónica, Larissa, Rodas, Esmirna y Jerusalén, con asonante *-á* mezclado con algún *-ío*, *-áo*; igual mezcla en Azores y Brasil ¿Cuál de estas formas métricas tan divergentes debemos tomar como primitiva? Observemos que en Marruecos se percibe bien la sucesión de varios asonantes (*-ía*, *-áo*, *-éo*, *-áa*) tendiendo a alternar en pareados de versos dieciseisílabos, lo cual recuerda la versificación lírica de dísticos con frecuente repetición de ideas, forma tan usada en la poesía galaico-portuguesa. Que esas repeticiones paralelísticas ocurran en el romance viejo de Moriana, nos lo revela la comedia de Juan Bau-

tista de Villegas, titulada *La morica garrida* (hacia 1620-30) ⁸, donde el gracioso, borracho que ha perdido su caballo, sale, con el freno en la mano, aplicándose a sí las palabras del caballero envenenado que siente el desvanecimiento mortal:

Moriana, Moriana, ¿qué me diste en este vino?,
que por las riendas le tengo y no veo al mi rocino!
Moriana, en el cercado, ¿qué me diste en este trago?,
que por las riendas le tengo y no veo al mi cavallo!...

Esta alternancia de asonantes en el romance primitivo nos explica la extraña diferencia de asonantes en las versiones modernas. Cada una, a su antojo, según las regiones, suprime una u otra de las asonancias en la repetición paralelística primitiva: unas tienden al asonante *-á*, otras, las asturianas y leonesas, han llegado a una completa regularidad en el asonante *-ío*. Tenemos aquí un ejemplo de cómo las colecciones antiguas desechaban las combinaciones métricas que no eran de octosílabos monorrimos, y cómo la tradición moderna las va desechando también, para convertirlas en monorrimas. Triunfo arrollador del metro épico, el derivado de los cantares de gesta.

6.—*Variantes antiguas subsistentes de la tradición moderna.*

Lo que más dudoso puede parecer es que una tradición muy decaída pueda conservar variantes de pormenor equiparables o preferibles a las que nos conservaron los textos clásicos quinientistas. ¿Cómo podrá competir la tradición hoy con aquella en que hasta los grandes literatos, como Lope de Vega o Vélez de Guevara, y los grandes técnicos de la música, como Fuenllana o Salinas, contribuían a conservar y hermosear las canciones? Parece que las incultas mentes que hoy retienen la tradición oral no pueden, después de tres largos siglos de variantes, guardar intacta la más pequeña porción de la forma estilística que el romance revistió en tiempos mejores.

Sin embargo, hay ejemplos sorprendentes donde resalta la estabilidad de la tradición moderna, conservativa de variantes muy

⁸ *Sétima parte de Comedias escogidas*, Madrid, 1654, folios 153 c-154 b.

viejas, unas veces felices y otras no. En un pliego suelto impreso en Zaragoza en 1506 ó poco después, del cual sólo se conserva un ejemplar muy destrozado, la *Aparición de la amada difunta*, se encuentra roto por el comienzo, empezando con el diálogo entre un palmero y el enamorado:

— [¿Dónde vas tú, desdichado,] dónde vas, triste de ti?
 — Buscando la mia señora, días ha que no la vi.
 — ¡O presona desdichada, mal punto te conocí!,
 muerta es tu enamorada, muerta es, que yo la vi... ⁹.

Este diálogo es poco natural, pues las palabras ahí atribuidas al palmero no están pronunciadas directamente por él, sino referidas por el enamorado, en boca del cual va puesto todo el romance, y no es corriente relatar uno a continuación sus propias palabras dialogales sin advertir que son propias. Por esto desapareció el verso «Buscando la mia señora...», y con él desapareció el diálogo inicial, quedando sólo un discurso del palmero referido por el enamorado; así, por ejemplo, en un pliego suelto de la Biblioteca Nacional de Madrid:

En los tiempos que me vi más alegre y plazentero,
 yo me partiera de Burgos para ir a Valladolid;
 encontré con un palmero, él me habló y dixo así:
 ¿Dónde vas tú, desdichado?, ¿dónde vas, triste de ti?
 ¡Oh persona desdichada, en mal punto te conocí... ¹⁰,

y así, poco más o menos, en todas las otras versiones viejas del romance, que son muchas, a saber: la del Cancionero de Londres de fines del siglo xv, la de otros varios pliegos sueltos del xvi, la del Romancero de Sepúlveda de 1550, las de las comedias del xvii, de Guillén de Castro, de Mejía de la Cerda y de Vélez de Guevara ¹¹. Sin embargo, aquel diálogo, con el verso que nos parece anómalo y que parecía definitivamente olvidado después de la versión de hacia 1506, reaparece ahora, por ejemplo, en esta versión de Burgos:

... a la vuelta que volviere, a la vuelta que volví,
 me encontré con un romero, de esos que andan a pedir:

⁹ Véase F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, en *Rev. Filol. Esp.*, VII, 1920, pág. 42.

¹⁰ En MENÉNDEZ PELAYO, *Antología*, X, 362, comp. IX, 220.

¹¹ Véase la bibliografía en el estudio de este romance por S. G. MORLEY, en la *Revisita de Filol. Esp.*, IX, 1922, págs. 298 y sigs.

- ¿Dónde va el buen caballero, dónde vas, triste de ti?
 — Voy a ver a la mi esposa, que hace tiempo que la vi.
 — La tu esposa ya está muerta, muerta está, que yo la vi.

Y ese verso «Voy en busca de mi esposa (de mi dama, etc.), que hace tiempo no la vi (siete años que no la vi, etc.)», desconocido por tantos autores del XVI, se halla en las versiones castellanas, catalanas, gallegas, portuguesas, americanas y sefardíes de Marruecos, y se halla también en algunas refundiciones del romance, incluso en la aplicada al rey Alfonso XII.

El romance del *Morò que perdió Valencia* nos es conocido en un pliego suelto de la primera mitad del siglo XVI y en el Cancionero de Amberes, que añadió al pliego catorce versos. Aun con esta adición, el texto tiene los diálogos más cortos que las versiones modernas; en éstas, recogidas hoy en tierra de León y en Portugal, el Cid dice a su hija que finja estar enamorada del moro:

- A ese moro que allí viene detenédmelo en palabras;
las palabras sean pocas y de amor sean tocadas,
 mientras ensillo a Babieca y doy un filo a mi lanza.
 — *¿Cómo le he de hablar de amor, si de amor yo no sé nada?*

Los dos versos en cursiva no están en el Cancionero, como tampoco están otros de la conversación de la dama con el moro donde se revela que el caballo Babieca del Cid es hijo de la velocísima yegua cabalgada por el rey moro. Y estos versos inexistentes en el Cancionero de Amberes no son añadidos tardíamente en las versiones modernas, porque diecisiete de ellos se encuentran en la escenificación de este romance hecha en cierta comedia anónima: *Comedia de las hazañas del Cid con la tomada de Valencia*, impresa en 1603¹²; casi todos los diecisiete pertenecen a los diálogos, entre ellos el que hemos puesto en cursiva: «las palabras sean pocas, y aquéllas de amor tocadas». El segundo verso arriba puesto en cursiva se prueba que existía en el XVI, porque la glosa contenida en el pliego suelto manifiesta conocerlo¹³.

¹² *Seis comedias de Lope de Vega y de otros autores*, Lisboa, 1603. LA BARRERA, *Catálogo del Teatro*, 1860, pág. 679, sospecha que la comedia sea de Liñán; no hay apoyo ninguno para esta suposición.

¹³ Véase el artículo de Diego Catalán Menéndez-Pidal citado arriba, cap. XII, 11.

Sorprende también el poder conservativo de la tradición oral en el romance de *Belardos y Baldovinos*, pues en las versiones actuales encontramos variantes exactamente ajustadas a circunstancias que se hallan expresadas en la «Chanson des Saxons», pero que fueron olvidadas en la versión recogida en la Silva de 1551: tal es el verso primero «Tan alta iba la luna...», mientras la versión de 1551 supone, contra el poema original francés, que la acción se desarrolla de día; tal es también el «Baldovinos fué a cazar», pormenor originario desatendido igualmente en la versión antigua (cap. VII, 4).

Otras veces, aunque nos falte apoyo tan directo como en estos casos, podemos comprobar suficientemente la antigüedad y autoridad de las variantes modernas.

Hace mucho hice notar el comienzo del romance de *La infantina*. La versión del Cancionero de Amberes, que debe de estar tomada de un manuscrito del siglo xv, comienza con la breve descripción del roble y de la niña que sobre él está, brevedad que en las versiones orales modernas aparece añadida con dos versos más:

A cazar va el caballero, a cazar como solía,
los perros lleva cansados, el falcón perdido había.
Arrimárase a un roble, alto es a maravilla;
el tronco tiene de oro, las ramas de plata fina;
en una rama más alta viera estar una infantina;
cabellos de su cabeza todo el roble cobrían,
y con la luz de sus ojos todo el monte esclarecía...

Pudiera dudarse, y yo he dudado ¹⁴, si los versos impresos en cursiva son una feliz adición moderna o si fueron olvidados en la versión del Cancionero de Amberes. Pero el hallarse ambos versos lo mismo en las versiones castellanas que en las marroquíes, lo mismo en las catalanas que en las portuguesas, y el hallarse ya en la versión que un judío portugués escribió en Amsterdam en 1683, copiada «de papeis velhos», todo nos prueba que son versos originales y que la memoria del que escribió

¹⁴ En *El Romancero español*, Hispanic Society of America, 1910, págs. 122-124 y en *Poesía tradicional en el romancero hispano-portugués*, Lisboa, 1943, págs. 21 y sigs. Toda duda desaparece con el testimonio de 1683, publicado por LEITE DE VASCONCELLOS en la *Rev. Filol. Esp.*, IX, 1922, pág. 396 (véase su memoria *De Campolide a Melrose*, Lisboa, 1915, págs. 159 y sigs.).

la versión del Cancionero de Amberes fué poco sensible a la fantástica hermosura de la infantina y a la maravillosa esplendidez del roble.

7.—*Otras variantes y versiones excelentes en la tradición moderna.*

Para ejemplo de otros aciertos, más pequeños, puede mencionarse *La Bella en misa*, donde describiendo el desconcierto que la belleza de la dama esparce entre todos los fieles que están en la iglesia, la versión publicada en el siglo XVI dice:

El abad que dice la misa no la puede decir, non;
monacillos que le ayudan no aciertan responder, non;
por decir: amén, amén, decían: amor, amor,

donde resulta pesada y ripiosa la repetición de la rima *non*. Este defecto desaparece poniendo en el segundo octosílabo aquí transcrito: *ha perdido la lición*, según dicen las versiones de Esmirna, Constantinopla y otras de Oriente, coincidiendo con las catalanas; tal coincidencia entre dos regiones geográfica y culturalmente tan alejadas, nos asegura la antigüedad y arraigo de esa variante. Pero, a su vez, el ripioso *no la puede decir, non*, está garantido también como muy arraigado, pues se repite hoy en tres versiones de la provincia de Cáceres; de modo que podemos afirmar que las dos variantes de hoy coexistían ya en el siglo XVI, respondiendo al estado indeciso o fluctuante de todo texto tradicional.

Más importante es el hecho de que muchos romances viejos se prolongan y completan mediante las versiones modernas. Pudiera sospecharse que los complementos contenidos en éstas sean adiciones tardías, pero en general es manifiesto el corte brusco dado en la versión publicada en el siglo XVI, y más si esa versión procede de un glosador, siempre propenso a acortar su paráfrasis; y toda duda desaparece en los casos en que hay coincidencia entre las versiones de España y de Portugal con las de Marruecos, de los Balcanes y de Asia Menor ¹⁵.

También el teatro antiguo nos trasmitió versiones incomple-

¹⁵ En el cap. XX, 13, indico romances sefardíes más extensos que los recogidos en el siglo XVI; de muchos de ellos hay también versiones peninsulares; véase, por ejemplo, *Espinelo* en el capítulo X, 2.

tas. Él nos da el romance de *La serrana de la Vera* en dos comedias, la de Lope de Vega y la de Vélez de Guevara (cap. XV, 5), pero ambas omiten el final, y si para presumirlo quisiéramos guiarnos por el desenlace de ambas comedias, nos hallaríamos con la contradicción de que en Lope el desenlace es favorable a la serrana bandolera, mientras en Vélez consiste en el castigo de la misma. No podríamos resolver esta discrepancia sin la tradición moderna, que da la razón a Vélez.

Hemos puesto ejemplos en que la variante moderna remonta a tiempos antiguos. En multitud de otros casos no tenemos motivo para afirmar eso, y otras veces el estilo indica evidentemente que la variante se ha producido en tiempos recientes.

Este ofrecer variantes excelentes la tradición moderna no es peculiaridad sólo del romancero. Contra la arriba apuntada opinión de Child, respecto a algunas baladas de las publicadas por él según ejemplares del siglo XVII, se ha observado que las versiones recogidas después, en los siglos XIX y XX, lejos de ser una degeneración, son notoriamente mejores. El don de recrear el verso y la música baladística no desaparece en el siglo XVIII, sino que continúa siendo un arte hasta nuestros días, como se ve en alguna de las versiones recogidas en Virginia y en otras partes de Norteamérica ¹⁶.

8.—*Relación entre la forma impresa y la oral de un romance.*

Los ejemplos anteriores pueden mostrarnos que las variantes modernas no proceden de trasmisión escrita, sino oral, de boca en boca, pues se apartan del texto más divulgado, o bien carecen de todo apoyo en cualquier texto impreso. Sin embargo, siempre es posible, claro es, la acción de un texto publicado, desviadora de la corriente oral, pero esto es siempre en pequeño grado ¹⁷. El pliego suelto más difundido, el pliego más extenso de los dos antiguos de *Gerineldo*, reimpresso incesantemente desde el siglo XVI hasta hoy, a pesar de eso, ni en su particular desenlace

¹⁶ GORDON HALL GEROULD, *The Ballad of Tradition*, Oxford, 1932, págs. 171-173 y 184. Especialmente cita las baladas, *The Unquiet Grave*, *Sir Lionel*, *Bonnie James Campbell* y otras.

¹⁷ En el cap. II, 10, tratamos de Salverda de Grave antes de su evolución en sentido de la tradicionalidad, opinando que la trasmisión oral quedaba anulada desde el momento de la publicación de un romance (!).

ni en otras de sus peculiaridades distintivas influye sobre las versiones orales modernas; estudiadas 160 de éstas, sólo seis muestran algún influjo en detalles muy accesorios. El hombre del pueblo que lee un pliego suelto lo mira como cosa aparte, como poesía para ser leída, a diferencia de la que todos saben para cantar ¹⁸, y la comparación del pliego de *Gerineldo* con las versiones orales nos lleva a afirmar que la tradición moderna no arranca de los pliegos impresos en el XVI, sino que remonta a formas más antiguas y frecuentemente mejores ¹⁹. Afirmemos, pues, la independencia de las versiones orales respecto de las impresas como garantía de su plena autenticidad tradicional.

Un caso muy distinto hay que poner al lado del anterior. El pliego del *Conde Alarcos* se reimprime también desde el siglo XVI hasta hoy, pero él no es como el pliego extenso de *Gerineldo*, arreglo de un romance tradicional, sino, al contrario, es un romance juglaresco que logró tradicionalidad. Las versiones orales modernas proceden todas de él. Unas permanecen muy fieles al texto impreso; otras se abrevian muy popularmente, y el impreso influye repetidas veces sobre el relato oral, comunicándole mayor o menor número de versos. Una versión chilena de 142 octosílabos es buena muestra de estas restauraciones hechas con recuerdos del pliego suelto; las versiones más libremente tradicionales son bastante más breves: una asturiana tiene sólo 80 octosílabos; otra catalana, 90 ²⁰. El pliego suelto antiguo tiene 432, y el moderno, 454.

Como caso particular que ilustra la cuestión aquí tratada, tenemos el de una familia judía de Orán cuyos individuos cantaban por tradición el romance de las *Quejas de Jimena ante el rey*, y a la vez sabían de memoria la versión antigua aprendida por ellos en el «Avertissement» del *Cid* de Corneille; todos distinguían perfectamente los dos textos, recitando como cosa aparte el del libro ²¹, a pesar de que el comienzo de las dos versiones era idéntico y varios versos más eran muy semejantes.

¹⁸ Véase *Sobre geografía folklórica*, en la *Rev. Filol. Esp.*, VII, 1920, págs. 233, 262-264 y 337.

¹⁹ *Rev. Filol. Esp.*, VII, págs. 238 y 239.

²⁰ Aludo sólo a versiones impresas. VICUÑA CIFUENTES, *Romances de Chile*, pág. 15; J. MENÉNDEZ PIDAL, *Romances asturianos*, pág. 185; MILÁ, *Romancerillo*, núm. 237.

²¹ Refiere el caso P. BÉNICHOU, *Romances judeo-españoles de Marruecos*, Buenos Aires, 1946, pág. 79.

9.—*Romances modernos tradicionales, antes juglarescos.*

En la tradición moderna continúan viviendo rapsódicamente muchos romances viejos, según hemos visto en capítulos anteriores, pero también se observa una actividad aédica, que, aunque en esfera muy inferior a la antigua, crea temas nuevos y da forma nueva a temas antiguos. El romancero oral crece y se aumenta.

En primer lugar hallamos en la tradición moderna algunos romances orales de cuya existencia no hay noticia alguna en el siglo XVI, pues los pliegos sueltos y cancioneros sólo nos los ofrecen en estado juglaresco; es de suponer que su tradicionalidad sea posterior, aunque en algún caso pudo haberse iniciado ya entonces. Con estos nuevos tipos la tradición moderna viene a darnos testimonio del persistente y difundido éxito de popularidad disfrutado por aquellas viejas creaciones juglarescas.

Ponemos el primero de todos, y como cosa más antigua, el ya citado *Conde Alarcos*. Su versión abreviada oral es de las más divulgadas hoy por todo el mundo hispano-portugués, haciéndonos suponer una tradicionalidad muy antigua. Cantado también entre los sefardíes de Marruecos y Salónica, su forma oral es, al parecer, anterior al siglo XVI, pero los colectores antiguos no quisieron recoger sino la forma extensa.

También en las colecciones antiguas el romance del *Conde Dirlos* es puramente juglaresco, constando de 1366 octosílabos, pero hoy vive oralmente. En 1909 lo oí cantar reducido a un breve romance de 88 hemistiquios, en un pueblecito de los Picos de Europa, en la provincia de León, y después aparecieron versiones más o menos semejantes en Tánger, en Galicia y en Santander²². Nótese que tanto el Noroeste de España como Marruecos son regiones muy conservadoras, y es natural que en ellas perdure la tradición débil, que es de suponer fuese iniciada tarde.

Igualmente *Gaiferos libertador de Melisenda*, cuya redacción juglaresca cuenta 612 octosílabos, sufrió diversas abreviaciones

²² La versión de 1909 la publiqué en mis conferencias sobre *El Romancero español* (The Hispanic Society of America, New York, 1910, pág. 117), retocada, suprimiendo adiciones postizas. Otras en el *Catálogo del Romancero judío*, núm. 60, y en COSSÍO-MAZA SOLANO, *Romancero de la Montaña*, I, pág. 88. Véase arriba cap. VII 13 y 14.

conservadas hoy oralmente en las tres lenguas peninsulares (capítulo VII, 15).

El romance del *Nacimiento de Montesinos*, que tiene en la Silva antigua 518 octosílabos, ha producido un romance oral de sólo unos 70 a 100, conservado en Tánger y Tetuán ²³.

Señalemos aparte el caso de algún romance muy narrativo, quizá de la segunda mitad del siglo XVI, o sea juglaresco nuevo, por ejemplo, *La difunta pleiteada* (cap. X, 2), que sólo nos es conocido por las versiones orales modernas, muy abundantes, tanto castellanas como catalanas y portuguesas, alguna de las cuales se mantiene aún dentro del tono de relato ampliamente circunstanciado, contando más de 120 octosílabos ²⁴.

10.—*Nuevos romances orales, antes artificiosos.*

No sólo llegan a hacerse tradicionales algunos romances juglarescos de los siglos XV y XVI, sino también algunos de los artificiosos escritos en aquellos siglos; pero ellos no alcanzan una difusión geográfica tan grande como los procedentes de antiguos juglarescos, aunque a veces debemos suponer que son tan antiguos o más que éstos.

Arriba (cap. XII, 10) hemos tratado por extenso de cómo el romance de fray Ambrosio Montesino a la *Muerte del Príncipe portugués* se popularizó rapidísimamente y se convirtió en canción oral; esto lo sabemos por el rarísimo acaso de que una versión está copiada en un Cancionero francés de fines del siglo XV, pues, por lo demás, ni los pliegos sueltos ni los cancioneros ni ningún otro testimonio lo recogió hasta que los folkloristas modernos lo volvieron a copiar de la tradición portuguesa. Pues bien; en otros casos, aunque nos falte un raro azar como el del citado Cancionero francés, podemos asegurar que la tradicionalidad, sólo documentada en tiempo moderno, arranca del siglo XV.

El *Juicio de Paris*, publicado en el Cancionero de Amberes, fué acertado en un romance oral, recogido hoy entre los sefar-

²³ Es el de la *Primavera* de WOLF, núm. 175, y del *Catálogo del Romancero judío*, número 25.

²⁴ Véase *La difunta pleiteada, estudio de literatura comparativa*, por MARÍA GOYRI DE MENÉNDEZ PIDAL, Madrid, 1909. Alguna de las versiones más largas permanece inédita.

días de Marruecos y de Oriente (cap. X, 7); y el de *Tarquino y Lucrecia*, también de dicho Cancionero, se conserva hoy en versiones orales portuguesas, así como de Tánger, Tetuán, Orán y Salónica (cap. V, 8). En ambos casos la tradicionalidad oral debe de ser anterior a la diáspora judía.

Entre los romances moriscos hay algunos muy difundidos hoy en Andalucía y América. La enorme popularidad del *Mira, Zaide, que te aviso* le logró cierta tradicionalidad, pues, al decir de Durán, en 1849 «aun en el día apenas hay persona en Andalucía que no le cante o decore»²⁵.

El ejemplo mejor de la nueva tradicionalidad lo ofrece el romance de *Zaide Por la calle de su dama*, publicado en las Guerras civiles de Granada, por Pérez de Hita; lo recogió en 1839 Estébanez Calderón²⁶ en la Serranía de Ronda, entre los que allí «se cantan tradicionalmente por los jóvenes aldeanos y campesinos»; modernamente lo recogió Manrique de Lara en Sevilla y en Cádiz, lo mismo que en Tánger y en Tetuán²⁷.

En la provincia chilena de Maule fué recogido un fragmento del romance de Gazul *Adornado de preseas*, aprendido oralmente por el recitador²⁸. De otros romances moriscos recitados en Chile y en Colombia²⁹, hemos hablado arriba (cap. XX, 17).

Igualmente Bernardo del Carpio es tema preferido por esta tradicionalidad tardía. En 1920 el profesor Aurelio M. Espinosa recogió en Soria y en Sevilla, y me entregó, dos relatos de la historia de Bernardo, o Bernardillo, el Carpio, en prosa entreverada con algún verso de los romances *Bañando está las prisiones* y *Por las riberas de Arlanza*; y arriba (en el citado cap. XX, 17) vimos cómo se conservan en Colombia otros romances literarios de Bernardo, alguno usando, como en Soria, el diminutivo: Bernardino al Carpio. En la tradición andaluza se ha recogido también una versión de Bernardo en la que se acoplan varios romances viejos y nuevos.

