

**Memoria e invención en el romancero de tradición oral.  
Reseña crítica de publicaciones de los años 60 (1970-1971)**

**Diego Catalán**

**Formas de citación recomendadas**

**1 | Por referencia a esta publicación electrónica\***

CATALÁN, DIEGO (2011 [1997]). “Memoria e invención en el romancero de tradición oral. Reseña crítica de publicaciones de los años 60 (1970-1971)”. En *Arte poética del romancero oral. Parte 1ª. Los textos abiertos de creación colectiva*, 31-88. Reedición en *poesiagalega.org. Archivo de poéticas contemporáneas na cultura*.  
<<http://www.poesiagalega.org/arquivo/ficha/f/1538>>.

**2 | Por referencia á publicación orixinal**

CATALÁN, DIEGO (1997). “Memoria e invención en el romancero de tradición oral. Reseña crítica de publicaciones de los años 60 (1970-1971)”. En *Arte poética del romancero oral. Parte 1ª. Los textos abiertos de creación colectiva*, 31-88.

\* Edición dispoñíbel desde o 17 de xaneiro de 2011 a partir dalgunha das tres vías seguintes: 1) arquivo facilitado polo autor/a ou editor/a, 2) documento existente en repositorios institucionais de acceso público, 3) copia dixitalizada polo equipo de *poesiagalega.org* coas autorizacións pertinentes cando así o demanda a lexislación sobre dereitos de autor. En relación coa primeira alternativa, podería haber diferenzas, xurdidas xa durante o proceso de edición orixinal, entre este texto en pdf e o realmente publicado no seu día. O GAAP e o equipo do proxecto agradecen a colaboración de autores e editores.

## II. MEMORIA E INVENCIÓN EN EL ROMANCERO DE TRADICIÓN ORAL. RESEÑA CRÍTICA DE PUBLICACIONES DE LOS AÑOS 60 (1970-1971)

### 1. INTRODUCCIÓN. RENOVADA ACTIVIDAD EN EL CAMPO DE INVESTIGACIÓN DEL ROMANCERO TRADICIONAL

El «Romancero», la canción narrativa de los pueblos que cantan en las tres (o cuatro) lenguas romances de origen hispánico —español (y judeo-español), portugués y catalán—, vuelve a estar de moda. Y no sólo como manifestación local del nuevo aprecio internacional por la balada, sino como tema de investigaciones filológicas, folklóricas y literarias. La actividad ha sido, sobre todo, fecunda en tres campos muy diversos: la historia de la trasmisión impresa de los romances en los siglos XVI y XVII; la exploración del caudal de romances que aún conserva, transmitido de memoria en memoria, la tradición de las diversas gentes que hablan las lenguas romances procedentes de la Península Ibérica; las especiales características de la creación poética tradicional.

El estudio del Romancero del siglo XVI (viejo, trovadoresco, medio y nuevo) estaba reclamando una renovación de sus cimientos bibliográficos, desatendidos desde hacía largo tiempo. Por fortuna, la urgencia de esa renovación fue sentida por quien mejor podía contribuir a corregir el panorama, por el bibliófilo A. Rodríguez Moñino. Al mediar la centuria, Rodríguez Moñino comenzó a poner a disposición del lector moderno los viejos cancioneros y romanceros, en ediciones tan impecables como atractivas, sacando del olvido preciosas joyas bibliográficas, hasta entonces más o menos inaccesibles y más o menos mal conocidas<sup>1</sup>. Durante la

---

<sup>1</sup> Después de publicar en Valencia (en la Editorial Castalia), entre 1951 y 1956, varios romanceros y cancioneros especialmente raros y curiosos (como el *Espejo de Enamorados*, el *Cancionero gótico de Velázquez de Ávila*, el *Cancionero de galanes*, la *Flor de Enamorados*, la *Silva de varios romances* de Barcelona, 1561, la *Segunda parte del Cancionero general* de Zaragoza, 1552), Rodríguez Moñino preparó, para la Academia Española, los doce volúmenes publicados en Madrid, 1957, de la colección «Las fuentes del Romancero General (Madrid, 1600)», fundamentales para el estudio del «Romancero nuevo», y, seguidamente, la monumental edición del *Cancionero general recopilado por Hernando del Castillo (Valencia, 1511)*, con una muy sustanciosa introducción y ricos apéndices bibliográficos, que vio la luz en Madrid, 1958. El *Suplemento al Cancionero General de Hernando del Castillo (Valencia, 1511)* salió nuevamente en Valencia (en la Editorial Castalia), 1959. En estas dos últimas obras Rodríguez Moñino aclaró la confusión provocada por las reelaboraciones que el *Cancionero* sufrió en sus varias ediciones y puso de manifiesto la deuda de otros cancioneros posteriores para con el general de 1511 (o sus reediciones).

década de los años 60, Rodríguez Moñino no cejó en la labor<sup>2</sup>. Además, se dedicó a disipar, de una vez para siempre, las brumas que aún envolvían muchos aspectos históricos de la transmisión impresa de los romances en los siglos XVI y XVII<sup>3</sup>.

Aunque el estudio del Romancero no se agota, claro está, con el examen de los textos impresos (pues hay que tener presente la difusión manuscrita de los romances y, sobre todo, la oral o cantada), nadie puede poner en duda que el cimentar sólidamente la historia de la difusión de los romances a través de la imprenta, tal como ha hecho Rodríguez Moñino, representa un paso imprescindible para el estudio del Romancero como fenómeno literario post-medieval y una base necesaria, incluso, para el estudio del Romancero como poesía oral, pues sin los impresores de romances del siglo XVI bien poco sabríamos del Romancero oral antes del siglo XIX.

También ha adquirido nuevo ímpetu la exploración del Romancero oral moderno. La tradición sefardí, en sus dos ramas del Mediterráneo occidental y del Mediterráneo oriental, fue ya objeto de especial atención en las primeras décadas

<sup>2</sup> Además de las ediciones de las *Rosas* de Timoneda (Valencia: Castalia, 1963), Rodríguez Moñino inició en 1967 una «Colección de Romanceros de los Siglos de Oro», en la Editorial Castalia, con la publicación, acompañada de importantes estudios bibliográficos, del *Cancionero de 1550*, del *Romancero historiado* de Lucas Rodríguez y del *Cancionero* [en su versión adicionada con interpolaciones ajenas al autor] de Lorenzo de Sepúlveda [colección que completaría en años posteriores con reediciones y estudios de compilaciones romancísticas del siglo XVII de gran trascendencia, como fueron las de Juan de Escobar y Damián López de Tortajada].

<sup>3</sup> Al publicar los Romanceros que sirvieron de fuente al *Romancero General* de 1600, Rodríguez Moñino puso orden en el caos bibliográfico que prevalecía en los estudios del «Romancero nuevo». Con su edición del *Cancionero General* de 1511 y las noticias bibliográficas reunidas acerca de las obras menores que explotaron el minero constituido por esa voluminosa publicación, Rodríguez Moñino aclaró la transmisión libresca de los romances hasta 1548. Posteriormente, conforme redactaba toda una serie de cuidadosas noticias bibliográficas (acompañadas o no de edición) de los pliegos poéticos existentes en muy diversas bibliotecas, públicas y privadas, fue poniendo las bases para un futuro estudio de conjunto sobre los pliegos sueltos del siglo XVI que aún se conservan; al mismo tiempo, se preocupó de describir «Doscientos pliegos poéticos desconocidos, anteriores a 1540» (justificando innecesariamente tan útil trabajo como una réplica a cierta frase, sin importancia, de un prólogo de R. Menéndez Pidal). Más recientemente, se dedicó a dilucidar los problemas pendientes o mal resueltos tocantes a los libros de los romancistas del «Romancero medio», el de los autores situados entre la vieja generación de los poetas «trovadorescos» del *Cancionero General* y la novísima de Lope de Vega. Además completó su estudio de las dos grandes series constituidas por los *Cancioneros de Romances* de Amberes y las *Silvas de Romances* de Zaragoza y Barcelona. Los frutos de esta labor se reflejan en las muy densas introducciones que acompañan a las ediciones de la «Colección de Romanceros de los Siglos de Oro», en el discurso académico *Poesía y Cancioneros (siglo XVI)* (Madrid, 1968), aunque no trate en él del Romancero, y en el libro *La Silva de Romances de Barcelona, 1561*, cuyo subtítulo describe mejor el contenido de la obra: *Contribución al estudio bibliográfico del Romancero español en el siglo XVI*. En este libro fundamental, publicado en 1969, Rodríguez Moñino resume detenidamente lo que ya se sabía y lo que gracias a él se sabe acerca de la transmisión de los romances por medio de la imprenta antes del triunfo del «Romancero nuevo» (y, hasta cierto punto, también después, a causa del éxito de la *Silva* de 1561 durante el siglo XVII). [Como coronación de años de investigación bibliográfica Rodríguez Moñino produjo, finalmente, dos instrumentos de trabajo imprescindibles para todo estudioso del romancero impreso: *Diccionario de Pliegos Suelos Poéticos (siglo XVI)* (Madrid: Castalia, 1970) y *Manual bibliográfico de Cancioneros y Romanceros impresos en el siglo XVI*, 2 vols. (Madrid: Castalia, 1973) y de los *impresos en el siglo XVII*, otros 2 vols. (Madrid: Castalia, 1977-1978).]

después de la Guerra Mundial<sup>4</sup>. La ruina, tras la persecución nazi, de las comunidades judías de los Balcanes, la formación de un estado monolingüe neo-hebraico en Israel, la absorción de los sefardíes emigrados a América por las culturas locales, los movimientos nacionalistas en los Estados musulmanes del Norte de África y la aspiración de Turquía a lograr la rápida homogeneización de las minorías no musulmanas, convencieron a los estudiosos de la necesidad de recoger inmediatamente los últimos ecos del Romancero judeo-español en las decadentes comunidades sefardíes de Europa, Asia, África y América, antes que la presente generación de viejos se lleve consigo, al morir, la cultura plurisecular del pueblo sefardí. Ante la perspectiva de una pronta desaparición del Romancero judeo-español, los esfuerzos realizados en los años 40 y 50 cobraron un interés excepcional, aunque a menudo las colecciones publicadas no fueran especialmente ricas ni novedosas en comparación con las preciosas colecciones de J. Benoliel (hacia 1906) y de M. Manrique de Lara (1911, 1915-16), incorporadas al «Romancero Tradicional» de R. Menéndez Pidal<sup>5</sup>. Más recientemente, la exploración del Romancero sefar-

<sup>4</sup> El romancero norteafricano tuvo la fortuna de atraer el interés de P. Bénichou, quien en 1944 (*RFH*, VI, 36-76, 105-138, 255-279 y 313-381) publicó una esmerada colección («Romances judeo-españoles de Marruecos») con comentarios. Más tarde, A. de Larrea Palacín reunió muy copiosos textos de *Romances de Tetuán*, que dio a conocer (Madrid, 1952) sin precisar bien su procedencia y no con todo el rigor filológico que hubiera sido de desear, y J. Martínez Ruiz (antes de 1951) un grupo de versiones de Alcazarquivir (editadas luego en *Archivum*, XIII [1963], 79-215). Otras colecciones de 1948 (D. Catalán) y de 1949-51 (M. Alvar) no han visto la luz, pero especímenes de ellas han sido incorporados a estudios varios de los colectores: M. Alvar, *Poes. trad. judíos-esp.* (1966) y «Patología y terapéutica» (1958-59); D. Catalán, *Siete siglos* (1969) y *Por campos* (1970); y además, M. Alvar, en *Boletín de la Universidad de Granada (Letras)*, XCI (1951), 127-144; *RF*, LXIII (1951), 282-305; *Estudis Romànics*, III (1951-52), 57-87; *Archivum*, IV (1954), 264-276; *VR*, XV (1956), 241-258; *Textos hispánicos dialectales*, II (Madrid, 1960), 760-766, 772 [y la colección de Catalán ha sido descrita por S. G. Armistead en su *Cat. Sef. SGA*, 1978, III, p. 151]. Se han editado, adicionalmente, algunas versiones sueltas: *África*, VIII (1951), 537-539; *Homenaje a Millás Vallicrosa*, I (Barcelona, 1954), pp. 697-700; *Sefarad*, XXI (1961), 69-75. El romancero del Mediterráneo oriental se vio enriquecido con la publicación de un amplio *Romancero sefardí* (a base de la tradición de Salónica y Lárisa) coleccionado por M. Attias (Jerusalem, 1956; 2ª ed., 1961; véase la extensa reseña de S. G. Armistead y J. H. Silverman, «A new sephardic *Romancero* from Salonika»), y con las aportaciones de B. Uziel (en *Yeda 'Am*, II (1953-54), 172-177 y 261-265; Uziel ya había publicado romances en 1927 y 1930), I. Levy, *Chants judéo-espagnols* (Londres, 1959), y M. Molho, *Usos y costumbres de los sefardíes de Salónica* (Barcelona, 1950); *CBA* [abril-jun. 1957], 64-70; *Literatura sefardita de Oriente* (Madrid-Barcelona, 1960). Por otra parte, continuando una tradición de estudios iniciada por los años veinte, el romancero de Levante ha sido examinado a través de las comunidades sefardíes establecidas en los Estados Unidos: D. Romey, «A study of Spanish tradition... of the Seattle Sephardic Community» (tesina de la Univ. of Washington, Seattle, 1950); R. R. MacCurdy y D. D. Stanley, «Judeo-Spanish Ballads from Atlanta, Georgia», *SFQ*, XV (1951), 221-238; I. J. Levy, «Sephardic Ballads» (tesina de la Univ. of Iowa, Iowa City, 1959).