También de los romances del Cid publicados por Sepúlveda

²⁵ *Romancero*, I, pág. 136 b.

²⁶ Véase la carta de Estébanez en la *Antología* de MENÉNDEZ PELAYO, X, 1900, página 154. Sin duda ninguna, alude al romance de que tratamos.

²⁷ DURÁN, *Romancero*, núm. 54, *Catálogo del romancero judío-español*, núm. 19.

²⁸ VICUÑA CIFUENTES, *Romances populares*, 1912, núm. 158.

²⁹ Los de Colombia me los remitió en 1907 el Padre agustino fray Pedro Fabo; los de Chile, publicados por Vicuña Cifuentes.

y por el Romancero General hallamos algún eco en esta tradición moderna. El romance *En San Pedro de Cardeña* era tradicional en Barcelona a mediados del siglo XIX, y el que comienza *Victorioso vuelve el Cid* fué recogido en Chile a principios del siglo actual ³⁰.

Estos casos de popularidad moderna se explican porque tanto en el siglo XVIII como después, se reimprimieron pliegos de cordel con romances de los *Valerosos hechos de Bernardo del Carpio*, *Seis romances famosos de la historia de Bernardo del Carpio*, *Famosos romances del Cid Campeador*, y otros así.

Es también de recordar el caso de romances mudados de asonancia en Pérez de Hita (cap. XIV, 7), y, por tanto, de origen artificioso, conservados oralmente en Andalucía; así, el famoso de la pérdida de Alhama, vuelto en asonante *-ea*, fué recogido por Manrique de Lara en Sevilla, el año 1916, bastante alterado:

Por la vega de Granada el rey Chico se pasea,
y por la puerta de Alvira un mensajero le entra...

De igual modo, el romance de *El Maestro y Aliatar*, mudado de asonante *-da* en *-do*, fué recogido modernamente en Cádiz.

También los muchos romances de ciego que se publicaban en el siglo XVIII, romances vulgares que equivalen a los juglarescos del siglo XVI, o a los artificiosos de todos los tiempos, tienen igualmente versiones modernas orales, que circulan lo mismo en la Península que en América, ora acortadas, ora íntegras, aunque mal recordadas y con frecuentes olvidos ³¹.

11.—Temas nuevos modernos.

La tradición moderna, además de elaborar colectivamente romances de tema medieval que no aparecen como orales en el siglo XVI, introdujo algunos temas nuevos. Bien ajena a la inspiración heroica y política que informaba el romancero viejo, creó algunos romances sobre temas de novelística general que no se han hecho tradicionales. Más suerte tuvieron otros de asun-

³⁰ Véase arriba cap. XX, 6 y 18.

³¹ Ejemplos de América en VICUÑA CIFUENTES, *Romances de Chile*, págs. 217 y sigs.; y en I. MOYA, *Romancero*, II, pág. 427. Un caso muy significativo, el romance de *La despiadada Teresa*, indico en la *Rev. Filol. Esp.*, III, 1916, pág. 263.

to lugareño o campesino, de invención sencilla, respondiendo al reducido medio social en que hoy vive la tradición.

Algunos parecen bastante recientes, pues se hallan muy limitados en su difusión geográfica a pocas provincias del Occidente peninsular. Sirva de ejemplo el que refiere cómo en un pueblo del Sur de Salamanca «el hijo de la Viuda», desobediente a su madre y maldecido por ella, va a torear en una fiesta y sale herido de muerte por el toro:

Los mozos de Monleón se fueron a arar temprano,
para ir a la corrida remudados con despacio.

Al hijo de la Veyuda el remudo no le han dado.

—Pues remudado he de ir, aunque lo busque prestado.

—Permita Dios, si allá vas, que te traigan en un carro,
las abarcas y el sombrero de los indiestos colgando.

(esos «indiestos» son los estandorios laterales de la carreta).

Este romance se recomienda por su rapidez narrativa, por su acierto en las transiciones y diálogos, por su general concisión, cualidades que, salvada la diferencia de altura, recuerdan el romancero viejo. Se recomienda además, para nosotros, porque, en su rústica modernidad, nos permite observar algo pertinente a los orígenes del romancero viejo. Una versión que recibí en 1902, recitada por cierto ermitaño de Íñigo, pueblo próximo a Monleón, refería el caso a la fiesta de San Juan de la ermita de Nuestra Señora de Mesegal, vecina al oriente del mismo Monleón; es una versión en estilo de ciego, como se puede ver por el final, que da la fecha del suceso:

En la ermita del Mesegal ha sucedido este caso
con una madre y un hijo el año cincuenta y cuatro.

Pidamos a la Virgen y a su Hijo soberano

que nos libre de maldiciones y también de los desmayos.

Estos versos, típicos de ciego, faltan en todas las otras versiones (unas 17), asimiladas ya totalmente por la tradición. Y esa versión del ermitaño de Íñigo, aunque sin duda más breve que la original del año 1854 (o acaso 1754) en ella citado, tiene 76 octosílabos, mientras las otras más tradicionales suelen tener de 26 a 38 y algunas más largas sólo llegan a 56 y 58. Vemos aquí confirmado lo que sentamos arriba (cap. V, nota 26): los

romances de ciego, de narración más circunstanciada, son fuente de romances tradicionales más breves.

No se halla tan circunscrito como éste, pero también parece tener el mismo foco de irradiación otro romance recomendable: *La muerte del novio*, cuya acción pasa «en tierra de Salamanca». En él se cuenta que la desposada se pone en camino al saber que su novio fué, en su trabajo, herido de muerte:

«Sáqueme, madre, el jubón, que está en el hondón del arca,
¡con alegría se hizo, con tristeza se estrenaba!,
y aparéjenme el caballo en que Francisco montaba;
ya que no sirva para él, sirva para su galana...»
En el medio del camino oyen doblar las campanas...

Estas dos muestras nos hacen pensar que la región de Salamanca conserva con fortuna su antigua importancia como foco de una poesía rural que tanta altura alcanzó en días de Juan del Encina, de Lucas Fernández y de Torres Villarroel.

Otros de estos romances cuentan ya con bastante antigüedad a juzgar por su mayor difusión. Así el del *Arriero y los ladrones*, arriba mencionado (cap. XXI, 3), que bien pudiera ser del siglo XVIII. El romance de *Lucas Barroso, vaquero de gallardía* se halla en Andalucía, en Salamanca y en Chile; ¿se trata de un área de expansión reciente, o más bien de área rota y discontinua por olvido en las regiones intermedias?

Estos romances, cuyo número es bastante crecido, no carecen de interés grande. No por pertenecer a una época decaída dejan de revelar el espíritu del pueblo lo mismo que los romances heroicos y novelescos del mejor tiempo. Por lo mismo que el romancero se distingue de la canción narrativa de otros países por dominar en él más el carácter caballeresco ³², ofrecen particular interés estas muestras tardías, que, por haber nacido en un ambiente campesino, pueden mejor compararse con tantas canciones francesas o alemanas que se mueven dentro del mismo ambiente vulgar, aldeano o burgués ³³.

³² Comp. *Rev. Filol. Esp.*, XX, 1933, pág. 56.

³³ Hay romances sobre sucesos del siglo XIX, pero menos que en Cataluña (v. capítulo XX, 6); de poco valor y de reducida tradicionalidad; no les he dedicado en mi recolección la atención debida. Para la creación de baladas en Europa y Norteamérica sobre temas nuevos, véase W. J. ENTWISTLE, *European Balladry*, 1939, págs. 4 y 17.

12.—*Un caso de muy reciente tradicionalidad.*

Además de esas antedichas canciones de modernidad relativa, que quizá pueden remontar a un siglo o dos, hemos de aducir un caso de poesía individual o artificiosa muy reciente, que pasa a ser poesía popular cantada y se hace tradicional; un caso de rapidez evolucionante comparable al del romance de fray Ambrosio Montesino, que tanto sorprendía a G. Cirot (capítulo XII, 10), caso más variado y rico en sus transformaciones que el de Montesino.

En el *Almanaque de La Ilustración Española* del año 1889, publicaba Juan Menéndez Pidal una poesía, *Lux aeterna*, en estrofas de once versos de siete y cinco sílabas, idilio elegíaco de una muchacha que muere soñando amores despreciados. Una docena de años después, en 1901, se recoge ocasionalmente la primera noticia de que esa poesía era cantada por el pueblo en Asturias. Algún tiempo después se apuntan datos sobre el canto de la misma composición en la región leonesa, en Sevilla y pueblos vecinos, y en El Escorial, con notables variantes, alguna de las cuales consistía en acortar la estrofa reduciéndola a siete versos en vez de once ³⁴. Estas noticias me hicieron interesarme en recoger versiones, y en 1920 las tenía, muy diversamente alteradas, de casi todas las regiones folklóricas de España, incluso del País Vasco, donde, en Guernica, por agosto de 1921, oí cantar una versión, muy fiel, a una muchacha vascohablante. Es, pues, éste un canto que vive en variantes, en modo igual a los más viejos cantos de la tradición; y vive en versiones más discrepantes y numerosas, porque, siendo más moderno, es más asimilable a los gustos del pueblo moderno, y, sobre todo, porque careciendo de narración, su lirismo deja campo abierto a fáciles variaciones.

Se trata de un caso solo, y una golondrina no hace verano; pero basta para indicarnos que en los tiempos actuales es posible una nueva actividad de la tradición.

³⁴ La revista titulada *Arte y Letras*, Madrid, 21 septiembre 1901, publicaba la melodía con que *Lux aeterna* era cantada en Trubia. M. FERNÁNDEZ NÚÑEZ, *Folklore bañezano*, Madrid, 1914, pág. 42, publica una versión en estrofas de siete versos. A. SALCEDO RUIZ, *La Literatura española*, IV, Madrid, 1917, págs. 405-409, da noticia de las versiones sevillanas y de El Escorial (en la pág. 408, en vez de el Bierzo, léase La Bañeza).

Este arreglo tradicional de una poesía moderna se canta con varias melodías. Una versión recogida en Astorga, de las más alteradas, se cantó con una música perteneciente a «Las hijas del Zebedeo», del maestro Chapí, zarzuela estrenada en 1889, el mismo año en que se publicó *Lux aeterna*, y que, por tanto, se popularizó al mismo tiempo que la poesía.

13.—*Divulgación del romancero oral moderno y del antiguo.*

Este romancero oral que aun mantiene activa vitalidad en ciertas capas sociales, ha salido de su estado latente, no sólo entre los eruditos que lo estudian, sino entre la generalidad del público.

Los estudiosos del romancero tradicional no dirigen sólo sus trabajos al conocimiento histórico de ese género literario; a veces quieren devolver al pueblo, al público, esa poesía, infundiéndole nueva vida a la tradición, y en ese deseo muestran criterios muy varios.

El gran arqueólogo portugués José Leite de Vasconcellos, con romances recogidos casi todos por él de boca del pueblo, publica su *Romanceiro* (1886), formando uno de los tomitos de propaganda de cierta «Bibliotheca do povo e das escolas». Esta publicación provocó una viva protesta de Carolina Michaëlis: el entregar a las escuelas y al pueblo unas versiones degeneradas, llenas de yerros y vulgaridades, es cosa perjudicial. Y a la protesta añade la ilustre escritora una opinión técnica: las versiones sin ninguna corrección son fatales; debe abandonarse la supersticiosa exactitud a que la técnica folklorista aspira, pues es una obligación del colector corregir los errores de las versiones individuales que recoge ³⁵. En la viveza de la reacción, la docta romanista no hace la distinción debida: para entregar a las escuelas, para educar y elevar el gusto popular, no hay duda que debe darse un texto corregido y seleccionado en lugar de una versión en bruto, recién recogida; mas para el estudio erudito, cada versión particular debe ser anotada con exactitud casi fonográfica, pues toda corrección repentista que el colector

³⁵ *Revista Lusitana*, II, 1890, págs. 160, 164 169, etc.

introduzca, guiado sólo por el buen sentido, está expuesta a error, ya que la corrección no adquiere base científica sino mediante el estudio comparativo de otras diferentes variantes no retocadas. Hecha esta distinción, no podemos menos de suscribir el parecer de doña Carolina y rechazar también el criterio de Leite, cuando, al final del Prólogo, enuncia su sistema: «no alteré un verso, una rima, una palabra; el pueblo, si leyere estas narraciones sencillas, reconocerá indudablemente en ellas la obra de su alma». Pero no. En una versión sola, con versos, rimas y vocablos estropeados, no puede decirse que está representada el alma del pueblo, sino el alma de un ignorante recitador.

Obra del alma popular podrá reconocerse en una versión típica, ejemplar, arreglada mediante el estudio de muchas versiones orales por quien posea un buen conocimiento de lo que es poesía tradicional. En este sentido, aspiré a dar versión típica y divulgable de algunos romances tradicionales en la *Flor nueva de romances viejos* (1928, etc.). Respondiendo al concepto de poesía tradicional como poesía que vive en variantes, introduje las mías, considerándome parte de la tradición, mediante el manejo selectivo de multitud de versiones auténticamente populares.

El sistema opuesto al de Leite, también reprochable, consiste, como a menudo vemos hacer, en destinar a las escuelas o a otros medios de divulgación entre el pueblo, cualquier arreglo indocumentado, libérrimo, de las versiones, según el capricho de un refundidor que reforma y añade cuanto su antojo le dicta, sin compenetración ninguna con el estilo tradicional. Si la refundición es tanta que transforma completamente el romance, poco daño puede haber para la tradicionalidad; pero si la identidad del romance se mantiene, la propagación entre el pueblo de semejante arreglo caprichoso es un acto violento, pues introduce un cambio anómalo, demasiado personal, como nunca lo son los cambios que la tradición va produciendo poco a poco; es un descarrilamiento catastrófico en el desarrollo normal de la poesía popular ³⁶.

³⁶ Este defecto es de notar en varias de las escenificaciones de romances destinadas a los niños, publicadas en el periódico *Consigna*, de que hablamos en nota al párrafo siguiente, y que, por su gran importancia y difusión, merecen aquí mención particular. Excesiva libertad también en algunos de los corros y rondas arreglados por maestros de España y América. Recomendaríamos a los que hacen estos arreglos para la propagación de romances en la enseñanza, una mínima cantidad de retoques, sólo los necesarios para

Respecto a los romances viejos, son innumerables las reediciones modernas hechas con propósito de divulgación. No hay colección de textos literarios que no dedique una sección a este género de poesía. Sólo indicaré tres, cuya introducción y selección convienen con los principios históricos aquí propugnados; las tres incluyen, al lado de los romances viejos, algunos de la tradición moderna representando la integridad del género: A. G. Solalinde, *Cien romances escogidos*, en la «Colección Granada» (1918 ?) y luego en la «Colección Austral», núm. 154, 1940 y ediciones posteriores. La recién citada *Flor nueva de romances viejos*, 1928, 1933, 1943; y en la «Colección Austral», vol. 100, ocho ediciones de 1938 a 1950. G. Menéndez-Pidal, *Romancero*, en la «Biblioteca Literaria del Estudiante» del Instituto Escuela, 1933 y 1936; y más amplia selección, *Romancero español*, en los Clásicos Jackson, vol. 8, 1951, con hasta 27 romances de la tradición actual ilustrados en su valor histórico.

Hay que señalar también, como medio de difusión erudita, las conferencias públicas sobre el romancero. Son muchas y muy variadas las que se han dado en lo que va de siglo, muchas de ellas acompañadas de audiciones musicales. Sólo recordaremos aquí, por formar un ciclo cuyo desarrollo duró algunos meses, las que en 1919 organizó Enrique de Mesa en el Ateneo de Madrid, sobre las *Figuras del Romancero*, concebido éste como «cristalización popular de la epopeya» y tonificador del más genuino concepto de España; considerado ya en su aspecto antiguo, por ejemplo, la disertación de Antonio G. Solalinde, sobre *El prior de San Juan y el rey don Pedro*, ya en la tradición actual, por ejemplo, *El Conde Olinos* (o El Conde Niño), expuesto por José María Chacón y Calvo ³⁷.

eliminar disparates, pero ninguno para introducir nuevos giros de estilo o de poetización. O bien, por el contrario, sería deseable que transformasen por completo el romance, para que el que lo sabe oralmente no identifique la forma nueva con la que él sabe.

³⁷ La conferencia inaugural, de Mesa, 2 febrero 1919, publicada en *España*, núm. 203. La de E. Marquina, el 2 febrero, versó sobre «Alfonso el Sabio», publicada en *España*, número 205. M. Bacarisse habló de «Fernán González», 9 febrero, publicada en *España*, número 211. La de Solalinde, 15 febrero, publicada en francés, en *Hispania*, París, 1919, páginas 201-210. G. Morenas de Tejada, «El Conde Claros». M. de Sandoval, «El Cid». Alfonso Hernández Catá, «Álvar Fáñez», 23 febrero, publicada en *Cuba Contemporánea*, XX, 1919, pág. 110. J. Montaner, «El Conde Arnau», reseña en *El Imparcial*, 9 marzo. M. Álvarez Puente, «Florinda». M. Vidal Tolosana, «El rey Rodrigo». Chacón y Calvo, 12 abril, publicada en *Cuba Contemporánea*, XX, 1919, págs. 400-410. A. González Blanco, «El Conde Claros» (segunda vez). Jacinto Grau, «La infantina Clara Niña», reseña en *El Sol*, 20 abril.

Una manera de exponer los romances en público, desconocida en lo antiguo, es su inclusión como parte de los recitales poéticos. Esta recitación prescindiendo del canto fué práctica en que sobresalió la declamadora ruso-argentina Berta Singerman, que estuvo por España en 1926 y 1932. También se los presenta en público bajo su forma auténtica, cantados; pero entonces, el espectáculo moderno rechaza la repetición prolongada de la misma melodía, y la Argentinita interrumpía a trozos el canto para sustituirlo por la recitación simple, como puede verse en *Los mozos de Monleón*, grabado en disco gramofónico dirigido por García Lorca. La misma alternancia de canto y recitación hacía González Marín en sus programas teatrales.

Se usa también, como espectáculo escolar, la escenificación del romance, recitado por varios actores en texto simple, o bien refundido y parafraseado. Inició esta forma el Instituto-Escuela de Madrid, en 1932, representando *La boda estorbada*, según el texto de tradición oral. Después, Rafael Alberti, en cuya poesía hay tanta reminiscencia popular y romancesca, escribió una escenificación de *El Enamorado y la Muerte*, sobre el texto de la Flor nueva de romances viejos. Últimamente se refundieron teatralmente romances viejos y nuevos, *Dirlos*, *Doña Alda*, *Conde Olinos* y otros, por la Sección Femenina de Falange, con destino escolar³⁸. En 1947, el colegio madrileño «Estudio» representó en el teatro de la Comedia una *Historia del Romancero* desde los tiempos del Marqués de Santillana hasta hoy; los actores niños sugieren a Laín Entralgo el considerar la poesía romancística como una vuelta de España a su infancia, íntima sensación de poder recomenzar su vida en perenne posibilidad de nuevos destinos³⁹.

Esta presentación del romancero al público en tan varias formas es un hecho nuevo, debido a la divulgación de intensos trabajos eruditos sobre la materia, comenzando por los de Menéndez Pelayo. En cambio, es muy antigua la atención privada que los literatos dedican a la poesía romancística; despertada en la época romántica, continúa sin interrupción.

³⁸ Estos ensayos se publican en el periódico de esa Sección Femenina, titulado *Consigna*, años 1942-1946.

³⁹ PEDRO LAÍN ENTRALGO, *España Niña*, en el *A B C* del 17 mayo 1947. *La Historia del Romancero* se representó en el teatro de la Comedia los días 4 y 11 de mayo de 1947.

14.—*El romancero tradicional en la literatura postromántica. En el extranjero.*

Después del olvido durante el siglo XVIII, el romancero popular, rehabilitado por la revolución romántica, tanto el procedente de la época antigua como el de la moderna, se hace de nuevo presente en la memoria de los hombres de letras, y ambas ramas continuaron después sus contactos con la literatura individual del día que, como la de antes, gusta de refrescarse en la poesía natural creada por la tradición.

Muy largo sería el hacer aquí historia de esto desde el romanticismo acá. Me limito a pocas indicaciones dispersas.

Es muy de desear un estudio especial sobre la suerte del romancero en las literaturas extranjeras. Aquí sólo apunto algunos estudios que tengo a mano, indicando sumariamente su carácter.

Francia: Comte de Puimaigre, *Choix de vieux chants portugais*, 1881, traducción francesa. — J. Ducamin, *Romances choisis, textes annotés suivis d'une petite grammaire et d'un lexique*, París [1897]; esmerada información, con destino a la enseñanza universitaria. — E. Mérimée, *Le Romancero Espagnol* (1920 ?), en la colección «Les cent chefs-d'œuvres étrangers»; con importante introducción; traducciones en prosa. — Mathilde Pomès, *Le Romancero*, 1947; traducciones valiosas ajustadas al ritmo octosilábico español.

Italia: E. Teza, *Dai romanzi di Castiglia*, en los «Atti del R. Istituto Veneto», VII, 1895-96; defendiendo la sonoridad de la asonancia en el italiano, contra el parecer de Quadrio, traduce dos romances del cerco de Zamora con asonancia italiana -áo y -áa; el acento en la tercera sílaba, salvo muy rara excepción. — María Bertola, *Romanze Ispaniche*, Torino, 1931, traducción en prosa. — G. M. Bertini, *Fiore di Romanze Spagnuole*, 1939, publicación del Istituto di Filologia Romanza della R. Università di Roma; importante introducción histórica. — B. Croce, *Poesia antica e moderna*, XXV, *Romanze spagnuole*, en «La Critica», 20 marzo 1940, pág. 65; reimpresso, Bari, 1941, página 185; hermosas traducciones, en octosílabo no sujeto al acento en la tercera sílaba, con asonancia que admite discrepancia en la vocal final átona (-óe : -ó : -óo; -áa : -áe; -íi : -í : -ío : -íe).

Ya hemos citado varias de estas traducciones, que sirven de base a amplios análisis estéticos donde se destaca «el sublime y a la vez tiernísimo» final del *Conde Alarcos*, «la infinitud de la imagen poética y los admirables efectos» del *Conde Arnaldos*, la terrible fuerza trágica de *La adúltera castigada*; análisis particularmente insignes en cuanto proceden de la estética crociana, que reclama la presencia del romancero entre los ejemplos de la «poesía eterna», inmutable es su esencia a través de los más varios pueblos, edades y escuelas literarias. Croce, que no logra agradarse plenamente de la poesía española, como, por ejemplo, se agrada Vossler, sino en modo restringido, hace notoria excepción respecto a los romances, sin duda porque el estilo colectivo, el estilo del poeta-legión carece de las modalidades más personales y extrañas del estilo español.

Inglaterra: J. Y. Gibson, *The Cid Ballads and other Poems*, dos vols., 1887, traducción de muchos textos del Romancero de Durán, en variedad de metros. — L. Williams, *Ballads and Songs of Spain*, 1897, second edition, enlarged, 1903; paráfrasis de dos romances; *Old Spanish Ballads*, Cambridge, 1926, publicación universitaria, Introducción por J. P. Howard. — Recordemos a un poeta afecto al arte de las baladas, Alfred Edward Housman, cuyo pesimismo le lleva a inspirarse en el *Conde Arnaldos* para un poema de infinita desesperanza; el marinero del navío maravilloso, de dolor transido, clama al hombre de las costas de Vizcaya, y hallándolo también acompañado del dolor, se engolfa de nuevo en el mar. (*Last Poems*, 1922.)

Estados Unidos: S. Griswold Morley, *Spanish Ballads, edited with Introduction, Notes and vocabulary*, New York, 1911; excelente y muy docta introducción. Reimpreso en 1946.

Alemania: Ch. Fr. Bellermann, *Portugiesische Volklieder und Romanzen, Portugiesisch und deutsch*, Leipzig, 1864. — K. Eitner, *Die Romanzen vom Cid aus dem Spanischen*, Leipzig, 1871; traducción de 115 romances, en octosílabos libres, siguiendo el texto del *Romancero del Cid* publicado por A. Keller en 1840, como antes lo habían seguido F. M. Duttenhofer, *Der Cid, ein Romanzenkranz*, Berlín, 1852, y G. Regis, *Das Liederbuch vom Cid*, Stuttgart, 1842, todos ellos con el propósito de dar un Cid más auténtico que el de Herder, ya que éste se valía de adaptaciones francesas de los textos españoles.

Dinamarca: A. Richter, *Romancero, Spanske Folkeromancer*, Kjobenhavn, 1880, treinta romances, casi todos viejos, tomados de la Primavera de Wolf; traducidos en ritmo octosilábico.

Suecia: E. Staaf, *Den fornspanska Romansdik*, estudio, con traducción de romances del Cid y de los Infantes de Lara, publicado en «Nordisk Tidskrift», Stockholm, 1909, págs. 485-500.

Bohemia: Jar. Vrchlického, *Cid, v zrcadle španělských románů, parafrase*, Praze, 1901; traducción libre de 90 romances, con ritmo octosílabo, sin asonancia, pues ésta no es grata al oído checo o no le es perceptible; el autor va guiado por igual propósito que los cidianos alemanes: mayor fidelidad que Herder a los originales españoles. — A. Pikhart, *Starošpanělský Zpěvník, Anthologie lyrických*, Praze, 1908; traducción de 14 romances predominantemente líricos (Fontefrida, Rosafresca, La lavandera, Tiempo es el caballero, etc.).

15.—*El romancero en el recuerdo de los literatos españoles.*

Volviendo a España, sólo citaré algunos casos sueltos que ocasionalmente ocurren en mis notas.

Don Juan Valera, por ejemplo, revela cierta polarización romancística al escribir *Juanita la Larga* (1895). En párrafos anteriores hemos visto alguna muestra de ello, a las que aquí añadiremos otras: cuando Juanita era niña «recitaba con mucha gracia varios antiguos romances» (cap. 14): en una procesión de pueblo andaluz, los vecinos lucen algunas viejas levitas con «tal cual lamparón o mancha no menos conspicua que las que notó el Cid en el hábito del monje don Bermudo» (cap. 15, alude al romance *Fablando estaba en el claustro*); cuando Juanita entra muy emperifollada en la iglesia, lo mismo que La Bella en Misa, desasosiega hasta a los monagos y sacristanes, quienes *en vez de decir amén, decían amor, amor*; Juanita se propone usar gran aseo y esmero, tan sólo en su ropa interior, «como el personaje de cierto romance que... vestía de peregrino y llevaba una esclavina que no valía un reale, debajo llevaba otra que valía una ciru-dade» (cap. 21, romance *De Mérida sale el Palmero*); un beso audaz, rechazado por Juanita contundentemente, no fué tan largo como el de Tristán y la reina Iseo, que *tanto estuvieron uni-*

dos cuanto una misa rezada (cap. 27); en otro trance, Juanita razona con los versos: *Valiente eres, capitán, y cortés como valiente, con tu espada y con tu trato me has cautivado dos veces* (cap. 44, *Entre los sueltos caballos*, de Góngora); en la boda de Juanita, el maestro le regala el *Romancero General* de la Biblioteca de Autores Españoles. Y este Romancero, que es el de Durán, es el que manejaba don Juan Valera, y no el selecto de Wolf (como se adivina por la cita del capítulo 21 con *-e* paragógica, suprimida por Wolf), y, sin embargo, Valera se fija especialmente en los romances viejos, aunque se hallan esparcidos por Durán entre los 1900 números de su colección. No faltan excepciones a esta preferencia por los más viejos. En el artículo *La Cordobesa*⁴⁰ escribe: «una población de hombres recios y valerosos, todos hidalgos de honra y enamorados de veras», versos pertenecientes a uno de los arreglos asonánticos de Pérez de Hita (*Muy revuelto anda Jaén*), que a haber manejado Valera la colección de Wolf, no hubiera recordado sino el asonante primitivo: *mozos deseosos de honra y, los más, enamorados* (de la variante *Día era de San Antón*); este romance también va incluido por Durán, pero en pie de igualdad con su rehacimiento posterior. Valera cita siempre de memoria, con numerosas discrepancias respecto al texto impreso, sintiéndose así colaborador en la tradición.

Aunque no con tanta frecuencia como en este caso de Valera, la cita incidental de un verso de romance viejo afluye a la pluma de los autores de hoy casi tanto como a la de los que escribían en siglos áureos. Recuerdo ahora a Galdós, en su episodio nacional *Cánovas*, diciendo: «Cuatro días permanecí en aquella casa bien alimentado, bien servido, como fuera Lanzarote cuando de Bretaña vino»⁴¹. Y al romancero acude Azorín para lograr efectos de gran liricidad, en el momento de surgir el amor en el alma de doña Inés, transfundiendo su inefable deleite en la naturaleza toda: «el aire es más resplandeciente ahora; los pájaros trinan con más alegría; canta la calandria y contesta el ruiseñor; las flores tienen sus matices más vivos...»⁴².

Galdós, más que con el romancero viejo, se muestra en contacto con la tradición oral moderna. En su *Bailén* (1873) finge

⁴⁰ Publicado juntamente con *El Comendador Mendoza* en 1877, pág. 270.

⁴¹ *Cánovas*, 1912, pág. 30; recuerda al Quijote tanto como al romancero.

⁴² *Doña Inés*, 1925, cap. 26, pág. 132.

cierto joven, mayorazgo andaluz de poco seso, una de cuyas insípidas habilidades es el recitar *Por el barandal del cielo se pasea una doncella* y *La flor del agua*, dos romances religiosos populares, aprendidos de una hermana que sabe hasta veintisiete. Galdós imagina que una muchacha de clase acomodada, en Andalucía, tiene en su memoria una cantidad considerable de romances populares; a nadie, por esos años de 1873, se le ocurriría imaginar otro tanto, si no conociese algún caso real; Galdós, sin duda, poseía informes más seguros que los que por entonces alcanzaban los escritores mejor enterados del folklore andaluz ⁴³.

Recordemos también otras citaciones vagas, carentes de auténtica exactitud. Baroja, en *El Escuadrón del Brigante*, presenta a los guerrilleros carlistas del cura Merino que oyen entusiasmados recitar antiguos romances del Cid y de los infantes de Lara.

16.—*Obras modernas inspiradas en el romancero.*

La vitalidad del recuerdo romancístico se manifiesta en otras formas algo semejantes a las usadas en tiempo pasado.

Lo que el siglo xv o xvi se llamaba «contrahacer un romance» era refundirlo, variarlo o componer otro nuevo sobre motivos de uno viejo. Este tomar un romance como tema de una composición original se hace hoy con más variedad de formas que antes, ora en metro octosílabo asonantado, ora en otros metros, o en prosa. Dentro del modernismo, fundamentalmente antipopular, encontramos ejemplos en las más diversas tierras y en las más apartadas tendencias. El auge de estos procedimientos puede señalarse en las dos primeras decenas del siglo. El andaluz Manuel Machado inicia una asimilación de las formas poéticas populares, no a modo de glosa o calco, sino como motivo de una original expresión; así dos rápidas y elegantes fantasías: *Gerineldos el paje* y *Lirio* (1902) ⁴⁴. El madrileño Emilio Carrere, en *La princesa muerta* (1909), rehace el «Dónde vas, Alfonso Doce» ⁴⁵. En esta corriente observamos que se concede al romance popular de ahora más atención que al recogido y estampado en

⁴³ Me refiero a los citados arriba, cap. XVIII, 7.

⁴⁴ En su colección *Alma*, 1902; reimpresso en *Alma, Museo, Los Cantares*, 1907.

⁴⁵ Véase CARRERE, *El Caballero de la Muerte*, 1909, 2.ª edic., 1921.

la época clásica. Así, el poeta argentino Enrique Banchs, en sus cuartetos *Elogio de una lluvia* (1908) ⁴⁶, envuelve en delicada vaguedad el romance de *Delgadina*, con recuerdos del ¡Ay!, un galán desta villa asturiano. El mismo romance de *Delgadina* es desarrollado en prosa, con inclusión de algunos versos tradicionales, por J. Moreno Villa, bajo el título *La obediencia* (1918) ⁴⁷. Ya Almeida Garrett, en su *Adozinda*, ambicionando emular con la *Mirra* de Ovidio, había tratado el mismo tema atroz del padre enamorado de su hija, según la variante *Silvana*, también de tradición oral. Es igualmente otro romance popular, oído a un zagal del Guadarrama, el tema de un invernizo cuadro serrano, trazado en prosa por Enrique de Mesa, *La loba parda* (1905) ⁴⁸, el truculento romance pastoril. En igual dirección, Azorín, escribiendo *Al margen de los clásicos* (1915), glosa exquisitamente tres romances de emocionante liricidad: el *Conde Arnaldos*, *El prisionero* y *Mis amores son las armas*. Ricardo León, en *Los Caballeros de la Cruz* (1916), incluye una abundante antología de recuerdos personales del romancero, una «cabalgada» a través de la selva romancesca ⁴⁹.

No faltan tampoco algunas obras teatrales de tema romancístico. Cristóbal de Castro y E. López Alarcón estrenan su *Gerineldo, poema de amor y caballería compuesto en parte con pasajes del romancero*, Madrid, 1909; la acción se funda toda en el romance de Gerineldo, unido al de La Boda estorbada; por tanto, la inspiración proviene, no del romancero antiguo, sino del oral moderno, y todo el desarrollo escénico es un mosaico compuesto con recuerdos, un tanto malbaratados, de cancionero y de folklore ⁵⁰. Por excepción, es un romance viejo el que alimentó las más altas ambiciones dramáticas de Jacinto Grau, en *El Conde de Alarcos, tragedia romancesca*, Madrid, 1917, obra

⁴⁶ E. BANCHS, *El libro de los elogios*, 1908.

⁴⁷ MORENO VILLA, *Evoluciones*, 1918.

⁴⁸ En su *Flor pagana*, 1905, pág. 37.

⁴⁹ Para fechas posteriores esperamos la publicación de la conferencia que en el Curso de Verano en Vigo dió el año 1946 FRANCISCO SÁNCHEZ CASTAÑER, *Popularismo y tradición en la lírica española contemporánea*, estudio del mayor interés, a juzgar por el programa publicado. Véase también M. García Blanco en su estudio del *Romancero*, en la *Hist. General de las Literaturas Hispánicas*, II, 1951, pág. 38.

⁵⁰ El lirismo de CRISTÓBAL DE CASTRO se salpica de continuos recuerdos romancísticos vagos, que ya no pretenden utilizar nociones conocidas de todos; un ejemplo entre muchos: la hija de *Almanzor*, que ama al *Conde Claros*, es llevada por su padre *riberas del Duero arriba...* (en el *Blanco y Negro*, Madrid, 25 enero 1908).

escrita en prosa (bastante desmayada, por hacerse en *fabla*), mezclada a algunos versos esenciales del famoso romance juglaresco; éste, tan dramatizado ya en la época clásica y en la romántica, cuenta ahora con el más vigoroso y acertado esfuerzo para fortalecer los fundamentos pasionales que el viejo juglar no se preocupó de poner muy en claro; no obstante, la tragedia; bien planteada, languidece en todo su desarrollo.

En fin, al lado de los grandes musicólogos antiguos que se inspiraron en el romancero, deben figurar, entre otros varios, dos de los más ilustres modernos: Pedrell, por sus muchos trabajos eruditos ⁵¹ y por su drama lírico *El Comte l'Arnau* (1904), inspirado en el romance catalán que a tantos escritores catalanes ha inspirado ⁵²; Falla, por recordar la música romancesca del siglo XVI en algunas de sus obras, especialmente en *El retablo de Maese Pedro* (1923), el ensueño de Melisendra ⁵³.

17.—*El romance como género literario moderno.*

Repetidas veces la literatura española reanima sus más decididos impulsos de renovación cultivando un romancero nuevo.

A partir del modernismo, se produce un romancero novísimo, más activo que nunca y no inferior al antiguo en obras geniales que perdurarán en el parnaso español. La simple mención de autores se perdería en lo innumerable, pues se puede decir que no hay uno que no escriba romances. Rubén Darío, Unamuno, Amado Nervo, Lugones, Manuel y Antonio Machado, Díez Canedo, Pérez de Ayala, Juan Ramón Jiménez..., para no citar sino algunos de los mayores, pertenecientes a las primeras generaciones. Y los poetas posteriores continúan. Gerardo Diego se inicia con el *Romancero de la novia*, 1918. Rafael Alberti sien-

⁵¹ Recordemos de Pedrell su estudio sobre el libro *De Musica*, de SALINAS, incluido en *Lírica nacionalizada*, París [1914], pág. 211; y su gran *Cancionero musical español*, 1919-1921, tres tomos, con abundantes tonadas de romances, antiguas y modernas.

⁵² Véase J. ROMEU FIGUERAS, *El mito de El Comte Arnau*, 1948, págs. 187-224.

⁵³ Aunque se trata de una obra de creación erudita, debo recordar aquí la inclusión del romancero dentro de una vasta perspectiva del siglo XV, desarrollada por Américo Castro en su penetrante estudio *Aspectos del vivir hispánico*, 1949; el romancero nace con el reinado de Pedro I, entre los siglos XIV y XV, tiempo en que ocurre un viraje en la vida interior de los castellanos, desplazándose el polo de la sensibilidad poética, con el despertar de la conciencia personal del escritor y la consiguiente estimación de la propia intimidad; entonces el romance segrega de las gestas aquello que ha sido escogido por una preferencia individual, el individuo proyecta su ánimo en la construcción épica, y los destellos líricos suspenden y desplazan el mero suceder épico.

te la obra de los romancistas actuales, lo mismo que toda la producción española, tan enraizada en la tierra nutrida por la vena popular, que hasta su personal aventura hacia la expresión de lo subconsciente, lo irreal y lo absurdo la declara inspirada, no en los manifiestos superrealistas franceses, sino en las despropositadas ficciones de la fantasía cómica popular ⁵⁴.

El romance llega a ser forma predilecta en la poesía del siglo xx, distinguiéndose sobre todo como expresión lírica. Pero perdura siempre la analogía con el romancero antiguo. Como ya se habían hecho romances y romanceros sobre los sucesos del siglo xix, no faltan ahora sobre los sucesos de nuestros días, en especial con ocasión de la última guerra ⁵⁵.

Por otra parte, abundan como nunca los autores que hacen romancero propio. Merece señalarse el auge de estas colecciones en la tercera decena del siglo, cuando aparecen obras notables, algunas de primer orden: los *Romances de ciego* de Salvador de Madariaga (Madrid, 1922), el *Romancero* de Leopoldo Lugones (Buenos Aires, 1924), el *Romancero gitano* de García Lorca (Madrid, 1928), el *Romancero del destierro* de Unamuno (Buenos Aires, 1928), los *Romances del 800* de Fernando Villalón (1929). Y esta coincidencia de fechas indica no un máximo en la aceptación del género, sino un impulso ascensional ⁵⁶. Cae fuera de nuestro propósito el dar a conocer los autores individuales; basta indicar sus relaciones con el romance de la tradición.

⁵⁴ R. ALBERTI, *La poesía popular en la lírica española contemporánea*, Jena und Leipzig, 1933, pág. 15 (conferencia dada en el Seminario Románico de Berlín).

⁵⁵ KARL VOSSLER, *Aus der romanischen Welt*, II, Leipzig, 1940, pág. 70, nota la gran actividad en la producción romancística con ocasión de nuestra última guerra: romances sobre la muerte del general Mola, sobre el Alcázar de Toledo, sobre la toma de Bilbao, o de Lérida. Aquí recuerdo a RAFAEL DE BALBÍN, *Romances de Cruzada*, 1941. En la parte republicana hay igualmente muchos, desde el mismo RAFAEL ALBERTI, *Fermín Galán, romances de ciego*, 1931, en adelante. Imposible intentar un esbozo bibliográfico ordenado para todo este párrafo.

⁵⁶ Esto lo veo confirmado al recibir el estudio de Pedro Salinas, *El romancismo y el siglo XX* (en «Estudios Hispánicos: Homenaje a Archer M. Huntington», Wellesley, 1952, págs. 499-527). En esta última y eminente publicación de Salinas se observa, por ejemplo, cómo aumenta el uso del romance en una obra de capital significación, el *Cántico* de Jorge Guillén: un solo romance en 1928, cuatro en 1936, dieciocho en 1946. Salinas cree que el siglo xx «añadió al romancero lo que le faltaba: el lirismo», y que «el siglo xx ha encontrado toda su alma al romance». Ilusión no de crítica, sino de escuela literaria innovadora. El romancero no careció de lirismo ni de alma en los siglos anteriores al xx. Digamos que la poesía moderna adaptó espléndidamente el romance al particular lirismo del siglo, porque también el siglo xv y los dos siguientes hallaron toda el alma del romance, adaptándolo al particular lirismo de cada uno de ellos, de lo cual nos dejaron muestras insuperables. Salinas caracteriza con gran acuidad el lirismo de ocho autores principales.

La mención de García Lorca me lleva a pensar en el éxito vario de las diversas porciones de este género popular. El *Romancero gitano*, que es el más decidido y alto esfuerzo por abrir anchos horizontes a la forma romancística, se asocia por sus temas a la época decaída y pobre de la poesía popular: los héroes gitanescos enfrentados con los negros tricornios de la guardia civil, traen consigo el recuerdo deprimente de los romanzones execrados por Meléndez como consagrados a exaltar la vida airada y el denuedo del forajido (fuera exido) que vive fuera del concierto social. Viene aquí también a la memoria *La tierra de Alvargonzález* (1912), de Antonio Machado, otra obra maestra del romancero moderno, pero cuyo vuelo poético lleva pesado plomo: la elementalidad vulgar de un parricidio a secas, sin la profundidad del crimen de Caín, que Machado imita; simplismo inartístico, no redimido por la intensa vibración de liricidad en que va desarrollado.

Sin embargo, la elección hecha por esos dos poetas es bien explicable: es la que primero puede ocurrir hoy a cualquiera que piensa en el arte popular. Igualmente, cuando Zorrilla era un principiante, don Salustiano Olózaga le proponía escribir un romancero sobre los bandidos y contrabandistas célebres del siglo XIX, que sustituyera a las detestables coplas de los ciegos; Zorrilla desoyó tal propuesta y comenzó a escribir romances de tema bien diferente del propuesto⁵⁷. Los romances de forajidos recomendados al poeta nos salen efectivamente hoy al paso, siempre que nos inclinamos hacia lo popular, escuchándolos en boca de recitantes callejeros o leyéndolos en pliegos de cordel; mientras, por el contrario, los romances tradicionales, nacidos de más ideales concepciones, rarísima o difícilmente se da con ellos, encontrándolos estropeados en los últimos escondrijos de la memoria popular, o archivados en publicaciones eruditas que parecen restarles sabor de popularidad y a las que el poeta no gusta acudir. Recuerdo que cuando en 1920 hice un viaje a Granada, un jovencito me acompañó durante unos días, conduciéndome por las calles del Albaicín y por las cuevas del Sacro Monte para hacerme posible el recoger romances orales en aque-

⁵⁷ J. ZORRILLA, *Obras completas*, por N. ALONSO CORTÉS, Valladolid, 1943, pág. 2196, nota a la leyenda *A buen juez, mejor testigo*, que es el romance con que Zorrilla desechó la propuesta de Olózaga.

llos barrios gitanos de la ciudad. Ese muchacho era Federico García Lorca, que se mostró interesadísimo en aquella para él tan extraña tarea recolectiva de la tradición, llegando a ofrecerme recoger él y enviarme más romances. Pero juventud y poesía le hicieron olvidadizo de su oferta, y García Lorca no volvió a intimar con la oscura y difícil tradición, aunque sí con los gitanos. Entre ellos, en vez de los escondidos y maltrechos romances viejos, oía fácilmente romances vulgares, y pensó en enaltecer esa vulgaridad, lo mismo que el buen Olózaga, aplicándose a transfigurar ese género ínfimo con genial fuerza imaginativa, maravillosa metaforización y poderoso lirismo. Admiro como quien más el *Romancero gitano*; sólo lamento que el genio poético que lo inspira no avivase otros asuntos, porque los temas en la obra de arte no son cosa secundaria.

Pero, en definitiva, estos dos casos insignes aquí recordados, nos han venido a decir que la literatura moderna ha logrado reanimar el degradado romance plebeyo, eludiendo el anatema con que el siglo XVIII lo condenaba. Parejamente a la vez esos dos casos serán augurio cierto de que la auténtica poesía tradicional habrá de encontrar también más ancho campo para ejercer su virtualidad cuando supere las condiciones adversas en que ahora vive, cuando suprima el aislamiento en que hoy están cada una de sus manifestaciones. Para muchos la tradición antigua es caducado arcaísmo, porque no se la une con la tradición actual, y ésta puede ser mirada como ruda e inepta porque se la expone en versiones locales defectuosas y sin relación con las antiguas. De ello vamos a tratar a continuación.

CAPÍTULO XXIII

UNIDAD DEL ROMANCERO ANTIGUO Y MODERNO

1.—*Necesidad de abundantes textos.*

La tradición moderna en cuanto a la calidad de cada una de sus versiones es por lo común muy inferior a la tradición antigua; en cambio, la supera incomparablemente en cuanto a la cantidad que de sus versiones tenemos disponibles, y, en suma, la supera en cuanto al interés histórico y técnico, a causa de estar recogida con diligencia muchísimo mayor y con orientación científica de que antes carecía, sin que en ningún modo carezca también de valor en cuanto al interés literario.

Esta abundancia que procura la recolección moderna es de absoluta necesidad. Una poesía que por esencia vive variando, sólo puede ser conocida plenamente con atención a todas sus variantes, y siendo esto imposible, con atención por lo menos a gran cantidad de ellas. Si la exploración de la memoria tradicional que en el siglo XVI hicieron los editores de pliegos y cancioneros hubiera tenido algo de la actividad que hoy se despliega en esa tarea, poseeríamos un inestimable tesoro de expresión poética, de giros y de temas legendarios, forjados en aquella época floreciente, ahora sin remedio perdidos para la historia literaria. Sin embargo, no todo lo ha olvidado, ni mucho menos, la decaída época presente; y así, en la ruda memoria de las clases desheredadas de la cultura, hoy depositarias casi únicas del antiguo caudal, se conservan todavía tan en abundancia los restos arquitectónicos, las ruinas y los escombros del pasado, que gracias a la exploración extensa y a la excavación profunda, pode-

mos descubrir, entre la espinosa maraña y la capa de tierra que los oculta, no sólo romances desatendidos antes, según hemos visto, sino varios romances en mejor estado que en el que nos los ha trasmitido el siglo xvi. Un buen ejemplo en que la calidad moderna supera también a la antigua, al par de la cantidad, es el *Gerineldo*: los pliegos sueltos antiguos nos dan dos solas versiones: una muy incompleta, tanto por el principio como por el fin; otra completa, pero malamente adulterada, y a ambas superan en perfección y pureza varias versiones modernas. Pero además, frente a esas dos formas antiguas que muy poco o nada nos pueden decir por sí solas, las 164 versiones que en 1920 pudieron ser estudiadas, aumentadas hasta más de 500 en 1947 ¹, nos revelan muchos de los principios que rigen el desarrollo colectivo de la poesía tradicional. Sólo hoy, que recogemos muestras de un mismo romance en la gran extensión de los países donde se hablan las lenguas hispanas, podemos estudiar en vivo, sobre el terreno, la propagación, las alteraciones y el funcionamiento de este singular género de poesía, que nace y vive al calor del interés colectivo de todo un pueblo.