<sup>5</sup> Cuando J. Benoliel, hacia 1906, reunió su excelente colección de Tánger, y cuando M. Manrique de Lara exploró *in situ* el Romancero de Oriente (visitando Sarajevo, Belgrado, Salónica, Lárisa, Sofía, Bucarest, Constantinopla, Esmirna, Rodas, Damasco, Jerusalén, etc.), especialmente en 1911, y el de Marruecos (en Tánger, Tetuán, Larache y Alcazarquivir), sobre todo entre 1915 y 1916, las comunidades judeo-españolas conservaban todavía con gran vigor su peculiar patrimonio cultural. Personalmente creo que, en cuanto al número de temas en ellas representados y en cuanto a la calidad de los textos que alcanzaron a fijar por escrito, siguen siendo únicas. S. G. Armistead, con la colaboración del «Seminario Menéndez Pidal» de la Universidad Complutense de Madrid prepara en la actua-

dí tomó una orientación diversa, gracias a la metódica y concertada actividad de S. G. Armistead y J. H. Silverman, así como del musicólogo I. J. Katz. Frente al carácter ocasional de las iniciativas anteriores, Armistead, Silverman y Katz se propusieron recoger sistemáticamente el acervo tradicional de los sefardíes. De acuerdo con ese propósito, realizaron toda una serie de pacientes encuestas en las comunidades de Los Ángeles, San Francisco, Seattle y New York, y más tarde en Israel y Marruecos; por añadidura, obtuvieron algunas colecciones inéditas de fines del siglo pasado y primer tercio del actual, se procuraron manuscritos de los judíos sefardíes en que se transcriben romances (de los siglos XVIII-XX) y lograron reproducciones de los libricos de cordel editados en el Oriente mediterráneo a principios de siglo. En conjunto, su colección abarca más de 1.350 textos y más de 1.000 melodías de unos 200 o más temas romancísticos. Armistead, Silverman y Katz no han sido, tan sólo, unos diligentes exploradores de la tradición oral; además de coleccionar las versiones, las han clasificado con toda precisión y han acometido el gran proyecto de publicarlas acompañadas de una tupida red de referencias bibliográficas, de un abundante número de anotaciones lingüísticas y folklóricas y de estudios monográficos sobre cada tema romancístico<sup>6</sup>.

Aunque el apremio de recoger el caudal de romances preservado por la tradición española, la catalana, la portuguesa y la hispano-americana no resulte tan obvio, no hay duda que el Romancero oral se halla en todas partes muy amenazado por la rápida decadencia de las culturas autóctonas y el triunfo arrollador de la nueva cultura que, como una manifestación más del progreso económico, distribuyen las ciudades al consumidor campesino. En España, al menos, donde en los últimos años la revolución de la estructura sociocultural del campo es bien perceptible, la continuidad de las tradiciones folklóricas no protegidas por organismos regionales o estatales, ni favorecidas por la televisión y la radio, parece de todo punto imposible. Es, pues, de desear que el ritmo de la recolección, lejos de aflojar, se acelere.

La existencia del «Romancero Tradicional» de R. Menéndez Pidal no debe servir de pretexto para dejar que se pierda el tesoro oculto que todavía hoy guardan

---

lidad un inventario de todas las versiones judeo-españolas del «Romancero Tradicional de R. Menéndez Pidal y M. Goyri» [vide, ahora, *Cat Sef. SGA* = S. G. Armistead, *El romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal (catálogo-índice de romances y canciones)*, 3 vols., Madrid: Seminario Menéndez Pidal, 1978].

<sup>6</sup> S. G. Armistead y J. H. Silverman comenzaron por recoger y grabar en cinta magnetofónica más de medio millar de textos romancísticos (75% cantados) en las comunidades sefardíes de Estados Unidos. En 1960 I. J. Katz recogió en Israel otras 250 versiones (95% cantadas). Finalmente, los tres encuestadores anotaron en Marruecos, durante el verano de 1962, otro medio millar de versiones. Por otra parte, su colección se enriqueció con un interesante manuscrito rodesí de los siglos XVIII y XIX (que publicaron, con todo rigor, en 1962: *Diez romances hispánicos en un manuscrito sefardí de la Isla de Rodas*, Pisa: Università); con la colección de William Milwitzky —discipulo de A. Morel-Fatio— (1895), formada en los Balcanes; con la de Cynthia Crews (1929), reunida en Grecia y Yugoslavia; y con la de Américo Castro (1922), formada en Marruecos. La publicación del curiosísimo libro de S. G. Armistead y J. H. Silverman, *The Judeo-Spanish Ballad Chapbooks of Yakob Abraham Yoná* (Berkeley-Los Ángeles: University of California, 1971), constituye una importante contribución, no sólo al conocimiento del romancero judeo-oriental, sino también a su estudio.

las memorias campesinas. La riqueza y la calidad de los textos que en el «Archivo Menéndez Pidal / Goyri del Romancero Tradicional» se hallan coleccionados constituyen un incentivo para el aprendiz de encuestador, pues muestran sobradamente cuán variado y jugoso es el romancero de cualquier rincón de la tradición hispánica<sup>7</sup>. *La flor de la marañuela. Romancero general de las Islas Canarias* (Madrid, 1969), con 644 versiones de 132 temas romancísticos (algunos de ellos muy raros)<sup>8</sup>, puede servir como ejemplo de lo mucho que aún cabe esperar de una recolección intensiva del Romancero oral en regiones mal exploradas. Lo dicho para España se aplica con más razón aún a Portugal, donde las encuestas quedaron prácticamente paralizadas a principios de siglo<sup>9</sup>, e incluso a América, donde gran parte de la tradición está aún virgen. Los recientes esfuerzos por elaborar un Catálogo bibliográfico del Romancero Hispano-americano, realmente completo<sup>10</sup>, deben ir seguidos de la publicación de un \**Romancero Panamericano*, gran desiderátum de todos los estudiosos<sup>11</sup>.

El tercer aspecto de la creciente actividad en torno al Romancero es el que me propongo comentar con mayor detenimiento. Se trata de la renovada atención prestada por la crítica a la «creación» tradicional, a la génesis, transformación y enriquecimiento del Romancero oral, en tiempos antiguos y en tiempos modernos.

## 2. MEMORIA Y CREACIÓN EN EL ROMANCERO SEFARDÍ

Al estudiar el romancero sefardí se ha solido destacar, como característica fundamental, su «arcaísmo»<sup>12</sup>. Bajo esta nota se esconden varias apreciaciones, que conviene deslindar<sup>13</sup>. Por una parte, se habla de «arcaísmo» porque la tradición judía desconoce (o desconocía hasta fecha reciente, en el caso de la marroquí) romances y motivos que hicieron su aparición en la tradición española después del destierro de los judíos. Mejor que de «arcaísmo», debiera en este sentido hablarse de desarrollo autárquico, pues (como hemos de ver) el romancero sefardí no se limitó a repetir lo que se cantaba al tiempo de la diáspora. En un sentido más recto se califica

<sup>7</sup> Son muchas las comarcas inexploradas que aún reclaman nuestra atención.

<sup>8</sup> He comentado varios de ellos en mi libro *Por campos del Romancero* (caps. III, IV, V, VI, VII y IX).

<sup>9</sup> Cfr. *Por campos*, pp. 228-230.

<sup>10</sup> M. E. Simmons, *Bibliography of the «romances» and related forms in Spanish America* (Bloomington, 1963). Sobre algunas importantes omisiones en este trabajo, cfr. la reseña de S. G. Armistead y J. H. Silverman en *Western Folklore*, XXIV (1965), 136-140.

<sup>11</sup> Cfr. lo dicho en el «Coloquio» incluido en *El Romancero en la tradición oral moderna* (1972), pp. 143-146.

<sup>12</sup> Sin necesidad de retrotraernos demasiado en el tiempo, podríamos citar a S. G. Armistead y J. H. Silverman, «Hispanic Balladry» (1960), p. 231; a M. Alvar, en *Poesía tradicional* (1966), pp. ix, xiii, xix; a P. Bénichou, *Romancero judeo-esp.* (1968), p. 284; etcétera.

<sup>13</sup> Ocasionalmente, se califica al romancero sefardí de «arcaico» y hasta se le tiene por «más antiguo» que el resto de la tradición, porque «procede» del siglo XV; pero también los romances viejos de otras regiones hispánicas «preceden» de aquel siglo.

de arcaizante a la tradición judía porque sus romances «en general son de tono y estilo más antiguos (menos modernizados) que las versiones peninsulares modernas»<sup>14</sup>.

Es bien sabido que el desarrollo autárquico de la tradición sefardí ofrece notables excepciones. En las décadas que siguieron al destierro y, esporádicamente, incluso en el siglo XVII, el romancero judeo-español, no sólo en su rama occidental o marroquí, sino también en su rama oriental o turca, siguió recibiendo aportes nuevos de la Península<sup>15</sup>. Sin embargo, estas importaciones tardías no alteran la conclusión de que el romancero sefardí oriental y el fondo más antiguo del marroquí entroncan, básicamente, con el hispánico a través de la tradición oral (para nosotros casi totalmente desconocida) de fines del siglo XV. De ahí el valor inapreciable del testimonio sefardí para el estudio del romancero medieval.

La fundamental división del Romancero judeo-español en dos tradiciones, la del Mediterráneo oriental y la del Mediterráneo occidental, es un hecho conocido desde antiguo. En cambio, no se han estudiado, de forma sistemática, las relaciones entre ambas. Es sabido que una y otra rama coinciden en la conservación de muchos temas olvidados por la tradición peninsular. P. Bénichou no ve otra explicación posible de esta hermandad «sino en las relaciones que debieron tener unas con otras, antes del destierro, las comunidades judías esparcidas en España»<sup>16</sup>. Yo veo otra explicación mucho más sencilla: En muchos casos, las dos ramas de la tradición judía proceden de un tronco común y no de diversas raíces hispánicas. El Romancero de cada núcleo hispanohablante que llegó a existir en los Balcanes, Anatolia y el Norte de África no procede de una tradición autónoma, trasplantada desde la comarca española en que salieron para el exilio las familias de los fundadores de la primera sinagoga española de la localidad. Si así fuera, no se explicaría la extraordinaria semejanza que, en general, tienen entre sí las versiones de comunidades tan distantes como Sarajevo, Salónica, Adrianópolis y Rodas, y el Romancero judeo-español nos ofrecería un mosaico de versiones diferentes, tan distintas unas de otras como las de las diversas comarcas de la Península Ibérica. No hay

<sup>14</sup> P. Bénichou, *Romancero judeo-esp.*, p. 281.

<sup>15</sup> Véase, sobre todo, R. Menéndez Pidal, «Catálogo del romancero judío-español», *Cultura española*, IV (1906), 1045-77, V (1907), 161-199 [Reed., con alteraciones y abreviaciones, en *El romancero, teorías e investigaciones* (Madrid, 1928) y en *Los romances de América y otros estudios*, «Colección Austral» (Buenos Aires-México), desde la 2ª ed., 1941], § III; y *Romancero Hispánico* (Madrid, 1953), cap. XVI<sup>6.7</sup>. Aparte de lo dicho en estos estudios generales, interesa tener en cuenta, respecto a la difusión de romances del siglo XVII por Oriente, R. Menéndez Pidal, *Romancero Tradicional*, II, ed. y estudio a cargo de D. Catalán, con la colaboración de A. Galmés, J. Caso y M. J. Canellada (Madrid, 1963), pp. 206-222, en que se precisa el origen, posterior a 1612, del romance sefardí sobre *Las cabezas de los siete infantes de Lara*, cantado en Esmirna, Rodas (y algunos otros lugares de Turquía), y D. Catalán, *Por campos*, pp. 283-292, en que se muestra la difusión entre los judíos de Bosnia y Marruecos de un romancillo (*El bonetero de la Trapería*) de mediados del siglo XVII [sobre otra versión del siglo XVII (diferente a la dada a conocer por Alfay/Gracián) incluida en el teatro, véase J. A. Cid, «Calderón y el romancillo de *El bonetero de la trapería*», *HR*, XLV (1977), 421-527]. El tema es también tradicional en la Península [aparte de la versión cacereña, de antigua conocida, se han publicado recientemente otras de León, Palencia, Zamora y Badajoz, véase J. M. Pedrosa, *Las dos sirenas y otros estudios de literatura tradicional*, Madrid: Siglo XXI, 1995, pp. 13-16].