Por otra parte, téngase también en cuenta que la escasísima recolección quinientista nos ha trasmitido bastante más de lo que la erudición moderna nos pone ante la vista, a pesar de los diligentes y metódicos trabajos de Durán, de Wolf, de Hofmann, y de los tan afortunados de Menéndez Pelayo. La cada vez creciente exploración de las bibliotecas puede hoy entregarnos bastantes más textos antiguos. Aún quedan pliegos sueltos desconocidos, aún falta publicarlos todos más fielmente que lo hizo Wolf, quien, por prejuicio, hasta se permitió despojarlos de la -e paragógica; los cartapacios manuscritos encierran todavía muchas y preciosas copias romancísticas no aprovechadas; el teatro clásico guarda romances viejos no incorporados aún a nuestras colecciones; los versos aislados de romances populares, recordados profusamente en la literatura española y en la portuguesa, aún no están utilizados para el mejor conocimiento de estos poemitas ².

¹ Estudiados por Álvaro Galmés y Diego Catalán, arriba, cap. XXI, 9, nota 56.

² En mis conferencias sobre *El Romancero español*, New York, The Hispanic Society of America, 1940, procuré dar algunos ejemplos de romances desconocidos, conservados en pliegos, cartapacios y comedias. Las alusiones romancísticas en la literatura portuque-

Los hallazgos y sorpresas en este antiguo campo suceden a veces en elocuente conexión con los de la tradición moderna, hasta en el sincronismo de su aparecer. Un romance fronterizo de *Portocarrero*, el primer alcaide de Alhama en 1482, romance desconocido por no haber sido impreso en el siglo XVI, caía en mis manos según tres versiones diferentes, el año 1902 y a pocas semanas de distancia: desenterrado en una biblioteca de Ravena por el profesor Antonio Restori, recogido en boca de dos judíos de Tánger por el señor José Benoliel, y encontrado en otra biblioteca madrileña por mí ³. A poco de haber publicado Menéndez Pelayo una ignorada y donosa introducción al romance de *Galiarda*, tomándola a la Tercera Parte de la Silva de Zaragoza, la recogía yo de boca de una labradora de Villacid de Campos, y me la enviaba de Tánger el mismo Benoliel ⁴.

2.—*El romancero antiguo y el moderno no pueden seguir disgregados.*

Mas a pesar de la íntima correspondencia que existe entre ambas tradiciones, antigua y moderna, lo cierto es que viven prácticamente disociadas.

Esto se explica por el gran vacío de dos a tres siglos que media entre las dos recolecciones de nuestra tradición, así que la antigua y la moderna, tan apartadas una de otra en el tiempo, parecen demasiado desligadas ⁵. Verdad es que Jacobo Grimm, en cuanto tuvo vaga noticia de hallarse aún viva una tradición actual española, deseó asociarla a la del siglo XVI. Pero el hecho fué que Durán, inclinado a ese mismo propósito, sólo reunió ocho versiones modernas a los muchos centenares de versiones antiguas por él acopiadas; y Fernando José Wolf, en su *Primavera y Flor*, no creyó oportuno aceptar sino dos de esas ocho.

sa fueron recogidas y estudiadas magistralmente por CAROLINA MICHAËLIS, *Romances velhos em Portugal*, Madrid, 1907-1909, reimpresso en Coimbra, 1934. La falta de un libro semejante para la literatura española espero sea en buena parte remediada en la futura publicación del *Romancero Hispánico*; un vasto esquilmo de los textos literarios tenemos ya hecho María Goyri, principalmente, y yo.

³ Véase *Catálogo del romancero judeo-español*, núm. 11.

⁴ *Antología*, IX, 1900, pág. 241, y *Catálogo del romancero judeo-español*, núm. 102.

⁵ En la colección de Child, la tradición antigua, como fundada principalmente en textos de los siglos XVII y XVIII, se da la mano con la tradición moderna del XIX; véase, por ejemplo, el núm. 10.

Menéndez Pelayo alcanzó mejores tiempos, pues pudo reunir hasta doscientas; pero, en su obra, esta copiosa recolección, lo mismo que la recolección antigua, todo aparece expuesto y comentado en el mismo estado de fraccionamiento en que se venía dando a luz ⁶. A un lado está todo lo que había agrupado Wolf; después se añaden complementos varios, tomados de impresos y manuscritos antiguos; luego, algunos romances conservados por medio del teatro; después, variantes de la Tercera Parte de la Silva de Zaragoza; en otro volumen, los romances recogidos actualmente en Asturias; detrás de éstos vienen los recogidos en Andalucía y Extremadura; luego, los catalanes, los judíos, etc. Es defecto que aquel período de exploración compilatoria impone naturalmente a la gran obra de Menéndez Pelayo; ella nos deja ver por primera vez un conjunto del romancero, pero la distribución de la materia en compartimientos estancos no puede menos de refluir en el estudio erudito, el cual rara vez pone en relación las varias secciones, para alguna referencia general de tal forma de romance a tal otra.

Es preciso que acabe la inconexión en que hoy están todas las partes del romancero. Es preciso unificar totalmente el estudio.

El tratar, como se viene haciendo, las versiones asturianas aparte de las andaluzas, las cubanas aparte de las argentinas, es privarse del fruto mejor y más apetecible. Cada sector geográfico aislado tiene sin duda un positivo interés particular, pero aun éste no puede ser bien apreciado si no se establece sobre muy amplia comparación con otros sectores. Nos han salido al paso muchos ejemplos de lo inseparables que son las manifestaciones de la tradición moderna; las más insospechadas relaciones, por ejemplo, entre zonas tan apartadas como la América Meridional y la montaña de León se descubren reiteradas, directas y recientes (cap. XX, 20).

Después es preciso unir indisolublemente las dos recolecciones, la antigua, tan escasa, y la actual, tan abundante. El vacío de varios siglos que separa una de otra no debe aislarlas. Es un vacío aparente, no real. Ciertamente es que la tradición antigua vive hoy casi sólo entre las gentes de letras, y que la tradición

⁶ Véase capítulo XVIII, 1 y 8.

moderna vive casi sólo en el canto de los iletrados incultos; pero tanto la antigua como la de ahora trascienden bastante al público general, y sobre todo la tradición oral de hoy está unida, como hemos visto, por multitud de lazos irrompibles con la tradición antigua, la siempre grata a los más altos cultivadores de la literatura. El vacío entre las dos épocas del romancero es sólo una apariencia, porque la oscura tradición de hoy se enlaza *ininterrumpidamente* con la brillante tradición de la época áurea; la memoria del pueblo no ha padecido intermitencia o cesación ninguna en sus recuerdos romancísticos, en su perpetua reiteración y restauración de los tipos heredados; de modo que las variantes de hoy son en su mayor parte viejas, cantadas ya en los siglos pasados, aunque entonces no fueron puestas por escrito. En fin, tengamos siempre presente que las admiradas versiones únicas del siglo áureo encierran, en su unicidad, una poesía cambiante y flúida por esencia, cuya palpitación vital no podemos alcanzar sin el revelador auxilio de la tradición moderna.

3.—*Edición plenaria de los textos.*

¿Y qué debemos hacer con tantas variantes, así modernas como antiguas?

Los que en el decenio 1880, como Milá, Child o Nigra, se preocupaban de conocer a fondo la poesía popular, publicaban íntegras todas las versiones que lograban reunir: dos, cinco, ocho, veinte o más. Veían con evidencia la imposibilidad de fijar un texto único de cada canción; percibían que las variantes de cada versión eran por naturaleza muy distintas de las que puede ofrecer una poesía de autor individual, y, por tanto, no hallaban modo de reducirlas a un texto común. Pero sólo estudiaban las divergencias cuando alteraban el curso del relato poético, y no cuando simplemente alteraban el estilo.

Veinte años después, en el primer decenio del 1900, los que, como Doncieux o Tiersot, iban guiados por la afirmación resuelta de que cada canción popular tiene *una* patria única, *una* fecha y *un* autor único, aplicaban todo su esfuerzo a descubrir ese original primero, no dando después importancia a las variantes que juzgaban posteriores y degeneradas. Utilizaban todas las versiones conocidas, que ya eran más que antes, hasta trein-

ta, sesenta o más, pero sólo las aprovechaban en aquello que en cada una estimaban originario, y con todo lo elegido, «combinadas todas las versiones», componían lo que llamaban «un texto crítico», omitiendo el mencionar o anotar lo mucho en que las diferentes muestras recogidas discrepaban del presunto texto primitivo ⁷.

Hoy, tras muy largas discusiones, aún no terminadas, podemos afirmar que un canto tradicional no tiene una forma única primera, porque no nace, es decir, no se hace tradicional, en un momento preciso, sino por acción lenta de su trasmisión oral, y cuando por primera vez se le puede recoger en la tradición, ya reviste, no una, sino varias formas diversas que mutuamente se han influido inextricablemente (cap. II, 11). Afirmamos además que por su autor-legión y por su esencia, la poesía tradicional no reviste *una* forma fija, estática, sino cambiante o flúida, que en cada época vive en miles de memorias y es cantada por miles de voces en diversa forma. Por eso debemos dirigir nuestra atención a ese estado de fluidez. Entonces importa no desatender ninguna de las muestras, siempre escasas, que hayamos podido recoger de la multiseccular reiteración de su canto. Todas deben ser presentadas juntas, distribuidas en grupos homogéneos, para su comparación y estudio. Sólo así, mediante la publicación agrupada de muy abundantes versiones, obtendremos una representación, aunque siempre pobre, bastante ilustrativa, del modo como vive una canción tradicional, y del proceso por el cual se conforma, reforma o deforma durante su trasmisión. Por esto en el decenio 1880 los estudiosos de la balada habían publicado ya juntas e íntegras todas las que pudieron reunir ⁸, y deben ser publicadas todas las que hoy se logren acopiar, o al menos casi todas, cuando sean sobreabundantes, abreviando alguna en sus partes peores, o suprimiendo lo que se juzgue menos útil. No debe perderse nada del asiduo e inteligente trabajo de tantos recolectores modernos, gracias a los cuales la tradición de nuestra época, aun rapsódica como es, nos ofrece

⁷ Sobre Doncieux, véase cap. II, 10.

⁸ Child y Nigra publicaron íntegras todas las versiones. Milá usó el sistema de publicarlas parcialmente, referidas a la versión íntegra que pone en cabeza de todas. Pero el sistema de Milá es defectuoso, ya que los versos omitidos nunca pueden ser idénticos a los de la versión íntegra; y es además sistema confuso, muy trabajoso para el lector, cuyo tiempo vale bastante más que el papel economizado con las omisiones abreviadoras.

medios poéticos inestimables y, además, un valor científico enormemente superior al que podemos obtener sobre la recolección del floreciente siglo XVI, satisfecha con una única versión. Sólo la abundancia moderna nos ha venido a dar idea de un continuo variar y una esencial identidad perdurable. Además, ya sabemos que en las recitaciones actuales hay mucho bueno no recogido antes, y que entre lo mucho malo de ellas surge siempre algo acertado; a veces en el disparate más deforme se oculta una variante útil, que la crítica llega a descubrir y a interpretar.

4.—*Varias versiones típicas de un romance.*

Dado lo variable que es el texto de una canción, ¿cómo llegar a conocerla a través de sus cambiantes versiones?

El primer sistema puesto en práctica fué el de componer una versión híbrida; mejorando una versión oral con versos de otra o de otras, o corrigiendo sus defectos con enmiendas de propia inventiva. Esto hicieron los editores del siglo XVI, y esto hicieron muchos del XIX, siempre que quisieron dar un texto completo y correcto. Tal sistema no se propone un fin científico, y sólo es aplicable con mira a la vulgarización. Aplicarlo a una versión auténtica oral es estropearla, quitándole su valor filológico. El mismo estropicio resulta en la reconstrucción crítica de un romance oral con intento de reducirlo a la forma en que salió de la boca de su primer cantor, ya que, si lográsemos semejante intento, hallaríamos que ese primer autor no cantó un romance tradicional, sino un romance de estilo individual.

Puesto que la unicidad del texto tradicional es un mito postromántico y que una canción oral no cabe en una sola forma, la ciencia, evocadora del arte, debe dar a conocer del modo más sencillo y comprensible la esencial mutabilidad de la canción.

La escuela individualista pretende *fijar* el texto primitivo de la canción oral; muy al contrario, la crítica tradicionalista, lejos de perseguir la *fijeza*, trata de revelar la *variabilidad* de la canción.

Es imposible, ciertamente, reunir las innumerables versiones en que un romance se manifiesta y se ha manifestado, y, sin embargo, su texto no es inasequible; sabemos que, en medio de su esencial mutabilidad, las variantes viven dentro de ciertos

límites de firme estabilidad (cap. II, 13), y esos límites son lo que nos importa captar. Sabemos también que las variantes innumerables se producen incluídas en corrientes de impulso colectivo, y nos basta destacar ese impulso, separando las formas principales en que un romance fué asimilado por la colectividad, y reconstruyendo de ellas versiones tipos que encierren los caracteres más estables que las distinguen.

Dentro de este punto de vista, la variabilidad esencial del romance oral nos impone sus normas. Cuando de un romance poseemos sólo dos o tres versiones (caso el más favorable con que podemos contar respecto a la tradición antigua), no debemos forzarlas a englobarse en una, fundiéndolas arbitrariamente; y cuando en la tradición moderna poseemos versiones en abundancia, debemos clasificarlas filológicamente en grupos distintos, caracterizando cada uno por cierto número de variantes capitales muy semejantes, aunque nunca serán idénticas del todo. La agrupación de versiones suele resultar con cierta unidad geográfica, pues las variantes suelen propagarse en contigüidad territorial, pero también a veces hay que agrupar versiones esparcidas en territorios separados unos de otros, por causas varias a que antes hemos aludido.

Cada grupo debe dar lugar a la reconstrucción de una *versión tipo*, donde se reúnan las variantes características que sirvieron de base para la agrupación. Ninguno de los diferentes *tipos* reconstruídos puede ser un *arquetipo* originario, perfecto y único; será sólo imagen aproximada de cada una de las modalidades más destacadas que el romance ha tomado.

La recta crítica filológica no consiente, por lo general, que en la reconstrucción de un tipo se incluya todo lo mejor que se halla en las múltiples versiones afines de que disponemos. Si se tratara de hacer un mosaico con todas las variantes autorizadas por las fuentes del romance, con todas las recomendables según la lógica y la belleza del relato, obtendríamos versiones demasiado largas, demasiado recargadas, extrañas ya al estilo del canto popular. Los elementos originales y excelentes suelen andar repartidos en diferentes versiones; lo bueno lo conservan todo entre todas.

Esto apoya la necesidad de publicar abundantes versiones, recogidas como queda dicho. Ellas no sólo sirven para justificar

las variantes elegidas para el texto tipo, sino para suplir las indispensables deficiencias de éste; en las versiones relegadas se hallarán variantes que, a pesar de ser recomendables filológica o estéticamente, no pueden tener cabida en la reconstrucción típica, dada su esencial brevedad.

También la publicación abundante de versiones relegadas es medio único de suministrar datos copiosos para estudiar, ahora o en futuros trabajos, el carácter de las diversas regiones de la tradición. Hoy conjeturamos sólo muy por cima ese carácter, aunque tan necesario es determinarlo, tanto para la individuación psicológica de la misma región, como para mejorar la reconstitución típica del texto romancístico, discerniendo lo que en cada versión oral puede haber procedente de adiciones locales y lo que puede pertenecer a la tradición más general. Por ejemplo, ya que hemos señalado como peculiar de las versiones sefardíes cierta ornamentación oriental, inspirada en la literatura árabe o turca, podrán admitirse esos ornatos en una reconstrucción de tipo sefardí, no en la que quiera representar un grupo de versiones más amplio. Éste es un caso bien notorio; pero otros hay más difíciles. La descripción de «una oscura montaña / donde cae la nieve a copos y el agua menuda y fría», se repite en varios romances en la región Noroeste de la Península⁹ y falta en el Sur, por lo que parece muy peculiar de las nevosas montañas norteñas; pero se halla también en versiones de Tánger, y habrá quizá que tener tal descripción como de uso general en la época primitiva del romancero, habiendo sido después olvidada en tierras meridionales.

En el estudio y valoración de las variantes, la estricta crítica filológica debe ser guiadora suprema, pero no única. El criterio estético debe regir también, como rige en toda labor de alta filología, y aún más que cuando se opera sobre un texto de arte individual, cuyas variantes, siempre muy escasas y concretas, permiten llegar a descubrir la forma original y el gusto artístico propios del autor, a los cuales hay que ceñirse. Ante un texto de tradición oral, esencialmente multiforme, la crítica de las variantes ha de dar mayor cabida al criterio estético, aunque

⁹ En la *Infantina*, en el *Caballero burlado*, en la *Penitencia del rey Rodrigo...* Véase el *Catálogo del romancero judío-español*, núm. 114, y P. BÉNICHOU, *Romances de Marruecos*, núm. 1.

siempre apoyado en el filológico, para reflejar más justamente el gusto artístico colectivo, libre de singularidades propias del gusto personal.

5.—*La poesía tradicional perdura en actualidad.*

A pesar de la abundante riqueza que todavía ofrece a la exploración el moderno canto tradicional, según venimos notando, ¿no estará próximo a enmudecer, según tantos presagian? ¿No estará el romancero próximo a quedar como poesía muerta, de edades pasadas?

Desde que empezó a estudiarse la canción popular, en el siglo XVIII, se viene prediciendo su extinción como muy cercana. Herder, en la introducción a sus *Volkslieder*, en 1778, envidiando la recolección de baladas inglesas y escocesas llevada a cabo muchos años antes, recomendaba a los alemanes que se apresurasen a recoger ellos también, en las diversas regiones, las poesías populares, pues aquélla era la última oportunidad que había para tal esfuerzo; medio siglo después sería demasiado tarde. Pero desde entonces han pasado más de tres medios siglos, y se siguen recogiendo cantos alemanes. Por su parte, los eruditos españoles de la época de Durán, o los poetas del pueblo como Gabriel y Galán, dieron por muerto el romancero en Asturias o en Extremadura; los folkloristas como Aguiló o Munthe presagiaron la rápida desaparición en Cataluña o en Asturias; don Juan Valera anunciaba lo mismo para Andalucía; otros muchos observaron, y observamos, continuos retrocesos en las costumbres romancísticas de la Península y de los sefardíes; pero a pesar de augurios y observaciones en contra, todavía, por cualquier parte donde se explore el mundo de habla hispano-portuguesa en sus centros apropiados, se puede afirmar que la cosecha del canto épico-lírico será abundante. Todos los que hemos recogido romances los recogimos de las gentes ancianas, y nos parece que cuando ellas mueran se agotará la tradición, pero, cincuenta años después, nuestros nietos los vuelven a recoger de otros ancianos y el milagro de la continuidad tradicional se perpetúa inacabable.

Verdad es que buena parte de los romances que más se cantaban en el siglo XVI ya no se oyen hoy. Todo tiene fin, pero

también renovación. Y contra tanta pérdida, el caudal romanesco vivo hoy día en la memoria popular es aún muy copioso, permitiéndonos afirmar que no desaparecerá en un porvenir cercano, como tantas veces se ha predicho. Hemos visto que en los siglos XVIII y XIX, durante el período en que el romancero oral yacía como muerto, en profundo desmayo cataléptico, no sólo olvidado, sino negado por todos, conservaba en su curso soterrado versiones excelentes, desarrollaba oculta acción para dar liricidad a los pesados versos de los romances de ciego, creaba nuevos romances de tema campesino, y hasta se daba algún caso en que la poesía artificiosa, escrita en nuestros mismos días, era convertida en canción oral, asimilada en variantes por el canto popular.

Es cierto que nuestros tiempos de técnica y maquinismo febril, de universalización en las formas de vida, tiempos en que vemos el ocaso de tantas instituciones seculares, no son nada propicios para la conservación de cualquier viejo uso particular. La radiodifusión es el más poderoso agente para propagar cantos de moda fugaz que hagan caer en olvido los antiguos. Pero ¿no podrán los inventos de nuestra edad, la radio misma, aplicar su enorme poder difusor a recordar y restaurar el romancero? Ya se ha hecho algún esfuerzo en este sentido ¹⁰. Por su parte, el gramófono, mediante su escritura sonora, puede familiarizar con las tonadas populares a los que no saben leer música ni viven en contacto con el pueblo cantor. De hecho, la música romanesca, que en el siglo pasado era absolutamente inaudita para todos, es asequible ahora en discos gramofónicos. García Lorca hizo grabar algunos en que puso el sello de su exquisito gusto musical y poético; gracias a él, *Los mozos de Monleón* y *Los peregrinitos* son escuchados por gentes de una clase social y cultural adonde de ninguna manera llegaban antes tales cantos. Varios romances de las lejanas colonias sefardíes de Oriente, tan deshechas tras la última guerra mundial, están archivados en discos. *L'Anthologie sonore* de Curt Sachs contiene, en su disco 17.º, romances de Milán, de Fuenllana y de Pisador, antes ignorados por todos.

Esta aplicación de los recursos modernos a la propagación del romancero, aunque es hoy poca, tiende a compensar el hecho

¹⁰ En la Radio de Madrid, de 1948 a 1952, ha dado Gonzalo Menéndez-Pidal una emisión semanal sobre literatura y música tradicionales, en particular sobre el romancero antiguo y el moderno.

de que los tiempos actuales son muy desfavorables al arte para todos. La poesía se ha apartado de los grandes afanes y comunes emociones de los pueblos, para encerrarse en una extremada artificiosidad individualista. Sólo cuando se produzca, que con certeza habrá de producirse, la consiguiente reacción hacia la sencilla claridad y natural llaneza, surgirá cierta humanística homogeneidad de vida espiritual entre las diversas categorías culturales de los hombres, que hará posible el florecimiento de una poesía intimada en el alma de la colectividad. Entonces, en la espontánea evolución del arte, el romancero alcanzará la eficacia que tuvo en las proximidades del 1600, afirmando el gusto por la «poesía natural», difundiendo aquel principio informador de las épocas de sencillez: que la verdadera poesía no es regalo especial para un cenáculo de selectos, sino ofrenda para deleite y enaltecimiento de todos.

Pero, por último, sin que pensemos en tal reacción, el romancero, tras largo olvido, pervive plenamente actual, mezclado a las grandes empresas de la literatura, desde la época romántica; y aun la rama de ahora y la antigua acrecerán su vigor cuando afirmen su indisoluble unión; y sean cualesquiera los rumbos que pueda tomar el arte, siempre el pueblo, la nación, necesitará una poesía y el romance será su forma perpetuamente predilecta. Y no sólo esto. Hemos visto bien notorio entre los eruditos y los literatos de ahora un interés y atención hacia esas creaciones populares antiguas y modernas. No se extingue la acción tonificante de la poesía tradicional sobre la poesía individual. Tal acción no es efecto de una moda pasajera; es tendencia connatural del genio poético español el apoyar y refrescar la propia sensibilidad en la sensibilidad colectiva. Siempre que España quiere hallarse a sí misma, en su esencia histórica y poética, vuelve los ojos a ese romancero elaborado en siglos y siglos por las generaciones pretéritas.