<sup>16</sup> *Romancero judeo-esp.*, pp. 284 s.

que olvidar que los judíos exiliados, establecidos en el mundo turco-islámico, crearon (con centro en Salónica) una *koiné* lingüística y cultural, que forma la base de la lengua y cultura de todas las comunidades judeo-españolas del Mediterráneo<sup>17</sup>. Aunque los sefardíes de Marruecos quedaron, luego, en mayor aislamiento, en un principio participaron de los frutos de esa *koiné*<sup>18</sup>. El estudio particular de algunos romances muestra que la tradición marroquí y la oriental siguieron estando en contacto más tiempo de lo que a primera vista pudiera suponerse<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> Según ha mostrado I. S. Révah, «Formation et évolution des parlers judéo-espagnols des Balkans», *Ibérica*, VI (1961), 173-196, la vieja tesis de M. L. Wagner sobre la división de los dialectos judeo-orientales no responde ni a la realidad histórica ni a la realidad lingüística.

«Une erreur, que l'on n'a pas toujours évitée, c'est de croire que les diverses communautés fondées par les Juifs espagnols dans l'Empire Ottoman ont mené, à partir de 1492, une existence linguistique autonome. En réalité, entre ces communautés, parfois séparées par de grandes distances, des liens constants et étroits ont existé jusqu'à la dislocation, au XIX<sup>e</sup> siècle, de l'Empire Ottoman. Rabbins, médecins, commerçants, artisans, ont constamment circulé de l'une à l'autre. Des couches de nouveaux-arrivants en provenance des grandes communautés (Salonique, Constantinople, puis Smyrne) se sont mêlées aux fondateurs des petits centres et à leurs descendants. Jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, de nouvelles communautés ont été fondées par des *Sefardim* venus d'autres centres, anciens ou récents. Ces incessantes relations entre les différents centres des Balkans expliquent la remarquable unité des parlers judéo-espagnols de l'Empire Ottoman, tout au long de leur histoire, unité provoquée par: 1) des choix identiques, rapidement réalisés, dans les différentes possibilités offertes par les parlers hispaniques de 1492; 2) la transmission très rapide aux différentes communautés d'innovations surgies dans l'une d'entre elles, qu'il s'agisse d'innovations qui se sont perpétuées jusqu'à nos jours ou d'innovations qui n'ont eu qu'une vie temporaire».

R. Menéndez Pidal, al pasar revista a la historia cultural de los sefardíes establecidos fuera de Europa, en conexión con el romancero (*Romancero Hispánico*, II, 1953, pp. 213-220), nota que «las tan dispersas comunidades sefardíes se hallaban mantenidas en unidad nacional por medio de la lengua española usada entre ellas», y destaca que «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». Según su opinión, en la primera mitad del siglo XVI («cuando aún no se había consumado totalmente la expulsión, y se mantenía muy frecuente comunicación con España») se logró una unidad cultural y romancística, gracias a las relaciones muy activas que mantenían entre sí los emigrados y a la movilidad de las varias colonias sefardíes; pero, ya desde aquel siglo, se inició la progresiva separación de los judíos de Marruecos. Después, a lo largo del siglo XVII, se fue manifestando la tendencia a la estabilización y aislamiento de las varias comunidades de Oriente. Armistead y Silverman, «Hispanic Balladry», 229, n. 1, recuerdan el poder asimilador de los sefardíes de Salónica, que lograron imponer la lengua española, el ritual sefardí y sus costumbres a las restantes sinagogas (italiana, provenzal, alemana, húngara y griega).

<sup>18</sup> Un ejemplo bien notable es el del romance, claramente judío, de *La expulsión de los judíos de Portugal* (suceso de 1497). Se canta tanto en Marruecos como en Oriente. Alega este testimonio R. Menéndez Pidal, *Romancero Hispánico*, II (Madrid, 1953), pp. 336-337. La existencia de un fondo común primitivo se comprueba, otras veces, al estudiar los motivos y variaciones propios de los romances de Oriente y de Marruecos. Véase, p.ej., lo que observa Menéndez Pidal (*obra cit.*, p. 356) acerca de las versiones de *El sueño de doña Alda*.

<sup>19</sup> Especialmente significativos son los casos de *El sueño de la hija* y de *La vuelta del hijo maldecido*. S. G. Armistead y J. H. Silverman han mostrado que se trata de dos romances inspirados en baladas griegas (véase adelante, nn. 47 y 44). Se cantan, sin embargo, en las dos ramas de la tradición judía, la oriental y la marroquí. Parece indudable que a Marruecos vinieron desde Grecia o regiones circunvecinas. La mayor parte de los textos que se han recogido hasta ahora de *La vuelta del hijo maldecido* pueden leerse en R. Menéndez Pidal, *Romancero Tradicional*, III (Madrid, 1969), 102-139.

La existencia de unos lazos especiales entre el romancero del Norte de África y el de los territorios que dependían directamente de la Sublime Puerta no impide que las dos tradiciones se hallen hoy profundamente diferenciadas. La polarización se explica porque una y otra, lejos de permanecer ancladas en el «arcaísmo», han modernizado su acervo romancístico en direcciones divergentes. No es ningún descubrimiento reciente el hecho de que en Marruecos, sobre el fondo tradicional más antiguo, se ha sobrepuesto una nueva capa de romances llegados en fecha relativamente próxima, unos a través de la lectura de pliegos modernos, libros escolares y antologías<sup>20</sup>, otros procedentes de la tradición peninsular andaluza y levantina<sup>21</sup>. A partir de la guerra hispano-marroquí de 1859-60, la presencia española en el Norte de Marruecos trajo consigo una «españolización» de la minoría judeo-española, fenómeno que, con el tiempo, acabaría por repercutir seriamente sobre el

<sup>20</sup> Véase, a este respecto, P. Bénichou, *Romancero judeo-esp.*, pp. 283-284, y además 309-310, 316-317, 352-353.

<sup>21</sup> La cuestión ha preocupado especialmente a Bénichou, *Romancero judeo-esp.*, pp. 283-284, 286, 311-317, 354-355, 356. M. Alvar, *Poesía tradic.*, pp. xiii-xv, insiste en que es preciso estudiar el romancero judeo-español de Marruecos realizando dos cortes sincrónicos: uno en 1492 (pero no explica cómo realizar tal «corte sincrónico»), que nos «permitirá» conocer la tradición que los judíos transplantaron de la Península a Marruecos al tiempo de la expulsión; otro en la actualidad, que nos indicará las influencias modernas, andaluzas, sobre esa tradición «que debiera ser arcaizante». P. Bénichou, *Romancero judeo-esp.*, pp. 217-277, dedica una sección a los romances «de probable introducción reciente en Marruecos», y entre ellos son varios los que supone, muy razonablemente, que llegaron por vía oral. No sería difícil introducir esta división en los otros romanceros marroquíes publicados. Las características textuales y musicales de muchos romances de la tradición judeo-marroquí bastan para evidenciar que han sido transplantados modernamente desde la Península. M. Alvar (*Poesía tradic.*, pp. xiv y xix) apunta algunos casos en que ciertos detalles lingüísticos denuncian la procedencia andaluza (ejemplos adicionales en *Romancero Tradicional*, IV, versiones núm. VI.6.8.9.13). Pero, en general, la filiación de los romances importados sólo se aclara plenamente mediante el estudio geográfico de la tradición peninsular. Gracias a la «geografía romancística» (dinámicamente interpretada) sabemos, p. ej., que el romance de *La condesita* publicado por P. Bénichou (*Romancero judeo-esp.*, p. 234), según una versión de Orán (análoga a otra de Tánger, recogida por M. Manrique de Lara; véanse ambas en *Romancero Tradicional*, IV, versiones núm. V.317 y 316), responde a un tipo «levantino», especialmente arraigado en Valencia, Alicante, Las Baleares y Cataluña (aunque cantado en español), mientras que *La condesita* cantada como segunda parte de *Gerineldo* en otras versiones marroquíes es de tipo netamente «andaluz», véase D. Catalán y A. Galmés, en *Cómo vive un romance* (Madrid, 1954), pp. 251-254, 262-263, y Mapas III y IV (así como las versiones publicadas en *Romancero Tradicional*, IV, versiones núm. VII.2-16); por último, ciertas versiones recogidas en Larache y Alcazarquivir en los años cincuenta y sesenta pueden considerarse, gracias a su similitud con un pequeño grupo de versiones geográficamente dispersas, como versiones de origen libresco, aunque, por el momento, desconozcamos el modelo impreso que ha hecho posible su difusión por Marruecos, Lanzarote, Huelva y Ávila. Junto a las versiones sefardíes patrimoniales del romance de *El conde Niño* (como la del *Romancero judeo-esp.*, p. 123) se han recogido otras, que P. Bénichou (pp. 127, 334) sospecha sean importaciones recientes. En este caso, la «geografía» del romance en la Península no sólo confirma la importación, sino que aclara la relación entre los varios textos importados y, además, permite entender las profundas alteraciones sufridas por el tema (por adición de varios episodios: muerte del conde a manos de los guardias, visita de la infanta a su tío, autoemplazamiento de la infanta), que Bénichou no lograba explicarse bien (y que, no sé por qué, llevaron a M. Alvar, *Poesía tradic.*, p. xix, a identificar el romance con el de *El conde Alarcos*). Según nuestro estudio en *Por campos*, pp. 219-225, el estudio comparativo de las versiones y su distribución geográfica permiten afirmar que las versiones llegadas a Marruecos reflejan estados varios de un romance mixto *Conde Niño* + *Enamorada de un muerto*, difundido por el Sur y Este de España, y sujeto en Andalucía a un proceso de continuada simplificación.

carácter del romancero marroquí<sup>22</sup>. Menos conocido es, en cambio, el hecho de que, junto a la importación de romances, se dé también la importación de motivos sueltos, esto es, la hibridación del romancero sefardí por el romancero peninsular moderno<sup>23</sup>. Aparte de este remozamiento adventicio, la tradición marroquí ha reelaborado por su cuenta el legado tradicional con la misma libertad que cualquier otra comunidad hispánica, según nota bien P. Bénichou. En general, «los procedimientos con los cuales la tradición recrea su materia al transmitirla» son los mismos que en otros tiempos y lugares<sup>24</sup>, pero las creencias religiosas<sup>25</sup>, los usos y cos-

<sup>22</sup> Insiste en la importancia de esta fecha M. Alvar, *Poesía tradc.*, p. xviii-xix. Opina que la tradición de Orán, formada por sefardíes de Tetuán que emigraron con ocasión de la guerra hispano-marroquí, se sustrajo a la influencia andaluza, la cual vino a reanimar y a alterar el viejo Romancero judeo-marroquí como consecuencia de la llegada de los españoles a Marruecos en el siglo XIX. Creo percibir la diferenciación de las dos ramas de la tradición norteafricana en el contraste que se da entre la colección de P. Bénichou, escasa en elementos modernos y meridionales, y la formada por él mismo. La observación debe ser acertada; pero quizá convenga matizarla, en vista del contraste que noto entre las colecciones de J. Benoliel (hacia 1906) y M. Manrique de Lara (1915-16) y la de A. Larrea Palacín (1950-52), pues a pesar de fundarse todas en la tradición puramente marroquí (Tánger-Tetuán), las dos primeras nos transmiten un romancero más auténticamente sefardí que la tercera, en que la presión moderna peninsular deja sentir más claramente su influjo. Creo que la desintegración de la tradición judeo-marroquí (o, si se prefiere, su reanimación), a causa de la penetración del romancero peninsular, se aceleró de un modo notabilísimo en las últimas décadas de la ocupación española del Norte de Marruecos (compárese la rápida decadencia del judeo-español marroquí o «haquitía»).

<sup>23</sup> Los estudios geográficos (cuya finalidad parecen no comprender algunos estudiosos del romancero) ponen en evidencia la penetración de motivos sueltos, procedentes de la tradición meridional española, en romances marroquíes pertenecientes a la más auténtica y venerable tradición sefardí. El romance de *Gerineldo* es un caso ejemplar (véase D. Catalán y A. Galmés, en *Cómo vive un romance*, pp. 198-201, y el Mapa I, donde las líneas rojas 1, 3, 5, 7-9 representan otros tantos motivos importados del Sur de la Península, mientras las líneas verdes 1-4 representan motivos de abolengo local). También ocurre el caso contrario, esto es, la incorporación de un motivo propio de la tradición autóctona en un romance de nueva importación. Puede servir de ejemplo el romance de *Gerineldo y La Condesita*, que en una versión de Tetuán, recogida por M. Manrique de Lara (1915) y publicada en *Romancero Tradicional*, IV (versión núm. VII.4), contiene los versos: «— Esperéisme los siete años, los siete años m'asperedeis, / si a los ocho no viniere, a los nueve vos casedeis.— / Treze años estuvo el conde, treze años estuvo y más.» (vv. 46-48), procedentes del romance, de tema análogo, *El conde Antores* (< *El Conde Dirlos*), perteneciente a la tradición marroquí de más viejo abolengo (cfr. *Romancero Tradicional*, III, versiones núm. IV.2 y 3).

<sup>24</sup> Según destaca P. Bénichou, *Romancero judeo-esp.*, pp. 281-282.

<sup>25</sup> Desde que en 1944 (*RFH*, VI, 366-367) P. Bénichou documentó el proceso de descristianización del Romancero judeo-español, que atestiguaba su colección de romances, y comentó los límites de la acción expurgadora, todos los editores y estudiosos del Romancero sefardí han tocado, con mayor o menor detenimiento, la cuestión. Actualmente, basta leer el ponderado estudio de conjunto («Christian elements») de S. G. Armistead y J. H. Silverman (1965). Respecto a la tradición marroquí, conviene tomar en cuenta además las consideraciones de Bénichou en *Romancero judeo-esp.* (1968), pp. 268-288 y 314-317. En época antigua, los judíos conservaron las alusiones al mundo cristiano (con ocasionales deformaciones, por incomprensión del ambiente evocado) siempre que su presencia en el romance no podía implicar un acto de adhesión a las creencias o devociones cristianas; pero expurgaron sistemáticamente los romances de aquellos elementos que podían causar escrúpulos religiosos a los recitadores judíos. En los romances de importación reciente también se manifiesta el proceso descristianizador, pero con mucha menos intensidad. En Marruecos (a diferencia de en Oriente) no se percibe la tendencia paralela de signo contrario, esto es, la judaización de los romances. Frente a lo que pudiera esperarse,

«The number of romances devoted to Biblical themes is relatively small, compared to the total

tumbres y la estructura social de las comunidades judías de Marruecos<sup>26</sup>, han condicionado la evolución del romancero judeo-marroquí, dándole una especial personalidad. Quisiera insistir solamente sobre un detalle poco comentado: Con frecuencia incomparablemente mayor que el romancero cristiano, el romancero sefardí de Marruecos prescinde de los finales primitivos y particulares de los romances, sustituyéndolos por unas cuantas fórmulas de *happy ending*<sup>27</sup>; aunque las

inventory of Sephardic ballad narratives. Only nine true romances current among the Sephardim take their subject matter from the Bible. Moreover, a majority of these ballads have Peninsular counterparts. *El sacrificio de Isaac*, *David y Goliat*, and *Tamar y Amnón*, which are sung in Morocco, as well as *El robo de Dina* and *El paso del Mar Rojo*, from the Eastern tradition, can all be traced to archaic or modern Peninsular versions. On the other hand, there seems to be practically no community of Biblical subject matter between the two Jewish ballad traditions. Only *David llora a Absalón*, which derives from a 16th-century *pliego suelto*, is known to be shared by both branches of Judeo-Spanish balladry. Evidently, even those ballads which are closest to the sacred traditions of Israel are, as is the rest of the *Romancero*, Pan-Hispanic in distribution —part of a cultural heritage shared in common by all speakers of the Ibero-Romance languages, regardless of their religious loyalties» (S. G. Armistead y J. H. Silverman, «Christian elements», pp. 24-25).

A pesar de esta exposición (1965), y de que ya R. Menéndez Pidal, en 1953 (*Romancero Hispánico*, II, 337), había señalado, con exactitud y detalle, la filiación peninsular de los romances bíblicos marroquíes, M. Alvar sigue sosteniendo, en 1966 (*Poesía tradic.*, xi-xii), que los romances bíblicos cantados por los sefardíes de Marruecos o de Oriente, «en buena lógica», los hemos de suponer creados por los judíos después de la expulsión. A lo ya sabido, creo de interés añadir que un pliego titulado *Nueve Romances. El I de Abraham. El II del rey Saul...* reúne los antecesores literarios de cuatro de los romances bíblicos conservados por la tradición moderna (especialmente por la sefardí): *Si se partiera Abraam (Sacrificio de Isaac)*, *Triste está el rey David (David llora a Absalón)*, *Ese gran rei de Israel (David y Goliat)* y un romance de Salomón (perdido en el ejemplar del pliego) que creo será el de *El juicio de Salomón*. Es de notar que, si bien de origen cristiano, los romances bíblicos cantados por los sefardíes son más numerosos y se conservan más apegados a la tradición que los que se cantan en la Península. Excepcionalmente, alguno de estos romances ha sido refundido por la tradición judía para dar acogida a motivos y escenas basados en los relatos bíblicos y en la tradición talmúdica (tal ocurre, al menos, en el de *El sacrificio de Isaac*). Véase D. Catalán, *Por campos*, pp. 68-75. [El romance de *Tamar*, al que M. Alvar ha dedicado especial atención («El romance de Amnón y Tamar», *CuH*, CCXXXVIII-CCXL, 1969, 308-376), creo, frente a S. G. Armistead y J. H. Silverman, «Romancero antiguo y moderno (Dos notas documentales)», *Annali dell'Inst. Univ. Orientale. Sez Romanza*, XVI (1974), 245-259, que tiene su antecesor literario en el que comienza: «Vn hijo del rey David —namoró se de su hermana», *Romances nuevamente sacados de historias antiguas...* (Anvers: Martín Nucio, c. 1551), f. 255. La tradición judía, aunque hermana de la cristiana peninsular, retiene con más fidelidad los personajes del relato bíblico, pero ha participado del proceso «folklorizador» que confiere a las versiones cristianas un interés etnográfico que no han percibido los filólogos (véase M. Mizrahi Morton, «Tamar: Variations on a Theme», en *El Romancero hoy: Poética*, 1979, pp. 305-311, y en el presente libro, el cap. X].

<sup>26</sup> Al juzgar las diferencias entre la tradición sefardí y la peninsular, no debe olvidarse que en la Península el romancero (salvo los contadísimos temas incorporados a los juegos de las niñas ciudadanas) vive, desde hace siglos, refugiado exclusivamente entre campesinos, formando parte de una cultura iletrada; entre los judíos, en cambio, ha pasado de generación en generación dentro de una sociedad de menestrales y burgueses.

<sup>27</sup> Ejemplos: «Otro día en la mañana (las) ricas bodas se arman ~ se armarían ~ se armaron ~ se han armado ~ armare ~ se hazen ~ armó»; «otro día en la mañana lo sacó de la prisión» ~ «otro día en la mañana *Fulano con Fulano*»; «a el le puso por rey y el se puso a gobernare ~ a gobernar-lo»; «la cabeça entre los hombros al suelo se la ha arrojado ~ se la arrojara ~ se la arrojare»; «sacó puñal de su cinto la cabeça le ha cortado ~ le cortare ~ le cortó» (en los dos últimos casos se

colecciones quinientistas no desconocen casos análogos<sup>28</sup> (junto a otras fórmulas de «fragmentismo» más felices<sup>29</sup>), su abundancia en la tradición marroquí creo que se relaciona con actitudes y creencias que trascienden el campo del Romancero. El reconocer que el romancero judeo-español de Marruecos se distingue netamente del romancero conservado por las otras regiones hispánicas (castellanas, portuguesas y catalanas), no me impide adherirme a las siguientes palabras de P. Bénichou: «La tradición conservada entre los judíos españoles [del Norte de África] no ha sufrido refundiciones profundas inspiradas por la diferencia de creencias y costumbres. Lo que nos transmiten los judíos del Mediterráneo [occidental] es una tradición española»<sup>30</sup>.

Hasta fecha reciente carecíamos de una imagen clara respecto al carácter del romancero judeo-oriental, aunque los textos reunidos eran ya relativamente abundantes. La comparación de la tradición de los Balcanes y Anatolia con la peninsular y marroquí parecía venir a confirmar el juicio formulado por Menéndez Pelayo, al reeditar los primeros romances de Oriente; «Aparece la poesía judaica-hispana en un estado informe, degradado y bárbaro». La importancia de la «decadente» tradición oriental estribaría, tan sólo, en su venerable «antigüedad». Pero esta valoración se debe a un error de perspectiva. Es cierto que los romances del Mediterráneo oriental están más simplificados y erosionados y son, por lo general, menos completos que los del Norte de África<sup>31</sup>; pero esta reducción de la estructura narrativa, junto a otras «bárbaras» o «exóticas» transformaciones, es precisamente muestra de la «modernidad» del romancero oriental, del profundo remodelamiento a que han sido sometidos los materiales hispánicos para adaptarlos al nuevo ambiente en que las comunidades sefardíes se hallan inmersas desde hace casi quinientos años. En artículos y reseñas varias, S. G. Armistead, J. H. Silverman e I. J. Katz nos han ido proporcionando datos y observaciones que permiten valorar de

---

trata, claro está, de restaurar el orden moral, castigando al malo). La tendencia a rematar los romances, en el acto de su dicción, con un par de octosílabos de *happy ending* resulta comprobada por una nota de J. Benoliel (quien conocía desde dentro la tradición marroquí) referente al texto por él recogido de *La enamorada de un muerto*:

«Estos dos versos —y *acabado ya el entierro no tengáis mas parte en male*— parecen haber sido acrecentados por alguna judía, para atenuar lo triste y fúnebre del final, procedimiento este muy usado entre hebreos desde tiempos remotísimos, como se ve (por ejemplo) de las secciones bíblicas, llamadas *Haftarot*, destinadas al oficio de la mañana de los Sábados y días festivos, en las cuales, cuando el versículo final encierra algo de triste e infausto, se repite un otro versículo (generalmente el penúltimo) que contenga un sentido más alegre... Hay también que advertir que las hebreas nunca ponen en la 1ª ni en la 2ª persona, pero únicamente en la 3ª, todo verso de mal agüero... Es necesario tener bien presente esta advertencia cuando se lee o copia algún romance recitado por judías».

<sup>28</sup> Sirvan de ejemplo los romances de *Grifo Lombardo* y de *La canción del huérfano*, que los colectores del siglo XVI editaron en versiones truncadas y arbitrariamente rematadas con fórmulas de *happy ending*: «Ellos estando en aquesto, cartas havian llegado / para que case la Infanta con el Conde encarcelado»; «El rey que aquello oyera muy bueno le pareció, / despósanlos luego a entrambos con muy gran plazer y honor». Véase D. Catalán, *Por campos*, pp. 143-145 y 255-256.

<sup>29</sup> Véase R. Menéndez Pidal, *Romancero Hispánico*, I (Madrid, 1953), pp. 72-75.

<sup>30</sup> P. Bénichou, *Romancero judeo-esp.*, p. 290.

<sup>31</sup> S. G. Armistead y J. H. Silverman, «Christian elements», p. 30.

forma nueva la tradición judía del Mediterráneo oriental y sus relaciones con el conjunto de la tradición hispánica.

Ante todo, resulta muy significativo que la tradición de Oriente haya avanzado mucho más decididamente que la marroquí en el proceso de descristianizar el legado tradicional de la Edad Media española y de integrarlo en el mundo espiritual judío<sup>32</sup>. Esta acomodación del romancero al medio estrictamente judaico, en que la cultura española del Mediterráneo oriental viene desarrollándose desde hace siglos, va acompañada de una tendencia general a relocalizar las narraciones españolas en el ambiente socio-cultural turco-balcánico de las ciudades de Oriente<sup>33</sup>. Un ejemplo muy ilustrativo de esta tendencia lo constituye la escena del recibimiento de la infanta castellana causadora de la *Expulsión de los judíos de Portugal*<sup>34</sup>. Mientras en Marruecos aún se canta:

Ya me salen a encontrar tres leyes a maravilla:  
los quistianos con sus cruces, los moros a la morisca,  
los judíos con sus leyes, atan bien que parecían<sup>35</sup>.

en Salónica el pasaje ha sido reformado para ajustarlo al contexto social saloniquí:

Los turcos en las mexquitas, los gregos van a la clisa,  
los jidiós a la ley santa, la que la ciudad mos guadra<sup>36</sup>.

La asimilación de los romances españoles a la nueva cultura sefardí se manifiesta también, muy ostensiblemente, en el vocabulario, que se ha dejado penetrar de voces turcas y griegas<sup>37</sup>. El lector occidental se siente constantemente sorprendido por la aparición, en las versiones orientales, de voces «exóticas», en medio de los versos de arcaica solera castellana; algunas veces (aunque no es lo más común), ciertos romances se hallan tan recargados de voces orientales que, sin un conocimiento del turco, la narración resulta incomprensible<sup>38</sup>. Otra singularidad del ro-

<sup>32</sup> «Christian elements», pp. 30-34.

<sup>33</sup> S. G. Armistead y J. H. Silverman, «Hispanic Balladry», p. 242.

<sup>34</sup> Cfr. R. Menéndez Pidal, «Catálogo del Romancero judío-español», n.º 13.

<sup>35</sup> Versiones de Tánger, Tetuán y Alcazarquivir (recogidas por J. Benoliel, M. Manrique de Lara y D. Catalán). Variantes: «los moros a la moría», «los judíos con vihuelas que la ciudad se estrujía».

<sup>36</sup> «Hispanic Balladry», p. 242, n. 38; «Christian elements», pp. 35 s. M. Manrique de Lara recogió en Jerusalén (de boca de Gracia de Falcó, 71 años) una versión semejante: «Ya la salen a recibir tres leyes a la maravilla: / los cristianos a la klisa, los turcos a la mezquita, / los judios con la ley santa que el mundo entero arrescendía».

<sup>37</sup> Cfr. «Hispanic Balladry», pp. 241-243. Un caso particular, muy curioso, estudiado por Armistead y Silverman («Selví: Una metáfora oriental en el romancero sefardí», *Sefarad*, XXVIII (1968), 213-219), es el de la reinterpretación del adjetivo substantivado *vil* («ese vil», «el vil») en el *selví* 'ciprés' en turco (pensando en la imagen "joven alto como un ciprés").