Concluamos ya este capítulo y este libro reiterando que para la más perfecta comprensión histórica y estética del romancero es preciso disponer de nuevo el campo de estudio, inmenso y atrayente, que promete doradas cosechas de incalculable precio. El trabajo crítico, después de ahondar, como nunca antes, en los más escondidos penetrales de la tradición, debe lograr que los

diversos caudales de la recolección antigua y los más diversos aún de las colecciones modernas afluyan a un mismo cauce. Son aguas que manan en cumbres muy alejadas unas de otras, pero aunque corren separadas por la escabrosa aspereza del terreno, llevan su fertilizante curso hacia el mismo valle. Tanto entre los caracteres góticos de un pliego suelto antiguo como entre las notas del canto campesino actual surgirá, cuando cese el estado de disgregación que lamentamos, la variante más auténtica, la forma más bella del romance, la imagen más sugerente para el estudio filológico y literario.

Hoy, tal como se halla disgregada esta producción tan característica del genio poético español, nos es sólo conocida muy deficientemente. El texto de los romances no ha sido aún establecido, estudiado y disfrutado en vista de todas sus versiones publicadas y de las que se deben allegar para la más completa representación de la vida tradicional; y así, el romancero aparece hoy despedazado, como la patraña dice que estaba el nigromante don Enrique de Villena, hecho gigote, metido en una redoma, esperando la hora mágica en que se juntasen los pedazos para gozar una nueva vida.

Debe sonar esa hora en que la ciencia congregue los dispersos miembros de nuestro cancionero épico-lírico, restituyéndolos a su integridad vital. Deben recobrar la unidad de su ser esas felices creaciones poéticas hispanas, las más gustadas en la literatura universal después del *Quijote*, las que perpetuamente deleitan a la musa individual con el frescor manantío de los veneros tradicionales, las que perduran en ejercer un encanto seis veces secular sobre la imaginación de tantos pueblos desde Navarra a Andalucía, desde el Algarve hasta Cataluña, desde Cerdeña y las Baleares hasta las islas Azores, hasta el Brasil y Chile, hasta dondequiera que el torbellino de los siglos llevó un jirón del alma peninsular, hasta Filipinas y Goa, hasta los Balcanes y la Anatolia. Tantos pueblos de ambos hemisferios han podido ser separados por los mayores cataclismos históricos, guerras, secesiones, diásporas, pero afirman su indisoluble fraternidad hispana en el romancero, tan incommovible a los embates del tiempo como los mismos idiomas ibéricos en los cuales ha encarnado.

ÍNDICE ALFABÉTICO

DE

AUTORES en general y colaboradores en este Romancero,
primeros versos de romance, «título» de romance,
 pero no de otras obras ¹

- A Atocha va una niña*, 21, notas 53 y 54.
- Abenamar, Abenamar*, coetaneidad, 2, 10; 3, 8; 13, 19; personificación, 3, 6; no árabe, 12, 7.
- «Abencerraje Abindarraez y Jarifa», 13, 24.
- Abencerrajes, 17, nota 32.
- «Abenzulema», 14, 6 y 9; v. Ben Zulema.
- Acabado de yantar*, 14, 13; fábula, 14, 18.
- A caballo va Bernardo*, 13, 13.
- A Calatrava la Vieja*, métrica, 4, 23 y 26; origen, 6, 11 y 12; 13, 7; ¿no oral?, 2, 9; v. Bodas de doña Lambra.
- A cazar va don Rodrigo*, asonancia, 4, 24; origen, 5, 10; 6, 22; tres versiones, 13, 7; *En un monte junto a Burgos*, 16, 23; Victor Hugo, 17, 9; Salverda de Grave, 2, 10.
- A caza va el Emperador*, Conde Claros en hábito de fraile, 7, 12; Don Carlos, 21, 3; y La Duquesa de la Rosa, 13, 20.
- Adornado de preseas*, 22, 10.
- Adozinda, v. Almeida Garret.
- «Adúltera», asonante -ó, v. *Blanca sois...*, *Yo me levantara un lunes*.
- «Adúltera», asonante -í, v. «Bernal Francés».
- aédico, período, 11, 7; 12, 1.
- Afuera, afuera, Rodrigo*, origen, 6, 23; y Camoens, 16, 4.
- AGUILÓ Y FUSTER, 7, 15; 18, 2 y 3; 20, 6; 21, 2; 23, 5.
- aguinaldo, 21, 7.
- AGUSTÍN, SAN, salmo antidonativista, 4, 10.
- ¡*Ai Valença, guay Valença!*, en Gil Vicente, 16, 4; 21, 3.
- Aimeri de Narbonne, v. Aymeri. Aiol, 7, 7.
- Airado va el escudero*, 7, 11; 11, 6.
- A Jimena y a Rodrigo*, 14, 13; 17, 1.
- A la baxada ae un río*, 16, 9.
- A la jineta y vestido*, 14, 6 y 16.
- A la vora de la mar*, 20, 5.
- A las armas, Moriscote*, 4, 12; 13, 6 y 12; reconstrucción, 12, 16.
- A las orillas de un río*, 9, 5; 20, 5.
- Albacete, 21, 3.
- ALBERTI, RAFAEL, 22, 17.
- Alburquerque, Alburquerque*, 5, 3; 11, 3.
- ALCALÁ GALIANO, 17, notas 29 y 34.
- Alexandre, v. *Morir se quiere Alex*.
- ALFONSO V DE ARAGÓN, 11, 8; 13, 10.
- ALFONSO X EL SABIO, Cantigas, 4, 5, 8, 9 y 10; *Yo salí de la mi tierra*, 4, 9 y 19; semblanza por E. Marquina, 22, nota 37.
- Aliscans, 6, 9; 7, 11.
- ALMEIDA GARRETT, Adozinda, 10, 13; 17, 15; 22, 16; y la tradición, 18, 4; 22, 1; Gaiferos, 7, nota 76.
- Almirante Fadrique Enríquez, sus romances, 12, 15; 13, 2.
- ALONSO, DÁMASO, versos plurimembres, 14, 16; y Medrano, 15, 9.
- ALONSO CORTÉS, NARCISO, reco-

¹ Este índice está hecho por don Miguel Santiago. Se publica abreviado.

- lector, **19**, 4; y Zorrilla, **22**, nota 57.
- Alora, la bien cercada*, asunto, **11**, 3; **8**, nota 11; personificación, apóstrofe, **3**, 6.
- Allá en aquella ribera*, métrica, **4**, 4 y nota 52; **12**, 14; recogido por Rodríguez del Padrón, **7**, 7; **11**, 5; **16**, 3; v. *En Castilla está un castillo*.
- Allá en Granada la rica*, **3**, 6; **8**, 3.
- Allá va Lucas Barroso*, **3**, 5; **22**, 11.
- Amen, amen, dixo, tío*, **16**, 2.
- Amis et Amiles, **7**, 7.
- amores, castellanismo en romances catalanes, **20**, 6.
- Amores trata Rodrigo*, **5**, 7.
- Amsterdam, sefardíes, **16**, 5 y nota 23.
- analogía, criterio de, **6**, 4, 6, 8 y 9; **13**, 10.
- Andalucía, abundancia de romances en lo antiguo, **8**, 1; y en lo moderno, **21**, 1, 3, 5 y 6; **22**, 9 y 10; la -e asonántica, **4**, 12; propagación de sus versiones, **21**, 11-14.
- Angeles, si al cielo ides*, **16**, 4.
- «Angélica y Medoro», **15**, 6.
- ANGLÉS, HIGINTO, **12**, 3; **13**, notas 19 y 32; **20**, 1.
- anonimia, **14**, 3 y 4; **17**, 17.
- Antes que barbas tuviese*, **14**, 17; **20**, 17.
- «Aparición de la amada difunta», **10**, 14; **11**, 6; **12**, 4; **13**, 4 y 7.
- Aposté con mis hermanos*, **21**, 1.
- Aquel ciervo cariblanco*, **16**, 2.
- Aragón, **21**, 11 a 13.
- ARBAUD, D., su colección, **4**, notas 89, 91 y 94; y la contraposición acentual, **20**, notas 7 y 15.
- áreas geográficas de romances sefardíes, **20**, 14; área central innovadora, **7**, 16; áreas periféricas, conservadoras, **10**, 13; v. propagación y contigüidad; zonas unificadas, **21**, 11-13.
- areítos, **13**, 18.
- Argentina, República, **20**, 17, 18 y nota 103; **21**, 3.
- Argentinita, la, **22**, 13.
- ARGOTE DE MOLINA, **11**, 2; **12**, nota 51; **13**, 19.
- «Arjona, Duque de», v. *De vos el Duque d'Arjona*.
- «Arnaldos», Conde, Infante, estilo, **3**, 3, 4 y 7; métrica, **4**, 14 y nota 118; fecha, **5**, 4; **11**, 5; infante-conde, **11**, 6; fragmento, **9**, 6; **10**, 3; versión completa sefardi, **3**, 3 y 7; **20**, 13; versión contaminada de Rodríguez del Padrón, **11**, 7; **16**, 3; música, **13**, nota 49; a lo divino, **10**, 5; imitado, **13**, 1; **17**, 12; **22**, 14; estimación, **17**, 7; **19**, 2; **22**, 16.
- AROLAS, JUAN, **17**, 17.
- «Arriero y los ladrones», romance del, **21**, 3; **22**, 11.
- Asentado está Gaiferos*, v. Gaiferos libertador de Melisenda.
- asonancia, **4**, 17, 23 a 26; **17**, 15; etcétera; en Italia, **17**, 11; **22**, 14; en Alemania, **17**, 7 y 10; en Dinamarca, **17**, 8.
- Asturias, arcaizante, **2**, 4; **4**, 14; **18**, 2 y 6; abundancia de romances, **18**, 8; **19**, 2 y 4.
- Atan alta va la luna*, **4**, 4, 22 y nota 52.
- AUBRUN, CH. V., 2, 18.
- áuit, tagalo, **20**, 23.
- austeridad moral, **9**, 6.
- autor-legión, **2**, 16; **5**, 10; **6**, 22; **7**, 6.
- A veinte y siete de marzo*, **12**, 16.
- Ávila, tradición romancística, **19**, 3, 4 y 6; **21**, 2 y 3.
- ¡Ay cuán linda eres, Alba!*, **15**, 4.
- ¡Ay, decía, galana y bella!*, sefardi, **16**, 8.
- ¡Ay de mi Alhama!*, **4**, 27; **13**, 12; **17**, 8; *¡Minha Alfama!*, **13**, 12.
- ¡Ay Dios, qué buen caballero!*, v. Bodas de doña Lambra; **3**, 5; **4**, 23; **6**, 12; **13**, 7.
- ¡Ay Dios, qué buen caballero!*, Maestre de Calatrava, **3**, 3 y 5; **6**, 27; **8**, 7.
- ¡Ay Juana, cuerpo garrido!*, **4**, 21.
- ¡Ay Julián, falso traidor!* y Gil Vicente, **16**, 6.
- ¡Ay tío, volámonos!*, **16**, 10.
- ¡Ay, un galán de esta villa!*, **3**, 10; **4**, nota 104; **21**, 4 y 16.
- Aye d'Avignon, **7**, 8 y 16.
- Aymeri de Narbonne, **7**, 6 y 10.
- Ayuelos, **7**, 3, 7 y 9.
- AZKUE, RESURRECCIÓN MARÍA DE, **19**, 5 y 6.
- Azores, **20**, 7 y nota 29.
- AZORÍN, **22**, 15 y 16.
- baile a lo llano, Santander, **21**, 5.
- baile ante Santa Ana, descrito por Cervantes, **21**, 4.

- baile de Las Gitanas, **21**, nota 33.
 baile de Las Jilanderas, Canarias, **21**, 5.
 baile de tres, **19**, 3; **21**, 5.
 baile del Caballero de Olmedo, **15**, 14.
 baile del Conde Claros, **13**, 18; **15**, 14.
 BAL, JESÚS, **19**, 4; **20**, 10.
 baladas, **21**, 4; comparadas a los romances, **17**, 6 y 7. Inglesas, Percy, **2**, 2; comparadas a los romances, **17**, 8 y 12; fragmentarias, **3**, 7; análogas a Dirlos, **7**, notas 61 y 65; forma de escribir su verso, **4**, 8 y nota 30; en Norteamérica, **20**, 17, 19 y nota 104; teóricos, **2**, 9 y 12; v. Child, Gummere, Kittredge, Gerould.
 BALBIN, R. DE, **13**, nota 65; **22**, nota 55.
 «Baldovinos, Suspiro de», **7**, 4 y 5; **16**, 2; música de Milán, **13**, 15; Baldovinos sorprendido en la caza, **3**, 6; **7**, 4.
 BANCHS, ENRIQUE, **22**, 15.
Banderas antiguas tristes, **14**, 21.
Bañando está las prisiones, **14**, 13; **15**, 6; **22**, 10.
 Barba, caballero, **12**, 2.
 BARBI, MICHELE, **2**, nota 45; **5**, nota 1.
 BAROJA, PÍO, **22**, 15.
 BARRIOS, MIGUEL DE, **14**, 6; **15**, 6; **16**, 9.
 «Bastarda y el segador, la», **20**, 7 y 19; **21**, 3.
 «Batalla de los Alporchones», **3**, 6; **8**, 3; **14**, 7.
 «Batalla de Lepanto», **13**, 2 y 3; **20**, 8.
 «Batalla de Toro», **12**, 5.
 Beira, **21**, 14.
 «Belardos y Baldovinos», **7**, 4.
 «Bella en misa, la», **3**, 3; **9**, 4 y 6; **22**, 7; v. «Dama de Aragón».
 BELLO, ANDRÉS, y la -e asonántica, **4**, 11, 12, 15 y 16; métrica, **6**, 2.
 «Benalmerique», **4**, 25; **7**, 6.
 BÉNICHOU, PAUL, **9**, 3; **10**, notas 25, 32 y 38; **16**, notas 29, 30, 45 y 47; **20**, 11 y notas 61, 72, 73 y 74.
 BENOLIEL, JOSÉ, **3**, nota 3; **20**, 11.
 «Ben Zuleima y Narváez», **11**, 3.
 BERCEO, GONZALO DE, **1**, 1; **4**, 2 y 9.
 BERCHET, GIOVANNI, **1**, 3; **17**, 11.
 BERMÚDEZ DE PEDRAZA, **13**, nota 67; **15**, nota 30.
 BERMUDO, FRAY JUAN, **13**, 11.
 «Bernal Francés», **5**, 4; origen, **10**, 13; creído portugués, **20**, 8; difusión, **17**, 2; **20**, 18; y Almeida Garrett, **17**, 15; conocido en el siglo XVI, **22**, 3.
 Bernardo del Carpio, orígenes, **1**, 1; **5**, 2; en el teatro, **13**, 21; romances artificiosos, **13**, 22 y 23; **14**, 3, 11, 13, 17, 21, 23 y nota 11; **15**, 7; **17**, 12; y García Gutiérrez, **17**, 17; en tradición moderna, **22**, 10; en América, **20**, 17 y 18; en Filipinas, **20**, 23; v. *Con cartas...* y *Preso va...*
 BERTRAND, J. J. A., **17**, nota 25.
 Beuvon de Hanstone, **7**, 8; **9**, 6.
Bien se pensaba la reina, **4**, 22; **10**, 3.
 Biterolf, **6**, 6; **7**, 18 y 19.
 BLACKWEL, THOMAS, **2**, 2; **17**, 1.
 «Blanca Flor y Filomena», **5**, 4; **20**, 17 y 18; **21**, 2.
 «Blanca Niña, la», auto sacramental, **9**, nota 21; v. Marido prisionero.
Blanca sois, señora mía, **3**, 7; **9**, 6; **15**, 4; **17**, 9.
 «Boda estorbada», **2**, 11 y 15; **3**, 3; **4**, 27; **18**, nota 6; **19**, 1; **21**, 5 y nota 4; áreas geográficas, **21**, 11, 12 y 13; escenificado, **22**, 13 y 16.
 «Bodas de doña Lambra», **3**, 3 y 5; **4**, 26; **6**, 11 y 12; **13**, 7.
Bodas se hacían en Francia, métrica, **4**, 24; **12**, 14; glosa, **13**, 4; sefardí, **20**, 11, 12 y 13; en Dinamarca, **17**, 13.
 BÖHL DE FABER, CECILIA, **18**, 7; **21**, 1; y Cañete, **2**, 5.
 BÖHL DE FABER, JUAN, **2**, nota 15; **4**, notas 96 y 124; **15**, nota 49; **18**, 1.
 Bolivia, **20**, 22.
 «Bovalías el Pagano», **3**, 3; **7**, 10 y nota 25; **15**, 9.
 BRAGA, THEOPHILO, **10**, nota 45; **16**, 4; **18**, 4, 8 y 9; **20**, 7 y 8.
 Bragança, **20**, 7; **21**, 3.
 BRANTÔME, **17**, 1; **20**, 14.
 Brasil, **20**, 8 y 9; **10**, 12; **18**, 4.
 BRAUNFELS, LUDWIG, **17**, 10.
 «Bravonel de Zaragoza», **14**, 6.
 BRIZ, FRANCESCO PELAY, **18**, 3;

- 10, notas 43 y 52; 20, notas 20 y 29.
- BROWNING, J., 10, 14; 17, 8.
- BUCETA, ERASMO, 17, notas 33 y 36.
- Buen alcaide de Cañete*, 3, 6; 8, 2; 11, 3.
- Buen conde Fernán González*, 13, 4; -e asonántica, 4, 12; diálogo, 3, 3; en el teatro, 15, 3; tonada, 13, 13; 16, 12; anécdota: «aunque vades», 13, 12; v. *Mensajero eres, amigo*.
- Burgos, 13, 4; 21, 3 y 7.
- BURGUILLOS, JUAN SÁNCHEZ, 13, 22.
- BYRON, LORD, 17, 8.
- Cabalgá Diego Latñez*, 13, 5; 14, 22; origen, 2, 10; 6, 18; versiones, 2, 15.
- «Caballero burlado, el», 3, 7, 8 y 10; 5, 7; fecha, 5, 4; versiones antiguas, 5, 7; modernas, 21, 1; Rodríguez del Padrón, colector, 11, 5; 16, 3; métrica, 4, 4; 12, 14; escudero, 11, 6.
- Caballero Cesario, 13, 22.
- Caballero de lejas tierras*, v. «Señas del marido».
- Caballero, si a Francia ides*, v. Gai-feros, libertador de Melisenda.
- Caballeros de Castilla*, suceso de 1481, 12, 15.
- Caballeros de Moclín*, 11, 3; 15, 1 y 4.
- Caballeros granadinos*, 14, 7.
- cabo roto, verso de, 9, 5; 20, 5.
- Cáceres, 19, 2, 4 y 6; 21, 2, 3 y 7.
- Cada día que amanece*, 6, 18; 13, 4.
- CADILLA DE MARTÍNEZ, MARÍA, 20, 18.
- «Calainos», 4, 23; 7, 9 y 11; y Valderrábano, 13, 11; y Camoens, 16, 4.
- CALDERÓN DE LA BARCA y Bernal Francés, 22, 3; y los romances nuevos, 14, 6; 15, 6 y 14.
- Galisto y Melibea*, pliego suelto, 13, 4.
- CÁMARA CASCUDO, LUIS DA, 20, 9.
- Caminando por mis males*, forma métrica, 1, 2; 4, nota 102.
- CAMOENS, LUIS DE, 16, 4.
- Canarias, 4, 27; 10, 10; 20, 21; 21, 3, 5 y 8.
- CÁNCER, JERÓNIMO, 15, 7 y 13.
- canción épico-lírica francesa, verso y estrofas, 4, 17 a 21; 20, 4; asonancia aguda o grave, 20, 2; contraposición acentual, 20, 3; fragmentismo, 3, 7; influjo fuera de Francia, 10, 11; criterios engañosos, 9, 5; «Señas del marido», 9, 2; «Muerte ocultada», 9, 2 y 3; «Adúltera», asonante -ó, 9, 6; «Noble porquera», 20, 5; «Doncella vengadora», 20, 5; «Escriveta», 7, 16 a 19; chansons de geste y romances juglarescos ¿franceses?, 7, 1, 6, 7 y 9; influjo español, 10, 13 y 14; v. Arbaud, Combarieu, Doncieux, Coirault, Tiersot.
- canción épico-lírica italiana, verso y estrofas, 4, 17, 18, 19, 21 y 22; asonancia aguda o grave, 20, 2 y 7; «Escriveta», 7, 16 a 19; influjo español?, 10, 11; «La figlia del Re», 10, 12; «Il marito giustiziere», 10, 13; «Il Marinero», 20, 5 y nota 15; v. Barbi, Croce, Carducci, Nigra, Santoli, Toschi.
- canción greco-bizantina, 9, 6.
- Cancionero del Ateneo de Barcelona, 16, 1, nota 5.
- Cancionero de Castañeda, 11, 8.
- Cancionero Classense, 14, nota 27.
- Cancionero de Estúñiga, 1, 2; 4, 4; 11, 8.
- Cancionero General de Hernando del Castillo, 1, 2; 2, 4; 12, 4, 11 y 12, etc.
- Cancionero de Londres, 1, 2; 4, 14; 5, 4; 12, 4, etc.
- Cancionero musical francés, 12, 8, nota 30; 4, 27.
- Cancionero musical de Palacio, 1, 2; y la -e asonántica, 4, 13; y la cuarteta, 12, 11 y 14; 13, 14; romance catalán, 16, 1.
- Cancionero de Roma, 1, 2; 11, 8.
- Cancionero de Romances, sin año, de Ambers, 13, 5; 22, 2; el nombre «romance», 1, 2 y 4; métrica, 4, 4; -e asonántica, 4, 12; no cuarteta, 13, 14; versiones híbridas, 13, 8.
- Cancionero de Romances de 1550, de Ambers, 13, 5; versiones híbridas, 13, 8.
- Cantigas alfonsíes, v. Alfonso X.
- CAÑETE, MANUEL, y Fernán Caballero, 2, 5.
- CARDUCCI, oda Alla rima y el pue-