<sup>38</sup> Sirva de ejemplo la versión de *La hermosa exigente* cantada por Esther Varsano, procedente de Salónica, citada en «Hispanic Balladry», p. 241 y n.

Debaxo el quioprí de Larso avía una moça zarif.  
2 El su padre la ay guardado para lindo chelebí.  
La moça, como era mala, se fue a vijitar el vesir.

mancero judío de Oriente es la incorporación al canto de fórmulas exclamativas turcas<sup>39</sup>, fenómeno ligado a la orientalización del romancero en el plano musical. Según I. J. Katz, las dos ramas de la tradición sefardí representan dos tradiciones musicales bien diferenciadas:

«Los sefardíes que vivieron en el Imperio Otomano no pudieron dejar de practicar el estilo vocal turco-arábigo. El repertorio que los judíos llevaron consigo de España, con sus modos medievales, fue transplantado al nuevo entorno oriental, siendo paulatinamente influido por los usos modales del *maqamat* arábigo-turco-persa»<sup>40</sup>.

Aunque haya algún romance que mantiene una estructura estrófica (quizá amparándose en la tradición musical griega<sup>41</sup>), por lo general

- 
- 4 Por en medio del camino    contró con un bozağí.  
— Bozağico regalado,    tú que seas para mí.  
6 Troquemos los anillicos;    mos daremos quiduxín.  
— ;Cómo viene a ser, ijica,    a casarme yo con tí:  
8 tú ija de un rey de Francia,    yo ijo de un bozağí!—  
Demandas que le demanda,    que lo azía morir:  
12 Le demanda conac alto;    ventanas para el charxí.  
13 Le demanda fostán bueno,    cundurias achic maví.  
14 Le demandó baño en casa,    con telecas y manğis.  
15 Las muchachas por telecas,    los moços por quiulanğis,  
16 y al balabay de la casa    que lo metan por manğí.  
10 Bozağico regalado    no tiene para psomí:  
11 — ;Anahtán bulsún bolaidi    quim verdi boile carí!

(atendiendo al orden de otras versiones saloniquíes, he preferido trasladar los vv. 10 y 11 al fin del romance). Los editores explican así las voces «exóticas» tomadas del turco (T.), del griego (G.) y del hebreo (H.): 1 *kioprí* T. *köprü* 'puente'; *zarif* T. 'elegante, cortés'; 2 *cbelebi* T. *celebi* 'señor'; 3 *vezir* T. 'visir'; 4, 5, 8, 10 *bozağí* (y con diminutivo judeo-esp. *bozağico*) T. *bozaci* 'vendedor de boza (bebida fermentada hecha de mijo)'; 6 *keiduxín* H. *keiduxim* o *keiduxin* 'matrimonio'; 12 *konak* T. 'palacio'; *charxí* T. *çarşı* 'mercado, bazar'; 13 *fostán* T. 'enaguas'; *kundurias* T. *kundura* 'zapato'; *achik* T. *açik* 'claro'; *maví* 'azul'; 14, 15 *telekas* T. *tellâk* 'masajista'; 14, 16 *manğis*(s) posiblemente T. *bamamci* 'propietario de una casa de baños'; 15 *kiulanğis* T. *külhanci* 'fogonero de los baños'; 16 *balabay* H. *baal ha-baith* [ba'al ha-bayith] 'amo o señor de la casa'; 10 *psomí* G. 'pan'; 11 *Anahtán... kari* T. *Allahtan bulsun bolaydi kim verdi böyle kari*, en judeo-esp. «Del Dío ke lo tope ken me truxo a esta mujer». Armistead y Silverman creen que el romance, pese a todo, es de origen español (cfr. n. 50).

<sup>39</sup> S. G. Armistead y J. H. Silverman, «Exclamaciones turcas y otros rasgos orientales en el Romancero judeo-español», *Sef*, XXX (1970), 177-193; y «Arabic refrains in a Judeo-Spanish romance», *Iberorom*, II (1970), 91-95.

<sup>40</sup> «The Sephardim who lived in the Ottoman Empire could not help but practice the Turko-Arabian vocal style. The repertory, with its mediaeval modes which the Jews brought from Spain, was transplanted to the new environment of the east, and was slowly affected by the modal practices of the Arabian-Turko-Persian *maqamat*» («Toward a musicological study», p. 86).

<sup>41</sup> Katz no parece estar muy seguro de si la música griega representa una tercer tradición o no:

«Musically speaking, the Sephardic ballad repertoire represents two —Moroccan and Turkish (or possibly three with Greek)— musical style traditions located at opposite ends of the Mediterranean basin» («A Judeo-Sp. Romancero», p. 74); «The categories represent an eastern and western division of the Mediterranean Sephardim, the former emanating from Turkey, whose centers were Istanbul, Izmir, Rhodes and Jerusalem; the latter from Morocco, especially Tangier and Tetuan. The possibility of a third category is suggested by the ballads of the Sephardic centers of Salonika and Larissa in Greece» («Toward a musicological study», pp. 85-86).

«el carácter diatónico y el estilo rítmico libre son los rasgos dominantes, junto con frases que comienzan con recitaciones de carácter semi-declamatorio y evolucionan hacia melismas ornamentales elaborados con improvisaciones melódicas»<sup>42</sup>.

En cambio,

«la tradición occidental o marroquí no se caracteriza por la complejidad que se da en el Este». «Los sefardíes de Occidente se han abstenido de improvisar variaciones melódicas y de emplear una ornamentación elaborada en sus melodías. Bien al contrario, han utilizado la forma estrofica como una estructura fija, aunque se den dentro de ese marco musical constantes desviaciones que tienen su paralelo en el Este. Ello es natural, puesto que esta área ha sido también parte del gran mundo islámico»<sup>43</sup>.

El proceso de integración del romancero en la cultura greco-turca del Mediterráneo oriental culmina con un fenómeno que había pasado inadvertido hasta hace poco: el calco de baladas balcánicas; esto es, el enriquecimiento de la tradición sefardí mediante la incorporación de motivos y la composición de nuevos romances basados en las canciones narrativas de los pueblos balcánicos. Armistead y Silver-

<sup>42</sup> «The diatonic character and free rhythmical style are the most prominent features, together with phrases which begin with declamatory-like recitatives and progress to elaborate ornamental melismas with successive melodic improvisations». I. J. Katz, «Toward a musicological study», p. 87.

<sup>43</sup> «The western, or Moroccan, tradition is not characterized by the intricacies which prevail in the east». «These western Sephardim have refrained from improvising melodic variations and from employing elaborate ornamentation in their melodies. Rather, they have utilized the strophic form as a fixed structure, though within this musical framework deviations constantly occur which find their counterpart in the east. And this is naturally so, since this area was also very much a part of the greater Islamic world». I. J. Katz, «Toward a musicological study», pp. 86-87 y 90-91. En «A Judeo-Sp. Romancero», p. 75, resume así los componentes o parámetros que diferencian a las dos ramas de la tradición sefardí:

«1. *Melodic stanza* W.: Is modal (including major and minor) and are diatonic in movement. Some ballads have distinct triadic and pentatonic characteristics. — E.: Adheres to the class of melody types in the system of Turkish-Arabic maqamat, and is diatonic in movement, 2. *Pitch* W.: Subscribes to the Western concept of pitch. — E.: Has a greater amount of microtonal intonation. 3. *Tempo* W.: Is even-flowing.—E.: Varies from an underlying pulsating *tactus* to a *parlando-rubato* rendition. 4. *Rhythm* W.: Is fixed according to the rendition of the melodic scheme. Irregularities are caused by the addition or omission of syllables in the versification. — E.: Varies within the phrase length. 5. *Phrase length* W.: Is quite evenly distributed. — E.: Varies according to the amount of vocal ornamentation. 6. *Tessitura* W.: Medium register. — E.: Medium to high register. 7. *Ornamentation* W.: Slight degree of vocal ornamentation. This would correspond to our idea of neumatic ornamental style. — E.: A great amount of vocal ornamentation especially at the end of phrases. 8. *Tone quality* W.: Typical of indigenous Spanish balladry. — E.: Typical of Middle-Eastern vocal practices».

Por otra parte, Katz señala («A Judeo-Sp. Romancero», pp. 74-75) varios otros componentes estilísticos comunes a la tradición oriental y occidental:

«All ballads are sung monophonically without accompaniment. (In those rare cases where accompaniment is present it will be harmonic for the Western tradition and heterophonic for the Eastern tradition); «The strophic form is paramount for all melodic stanzas with the quatrain division predominating»; «All melodie stanzas adhere to the principle of varied repetition»; «The ambitus generally falls within the octave»; «Dynamics are constant after the melodic stanza is established»; «Tremolo is not part of the performer's practice» (añado los paréntesis en la primera cita).

man han emprendido un estudio de conjunto de los romances y endechas sefardíes de fuente griega, después de haber llamado la atención sobre varios casos ejemplares: el romance, muy extendido, de la *Vuelta del hijo maldecido* (que se combina a menudo con la *Partida del esposo* < *El conde Dirlos*) deriva indudablemente de la balada griega *Hē kakē māna*, aunque utiliza varios motivos procedentes del Romancero español<sup>44</sup>. La endecha de *Los siete hermanos y el pozo airón* es adaptación de la balada griega *Tò stoicheiōménō pēgádi*<sup>45</sup>, y la endecha de *La moza y el Huerco* parece estar inspirada en la balada griega *Ho Cháros kai hē kórē*<sup>46</sup>. De origen griego son, igualmente, *El sueño de la hija*<sup>47</sup> y el romance oriental basado en el tema de *Hero y Leandro*<sup>48</sup>. La misma tendencia al calco se manifiesta en la lírica tradicional judeo-oriental<sup>49</sup>. Por otra parte, Armistead y Silverman vislumbran el motivo de la joven «encerrada» en los fundamentos de un puente, de la balada *Tēs Ártas tò gefúri*, en el verso inicial del romance de *La hermosa exigente*, romance que creen de raíz hispánica<sup>50</sup>. Si ambas cosas son ciertas, tendríamos un ejemplo de inserción de un motivo folklórico de procedencia balcánica en un romance preexistente. Sospecho que el caso no será único, y que el cotejo sistemático de las versiones judeo-orientales con el romancero hispánico y con la tradición baladística de los Balcanes pondrá de manifiesto la penetración de motivos sueltos de origen greco-turco en las narraciones de raigambre española.

Todos estos procesos de acomodación al ambiente socio-cultural en que los sefardíes del Mediterráneo oriental viven (o vivían) desde hace medio milenio<sup>51</sup>, no

<sup>44</sup> S. G. Armistead y J. H. Silverman, «A new collection», pp. 142-146. Véanse las versiones publicadas en *RTLH*, III, 102-142.

<sup>45</sup> S. G. Armistead y J. H. Silverman, «The seven brothers and the fatal well: A Sephardic Romance and a Greek *Tragóúdi*» [trabajo que en 1982 seguían anunciando como «en preparación»]. Cfr. «A new collection», p. 149, y «A new Sephardic Rom.», p. 75 [se incluyó en *En torno al romancero sefardí*, 1982, pp. 154-157; conviene ahora advertir que en el romancero judeo-español de Marruecos sobreviven restos de otro romance, *Don Bueso, la bella y el pozo airón*, cuya independencia resulta clara después del trabajo de J. M. Pedrosa, «El pozo Airón: dos romances y dos leyendas», *Medioevo romanzo*, XVIII (1993), 261-275].

<sup>46</sup> «A new Sephardic Romancero», pp. 75-76.

<sup>47</sup> «A new collection», pp. 138-139.

<sup>48</sup> «A new collection», pp. 141-142 [la versión judeo-española marroquí sobre el mismo tema es, en cambio, de origen español, con antecesores poéticos de los siglos XVI y XVII].

<sup>49</sup> S. G. Armistead y J. H. Silverman, «A Judeo-Spanish kompla and its Greek counterpart», *Western Folklore*, XXIII (1964), 262-264 (traduce. esp.: «Influencias griegas en la poesía tradicional sefardí: Un dístico neohelénico y su traducción judeo-española», *Davar* (Buenos Aires), 112, 1967, pp. 120-122); «Las *Complas de las flores* y la poesía popular de los Balcanes», *Sefarad*, XXVIII (1968), 395-398.

<sup>50</sup> Según S. G. Armistead y J. H. Silverman, «A Judeo-Sp. derivative», pp. 16-20, en el romance arriba citado (n. 38) el comienzo es un eco de la balada griega, aunque aplicado al puente de Lárisa. En el verso inicial del romance la tradición pan-balcánica del sacrificio fundacional se halla apenas insinuada; sin embargo, según noticias de M. Attias, *Romancero sefardí* (Jerusalem, 1956), pp. 161-162, los cantores locales reconocían en él el motivo del sacrificio. A pesar de lo muy orientalizado que está el romance judío, Armistead y Silverman, «Hispanic Balladry», p. 243, n. 1, lo identifican con el romance español e hispano-americano de *La hermosa exigente*.

<sup>51</sup> [Armistead y Silverman reunieron y reelaboraron sus trabajos referentes a las «huellas de la diáspora» en el romancero judeo-español en las pp. 149-239 de *En torno al romancero sefardí* (*Hispanismo y balcanismo de la tradición judeo-española*), Madrid: Seminario Menéndez Pidal, 1982].

impiden que el romancero judeo-español de Oriente siga guardando, fundamentalmente, la particular visión del mundo que los judíos españoles se llevaron reflejada en sus canciones narrativas cuando, en el tránsito de la Edad Media a la Moderna, fueron obligados a expatriarse de España y Portugal<sup>52</sup>.

En suma: los estudios recientes sobre el romancero de los judíos españoles de los dos extremos del Mediterráneo han puesto en claro cómo la literatura oral de estas dos ramas desgajadas del tronco cultural hispánico no se limitó a conservar el legado tradicional del siglo XV, sino que continuó tratándolo como verdadera «poesía tradicional». En las comunidades sefardíes de Oriente y Occidente, la memoria colectiva retuvo, a fuerza de repetirla, la «vieja» poesía de sus antepasados y, siglo tras siglo, encontró solaz en evocar aquel mundo, cada día más lejano, que en ella se reflejaba, pero que, aún siendo lejano, no por eso dejaba de ser mirado como propio. Al mismo tiempo, la eterna «actualidad» de la poesía tradicional continuó sirviendo de acicate a la vocación recreadora de la comunidad, que lejos de repetir ritualísticamente los antiguos textos, tendió a renovar el repertorio, ya sea mediante el desarrollo de posibilidades poéticas nuevas, surgidas al reinterpretar los viejos temas, ya mediante la incorporación al acervo tradicional de temas nuevos, adquiridos gracias al contacto con otras tradiciones de poesía oral (la cristiana peninsular, en el caso de los sefardíes marroquíes; la greco-turca, en el caso de los sefardíes de los Balcanes y Anatolia).

### 3. NUEVOS ESTUDIOS ACERCA DE LA CREACIÓN POÉTICA TRADICIONAL

Cuando a fines del siglo XIX Menéndez Pidal dedicó en su primer libro un capítulo al romancero, su interés por los romances era ancilar de otros más relacionados con su deseo de devolver a España una conciencia del pasado y una razón de ser como colectividad<sup>53</sup>. Para Menéndez Pidal la peculiaridad cultural de España estribaba en el papel predominante que en ella siempre ha tenido el arte para mayores, el arte de inspiración colectiva, y en la persistencia a través de las edades y continuada renovación de los temas y motivaciones procedentes del pasado medieval. El romancero representaba para él un eslabón en la cadena tradicional que enlaza la épica juglaresca con el teatro nacional del Siglo de Oro y sus derivaciones li-

<sup>52</sup> Con palabras de Armistead y Silverman («Christian elements», pp. 36 s.):

«Yet the Hispanic *Romancero*, regardless of who might have chosen to cultivate it, had its origin in the Medieval heroic poetry of the militantly Christian Castilians. And it is their habits and preferences, their ideals and values which the *romancero* will continue to express... The patrician protagonists of the Judeo-Spanish ballads —*reyes, infantas, condes, duques*— appeal to the peculiar aristocratizing preferences of the Sephardim themselves, but they are, all the same, still conceived of as members of that Christian nobility which had achieved political and cultural dominance in late Medieval Spain».

<sup>53</sup> Dentro de las preocupaciones «regeneracionistas» de la España de fines del siglo pasado. No hay duda que Menéndez Pidal fue un miembro de la «generación del noventa y ocho», aunque, en verdad, un miembro *sui generis*.

terarias posteriores<sup>54</sup>. Pero más tarde, como consecuencia del hallazgo en 1900 del romancero oral en Castilla, fue ganando prioridad en sus investigaciones la consideración de otro tipo de «tradicionalidad» bastante diverso de la tradicionalidad literaria o letrada que en un principio había atraído su atención. Al estudiar la vida oral, sin soluciones de continuidad, de los romances de raíces medievales, desde los siglos XIV o XV hasta los siglos XIX y XX, se percató de la singularidad y perfiló los rasgos distintivos de la poesía oral de creación colectiva, poesía abierta a continua renovación (como un tema literario pueda estarlo), pero a la vez poesía capaz de retener, durante siglos y siglos, memoria fiel de toda una serie de pormenores tocantes a un suceso pretérito, real o imaginario<sup>55</sup>.

La importancia concedida por Menéndez Pidal a lo que la tradición tiene de permanencia<sup>56</sup> no le impidió observar cómo se renueva la materia tradicional en el curso mismo de su transmisión, no sólo en el caso de la tradición literaria, donde los cambios de orientación son más obvios, sino también en el de la tradición oral o colectiva; para explicar el carácter no primigenio de los mejores poemas del romancero tradicional viejo, examinó magistralmente la creación (a través de tanteos sucesivos) del romance de *El infante Arnaldos*, para alcanzar la forma «perfecta» que todos admiramos<sup>57</sup>; en otra ocasión, comentando el romance épico *Morir os queredes padre*, notó cómo un motivo secundario consigue captar la imaginación de sucesivos cantores y va abriéndose camino y desarrollándose, en las sucesivas versiones, hasta convertirse en uno de los elementos más significativos del poema<sup>58</sup>. Tampoco

<sup>54</sup> *La leyenda de los infantes de Lara* (Madrid, 1896), pp. 81-117 (el libro ha vuelto a reimprimirse: *La leyenda de los infantes de Lara*, 3ª edición adicionada con una tercera parte, Madrid, 1971); «Notas para el Romancero del conde Fernán González», *Homenaje a Menéndez Pelayo*, I (Madrid, 1896), 429-507. Vulgarizó sus ideas en las conferencias dadas en la Johns Hopkins University de Baltimore, 1909, impresas como libro: *L'Épopée castillane à travers la littérature espagnole* (Paris, 1910). La misma concepción preside aún el libro *El rey Rodrigo en la literatura* (Madrid, 1924-1925), luego incorporado a *Floresta de leyendas heroicas españolas. Rodrigo, el último godo*, en 3 vols. (Madrid, 1925-1928). Para mejor entender este «tradicionalismo» del Menéndez Pidal noventayochista, véase «Quelques caractères de la littérature espagnole», *Revue Internationale de l'Enseignement* (Paris), LXX (1916), 401-413 (o la versión española de ese trabajo publicada en *BHi*, XX, 1918, 205-232).

<sup>55</sup> Los estudios doctrinales de mayor interés son *El Romancero español*. Conferencias dadas en la Columbia University de New York..., 1909 (New York, 1910); «Poesía popular y romancero», *RFE*, I (1914), 357-377, II (1915), 1-20, 105-136, 329-338, III (1916), 234-289 (en tirada aparte: *Poesía popular y romancero*, Madrid, 1916); «Sobre geografía folklórica. Ensayo de un método», *RFE*, VII (1920), 229-328; *Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española*. Conferencia (Oxford, 1922). Pueden ahora leerse reunidos en *Estudios sobre el romancero* (Madrid, 1972). Véase además la réplica a R. Fouché-Delbosc, *Essai sur les origines du Romancero*, publicada en *Revista de Libros*, II, 8 (1914), 3-14 (reeditada en *El Romancero. Teorías e investigaciones*, Madrid, 1928, 61-85) y «Roncesvalles. Un nuevo cantar de gesta español del siglo XIII», *RFE*, IV (1917), 105-204 (y la breve adición en *RFE*, V, 1918, 396-398).

<sup>56</sup> Rasgo de un máximo interés cuando el «ejemplo» de los paréntesis documentales pluriseculares del Romancero se utiliza, como Menéndez Pidal hizo, para mostrar la posible continuidad subterránea de otros «guardianas» tradicionales dentro de la literatura medieval de gustos mayoritarios (épica, lírica cantada) o de la lengua hablada.

<sup>57</sup> Véase *Poesía popular y poesía tradicional* (Oxford, 1922).

<sup>58</sup> «Poesía popular y romancero, II», *RFE*, II (1915), 1-20. Cfr. además los comentarios hechos en *RFE*, III (1916), 275-276 y la comparación con casos análogos en la tradición oral moderna en *RFE*, VII (1920), 332-333.

dejó de observar Menéndez Pidal las transformaciones sufridas, no ya por un determinado romance, sino por la poesía romancística tradicional considerada en conjunto; especialmente prestó atención al proceso que lleva de lo particular histórico a lo general novelesco, proceso esencial en la mutación de los temas épicos (tanto de la epopeya como del romancero juglaresco) en temas épico-líricos, romancescos<sup>59</sup>. Por otro lado, señaló el profundo cambio de «gusto» tradicional que supone la sustitución del romance «escena» (a veces, «fragmento» de escena), propio de la recolección quinientista, por el romance «cuento», dominante en las colecciones modernas (aunque sospechó que quizá este contraste se debía, no tanto a una evolución del gusto tradicional, como a preferencias diversas de los colectores y editores del romancero en unas épocas y otras)<sup>60</sup>.

Sin embargo, es obvio que el «tradicionalismo» de Menéndez Pidal fue básicamente «historicista», según correspondía a su formación y a su personal interés por la epopeya y por la historia medievales.

Con posterioridad a los trabajos de Menéndez Pidal de las dos primeras décadas del siglo XX, en los que fue dando forma y desarrollo al concepto de «tradicionalidad» con referencia al romancero, los continuados esfuerzos de muy variados investigadores (empezando por el propio Menéndez Pidal<sup>61</sup>) para enriquecer el *corpus* de textos de la tradición moderna y para precisar el conocimiento de la tradición antigua no fueron acompañados, generalmente, de inquietudes doctrinales. Es verdad que durante los años cincuenta se hicieron algunas interesantes tentativas de replantear los métodos de estudio del romancero de tradición oral<sup>62</sup>; pero,

<sup>59</sup> «Poesía popular y romancero, X», *RFE*, III (1916), 276-289 (283-286), y «Sobre geografía folklórica. Ensayo de un método», *RFE*, VII (1920), 229-338 (333-335). Más tarde desarrollará estas observaciones en *Romancero hispánico*, I (Madrid, 1953), pp. 195-196, 228-229, 246-248, 275-285 (cfr., sobre este último ejemplo, A. Galmés y D. Catalán, «El tema de la Boda Estorbada. Proceso de tradicionalización de un romance juglaresco», *VoxRo*, 13 [1953], 66-98).

<sup>60</sup> *RFE*, III (1916), 280-282 y, sobre todo, *Romancero hispánico*, I, pp. 63-65, 71-75.

<sup>61</sup> [Los proyectos en relación con el Romancero de R. Menéndez Pidal de finales de los años 20 quedaron frustrados por la Guerra Civil de 1936-1939 y sus consecuencias (véase D. Catalán, «A propósito de una obra truncada de Ramón Menéndez Pidal en sus dos versiones conocidas», introducción a *Reliquias de la poesía épica española*, 2ª ed., Madrid: Seminario Menéndez Pidal, 1980, pp. XI-XLIV (esp. XIII-XVI)]. Años después, Menéndez Pidal volvió a exponer, por lo largo, su concepción del Romancero en un libro de estructura enciclopédica: *Romancero Hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, I-II (Madrid, 1953), «Obras completas», IX-X, e inició, con ayuda de sus discípulos, la publicación del *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas* (textos, acompañados de estudios).

<sup>62</sup> El estudio de R. House Webber, *Formulistic diction in the Spanish Ballad* (UCPMPH, XXXIV, 1951, 175-278), planteaba un conjunto de problemas que podrían haber servido de punto de partida para nuevas investigaciones; pero nadie se preocupó de seguir ahondando en el tema. D. Devoto, después de publicar un interesante trabajo, «Un ejemplo de la labor tradicional en el Romancero viejo» (*NRFH*, VII, 1953, 383-394), atacó despreciativamente —creo que sin entender bien sus propósitos— el llamado «método geográfico» de R. Menéndez Pidal en «Sobre el estudio folklórico del romancero español. Propositiones para un método de estudio de la trasmisión tradicional», *BHi*, LVII (1955), 233-291 (cfr. mi réplica, «El “motivo” y la “variación” en la trasmisión tradicional del romancero», *BHi*, LXI, 1959, 149-182 [reed. en el cap. I del presente libro] y la sarcástica contrarréplica de Devoto, «Un no aprendido canto. Sobre el estudio del romancero tradicional y el llamado “método geográfico”», publicada, diez años después, en *Abaco*, I, 1969, 11-44). Para Devoto, lo que más importa «aprehender» en los romances son los tópicos folklóricos recurrentes y las motivaciones que sobreviven al nivel de lo inconsciente, como residuos de creencias remotas o por represión de contenidos simbólicos de carácter

pese a ello, puede decirse que, como fenómeno literario, el romancero oral atrajo muy escasamente la atención de los estudiosos. Por esta razón me parece muy significativo que en los años sesenta, entre 1964 y 1968, hayan visto la luz, desconociéndose unos a otros, varios estudios novedosos dedicados a examinar el aspecto «creativo» en el romancero tradicional<sup>63</sup>: dos ensayos de Braulio do Nascimento<sup>64</sup> titulados «Processos de variação do romance» (1964) y «As seqüências temáticas no romance tradicional» (1966) y dos pequeños pero sustanciosos libros: G. Di Stefano, *Sincronia e diacronia nel Romanzéro* (1967), y P. Bénichou, *Creación poética en el romancero tradicional* (1968)<sup>65</sup>; este último precedido por un artículo piloto, «Variantes modernas en el romancero tradicional: sobre la *Muerte del príncipe D. Juan*» (1963-64), y complementado por los estudios añadidos a la reedición del *Romancero judeo-español de Marruecos* (Madrid, 1968); el primero, por su parte, acompañado de dos artículos-resenñas posteriores, titulados ambos «Marginalia sul Romanzéro»<sup>66</sup>, 1968, 1969-70.