- blo autor, **2, 6**; traductor, **17, 11**;
acopla variantes, **20, 8**; Miramar, **20, 16**.
- «Carmela», v. «Mala suegra».
- carolingios, romances, asonancias, **4, 24**; orígenes, **7, 1**, etc.; formulismo, **7, 10 y 11**; éxito tipográfico, **13, 4 y 5**; burlescos, **15, 13**.
- CARRIZO, JUAN ALFONSO, **20, 18**.
«Cartas de Jimena al rey», **14, 13**; **17**, nota 29.
- cartilla de lectura en las escuelas, v. pliegos sueltos.
- CARVAJALES en la corte de Alfonso V de Aragón, **1, 2**; métrica, **4, 4 y nota 53**; **14**, nota 53.
- CARVALLO, LUIS ALFONSO, y la cuarteta, **14, 14**; y los romances viejos, **15, 8**; contra la -e asonántica, **4**; nota 65.
- castañetas acompañando el canto de baile, **13, 18**; **21, 4**.
- castañuelas acompañando el canto, **21, 4 y 5**.
- CASTELLANOS, AGUSTÍN DE, **15, 5**.
Castellanos y leoneses, origen, **6, 18**; -e asonántica, **4, 11, 12 y 15**; poliasonántico, **7, 2**.
- Castilla (en sentido estricto), **18, 9**; **19, 1 a 6**; **21, 11 a 13**.
- CASTILLO, JULIÁN DEL, prosificador de romance, **13, 19**.
- CASTRO, AMÉRICO, **13**, nota 32; **14**, nota 20; **16**, nota 45; **19, 4**; **22**, nota 53.
- CASTRO, GUILLÉN DE, **14, 12**; **15, 2 y nota 2**; **17, 1**.
- Cata Francia, Montesinos*, **7, 9 y 11**; **16, 10**; irrealidad, **3, 8**.
- CATALÁN MENÉNZ.-PIDAL, DIEGO, **7**, nota 71; **8**, nota 23; **11** nota 4; **12**, nota 46; **19, 6**; **21, 9 a 13**.
- Cataluña, **16, 1**; **20, 1 a 6**; **21, 1 a 3 y 11 a 14**.
- Cautivos, romances de, **14, 9 y 15**.
- CEJADOR, JULIO, **5**, nota 5.
- «Celinos», **7, 8**; **9, 6**; **20, 11**; **22, 2**.
- Cercada está Santa Fe*, **13, 21**; **14, 7**.
- Cercada tiene a Baeza*, **2, 10**; **5, 3**; **8, 3**; **11, 2**.
- CERVANTES, romancista, **14, 3 y 10**; fraseología, **15, 8**; lo burlesco-heroico, **15, 13**; sobre el teatro primitivo, **13, 20**; La Gitani-lla, **15, 9**; danza sagrada, **15, 14**; **21, 4**.
- CIROT, GEORGE, sobre la cuarteta, **4, 16**; sobre los orígenes épicos, **5, 6**; **6, 5**; romances noticiosos y las crónicas, **8**, nota 9; romance de Fray Ambrosio de Montesino, **12, 8 y 10**.
- coetaneidad de la canción y el suceso cantado, **2, 1**; **5, 3**; **11, 9**; **13, 19**; discutible, **8, 2**; verismo coetáneo alterado en refundiciones, **3, 8**; **8, 7**; renovado en transferencias, **8, 6**.
- COIRAULT, P., **2**, notas 44, 51 y 67; **5, 3**; **13**, nota 62.
- Colombia, **20, 17**; **21, 8**; **22, 10**.
- COMBARIET, J., **2, 7**.
- «Comendadores, los», **4, 19**; **16, 2**; **17**, nota 14.
- Compañero, compañero*, **3, 3 y 7**; **10, 3**.
- COMPARETTI, DOMENICO, **10, 6**.
- «Comte Arnau», **20, 4 y nota 15**; **22, 16 y nota 37**.
- Con cartas sus mensajeros*, **3, 7**; **4, 12, 23 y 26**; **7, 2**.
- Con pavor recordó el moro*, **13, 11 y 15**; v. «Mariana y Galván».
- Con solos diez de los suyos*, **14, 13**.
- Con tres mil y más leoneses*, **14, 21**; **17, 12**.
- «Conde Alarcos», **10, 12**; **11, 7 y 8**; melodía, **13, 13**; en el teatro, **13, 20**; **15, 3**; **17, 6 y 16**; **22, 16**; muy reimpresso, **17, 3**; y oral, **18, 6**; **22, 9**; en el Piamonte, **10, 11**; éxito en la crítica, **17, 7, 8 y 11**.
- «Conde Alemán», **4, 22**; **20, 11**.
- «Conde Arnaldos», v. Arnaldos.
- «Conde Claros», v. *Media noche era por filo y A caza va el Emperador*.
- «Conde Dirlos», juglaresco y tradicional, **4, 2 y 8**; **7, 13 y 14**; **22, 9**; ediciones antiguas, **13, 4 y 5**; estilo, **3, 8**; **4, 12**; fraseología, **16, 2 y 8**; difusión, **16, 12**; **17, 3**; en el teatro, **15, 3**; **22, 13**.
- «Conde Niño o Conde Olinos», **3, 9**; **9**, nota 29; contamina el romance de Baldovinos, **7, 4**, y el de Arnaldos, **11, 5 y 7**; en Vizcaya, **19, 5**; en Portugal, entre sefardíes y en Cuba, **20, 8, 11 y 19**; divulgación, **22, 13**.
- «Conde Olinos», v. Conde Niño.
- «Conde Sol», **7**, nota 71; **13, 7**.
- «Constancia, la», **16, 4**; v. *Mis arreos son las armas*.
- contigüidad geográfica en la pro-

- pagación de un romance, **9, 4; 17, 2; 20, 5 y 7.**
- contraposición acentual, **20, 3;** criterio engañoso, **9, 5;** v. ARBAUD.
- CORNEILLE, **1, 3; 17, 1.**
- correntío, tono, verso monorrimo, **15,** nota 39.
- corrido, en Andalucía, verso de asonancia corrida o seguida, monorrimo, **19, 2; 21, 5 y 6;** en América, cuartetos poliasonantados, **20, 18.**
- CORTÉS, HERNÁN, fraseología, **15, 8; 16, 10;** romances a él referentes, **13, 3; 16, 12.**
- COSSÍO, JOSÉ MARÍA DE, **4,** nota 32; **19, 6;**
- COVARRUBIAS, SEBASTIÁN DE, **15, 8, 11 y 14.**
- CREUZÉ DE LESSER, **17, 9.**
- CROCE, BENEDETTO, contra el pueblo autor; **2, 17 y 19; 3,** nota 4; traductor de romances, **3,** nota 19; **22, 14.**
- cruzado de a tres, **19,** nota 6.
- cuaderna vía, y el octosilabismo, **4, 2, 9 y** nota 43; cuaderna vía en tagalo, **20,** nota 119.
- Cuadernos de romances, de Milán y de Pisa, **14, 2.**
- cuarteta, **4, 16 y 21; 14, 14, 15 y 16;** etc.
- Cuatrocientos seis los mios*, **14, 13.**
- Cuba, **20, 18 y 19.**
- CUBILLO DE ARAGÓN, ÁLVARO, **15, 3 y 6.**
- CUERVO, RUFINO JOSÉ, **20, 17.**
- CHACÓN Y CALVO, JOSÉ MARÍA, **20, 18 y 19.**
- CHILD, F.-J., **2, 7 y 19; 9,** notas 11 y 25; **12, 1; 22, 1 y 7.**
- Chile, **20, 17, 18 y 19; 21, 2 y 8; 22, 10 y 11.**
- «Dama de Aragón, la», **9, 4 y 6; 20, 5;** v. la Bella en misa.
- «Dama y el Pastor, la», v. *Estáse la gentil dama.*
- danza del Conde Claros, v. baile del Conde Claros.
- danza prima, **4, 27; 21, 4.**
- danza a tres, v. baile de tres.
- De Antequera partió el moro*, **8, 2; 11, 4; 13, 11.**
- De Francia partió la niña*, v. Caballero burlado,
- Deja las avellanicas, moro*, **4, 7; 15, 7.**
- DEPPING, G. B., **17, 6; 18, 1.**
- DESCHAMPS, ÉMILE, **17, 9.**
- Despues que Vellido Dolfos*, **6, 27; 13, 22; 14, 21.**
- De vos, el Duque de Arjona*, **5, 3; 11, 3; 12, 2.**
- Día era de los Reyes*, **6, 18 y 27; 13, 7.**
- DÍAZ PLAJA, GUILLERMO, **20, 11.**
- DIEGO, GERARDO, **22, 17; 2, 13.**
- DIEZ, FEDERICO, **4, 6 y 8; 17, 7.**
- «Difunta pleiteada, la», **10, 2; 20, 14; 22, 9.**
- «Dirlos», v. Conde Dirlos.
- Doliente estaba, doliente*, **6, 13 a 16; 13, 8; 4,** nota 85.
- «Domingo de Guzmán», Vida de Santo, **4, 20.**
- Domingo era de Ramos*, v. Huida del rey Marsín.
- Dominicana, República, **20, 18.**
- «Don Beltrán, Muerte de», v. *En los campos de Alventosa, Por la matanza va el viejo y Los brazos traigo cansados.*
- «Don Bueso» y su hermana cautiva, hexasílabo pareado o monorrimo, **4, 21; 20, 14, 16 y 19; Kúdrun, 5, 10; 9, 2, 4 y 6;** octosílabo, **19, 5; 21, 1.**
- «Don Duardos y Flérida», **5, 8; 13, 20; 15, 1 y 5; 17, 15; 20, 8.**
- Don García de Padilla*, v. Prior de San Juan.
- DONCIEUX, G., **2, 10, 11 y 17; 7, 16 y 19; 9, 3 y 6;** etc.
- Dónde vas, Alfonso Doce*, **21, 8 y 16;** en América, **20, 17 y 20.**
- «Doña Alda», Muerte de; origen, **7, 1 y 3;** sueño presago, **7, 10;** éxito, **17, 6 y 7; 22, 13;** en Portugal, **16, 4;** entre sefardíes, **7, 2; 16, 8; 20, 12 y 14.**
- «Doña Arbola», v. «Mala suegra».
- DURÁN, AGUSTÍN, origen y cronología de los romances, **2, 4 y 14; 5, 2;** regulariza el verso, **12, 14;** distinción de estilos, **14, 23;** sobre la tradición oral, **18, 1 a 4.**
- Durmendo está el rey Almanzor*, **7, 6.**
- e asonántica o paragógica, **4, 11 a 15;** Nebrija, **12, 13;** Camoens, **16, 4;** Wolf, **18, 1;** en la tradición oral moderna, **18, 7;** en la

- fabla y romances artificiosos, **14**, **18** y **21**; en catalán y languedociano, **20**, **3**.
- Ecuador, **20**, **22** y nota 117.
- Emperatrices y reinas, **5**, **7** y nota **21**; **8**, **3**; **12**, **16**; *La triste reina de Nápoles*, **3**, **7**.
- En Arjona estaba el duque, v. *De vos, el Duque de Arjona*.
- En Burgos está el buen rey, **6**, **18**; **13**, **7**; **14**, **21**.
- En Castilla está un castillo, versión del Cancionero de Londres, **7**, **7** y **10**; Montesinos, **7**, **9**; métrica, **12**, **14**; estimación, **17**, **7**; **18**, **1**; versiones modernas, **20**, **6**; v. *Allá en aquella ribera*.
- En el mes era de abril, v. Don Duardos.
- En las almenas de Toro, **6**, **25**; **20**, **11**.
- En los campos de Alventosa, **5**, **7**; **7**, **11**; **17**, **11**.
- En París está doña Alda, v. Doña Alda.
- «En Rodriquet», **20**, **6**.
- En San Pedro de Cardaña, en Cataluña, **20**, **6**; en Chile, **22**, **10**.
- En Santa Gadea de Burgos, fecha, **5**, **5**; origen, **6**, **7**; métrica, **12**, **14**; variantes, **2**, notas 55 y 64; **6**, **19**; **13**, **6** y **7**; **14**, **22**; versión en cifra, **13**, **17**.
- En Sevilla está una ermita, v. la Bella en misa.
- «Enamorado y la Muerte», refundición asonántica, **4**, **26**; **20**, **20**; escenificación, **22**, **13**.
- ENCINA, JUAN DE LA, romancista que imita el estilo intuitivo, **3**, **6**; **6**, **22**; músico, **12**, **3** y **11**; métrica, **4**, nota 21; la cuarteta, **12**, **13** y **14**; **13**, **14**.
- endecasílabo, romance, **1**, **2**.
- Enríquez, Fadrique, v. Almirante.
- Enriquez de Valderrábano, **13**, **11**.
- Ensalada de Praga, **13**, **17**; **4**, **20**; **16**, **9**.
- Entremés de los romances, **15**, **6** y **13**.
- ENTWISTLE, WILLIAM J., **2**, **19**; fecha y origen de romances, **5**, **1**; **6**, **4**; **7**, **1**, **6**, **17** y nota 61; «La muerte ocultada», **9**, **3**; orígenes orientales, **9**, notas 14 y 29; criterios engañosos, la contraposición acentual y la melodía aguda, **9**, **5**; **21**, **1**; romances del rey Pedro el Cruel, **11**, **2**; el romancero en Cataluña, **16**, **1**; vitalidad del romancero oral, **20**, nota 116; *Mala la vistas*, en Rusia, **17**, nota 55.
- «Ermita de San Simón, la», v. «la Bella en misa».
- «Escarramán», **15**, **14**; **16**, **12**.
- «Escriveta», fecha, **5**, nota 13; origen, **7**, **16** a **19**.
- escudero-caballero, **11**, **6**.
- esfoyazas, **21**, **2**.
- «Espinela», bandolera, **17**, **3**; **21**, **4**.
- «Espinelo», **10**, **2**; **20**, **12**.
- ESPINOSA, AURELIO M., **19**, **4**; **20**, **18**, **22** y **23**.
- Estaba el rey don Alonso, **13**, **19**.
- Estábase la condesa, v. Gaiferos perseguido.
- Esta noche, caballeros, **16**, nota 41.
- Estando el rey don Fernando, **12**, **16**; **14**, **7**.
- Estáse la Blanca Niña, **9**, **5**; v. Marido prisionero.
- Estáse la gentil dama, pastorela, **10**, **4**; **12**, nota 53; asonante, **4**, **24**; fecha, **5**, nota 4; en Venezuela y Canarias, **20**, **18** y **21**; versión moralizada, mallorquina y sefardí, **10**, **4**; **16**, **8**; v. *Gentil dona*.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, **18**, **7**; **21**, **4**; **22**, **10**.
- estilo, **3**, **1** a **10**; en el romancero nuevo, **14**, **1**, **4**, **13**, **15** a **19** y **23**; relación del estilo épico-lírico con el épico, **5**, **6**, **8** y **9**; paso del uno al otro, **6**, **8**; mezcla de ambos, **8**, **3**; lo impreciso, lo irracional, **3**, **6**; **6**, **12** y **14**; v. fragmentismo.
- «Estrella de Venus», **14**, **6**; **15**, **12**; **17**, **1** y **17**.
- estribillo, en los romances viejos, **4**, **27**; en las «chansons de geste», **3**, **4**; en el romancero nuevo, **14**, **10** y **15**; en romances catalanes, **20**, **6**; en las danzas, **21**, **4** y **5**.
- estrofas varias, **4**, **17**, **18** y **19**; **20**, **4**; estrofa estropeada, **4**, **22**; estrofa excluida de las colecciones viejas, **13**, **9**.
- Extremadura, **18**, **7**; **19**, **4**; **21**, **1**, **2**, **11** y **12**.
- fabla, **14**, **18**; Gabriel Lasso, **14**, **21**; burlesca, **15**, **13**; en Argentina, **16**, nota 66.

- FALLA, MANUEL DE, 22, 11.
 FERNÁN CABALLERO, v. Böhl de Faber.
 «Fernando el Emplazado», 8, 4 y 6; 12, 3; 13, 18; variante *En Martos estaba el rey*, 15, 8.
 «Fernando el Santo», 8, 4 a 6.
 filades de veynat, 21, 2.
 filandones, 21, 2.
 FILGUEIRA VALVERDE, JOSÉ, 20, nota 56.
 Filipinas, 20, 23; 21, 8.
 Flores de Romances, 14, 2, 5; etc.
 «Floresventos», Floovent, 7, 8; 20, 9; 22, 2.
 FOULCHÉ-DELBOSCH, 2, 10; 13, 7; 14, 2 y nota 54.
 fragmentismo, característica española, 3, 7; 9, 6; influye el paso del estilo épico al épico-lírico, 6, 8, 9, 10 y 24; influjo del canto, 12, 4 y 11; restos de romances primitivos, 5, 4; 10, 3; 13, 9; ejemplos notables, *Cabalga Diego Lalnez*, 6, 12; *Domingo era de Ramos*, 7, 2; *Rosafloreda*, 7, 7; *Alexandre*, 10, 6; *Troco*, 10, 8.
 Fraisine, lai de, 10, 2.
 fraseología en la época clásica, 15, 8; en Portugal, 16, 4; en la literatura moderna, 22, 15.
 FUENLLANA, MIGUEL DE, 4, 12; 13, 6 y 11; 23, 5; *Moriscote*, 12, 16; etc.
 FUENTES, ALONSO DE, 4, 9; 6, 26; 8, 2; 13, 22.
 GABRIEL Y GALÁN, JOSÉ M., 19, 2, 4 y 6; 21, 2.
 «Gaiferos, libertador de Melisenda», -e asonántica, 4, 11 y 12; formulismo, 7, 11; fraseología, 15, 8; 16, 4; tema, 7, 15 a 19; Góngora, 15, 13; Falla, 22, 16; sefardíes, 20, 11; versiones peninsulares, 22, 9.
 «Gaiferos perseguido», formulismo, 7, 11; tema, 7, 12; fraseología, 15, 8; 16, 10.
 «Galán y la calavera, el», 10, 9; 20, 17 y 20.
 «Galiarda y el alabancioso», 4, 22.
 Galicia, 16, 3; 18, 6; 20, 10; 21, 11 a 13.
 GALMÉS, ÁLVARO, 7, notas 62, 63 y 71; 19, 6; 21, 9 a 13.
 GARCÍA BLANCO, MANUEL, 20, 21 y notas 54, 59, 97, etc.
 GARCÍA LORCA, FEDERICO, 22, 13 y 17; 23, 5.
 GARCÍA PLATA, RAFAEL, 19, 4.
 GEIBEL, EMMANUEL, 17, 10; 18, 1.
Gentil dona, gentil dona, versión mallorquina, 11, 5; métrica, 4, 4; cuartetos, 13, 14; arcaísmo del «escudero», 11, 6; versión moralizada, 10, 4; 11, 7; 16, 8; importancia, 16, 1; 17, 1; v. la Dama y el Pastor.
 geografía romancística, 2, 15; 21, 9 a 14; áreas sefardíes, 20, 14.
 «Gerineldo», dos versiones antiguas, 3, 7; 22, 8; áreas geográficas, 21, 11 a 13; en la danza, 18, nota 19; 19, 3; en Vizcaya, 19, 5; en Portugal, 20, 7 y 8; en Cuba, 20, 19; en Extremadura, León y Albacete, 21, 1, 2 y 3; en el teatro, 22, 16.
 GEROULD, G. H., 2, 19 y nota 56; 21, nota 4.
 Gesamtgeist, 2, 5.
 Gibello, poema italiano, 10, 2.
 Glosa Peregrina, 15, nota 18.
 glosas, 12, 4, 11 y 14; 13, 2, 4 y 16.
 Goa, romances en, 16, 4; 17, 15.
 GOETHE, 2, nota 29; 17, 7.
 GÓNGORA, LUIS DE, romancista, 14, 3, 6, 9, 11 y 16; sátiras, 14, 8; 15, 12 y 13; entre sefardíes, 16, 6; sus romances en el teatro, 15, 6; traducidos, 17, 6 y 8; parodia Bernal Francés, 22, 3.
 GOYRI DE MENÉNDEZ PIDAL, MARÍA, 10, notas 5 y 21; 13, nota 2; 14, notas 19 y 36; 15, nota 14; 16, nota 35; 19, 1 y 4; 22, nota 24.
 GRAU, JACINTO, 22, 11.
 GRAVE, J. J. SALVERDA DE, 2, 10 y 17; 3, notas 8 y 26.
 GRIMM, JACOBO, 4, 6 y 8; 5, 2; 17, 6 y 7; 18, 1; 22, 2.
 «Guardadora de un muerto, la», 16, 11; 21, 12.
 «Guarinos», v. *Mala la vistas*.
 Guatemala, 20, 22.
 Guerras civiles de Granada, v. Pérez de Hita.
 guitarra, guitarrilla, 15, 11; 21, 1.
 GUMMERE, F. B., 2, 9 y 19; 5, 6.
Hablando estaba la reina, v. Montesino.
 HEBBEL, FRIEDRICH, 2, 6.
 HEGEL, 2, 3 y 5; 17, 6 y 7.
 HEINE, HEINRICH, 17, 10.