Bénichou dice partir del «concepto de tradicionalidad tal como lo fueron definiendo desde hace medio siglo... los... trabajos de Menéndez Pidal»<sup>67</sup>; Di Stefano, por su parte, admite que el tradicionalismo «más que una teoría» es «un hecho real» que no puede ignorarse<sup>68</sup>. Sin embargo, *Creación poética* y *Sincronia* han sido escritos como una reacción frente a ciertas limitaciones notadas en el enfoque y métodos del neo-tradicionalismo pidalino.

---

psicosexual (cfr. además «Entre las siete y las ocho», *Fil*, V, 1959, 65-80; «El mal cazador», *Homenaje a Dámaso Alonso*, I, 1960, 481-491). E. Asensio, «Fonte frida, o encuentro del romance con la canción de mayo», *NRFH*, VIII (1954), 365-388, reed. en *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, 1957 (2ª ed., Madrid, 1970), estudió, con penetración y finura, cómo el Romancero viejo invadió las zonas limítrofes de la poesía apropiándose algunos temas del cancionero lírico y tiñéndose de su tonalidad emotiva. La metamorfosis, dentro de la tradición sefardí, de una canción en romance fue, a su vez, examinada por M. Alvar en «Patología y terapéutica rapsódicas. Cómo una canción se convierte en romance», *RFE*, XLII (1958-1959), 19-35 [reproducido en su libro *El Romancero: Tradicionalidad y pervivencia*, Barcelona, 1970, pp. 285-302; 2ª ed., Barcelona, 1974, pp. 289-308].

<sup>63</sup> Contemporáneos de las publicaciones que a continuación comento son varios trabajos míos incorporados a dos libros publicados en 1970 y 1969. Prescindo de la posibilidad de reexponer aquí, de forma sumaria, lo tratado en ellos. En *Por campos del Romancero. Estudios sobre la tradición oral moderna* (Madrid, 1970), me ocupo también de la labor creativa de la tradición, especialmente en la sección del libro titulada «Metamorfosis romancística», que abarca los capítulos: «*El enamorado y la muerte*. De romance trovadoresco a romance novelesco» (pp. 13-55) y «*El sacrificio de Isaac*. Ejemplo de recreación colectiva» (pp. 56-57). Véanse asimismo las pp. 97-100, 112-117, 216-225 y 290-301; y, en *Siete siglos de romancero* (Madrid, 1969), las pp. 176-215.

<sup>64</sup> *Revista Brasileira de Folclore*, IV (1964), 59-125 y VI (1966), 159-190.

<sup>65</sup> *Sincronia* se publicó en Pisa, en 1967, *Creación* en Madrid, en 1968. Los dos autores se desconocen mutuamente, aunque estudian incluso un mismo romance (*Helo, belo por do viene el moro por la calzada*).

<sup>66</sup> El artículo de Bénichou apareció en *RPh*, XVII (1963-1964), 235-252; y los de Di Stefano en *Miscellanea di Studi Ispanici* (Pisa, 1968), 139-178 y *Miscellanea di Studi Ispanici* (Pisa, 1969-1970), 1-31.

<sup>67</sup> Textualmente: «Concepto de tradicionalidad, tal como lo fueron definiendo, desde hace medio siglo, con relación a la epopeya y el romancero castellanos, los magistrales trabajos de don Ramón Menéndez Pidal» (p. 7).

<sup>68</sup> «Prima ancora che una teoria, il tradizionalismo è un fatto reale, e negarlo o ignorarlo equivale a percludersi l'intelligenza di un ampio settore di cultura e di poesia e della sua particolare maniera di vivere e trasmettersi» (p. 123).

Tanto Bénichou como Di Stefano se muestran, sobre todo, disconformes con el excesivo «historicismo» propio de la crítica «tradicionalista», contra la preponderante atención concedida en ella a la reconstrucción de los lazos ocultos que unen la tradición oral moderna a la antigua y la tradición romancística a la tradición épica o a los sucesos históricos. A juicio de Bénichou<sup>69</sup>; aunque Menéndez Pidal llamó la atención acerca de «las virtualidades creadoras que encierra, en cada momento, la tradición oral en su incesante movimiento hacia lo futuro», esa «capacidad renovadora, tantas veces señalada y alabada», no recibió de su parte la misma atención que la capacidad rememoradora de la tradición, sin duda como consecuencia de la «perspectiva de esencial valoración del pasado» que su orientación filológica le imponía. Por su parte, Di Stefano atribuye al influjo de la polémica el que Menéndez Pidal haya tendido a poner énfasis más sobre el aspecto conservador que sobre el aspecto innovador del patrimonio colectivo<sup>70</sup>.

Bénichou aspira a compensar el desequilibrio que nota en la crítica «historicista» concentrando su atención en la tradición en cuanto proceso creador. Frente a la perspectiva «arqueológica», Bénichou va destacando en su libro lo que en la poesía tradicional de cada época hay de actual, de nuevo: Respecto al Romancero viejo subraya que desde el comienzo representó el descubrimiento de tierras poéticas nuevas, aunque heredase muchos temas y motivos de la poesía épica anterior; y en cuanto a la tradición moderna, trata de mostrar que los romances siguen siendo, para sus cantores, poesía actual y no meras reliquias de una poesía antigua y de poner de relieve la incesante actividad creadora de la multitud no letrada.

La reacción de Di Stefano frente a los métodos de estudio de la crítica historicista es más radical. Para Di Stefano, el método histórico, al pretender restablecer en su integridad la tradición oral antigua, utilizando promiscuamente la documentación de los siglos XV-XVII y la tradición moderna, lleva a una peligrosa «acronía»:

«La diacronía del crítico tradicionalista tiende fatalmente a una lejana zona del tiempo en que todas juntas las versiones y las variantes tienen en principio una probabilidad igual de encontrarse» (pp. 126-127)<sup>71</sup>.

En oposición a tal acronía, Di Stefano subraya que

«el sujeto folklórico, y por ende la colectividad, no constituyen entes fuera del espacio y fuera del tiempo, sino que actúan en el ámbito de realidades históricas y geográficas determinables e insertas en niveles culturales variables en el tiempo y en el espacio y que dejan su traza en la estructura poética expresada o recibida» (p. 124)<sup>72</sup>,

<sup>69</sup> *Creación poética* (1968), pp. 7-8.

<sup>70</sup> «Ragioni di polemica contingente hanno indotto il Maestro a porre l'accento piú sul proceso di tradizione che su quello di elaborazione, piú sugli aspetti conservatori —e quindi documento di trasmissione— che sui momenti innovatori del patrimonio collettivo» (p. 123).

<sup>71</sup> «La diacronía del crítico tradizionalista tende fatalmente a una lontana zona di tempo in cui tutte insieme le versioni e le varianti hanno per principio una uguale probabilità di ritrovarsi».

<sup>72</sup> «Il soggetto folclorico, e la collettività quindi, non costituiscono enti fuori dello spazio e fuori del tempo ma agiscono nell'ambito di realtà storiche e geografiche determinabili ed inseriti in livelli di cultura variabili nel tempo e nello spazio e che lasciano il loro segno nella struttura poetica espressa o recepita».

y propone estudiar cada uno de los textos de un romance

«vistos como objetos autónomos producidos para el goce estético-cultural» (p. 127)<sup>73</sup>.

Aunque Bénichou y Di Stefano se muestren concordes en reclamar mayor atención que la prestada comúnmente por la crítica llamada «tradicionalista» a las diversas estructuras poéticas representativas de un mismo «tema» y conectadas entre sí por una «tradicición», ello no obsta para que se aproximen al romancero tradicional con propósitos muy diferentes y para que, en el fondo, tengan un concepto muy diverso de la «tradicionalidad» y de las manifestaciones de la poesía oral colectiva.

#### 4. EL ROMANCE COMO TRADICIÓN ESTRUCTURADA Y COMO ESTRUCTURA TRADICIONAL

Creo con Di Stefano que el estudio de los romances según el método «histórico» (combinado o no con el método «geográfico») ha perdido a menudo de vista el hecho de que cada versión de un romance, aunque sea un tejido de elementos o motivos de procedencia diversa (según pone de relieve la «geografía folklórica»), es en sí misma una estructura, en que esos varios elementos adquieren nuevo significado en virtud de su copresencia y de su especial ordenación. Cuando Di Stefano considera cada uno de los textos publicados de un romance como estructuras autónomas representativas de un tiempo, una cultura y una sensibilidad artística, devuelve a las varias versiones de tradición oral la dignidad de «poemas» que el «tradicionalismo» tendía a arrebatarles.

Estoy, en principio, de acuerdo con su programa de describir cada texto de un romance como una estructura poética perteneciente a un tiempo, a un espacio y a una determinada cultura. También me parece cierto que el propósito de reconstruir el romancero medieval (cuya existencia nos consta, pero cuyos textos no podemos leer) mediante el método «comparativo» llevó en ocasiones a la crítica tradicionalista a exagerar la posible contemporaneidad de textos o de motivos conservados sólo por la tradición moderna y de textos y motivos atestiguados en época antigua, no teniendo bastante en cuenta que la tradición romancística está en variación continua, siguiendo las modificaciones del medio cultural y social en que se desenvuelve<sup>74</sup>. De ahí que me parezca un sano principio empezar por las

<sup>73</sup> «Visti quali istituti autonomi prodotti per una fruizione estetico-culturale».

<sup>74</sup> Como reconoce Di Stefano, «La cronologia che possediamo è per gran parte fittizia» y, cuando el crítico tradicionalista niega el valor probatorio de las fechas de edición o recolección al discutir casos particulares, actúa «con un ampio margine di ragionevolezza», pues «non sarebbe avventato pensare che altri fortunati ritrovamenti potrebbero fare arretrare al Seicento o al Cinquecento quelle varianti ed invenzioni che finora non si documentano in epoca antica» (p. 126). En realidad, el tradicionalismo no pretende negar todo valor al dato cronológico, ni ha afirmado jamás que «tutte insieme le versioni e le

observaciones «sincrónicas» y planear el estudio diacrónico de los romances como un examen de las variaciones que se perciben al confrontar unas con otras las estructuras que se suceden en el tiempo.

Pero, a mi entender, Di Stefano se excede en la reacción anti-historicista. El romance no es primero estructura y luego tradición<sup>75</sup>, sino que es, al mismo tiempo y en todo momento, tradición estructurada o estructura tradicional. Todo poema tradicional es, por esencia, una estructura «imperfecta» que busca dinámicamente su «perfección» mediante el desarrollo de posibilidades poéticas contradictorias, que preexistían en potencia en el estado anterior del texto. Las documentadas observaciones de la geografía folklórica<sup>76</sup> permiten afirmar que cada fugaz manifestación de un canto romancístico en boca de un sujeto folklórico no es, propiamente, una estructura coherente *où tout se tient*, ni un testimonio unitario de una cierta sensibilidad artística, ideológica y moral, sino un equilibrio precario entre interpre-

---

varianti hanno per principio una uguale probabilità di ritrovarsi» en un lejano arquetipo (p. 127); sólo aspira a que no se olvide la falsedad del aserto: «La chronologie doit avoir raison». En la aplicación de este principio tradicionalista al estudio particular de determinados romances cabe, sin embargo, que se haya exagerado la fe en el valor «arqueológico» de la tradición moderna.

<sup>75</sup> Conviene recordar que la antinomia sincronía *vs.* diacronía pertenece no al objeto estudiado (el romance tradicional), sino al plano de la investigación. La historicidad es una propiedad esencial, y no meramente accesoria, de la poesía tradicional. Incluso metodológicamente, los hechos sincrónicos y los diacrónicos son, a menudo, inseparables.