- Helo, helo*, comienzo de romance o de descripción, 3, 4 y 5.
Helo, helo por do viene el Infante, v. Infante vengador.
Helo, helo por do viene el Moro, v. Moro que perdió a Valencia.
 HEMSI, ALBERTO, 20, 11.
 HENRÍQUEZ UREÑA, PEDRO, 20, 18.
 HERDER, 2, 2; 14, 23; 17, 6, 11 y 13; 23, 5.
 «Hermanas reina y cautiva», 3, 3; 18, nota 6.
 HERMOSILLA, JOSEF GÓMEZ, 17, 5, 6 y 15.
 HERVELLA COUREL, ALFONSO, 20, 10.
 hexasílabo, en las gestas, 4, 4; en el romancero oral, 4, 17, 19 y 20; 13, 9; proporción de su uso, 4, 17; 20, 4; melodía en Salinas, 4, 20; 10, nota 15; acompañado de zambomba, 21, 6.
 híbridas, versiones, 13, 8.
 HOUSMAN, A. EL., 22, 14.
 HUBER, V. A., 2, 4; 4, 6.
 huero; 3, 9; 9, 3; 20, 11.
 HUET, PIERRE-DANIEL, 17, 1.
 HUGO, ABEL Y VÍCTOR, 17, 9.
 «Huida del rey Marsín», *Ya comienzan los franceses*, 6, 5 y 6; 7, 1, 2 y 9; *Domingo era de Ramos*, 3, 8; 7, 2; *Ya desmayan los franceses y Reniego de ti, Mahoma*, 12, 4.
 humanismo y romancero, 13, 10; y el morisco, 11, 4; y la corte de Alfonso V de Aragón, 11, 8; y Nebrija, 12, 13 y 14.
 HURTADO, LUIS, 13, 22; parece ser el glosador HURTADO de 6, 13, 15 y 16.
 Ilíada y el romancero, 17, 6 y nota 24; 17, 9.
 infante-conde, 11, 6.
 «Infante vengador», 3, 4, 5 y 7; 9, 5; 11, 6; 15, nota 49.
 «Infantina, la», 3, 9; 10, 11; 17, 6 y 7; 18, 1; 20, 18, 21 y nota 29.
 jácara, 15, 14; 17, 3 y 15; 21, 4.
 «Jarifa y el Abencerraje», 13, 24.
 «Jarifa y Fátima», 12, 7.
 Jimena, v. Cartas de, Quejas de.
 Juan de Sevilla, 11, 8; 17, 1.
 juego de naipes, 12, 12.
 juglar Paja, 6, 27; 8, 5; 11, 9.
 «Juicio de París», 5, 8; 6, 4; 10, 7; 22, 2 y 10.
 juncos sefardíes, 16, 8; 20, 12.
 «Jura en Santa Gadea», v. *En Santa Gadea de Burgos*.
 KITREDGE, GEORGE L., 2, 9; 5, 6; 13, nota 8.
 Kúdrun, 5, 10; 9, 2, 4 y 6.
 Kunstlied, Kunstpoesie, 2, 3 y 14.
La muger de Arnaldos, 4, 20.
La triste reina de Nápoles, v. *Emperatrices y reinas*.
 «Landarico», 10, 9; 16, 6; 19, 5; 20, 11 y nota 74.
 LANG, H. R., 4, 9 y nota 87; 5, 2; 8, 2.
 LASSO DE LA VEGA, GABRIEL, 12, 11; 14, 3, 4, 14, 20 y 21; Manojuelo de romances, 14, nota 74.
 latencia, definición, 20, 24; primer estado latente del romancero, antes de 1350, 11, 1; segundo estado latente, 18, 1, 2, 6 y 9; 19, 2 y 5; en América, 20, 16 y 22.
 «Lavandera de San Juan, la», 17, 7 y 11.
 LEITE DE VASCONCELLOS, JOSÉ, 18, 4; 20, 7 y 8; 21, 3 y 14; 22, 13.
 León, 19, 4; 21, 2 y 11 a 14; 22, 9.
 Lieder, Herder, 2, 2; Grimm, 17, 6; Diez, 17, 7; métrica, 4, 18 y 21; canciones análogas a «Dirlos», 7, nota 61; derivadas del poema Kúdrun, 5 10; «Meererin» y «Don Bueso», 9, 2, 4 y 6; «Hildebrand», 6, 6; «Walther», 7, 19.
 LIÑÁN DE RIAZA, PEDRO, 14, 3, 10, 12, 15 y 20.
 «Loba parda», 13, 9; 15, 8; 19, 6, 21, 3; 22, 4 y 16.
 LOCKHART, J. G., 10, 14; 17, 8.
 LOMBA, JOSÉ RAMÓN, 19, 4.
 LONGFELLOW, H. W., 14, 23; 17, 12.
 loquesco, tono, 15, nota 39.
Los aires andan contrarios, 12, 16.
Los brazos traigo cansados, 4, 12; 13, 12 y 13.
Los mozos de Monleón, 22, 11 y 13.
Los vientos eran contrarios, 5, 10.
 «Lucas Barroso», v. *Allá va Lucas Barroso*.
 Lufer, Infante, 7, 6.
Lunes se decía, lunes, 3, 10; 5, 3; 12, 16.
Mala la vistas, franceses. «Guarinos», formulismo, 6, notas 95 y

- 96; 7, 9, 11 y nota 14; difusión en lo antiguo, 13, 4; 16, 2; en Rusia, 17, 14; en Méjico, 20, nota 98.
- «Mala suegra, la», 20, 11; «Carmela», 19, 3; «Doña Arbola», en Cataluña, 20, nota 29; en Galicia, 18, 6; recién nacido hablante, 3, 6.
- Malaca, romances, 16, 4.
- Málaga, 19, 4.
- «Malcasada», v. *Pensó el mal villano*.
- «Malcasada del pastor», 13, 9; 15, 8; 22, 4.
- MALÓN DE CHAIDE, 8, 1; 13, 5.
- «Mambrú», 20, 17; Malbrough, 8, nota 26.
- Mandadero sois, amigo*, v. *Mensajero...*
- Manojuelo de romances, v. Lasso de la Vega.
- «Manrique de Lara, Muerte de don», v. *A veinte y siete de marzo*.
- MANRIQUE DE LARA, MANUEL, 19, 3, 4 y 5; 20, 11; 21, notas 8 y 9; 22, 10.
- MARIANA, JUAN DE, 13, 12 y 19.
- «Marido prisionero», contraposición acentual, 9, 5; Brantôme, 17, 1; entre sefardíes, 16, 6; 20, 14; en Huesca, 16, 6; en Venezuela, 20, 18; aludido por Tirso, 22, 3.
- MARIE DE FRANCE, 10, 2.
- «Marqués de Mantua», -e asonántica, 4, 12 y 15; origen, 7, 9; formulismo, 7, 11; ediciones, 13, 4; 17, 3; en las escuelas, 15, 8; en el teatro, 15, 2 y 13; en América, 16, 11 y 12.
- Marruecos, 16, 12; 20, 5, 12 y 14; 21, 1, 12 y 13; 22, 9 y 10.
- MARTÍNEZ TORNER, EDUARDO, 4, nota 16 y nota final; 13, nota 35; 19, 4; 20, 10; 21, 1.
- MARTINS, F. A., 7, notas 22 y 76; 16, nota 30; etc.
- marzas, 21, 6.
- Mastredajes marineros*, 13, 2.
- MAZA SOLANO, TOMÁS, coautor con Cossío; véase.
- Me casó mi madre*, 21, 8; 22, 4; v. *Pensó el mal villano*.
- Media noche era por filo*, Conde Claros sentenciado, ¿origen portugués?, 20, 8; estilo, 3, 3 y nota 9; octosilabismo, 12, 14; fragmentado, 12, 11; *Pésame de vos, el conde*, 12, 3, 11, 12 y 14; *Más quería ser vos, conde*, 16, 2; fraseología, 15, 8; 16, 4; y Góngora, 15, 12; versiones sefardíes, 20, 11; danza y baile, 4, 27; 13, 18; 15, 14; tonada, 12, 3; 13, 13; variaciones musicales, 13, 12; glosas, 12, 4.
- MEDRANO, FRANCISCO, DE, 15, 9.
- MEIER, JOHN, 2, 7, 19 y nota 18.
- MEJÍA DE LA CERDA, REYES, 15, 5.
- MEJÍA SÁNCHEZ, E., 20, 18.
- Méjico, 16, 10 y 12; 20, 16, 18 y 19; 21, 8; mitotes, 13, nota 59.
- «Melisenda insomne», *Todas las gentes dormían*, 3, 3; 4, 12; 7, 7; 12, 14.
- «Melisenda y Gaiferos», v. *Gaiferos libertador de Melisenda*.
- «Melisenda sale del baño», 16, 9.
- MENA, JUAN DE, y el romance de Fernando el Emplazado, 8, 4; 13, 18; y Orfeo vihuelista, 11, 8.
- MENDOZA, VICENTE T., 4, 26; 20, 20; 16, nota 70; 20, 18.
- MENÉNDEZ PELAYO, M., concepto de poesía popular, 2, 8; 9, 6; el octosílabo doble, 4, 6, 8 y 10; el hexasílabo, 4, 20; cronología de romances, 5, 2, etc.; romances y gestas, 6, 3; 7, 1, 2, 4, etcétera; forma extensa y forma breve, 12, 8; riqueza bibliográfica, 13, notas 14, 17, 88, 89 y 92; 20, nota 78; *Romances de la tradición oral y Tratado de los romances viejos*, 18, 8; estudio histórico de temas, 13, nota 97, etcétera, etc.
- MENÉNDEZ PIDAL, GONZALO, 22, 13; 23, nota 10; ilustraciones musicales al final del tomo I.
- MENÉNDEZ PIDAL, JUAN, 13, 18; 18, 5; 21, 4; Lux aeterna en la tradición, 22, 12.
- MICHAËLIS DE VASCONCELLOS, CAROLINA, 6, 2, 3 y 21; 7, 8.
- MILÁ FONTANALS, concepto antiromántico de poesía popular, 2, 8; no aprecia el valor de las variantes en los romances viejos, 13, 7, 8, etc.; orígenes cronísticos de los romances, 2, nota 34; 6, 19; 8, 2; romances y gestas, 6, 2 y notas 60, 63, 68 y 73; orígenes juglarescos, 7, 1 y 4; ro-

- mance de Fray Ambrosio Montesino, **12**, 8; fecha tardíamente los romances, **5**, 2; clasificación de los romances, **8**, 3; **18**, nota 6; octosílabo doble, **4**, 6 y 8; -e asonántica, **4**, 11; hexasílabo, **4**, 20, etc.; contraposición acentual, **9**, 5; **20**, 3; *Romancerillo catalán*, **18**, 3; romances de Galicia, **18**, 6; **20**, 10.
- MILÁN, LUIS, **13**, 11; **15**, 8; **16**, 2; **19**, nota 6; **23**, 5.
- Mira, *Zaide, que te aviso*, **14**, 6; **15**, 8 y 9; tradicional, **22**, 10.
- Miraba de Campo Viejo, **8**, 3; **11**, 8; **20**, 6.
- Mis arreos son las armas, **3**, 7; **15**, 8; **22**, 16; v. «La Constancia».
- monorrímo, verso de ocho sílabas, **4**, 7; de dieciséis sílabas en España y Francia, **4**, 17, 18, 19 y 23; **20**, 4; en el teatro, **15**, 1; véase cuarteta y hexasílabo.
- MONTESINO, FRAY AMBROSIO, **7**, 8, 9 y 10; **14**, nota 53; **22**, 10.
- «Montesinos», romances juglarescos, **7**, 9; v. *Cata Francia*, *Montesinos* y «Rosafiorida».
- «Mora Moraima», **3**, 6 y 7; **4**, 14; **5**, 4; **11**, 4; **12**, 4, 7 y 11.
- «Moriána cautiva de Galván», **4**, 12; **7**, 8, 11 y 16; v. *Con pavor recordó el moro*.
- Morir se quiere Alexandre, **4**, 12; **5**, 4; **10**, 6; **12**, 3, 12 y 13; **13**, 18; **20**, 12.
- Morir vos queredes, padre, **2**, 15; **3**, 3; origen, **6**, 7, 13 a 16; versiones, **13**, 4, 8; fraseología, **15**, 8; en la tradición oral, **20**, nota 48; en el teatro, **13**, 21; imitado, **14**, 13.
- moriscos, romances viejos, **11**, 4; **12**, 7; nuevos, **13**, 23; **14**, 5 a 8 y 20; éxito posterior, **17**, 5; **18**, 1; en el extranjero, **17**, 1, 8 y 9; en la tradición de Andalucía, **22**, 10; en América, **20**, 17; **22**, 10; entre sefardíes, **20**, 12; **22**, 10.
- MORLEY, S. GRISWOLD, romances y gestas, **4**, 16; **6**, 5; la cuarteta, **4**, 16; **13**, nota 48; **14**, 14; «Aparición de la amada difunta», **10**, 14; **13**, 7; romance de Fray Ambrosio Montesino, **12**, 8; romance en el teatro, **13**, nota 78; vitalidad del romance oral, **18**, 9; **20**, 22; **21**, nota 52; romancero sefardí, **20**, nota 58.
- «Moro que perdió a Valencia», estilo, **3**, 3, 5 y 6; acertado en la glosa, **12**, 11; origen, **5**, 10; **6**, 2, 3, 4 y 21; contamina romance morisco, **11**, 4; Gil Vicente, **13**, 20; **16**, 4; versión escénica de 1603, **15**, 4; tradición moderna, **18**, nota 6; **21**, 3; en Portugal, **7**, 11; **20**, 8.
- Mort d'Aimeri de Narbonne, **7**, 6 y 10.
- MOYA, ISMAEL, **20**, 18 y notas 100, 102, 105, 118, etc.; **21**, notas 52, 54, 55, etc.
- «Muerte del Duque de Gandía», **12**, 16; **16**, 6; **18**, 7; **20**, 12.
- «Muerte del Maestre de Santiago», formulismo, **3**, 6; **7**, 11; fecha, **11**, 2; Gil Vicente, **13**, 20; Heine, **17**, 10; **21**, 7; moderna petición de aguinaldo, **21**, 7.
- «Muerte del Príncipe de Portugal», primer estado, no popular, **2**, 11; **5**, 8; no portugués, **20**, 8; Fray Ambrosio Montesino, **12**, 8 y 9; rápida tradicionalidad, **12**, 10 y 11; **17**, 1 y 2; **22**, 10; ¿cuartetos?, **4**, nota 85; **13**, 14.
- «Muerte del Príncipe don Juan», hallazgo, **19**, 1; **22**, 2; difusión, **5**, 3; **12**, 16; versiones sefardíes, **16**, 6; **20**, 11; contaminado en el Algarve, **6**, 16.
- «Muerte del rey Fernando el Magno», v. *Doliente estaba y Morir vos queredes*.
- «Muerte ocultada», doble importación, en hexasílabos pareados y en octosílabos monorrímos, **4**, 21; **9**, 2 y 3; **20**, 5; desechado en la recolección vieja, **5**, 4; fecha, **20**, 14; melodías, **21**, 1 y 6; variante Olalbo, **9**, 3; **20**, 3.
- MUNTZE, AKE W., **18**, 5; **21**, 4; **23**, 5.
- Murcia, **8**, 1; **19**, 4.
- MURGUÍA, MANUEL, **18**, 6.
- música, el canto romancístico se hace cortésano, **12**, 2 y 3; vihuelistas, **13**, 11; romances preferidos, variaciones musicales, **13**, 12 y 15; menosprecio a la música de cámara, **13**, 12; la música influye en el fragmentismo, **12**, 11, y en la letra, **13**, 13; **21**, 1, y en la cuarteta, **13**, 14; mayor cultivo en Valencia que en Castilla, **16**, 2; la guitarra

- desbanca a la vihuela, **15**, 11; música gramofónica, **23**, 5; ilustraciones musicales, fin del tomo I; v. castañuelas, guitarra, pandero, rabel, vihuela, zambomba.
- NARVÁEZ, LUIS DE, **13**, 6, 11 y 18. «Narvárez y la hermosa Jarifa», **13**, 24.
- Naturaleza, poesía natural, superior al Arte, **2**, 1, 2 y 3; **3**, 1; **14**, 19; **15**, 1 y 12.
- Naturpoesie Naturdichtung, **2**, 3 y 5; **17**, 6.
- «Nau Catherineta», **20**, 8.
- NAVARRO TOMÁS, TOMÁS, 4, nota final; **19**, 4 y 5; **20**, nota 37; **7**, 11.
- NEBRIJA, ANTONIO DE, octosilabismo, **4**, 4 y nota 21; **4**, 6 y nota 49; **12**, 14; -e paragógica, **4**, 12; valor de sus citas romancísticas, **4**, 26; **5**, 4; **10**, 6; **12**, 13.
- Nicaragua, **20**, 17, 18 y 22.
- NIGRA, CONSTANTINO, **4**, 4; **5**, 6 y nota 12; **7**, 16 y 19; **8**, 2 y nota 25; **9**, 5 y 6; **10**, 11; **20**, 2 y 7.
- «Noble porquera», **9**, 2; **20**, 5.
- novelización, proceso evolutivo constante, **6**, 8, 12, 18 a 23; **8**, 7; más intensa en los romances carolingios y novelescos, **13**, 4.
- Nuevo Méjico, **20**, 18; **21**, 8.
- Nuño Vero, Nuño Vero, **3**, 3; **4**, 23; **7**, 4, 9 y 11.
- «Obispo de Jaén don Gonzalo», **2**, 15; **8**, 6 y nota 11; **11**, 3; **13**, 5; en el teatro, **15**, 1.
- OLESA, JAUME DE, **11**, 5; **12**, 1; v. *Gentil dona*.
- ONÍS, FEDERICO DE, **19**, 4; **21**, nota 46.
- Orfeo y la vihuela, **11**, 6; **13**, 8.
- «Palmero, el», v. «Aparición de la amada difunta».
- pandero, **13**, 18; **16**, 5; **21**, 1, 4, 5 y 6.
- pareado, **4**, 2, 16, 19, 21 y nota 96; **13**, 9; **14**, 15 y 16; **20**, 14; **21**, 1.
- PARIS, GASTÓN, fecha de la canción épico-lírica, **5**, nota 13; metro de romances y gestas, **4**, 1; relación entre romances y gestas, **6**, 2, 3 y 4; romances y chan-
- sons de geste, **7**, 4 y 6; origen de romances noticiosos, **8**, 1; influjo francés, **10**, 11; el romancero portugués, **20**, 2 y 7; «Muerte del Príncipe de Portugal», **12**, 8 y 10; «Mala la vistés», cantado en Rusia, **12**, 8 y 9.
- «Paris y Elena», **3**, 3; **4**, 23; **7**, 11 y nota 72; **10**, 10; **20**, 11 y 21.
- Pártese el moro Alicante*, origen, **6**, 4, 12 y nota 13; **3**, nota 20; **7**, 2; métrica, **4**, 12, 23 y nota 116.
- Pascua de Espíritu Santo*, **8**, 3; **12**, 6.
- Paseóbase el rey moro*, cuartetas, **4**, nota 85; estribillo, v. *¡Ay de mi Alhama!*; su tonada, **12**, nota 42; **13**, 12; ¿origen árabe?, **12**, 7; versiones, **14**, 7; versión moderna, **22**, 10.
- Paseóbase Silvana*, **5**, 4, 16, 8; **20**, 8.
- pastoriles, romances, tradicionales, **10**, 4; **4**, 27; v. «Malcasada del pastor»; artificiosos primeros, **13**, 24; florecimiento, **14**, 3 (de Lasso de la Vega), **6**, 8 y 10; con estribillo, **14**, 15 y 16; declamatorios, **14**, 17; perdura su gusto, **14**, 20.
- PATXOT JOBERT, RAFAEL, **20**, 1.
- Pavana de Alexandre, **13**, 18.
- PEDRELL, FELIPE, **10**, nota 15; **13**, nota 47; **22**, 16.
- Pensó el mal villano*, **13**, 9, 11 y 14; v. *Me casó mi madre*.
- PERALTA, LUIS DE, **12**, nota 51.
- PERCY, THOMAS, **2**, 2; **4**, nota 30; **17**, 1, 2 y 8.
- PEREDA, JOSÉ MARÍA DE, **2**, 6; **21**, 2.
- PÉREZ GALDÓS, BENITO, **21**, 8; **22**, 15.
- PÉREZ DE HITA, GINÉS, **14**, 7 y 8; desestima los romances viejos, **14**, 7; variantes y amaños de sus textos, **8**, 7; **11**, 4; **15**, 4; refundición asonántica, **4**, 26; noticierismo nuevo, La Galera, **3**, nota 1; **13**, 2; ficticio origen árabe del romance de Alhama, **12**, 7; ficticio origen histórico de La Estrella de Venus, **14**, 6; éxito en la época romántica, **2**, 2; **17**, 1, 6 y 12; en América, **16**, 12; romances hechos tradicionales, **22**, 10.
- PÉREZ VIDAL, JOSÉ, **20**, 21; **21**, nota 38.
- PINAR, JERÓNIMO Y FLORENCIA, **12**, 4, 11 y 12.
- «Pinela», **10**, 2.

- PISADOR, DIEGO, 4, 12 y 27; 12, 11 y 16; 13, 6 y 11; 23, 5 y 11. pliegos sueltos, de romances, 13, 4 y 5; 14, 2; 15, 10; 17, 3; cartilla en las escuelas, 15, 8; 17, 4; pliegos de Praga, 13, nota 90; 16, 9 y nota 42; del Museo Británico, 13, notas 10 y 11; de Cracovia, 13, nota 91.
- Por la calle de su dama*, «Zaide», 17, 1; 20, 14; tradicional, 22, 10.
- Por la matanza va el viejo*, 5, 7.
- Por las riberas de Arlanza*, 3, nota 23; 17, 2; 22, 10.
- Por los caños de Carmona*, 7, 4.
- ¿Por qué no cantáis, la bella?*, v. «Marido prisionero».
- Por una linda espesura*, v. «Juicio de Paris».
- Portugal, 16, 4; 17, 15 y 17; 18, 4 y 8; 20, 2, 6, 7, 19, etc.
- Preso le llevan al Conde*, 13, 18; *Ya lo llevan*, 20, 19; *Preso llevan al Rei-conde*, 20, 21.
- «Princesa bastarda», v. «Bastarda».
- «Prior de San Juan», suceso de 1328, 8, 5; transferido al rey Pedro, 5, 3; estilo, 3, 3 y 10; en la Cuarta Crónica General, 8, 2; 11, 9; estudiado por Solalinde, 22, 13.
- «Prisión del Rey de Francia», 16, 1; 20, 3.
- «Prisionero, el», estilo, 3, 7 y 10; 4, 25; cuartetos, 13, 14; glosa, *Por el mes era de mayo*, 12, 4 y 11; melodía, 13, 12; fraseología, 15, 8; ¿portugués?, 20, 8; en las marzas, 21, 7; Azorín, 22, 16.
- propagación del romance; oral, 6, 8; en variantes y en versiones, 2, 15; 21, 10 a 13; en país extranjero, 10, 11; 12, 8 y 10; 17, 1, 2 y 14; véase contigüidad.
- «Quejas de doña Lambra», asonancia, 4, nota 107; origen, 5, 5 y 10; 6, 11 y 27; contamina las Quejas de Jimena, 13, 7; contrahecho, 12, 4.
- «Quejas de doña Urraca», v. *Morir vos queredes, padre*.
- «Quejas de Jimena», origen, 6, 19; formulismo, 6, 27; tres versiones, 13, 7; imitado por Liñán, 14, 12, y por otros, 14, 21; anécdota portuguesa, 16, 4; sefardíes, 16, 6; Corneille, 17, 1.
- Quién hubiese tal ventura*, v. «Arnaldos».
- rael, 19, 6; 21, 1 y 6.
- RAJNA, PÍO, 4, 1, 16, notas 10 y 20; 5, 2; 6, 2, 4, 5 y 6; 7, 7 y 14; 10, 11; 11, nota 22.
- rapsódico, período, 15, 14; 17, 3.
- «Rapto de Elena», 3, 3; 4, 23; 7, nota 72; 20, 11 y 14.
- «Reina Elena», v. «Rapto de Elena».
- «Reina Sevilla», 6, 7 y 8; 7, 4 y 5.
- Reinado de Navidad, 21, 7.
- «Reinaldos de Montalbán», 7, 9 y 11; 17, 3.
- Retraída estaba la Reina*, métrica, 4, 4; fecha y estilo, 11, 8.
- «Rey de Navarra Juan de Albret», v. *Los aires andan contrarios*.
- Rey don Sancho... cuando en Castilla reinó*, 4, 23 y nota 116; 6, 17.
- Rey don Sancho... no digas que no te aviso*, 3, 10 y nota 20; 6, 11; 12, 11; 13, 21; 15, 3 y 9; 16, 12.
- «Rey marinero», 9, 5; 17, 2; 20, 5 y nota 15.
- «Rey Ramiro», 3, 5 y 8; 4, nota 116; 13, 4, 11 y 12; 16, 10.
- «Rico Franco», 4, 24; 9, 6; 20, 5.
- Río Verde, Río Verde*, 3, 6; 4, nota 30; 8, 6; 11, 3; 14, 7; 17, 1.
- RODRÍGUEZ DEL PADRÓN, 4, 4; 5, 4; 7, 7; 11, 3; 12, 1, 4 y 14; 16, 3.
- ROJAS, RICARDO, 16, 12; 20, 17 y 18.
- Romancero General de 1600 y de 1604, 1, 1; 14, 19; 15, 12.
- ROMERO, SILVIO, 18, 4.
- ROMERO DE VALLE, EMILIA, 20, 18.
- ROMEU FIGUERAS, JOSÉ, 19, 6; 20, nota 15.
- rondas de los mozos en Castilla, 21, 7; de los niños en América, 21, 8 y nota 52; 22, 15 y nota 36.
- Rosa fresca con amores, Rosa fresca con amor*, 1, 2; 3, 3; 4, 8; 9, 5; 10, 3; 12, 4 y 12; 13, 14 y nota 70; en una ronda, 21, 7.
- «Rosaflorida», v. *En Castilla está un castillo*.
- «Rosaura la del guante», 17, 3; 19, 2; 21, 2 y 4.
- «Rosaura la del tronco» o «la de Trujillo», 17, 3.
- SAAYEDRA, ÁNGEL DE, DUQUE DE RIVAS, 9, 5; 17, 15.
- Sabbatai Cevi, 16, 9.

- «Saco de Roma», 5, 3; 13, 2 y 4; 15, nota 49.
- «Sacrificio de Isaac» o «de Abraham», 10, 5; 20, 13; 21, 6.
- Saisnes, chanson des, 7, 4 y 5.
- Salamanca, 19, 4; 21, 2, 12 y 13; 22, 11.
- SALINAS, FRANCISCO DE, 4, 20; 10, nota 15; 13, 11 y 13; 22, nota 51, etcétera.
- SALINAS, JUAN DE, 14, 3, 6, 9 y 20; 15, nota 52; 16, 4.
- SAMPEDRO Y FOLGAR, CASTO, 20, 10.
- SAN PEDRO, DIEGO DE, 5, 5; 12, 4.
- SÁNCHEZ CANTÓN, FRANCISCO JAVIER, 13, 4.
- SÁNCHEZ DE BADAJOZ, GARCI, 1, 2; 12, 4 y 11.
- SANTA CRUZ, MELCHOR DE, 13, 12; 15, 8.
- «Santa Iria» o «Irene» o «Helena», 18, 6; 20, 8, 17 y 21.
- Santander, 19, 4 y 6; 21, 2 y 7; grupo cántabro, 21, 11 a 14.
- SANTILLANA, MARQUÉS DE, 4, 4 y 20; 11, 7, 8, etc.
- Santo Domingo de Guzmán, Vida de, 4, 20.
- SANTOLI, VITTORIO, 2, 19; 4, nota 103.
- SARMIENTO, MARTÍN, 2, 2 y 4; 4, nota 6.
- «Sayavedra», v. *Río Verde*.
- SCHINDLER, KURT, 19, 4; 21, nota 4.
- SCHLEGEL, FRIEDRICH, 14, 23; 17, 6.
- SCOTT, WALTER, 17, 8.
- sefardíes, diáspora, 16, 5 a 9; 17, 2; 20, 12; valor de la tradición sefardí, 20, 11 a 14; los sefardíes después de la guerra mundial, 20, 15; Catálogo del romancero sefardí, riqueza de formas métricas, 4, 17; 20, nota 16; versiones excelentes, 3, 3 y 7; 10, 7; 15, 5; 20, 12, etc., etc.; romances propios y variantes de espíritu anticristiano, 20, nota 66.
- SELA, JOSEFINA, 19, 4.
- «Señas del marido», *Caballero de lejas tierras*, 5, 4; 9, 2; 15, 10; 16, 8; 18, nota 6; es el romance más difundido: en Vizcaya, 19, 5; en Canarias, 20, 21; en América, 20, 17, 18, 19 y 22; en Filipinas, 20, 23.
- SEPÚLVEDA, LORENZO DE, 6, 26; 13, 22; 14, 22; 17, 1, 6, 11, etc.
- seranos, seraos, saraos, 19, 2; 21, 2.
- «Serrana de la Vera», 5, 5; 15, 5; 20, 21.
- «Serranilla de la Zarzuela», *Yo me iba, mi madre*, 3, 6; 4, 20; 5, 4; 10, 4; 13, 9, 11 y 14; en el teatro, 15, 5; el verso *errara yo el camino*, 4, 17.
- Silva de romances, 6, 7; 13, 5, 8 y 22; 18, 1 y 8.
- «Silvana», 5, 4; citado en 1587, 16, 8; 20, 8; en América, 20, 17; Almeida Garrett, 22, 16.
- Sobre Baza estaba el Rey*, 3, 7; 8, 3; 12, 6.
- SOLALINDE, ANTONIO G., 12, 13.
- «Soldán de Babilonia», v. «Benalmerique».
- Sospiraste, Baldovinos*, v. «Baldovinos».
- SOUTHEY, R., 17, 8, 9 y 12.
- SPITZER, LEO, 2, 17; 3, notas 7, 19 y 25.
- STEINTHAL, HEYMANN, 2, 5, 13 y 17; 11, 7.
- TAMAYO Y FRANCISCO, JUAN, 19, 4.
- TEZA, EMILIO, 1, 3.
- THOMAS, H., 13, 4.
- Tiempo es el caballero*, 3, 3; 4, 24; 11, 6; 12, 3; 16, 4 y 11.
- TIERSOT, J., 2, 10 y nota 26; 21, 1.
- TIMONEDA, JUAN DE, 6, 25; 12, nota 51; 13, 7 y 24; 14, 2, 7, etc.; 18, 1.
- TIRSO DE MOLINA, 15, 6, 7, 8 y nota 7.
- TOSCHI, PAOLO, 2, 19.
- Tras-os-Montes, 20, 7; 21, 3 y 14.
- Tres cortes armara el Rey*, 4, 7 y nota 107; 6, 19 y nota 13; 13, 4; 14, 22.
- «Tristán e Iseo», 3, 3; 12, 12; 13, 4; 15, nota 49; 20, 8.
- Triste estaba el padre Adán*, 13, 20.
- Triste estaba el Padre Santo*, v. «Saco de Roma».
- Un día de Sant Antón*, v. «Obispo de Jaén».
- Un hijo tiene la condesa*, «El Huérfano», 16, 8 y 18.
- Uruguay, 20, 18.
- Válasme, Nuestra Señora*, 4, 23; 8, 4.

- VALDERRÁBANO, v. ENRÍQUEZ.
- Valencia, Levante, **13**, 23 y 24; **14**, 2; **16**, 2; **21**, 11 a 13.
- VALERA, JUAN, **21**, 6; **22**, 11; **23**, 5.
- Vámonos, *dijo, mi tío*, v. «Gaíferos perseguido».
- VARGAS MANRIQUE, LUIS, **14**, 3 y 10.
- VEGA CARPIO, LOPE DE, el romance como poesía natural, **2**, 1; **14**, 19; imita el estilo tradicional, **3**, 2; **4**, 13; **16**, 3, etc.; romancista nuevo, **14**, 1, 3 y 4; romances en parte autobiográficos, moriscos o pastoriles, **14**, 6, 8 y 10; cuartetos, **14**, 14 y 15; teatro, **13**, 21; **15**, 1 a 5; utiliza romances y cantares, **4**, 7; **6**, 25; **10**, 13; **15**, 4, etc., etc.; el poeta sastre, **15**, 5; fraseología, **15**, 8; y el culteranismo, **15**, 12 y 14; «Cupido niño» (?), **16**, 6.
- VÉLEZ DE GUEVARA, JUAN, **15**, 7 y 13.
- VÉLEZ DE GUEVARA, LUIS, **15**, 2, 3, 5 y 6; **16**, 6.
- VÉLEZ DE GUEVARA, SEBASTIÁN, **14**, notas 2 y 15.
- VENEGAS DE HENESTROSA, LUIS, **13**, 11, 12 y 18.
- «Veneno de Moriana, el», **4**, 21; **13**, 9; **16**, 4.
- Venezuela, **20**, 16, 18, 19 y 22.
- «Venganza de Mudarra», v. *A cazar va don Rodrigo*.
- «Vergilios», **4**, 24; **9**, 5; **10**, 6; **13**, 7; **18**, 7; **20**, 14.
- VICENTE, GIL, **4**, 13; **13**, 20; **16**, 4; **20**, 7; **21**, 3; ¡Ay Julián, falso traidor!, **16**, 6; v. «Don Duardos».
- Victorioso vuelve el Cid, **14**, 13; **20**, 18; **22**, 10.
- VICUÑA CIFUENTES, JULIO, **20**, 17, 18 y 20; **21**, 2, etc.
- vihuela, **13**, 6, 11 y 18; **15**, 11.
- villancico, **13**, 20; villancico por desecha, **12**, 5.
- víser, **2**, 7; **13**, 10; **14**, 23; pareado-cuarteta, **4**, 21; **17**, 13; vise y poema extenso, **6**, 6; *La muerte ocultada*, **20**, 5; Olav-Olalbo, **9**, 3.
- VIVAR, JUAN BAUTISTA, **14**, 3.
- Volksgeist, **2**, 5 y 13; **3**, 1.
- Volklied, Volkspoesie, **2**, 14.
- WECHSSLER, ED., **2**, 7.
- WOLF, FERDINAND, *Primavera*, **18**, 1 y 8; romance verso corto, **4**, 6 y 8; suprime la -e asonántica, **4**, 11, 12 y 15; cuartetos, **4**, 16; romances primitivos, **2**, 4; su concepto de lo tradicional, **3**, nota 1; **12**, 10; **13**, 2 y 22; **8**, 3; clasificación de los romances, **18**, nota 6; cronología, **5**, 2, 6 y 8; forma amplia y forma breve, **6**, 2; **18**, 4.
- Ya, comienzo de romance o de narración, **3**, 5.
- Ya comienzan los franceses, v. «Huída del rey Marsín».
- Ya lo llevan, ya lo llevan, v. *Preso le llevan al Conde*.
- Ya se asienta el rey Ramiro, **3**, 5 y 8; **4**, nota 116; **13**, 4 y 15; **16**, 10.
- Ya se sale Guiomar, **3**, 4 y nota 9; **7**, 9; **16**, nota 43.
- Ya se sale Melisenda, **16**, 9.
- Ya se salen de Castilla, **3**, 5; **6**, 27; asonancias, **4**, 23, 26 y nota 116; y las otras versiones, **6**, 12 y nota 57; **13**, 7; v. Bodas de doña Lambra.
- Ya se salen de Jaén, **3**, 4; **8**, 2 y 6; **11**, 3; **15**, 1 y 4.
- Yo, comienzo de romance, **3**, 6.
- Yo me era mora Moraima, v. «Mora Moraima».
- Yo me estaba en Barbadillo, v. «Quejas de doña Lambra».
- Yo me iba, mi madre, v. Serranilla de la Zarzuela.
- Yo me levantara un lunes, **15**, 4; **16**, 8.
- Yo salté de la mi tierra, **3**, 6; **4**, 9 y nota 52.
- zambomba, **21**, 6.
- «Zaide», v. *Mira Zaide y Por la calle*.
- Zamora, **19**, 4; **20**, 7; **21**, 2 y 11 a 14.
- zanfona, **20**, 10.
- ZAPATA, LUIS DE, **13**, 12 y nota 19.
- «Zarzuela», v. «Serranilla de la Zarzuela».
- Zersingung, zersingen, **2**, 7, 10, 12, 17 y 19.
- zonas Sureste y Noroeste, **21**, 12 y 13.

ÍNDICE

PARTE TERCERA. — HISTORIA DEL ROMANCERO ANTIGUO

CAPÍTULO XI. — LOS PRIMEROS TIEMPOS HASTA 1460.

EL ROMANCE DESESTIMADO ENTRE LOS LITERATOS CASTELLANOS

1. Antes de 1350. Orígenes del romancero (3). — 2. El rey don Pedro el Cruel (4). — 3. La guerra de Granada y demás noticias romancísticas (6). — 4. Romances moriscos primitivos (9).

5. Los primeros colectores de romances no son castellanos. Un mallorquín y un gallego (13). — 6. El «escudero» y el «infante», tipos poéticos de arcaísmo medieval (14). — 7. Período aéxico oral del romancero (16).

8. Aprecio del romance en la corte de Alfonso V de Aragón y desprecio en la de Juan II de Castilla (19). — 9. Los romances y las crónicas castellanas (22).

CAPÍTULO XII. — EL ROMANCE ENTRA EN LA CORTE CASTELLANA

(1460-1515)

1. Período aéxico literario (23). — 2. El canto romancesco se hace cortesano bajo Enrique IV (24).

3. Los músicos en la corte de los Reyes Católicos (26). — 4. Los romances viejos y los poetas cortesanos (27). — 5. Romances noticiosos en la corte de los Reyes Católicos (30). — 6. Romances de la guerra de Granada (31). — 7. Florecimiento de los romances moriscos antiguos. ¿Los hay de origen árabe? (33).

8. Romance a la muerte del Príncipe de Portugal (1491). Opiniones sobre él (37). — 9. Cuándo se escribió el romance de Montesino (40). 10. Cómo se hizo tradicional el romance de Montesino (41).

11. El canto y las glosas en el fragmentismo romancesco (43). —
12. El Juego de Naipes por Jerónimo de Pinar, 1495 (46).
13. Los romances y la preceptiva literaria. Nebrija (48). — 14. Regularización octosilábica (49).
15. Noticias de carácter privado (52). — 16. Últimos romances viejos noticieros.

CAPÍTULO XIII. — LA MAYOR BOGA DE LOS ROMANCES VIEJOS
Y COMIENZOS DEL ROMANCERO NUEVO (1515-1580)

1. Fin de la época aédica literaria (60). — 2. Romances noticieros nuevos; muy pocos logran tradicionalidad (60). — 3. Extinción del noticierismo tradicional. Sus causas (63).

4. Éxito tipográfico del romancero viejo hasta mediados del siglo XVI (66). — 5. El *Cancionero* de Amberes y la *Silva* de Zaragoza (69). 6. Felipe II y los romances (71).

7. La tradición recogida durante el siglo XVI vivía en variantes como la de hoy (73). — 8. Las versiones híbridas (78). — 9. Exclusivismo temático y métrico en la recolección del siglo XVI (79). — 10. Carácter excepcional de la recolección quinientista (80).

11. La música de romances en el siglo XVI. Los vihuelistas (81). — 12. Preferencias musicales (84). — 13. Relación entre la música y la letra de los romances viejos (87). — 14. La división estrófica en la música y en la letra (89). — 15. Repetición en la melodía vihuelística (92).

16. Las glosas de la segunda mitad del siglo XVI (94). — 17. Centones y ensaladas (95). — 18. El romance en las danzas (98). — 19. Los historiógrafos del XVI y los romances (101).

20. El romance en los comienzos del teatro. Época de Gil Vicente (103). — 21. El romancero viejo, inspirador de temas dramáticos, Juan de la Cueva (107).

22. Romances cronísticos. Burguillos, Fuentes, Sepúlveda (109).

23. Primeros romances artificiosos del romancero nuevo (112). —

24. Timoneda y Lucas Rodríguez (114).

CAPÍTULO XIV. — EL ROMANCERO NUEVO COMPITE CON EL VIEJO
(1583-1612)

1. El mayor auge del romancero (117). — 2. Primer éxito editorial del romancero nuevo. 1589-1597 (117). — 3. Los principales romancistas (119). — 4. Última acción de la anonimidad y de las variantes en la producción romancesca (121). — 5. Los géneros más cultivados (125).

6. Los romances moriscos, primer éxito del romancero nuevo. Lope de Vega (126). — 7. *Las Guerras civiles de Granada*. 1595 (131). — 8. Sátiras de la moda morisca (133). — 9. Romances africanos y de cautivos. Góngora (135).

10. Romances pastoriles (136).

11. Los romances heroicos e históricos (140). — 12. Un romance cidiario de 1592. Pedro Liñán de Riaza (142). — 13. Tendencias del romancero heroico nuevo (145).

14. Poetas y músicos propagan el uso de la cuarteta (149). — 15. La cuarteta y el estribillo (151). — 16. La cuarteta y la reiteración estilística (153).

17. Romances declamatorios ex abrupto (155). — 18. Romances en fabla (136).

19. El romancero de 1600 y de 1604. El romance como poesía natural (158). — 20. Cesación de la moda morisca (160). — 21. Los romances heroicos predominan de 1600 a 1612 (161). — 22. Escobar, Romancero del Cid (164).

23. Valor de los romances nuevos (167).

CAPÍTULO XV. — EL ROMANCERO ANTIGUO NACIONALIZA EL TEATRO. POSTRIMERÍAS (1587-1640)

1. El monorrímo viejo incluido entre los metros escénicos. 1587 (169).
2. Comedias de asunto romanesco (172). — 3. Modos varios de dramatizar los romances viejos (173). — 4. Valor de la recolección romanesca en el teatro. Versiones orales desconocidas (176). — 5. El teatro nos da romances desconocidos (178).

6. El romancero nuevo y el teatro (180). — 7. El romance viejo excluido del teatro (182).

8. Versos del romancero como elementos fraseológicos del lenguaje (184).

9. Última gran popularidad del canto romanesco (189). — 10. El último pliego suelto de la tradición oral. 1605 (193).

11. La guitarra desbanca a la vihuela (194). — 12. El culteranismo y el romancero (195). — 13. Lo antiheroico burlesco. Cervantes y lo burlesco heroico (196). — 14. Lo germanesco o la jácara. Comienza para el romancero la época rapsódica plebeya (199).

CAPÍTULO XVI. — DIFUSIÓN TERRITORIAL DEL ROMANCERO. SIGLOS XV AL XVII

1. Comienzos del romancero en Cataluña (203). — 2. Propagación del romancero en Valencia (207). — 3. El romancero en Galicia (208).

4. El romancero en Portugal y en Asia (208).

5. Dispersión de los judíos españoles (212). — 6. Los sefardíes después de la dispersión reciben romances de España (215). — 7. Grados diversos de comunicación hispánica entre los sefardíes (219). — 8. Primeras citas de romances sefardíes (220). — 9. Un romance de Sabbatai Ceví (222).

10. El romancero viejo va a Méjico (226). — 11. Romances viejos cantados en el Perú (230). — 12. El romance americano en la época virreinal (231).

13. El romancero en el país vasco (235).

PARTE CUARTA. — EL ROMANCIERO MODERNO Y EL ANTIGUO

CAPÍTULO XVII. — NEOCLASICISMO, ROMANTICISMO, REALISMO EL ROMANCIERO ESTIMADO FUERA DEL MUNDO HISPANO

1. Propagación europea del romancero; siglos xv a xviii (239). — 2. El romancero oral ¿tuvo difusión fuera de España? (242).

3. El siglo xviii en España. Los romances plebeyos (246). — 4. Prohibición gubernativa de los romances plebeyos (249). — 5. El romance entre los literatos españoles del siglo xviii. Su extinción (250).

6. El romanticismo alemán. De Herder a Grimm (251). — 7. Diez, Goethe, Hegel (255). — 8. El romanticismo inglés; sus juicios sobre el romancero (257). — 9. Romanticismo francés. La *Iliada* y el Romancero (260). — 10. Se propaga el nombre del *Romancero*. Enrique Heine (264). — 11. El Romancero en Italia (265). — 12. En los Estados Unidos (267). — 13. En los países escandinavos (267). — 14. En Rusia (268).

15. Los románticos hispanos; Garrett y Rivas (269). — 16. José Jacinto Milanés (272). — 17. Comienzos del romance literario moderno (273).

CAPÍTULO XVIII. — ESTADO LATENTE DEL ROMANCIERO ORAL INDAGACIONES ERUDITAS, DE DURÁN A MENÉNDEZ PELAYO (1828-1900)

1. Época de Agustín Durán y de Fernando José Wolf (276). — 2. Mariano Aguiló ante las dudas de Durán y del Marqués de Pidal (280). — 3. La tradición oral catalana. Milá, Briz y Aguiló (281). — 4. Trabajos portugueses (283). — 5. La tradición asturiana (284). — 6. Noticias sobre la tradición gallega (285). — 7. Muestras de la tradición bético-extremeña y de la sefardí (286).

8. Época compilatoria de Menéndez Pelayo y de Teófilo Braga (287).
9. Castilla sin romances (289).

CAPÍTULO XIX. — REAPARECE LA TRADICIÓN CASTELLANA. (DESDE 1900)

1. Hallazgo de la tradición en Castilla la Vieja. En Soria (291). — 2. Dificultades del estado latente (292). — 3. La tradición en Avila y Segovia; el baile de tres (295).

4. Creciente actividad exploratoria. El Centro de Estudios Históricos (299).
5. Los romances en Vizcaya (301). — 6. Últimas exploraciones (303).

CAPÍTULO XX. — LA TRADICIÓN MODERNA FUERA DE CASTILLA

1. La tradición moderna en Cataluña (306). — 2. Doble carácter de la métrica popular catalana. Asonancia aguda (307). — 3. La contraposición acentual entre la asonancia y el hemistiquio (309). — 4. Combinaciones métricas preferidas en Cataluña (310). — 5. Cataluña mediadora en la transmisión de las canciones (314). — 6. Carácter propio de la tradición catalana (318).
7. Igualdad esencial del romancero castellano y del portugués (321).
8. Colaboración de Portugal en la creación del romancero (324). — 9. Carácter y valor de las versiones portuguesas. Últimas colecciones (327). — 10. Los romances en Galicia (329).
11. El romance en las modernas colonias sefardíes. Colecciones (330).
12. Vigor de la tradición sefardí (333). — 13. Exotismo y arcaísmo. Hebraísmo (335). — 14. Valor cronológico y geográfico del romancero sefardí (337). — 15. Las colonias sefardíes en la actualidad (340).
16. Estado latente del romance en América (341). — 17. Los primeros hallazgos (343). — 18. Publicación de colecciones americanas (347).
19. Notas de arcaísmo en la tradición americana (351). — 20. Comunicación moderna entre la tradición americana y la española (354).
21. La tradición de las Canarias (356).
22. El romancero oral vive en todos los territorios de habla hispánica (358). — 23. El romancero en las Filipinas y Marianas (359).
24. Consideraciones sobre el estado latente del romancero y otros análogos (361).

CAPÍTULO XXI. — CÓMO VIVE HOY EL ROMANCIERO ORAL

1. La música en los romances de hoy (366). — 2. «Seranos» y otras tertulias vecinales (369). — 3. Los romances en el trabajo individual (372). — 4. Modernas danzas de romances. La danza prima y otros bailes asturianos (374). — 5. Bailes romancísticos en la Montaña, Andalucía y Canarias (378). — 6. Recreos varios (380). — 7. Rondas, marzas y aguinaldos (318). — 8. Los juegos infantiles (385).
9. La geografía romancística como testimonio histórico (388). — 10. Primera etapa: vitalidad de un romance en sus variantes (391). — 11. Segunda etapa: propagación regional del romance en versiones completas (392). — 12. Tercera etapa: unificación de la zona Sureste frente al Noroeste (395). — 13. Cuarta etapa: gran invasión andaluza en la zona Noroeste (398). — 14. Carácter de algunas regiones romancísticas (402).

CAPÍTULO XXII. — VITALIDAD DEL ROMANCERO MODERNO

1. El romancero oral moderno. Versiones empobrecidas (404).
2. Romances viejos no recogidos en lo antiguo (405). — 3. Romances aludidos por escritores antiguos y no impresos en el siglo XVI (407).
4. Metros monorrimos y temas desatendidos en el siglo XVI (409).
5. Combinaciones estróficas desechadas en la recolección del XVI (411).
6. Variantes antiguas subsistentes de la tradición moderna (412). —
7. Otras variantes y versiones excelentes en la tradición moderna (416).
8. Relación entre la forma impresa y la oral de un romance (417). — 9. Romances modernos tradicionales, antes juglarescos (419).
10. Nuevos romances orales, antes artificiosos (420). — 11. Temas nuevos modernos (422). — 12. Un caso de muy reciente tradicionalidad (425).
13. Divulgación del romancero oral moderno y del antiguo (426).
14. El romancero tradicional en la literatura postromántica. En el extranjero (430). — 15. El romancero en el recuerdo de los literatos españoles (432). — 16. Obras modernas inspiradas en el romancero (434).
17. El romance como género literario moderno (436).

CAPÍTULO XXIII. — UNIDAD DEL ROMANCERO ANTIGUO Y MODERNO

1. Necesidad de abundantes textos (440). — 2. El romancero antiguo y el moderno no pueden seguir disgregados (442). — 3. Edición plenaria de los textos (444). — 4. Varias versiones típicas de un romance (446).
5. La poesía tradicional perdura en actualidad (449).



3 7048 00160 2933

868.997-M542r 125024

AUTHOR
Menendez-Pidal, Ramon

TITLE
Romancero hispanico. v.2

DATE DUE	BORROWER'S NAME

868.997-M542~ 125024
Vol. 2



Printed in Spain