<sup>76</sup> La «geografía folklórica», aparte de proporcionar ciertas claves para interpretar estratigráficamente las variantes que compiten en la tradición, nos muestra, sobre todo, que cada elemento o motivo presente en una versión o texto de un romance tiene un área de difusión propia (aunque, naturalmente, variable con el paso del tiempo) y, por tanto, una historia distinta que los otros elementos o motivos copresentes en el texto. Cada una de las estructuras de un romance, que el azar recolector pone en nuestras manos, es, por tanto, el fruto de toda una serie de pequeñas creaciones y selecciones realizadas, en el curso de su transmisión y reelaboración, por parte de una cadena de cantores con sensibilidades artísticas, ideológicas y morales diversas, y no la personal interpretación que un determinado sujeto folklórico (erigiéndose en portavoz de la sensibilidad de su comunidad) da a un tema tradicional o romance. Sin acudir al testimonio de la «geografía» romancística, podríamos suponer que cada sujeto folklórico puede ejercer libremente su actividad selectiva entre las cuatro, cinco o siete alternativas fundamentales que para cada pasaje del romance coexisten en la tradición o, a partir del conocimiento de ellas, buscar una nueva, personal; pero vemos que ésa no es la realidad, y que las posibilidades de selección y aún, en cierto modo, de invención de un sujeto están gobernadas por una tradición local, mucho menos abierta a soluciones varias y mucho menos inclinada a recoger invenciones personales que lo que podría hacernos creer el estudio de la tradición en conjunto, y que, a su vez, esa tradición local se explica básicamente por la ubicación del grupo de sujetos cantores que la mantienen. En suma, las invenciones más incisivas (trátese de imágenes, de motivos, de episodios o de renovaciones del propósito o moral del romance) que descubrimos en determinado texto (al confrontarlo con otros), no suelen haber nacido en ese texto, sino que cada una de ellas ha llegado a él como resultado de una cadena de actos de creación y de selección diversos e independientes. Naturalmente, el método «geográfico» no explica la invención de los motivos o variaciones cuya distribución estudia; sólo se interesa por aclarar su transmisión y el papel que en la renovación de los romances tiene la propagación independiente o simultánea de uno o varios motivos de unos textos a otros. Suscribo plenamente, aunque se haya escrito como crítica al título de un trabajo del que soy coautor, el siguiente párrafo de Di Stefano:

«Il dinamismo spaziale della romanza non ne costituisce la vita, bensì ne è una conseguenza e un segno; la vita della romanza sta altrove, è nel testo e negli infiniti ritocchi e variazioni che ispira ed ammette, nella varietà di sensi che i fruitori istillano o ritrovano in quel vario cangiare» (p. 120).

taciones poéticas y didácticas varias entrevistas por sucesivos cantores, interpretaciones que compiten por organizar el poema en direcciones divergentes.

No me parece, pues, aceptable el pretender equiparar cada una de esas documentaciones de un romance —que la curiosidad de los hombres de letras por la poesía tradicional ha despojado de su esencial fugacidad oral— con cada una de las documentaciones de un tema literario. Cada versión de un romance es, ciertamente, una estructura, pero no una estructura autónoma ni cerrada, sino una estructura tradicional, abierta, y no cabe dejar en la sombra su peculiaridad de ser una manifestación fugitiva de un solo poema de tradición oral.

Lo heredado por cada portador de folklore no es un «tema» literario, sino un romance, una estructura poética a cuya creación (siempre inacabada) han venido colaborando, en el curso de los tiempos, múltiples cantores-autores, generacional, cultural y artísticamente diversos.

No obstante, la lectura de los varios textos de la tradición oral moderna como «poemas» distintos ha permitido a Di Stefano hacer observaciones muy sugestivas acerca de cómo «viven» los romances, de cómo los cantores que se recrean en su canto introducen o descubren en el texto mudable de cada romance una gran variedad de sentidos, adaptando el tema a los nuevos ambientes culturales, a los nuevos gustos de una nueva época.

## 5. EL EJEMPLO DE *EL MORO QUE RETA A VALENCIA*

En *Sincronía*, Di Stefano hace preceder sus conclusiones metodológicas (pp. 119-133) de un completísimo estudio (pp. 11-116) del «tema» romancístico que, en su texto más famoso, comienza «Helo, helo por do viene el moro por la calçada». Este romance cuenta cómo «el moro», desde el pie de los muros de la ciudad, amenaza a Valencia, al Cid y a su familia, cómo la hija del Cid sostiene un diálogo galante con el moro, mientras su padre se arma, y cómo el Cid persigue al moro arrogante hasta el mar<sup>77</sup>.

La crítica «tradicionalista» había estudiado el romance con el propósito de destacar que su versión «vulgata», publicada en los romanceros (a partir del de Amberes s. a. [1547 ó 1548]), o la fuente de esa versión, el texto glosado en los pliegos sueltos (por Francisco de Lora, en el primer tercio del siglo XVI), no eran el arquetipo del romance, ni el prototipo de todas las manifestaciones conocidas, y

<sup>77</sup> Curiosamente, Bénichou (que ignora el librito de Di Stefano) dedica las pp. 125-159 de *Creación poética* a este mismo romance. Ambos conocen y comentan detenidamente una de mis primeras publicaciones (con 19 años), «Importância da tradição portuguesa para o romanceliro hispânico», *Revista da Faculdade de Letras* (Lisboa), XIV (1948), 97-116, dedicada a comparar la tradición moderna de este romance con los textos y referencias de los siglos XVI y XVII. Acababa yo de redactar un estudio más completo de *Helo, belo* para incorporarlo al volumen misceláneo *Siete siglos* (pp. 135-215), cuando llegó a mis manos el de Bénichou; a última hora, descubrí la monografía de Di Stefano. Aunque en mi libro cito los dos trabajos, no creí conveniente reformar el capítulo, y dejé para este artículo las consideraciones metodológicas que me sugerían los dos penetrantes análisis de mis críticos y, a la vez, predecesores.

que, junto a ese texto, hubo desde antiguo otros independientes. Para valorar el «acabado» poemita divulgado por la imprenta del siglo XVI, la crítica «tradicionalista» consideraba imprescindible mostrar que aquel documento era tan sólo una entre las varias o múltiples manifestaciones de una obra poética oral y colectiva.

Di Stefano pretende librar al romance de «l'ipoteca tradizionalista»; cree que el estudio sincrónico de los textos ha estado demasiado tiempo paralizado por las preocupaciones del «tradicionalismo» respecto a hipotéticas versiones orales de los siglos XV a XVII. Sin negar que *Helo, helo* sea «poesía tradicional», reduce la «tradicción» a «una manera de transmisión de un cierto tipo de patrimonio poético». Para Di Stefano, el romance *Helo, helo* se identifica, sin más, con el texto fijado por los romanceros, aunque antes de ese texto existiera «una cierta organización narrativa y expresiva transmitida por la tradición». El romance *Helo, helo*, «que posee una línea poética concluida y coherente propia, una definida identidad cultural», fue creado en un «momento» preciso por «una voluntad estructuradora caracterizada por aquel tipo de gusto, de sensibilidad y, diré aun, de ideología que pone de manifiesto el texto de *Helo, helo* acogido en el *Cancionero s. a.*»; es, nos dice, la obra de un juglar de los últimos decenios del cuatrocientos, que reestructura la tradición anterior en un poema ajustado a la poética del género fronterizo (pp. 11-36). Las restantes manifestaciones antiguas del romance, aportadas por la crítica tradicionalista, o nada tienen que ver, según Di Stefano, con *Helo, helo*<sup>78</sup>, o no representan sino «aspectos de la fortuna» literaria del romance durante los siglos XVI y XVII.

Después de estudiar *Helo, helo* como un documento autónomo, Di Stefano examina las posteriores manifestaciones del «tema», procurando descubrir la peculiaridad expresiva, ideológica y moral de cada uno de los textos, con el fin de

«ganar la dimensión a ellos más apropiada de documentos de cultura poética y de goce estético, ya sea para el literato del siglo XVI o para el campesino de Hermisende, ya sea para el cortesano de Lisboa o para el judío sefardí de Tetuán» (pp. 123-124)<sup>79</sup>.

En sus análisis sincrónicos, siempre agudos y a menudo brillantes, Di Stefano va calibrando el sentido especial que cada una de las manifestaciones del «tema ro-

<sup>78</sup> Di Stefano (pp. 113 s.) cree posible prescindir de los versos «se o cavalo bem corria a egua melhor voava» (atestiguado en Portugal, 1547), «si el cavallo bien corría la yegua mejor volava» (atestiguado en el Occidente de España, 1627) y de su parodia «s'o barrete bem volava la hegoa mijor corria» (en Portugal, antes de 1516), porque en los textos completos de *Helo, helo* que tienen versos semejantes («que se bien corre Baviça [sic] mi yegua buela sin alas», Lisboa, 1603; «se a Babeca corre muito o meu cavalo voava», Tras os Montes, 1907) el motivo aparece trasladado, de la escena de la persecución (donde constituiría un hecho comprobado por el narrador), a la del diálogo entre el moro y la doncella (donde figura como afirmación jactanciosa del confiado moro); pero este traslado responde a un movimiento general anticipatorio de la idea del parentesco entre las cabalgaduras, que de estar insinuada a través de las palabras de Babieca, durante la carrera, pasa a convertirse en un importante motivo del diálogo «amoroso» (véase, para más detalles, *Siete siglos*, pp. 192-195, 213-214).

<sup>79</sup> «Guadagnare la dimensione ad essi piú propria di documenti di cultura poetica e di fruizione estetica volta a volta per il letterato cinquecentesco o per il contadino di Hermisende, per il cortegiano di Lisbona o per il sefardita di Tetuán».

manicístico» tiene como reflejo de un determinado ambiente cultural y como expresión del gusto de una cierta época.

Pero, al considerar como realidades literarias inconexas entre sí los diversos «documentos» que la crítica historicista había reunido con objeto de reconstruir las varias formas que tuvo y tiene el romance de *El moro que reta a Valencia*, Di Stefano no sólo prima la «lectura» sincrónica de esos documentos, sino que se niega a ver la diacronía de un *texto* que se ha venido transmitiendo como tal *texto* (no como un «tema» literario) de memoria en memoria durante, al menos, los cinco últimos siglos.

Es claro que las diversas manifestaciones escritas del tema de *Helo, helo* en los siglos XVI y XVII pueden y deben estudiarse en su papel de elementos estructurales de las obras en que hacen su aparición. Cuando en el *Auto da Lusitânia* (1532) dom Juda canta con su hijo Saulinho un fragmento de *Helo, helo*, mientras están cosiendo y mientras las mujeres de la casa realizan otras actividades domésticas, canta lo que canta porque Gil Vicente quiere presentar al pobre sastre hebreo «alimentado por los fantasmas heroicos» (pp. 91-100). Cuando Francisco de Lora glosa, «sin temor de murmuración», «por la más nueva arte» que pudo «el más viejo» romance que ha oído, los versos del romance viejo son un pretexto para las heroicas décimas que comienzan: «Aquel sol de castellanos», mediante las cuales pretende el glosador levantar el tema al nivel cultural e ideológico de la sociedad dirigente del primer tercio del siglo XVI (pp. 101-116). Ni que decir tiene que la paráfrasis dramática del romance en cierta *Comedia de las haçañas del Cid y su muerte, con la tomada de Valencia*, publicada en Lisboa, 1603, es, ante todo, una «escena» de dicha comedia histórica, y que los versos de *Helo, helo* repartidos en el diálogo andan confundidos con los del comediógrafo (pp. 80-87); etc. Pero, bajo este punto de vista, perfectamente válido y sin duda necesario para entender las obras literarias a las que el tema de *Helo, helo* ha venido a ser vinculado, los varios «documentos» nada tienen en común y, por tanto, el examinarlos conjuntamente en una monografía llega a ser, en cierto modo, un despropósito. El hecho de que el libro de Di Stefano no se reduzca a un conjunto de agudas «lecturas» sincrónicas de toda una serie de «documentos» inconexos, pertenecientes a tiempos y géneros dispares, se debe, claro está, a la existencia de una relación diacrónica entre los varios «documentos». Pero esa relación no se establece (salvo algún caso excepcional) entre las obras literarias que Di Stefano analiza, sino entre las versiones orales del romance de *Helo, helo* que se cantaban en los siglos XV, XVI y XVII. *Helo, helo* no es un «tema» literario, es un *poema*, y aunque sus versos, su estructura y su mismo asunto puedan cambiar en el curso de su tradición, las varias realizaciones en que se nos ofrece se hallan enlazadas por una tradición textual y no meramente temática. El estudio diacrónico del romance *Helo, helo* ha de aspirar a la confrontación de las singulares versiones (o estructuras) tradicionales que la colectividad fue creando a lo largo de los tiempos y, por consiguiente, el examen sincrónico debe preocuparse por reconstruir esas estructuras a partir de los «documentos» no tradicionales que nos proporcionan los «autores» y «editores» que oyeron cantar aquella poesía. Nadie puede negar los riesgos inherentes a toda «reconstrucción» histórica, y soy el primero en propugnar la renovación de los métodos empleados,

pero no creo que el temor a moverse en un terreno poco «positivo» justifique el substituir el estudio diacrónico del romance tradicional por el estudio de las obras literarias inconexas en que ese romance se utiliza.

La desconfianza de Di Stefano en las hipótesis que se apoyan en la diacronía latente del romancero oral y su fe en la importancia de la diacronía de las obras escritas le han llevado, a mi parecer, a malinterpretar el testimonio de los principales «documentos» antiguos en varios puntos esenciales. Como los textos inmediatamente asequibles del Romancero de los siglos XV a XVII son, en buena parte, textos literarios, donde los poemas tradicionales han sido acogidos como datos maleables<sup>80</sup>, Di Stefano atribuye mucho mayor valor a la probable participación de los autores-literatos en la re-creación del tema durante esos siglos que a la actividad re-creadora de los cantores de *Helo, helo*. Veamos algunos ejemplos.

Aunque Di Stefano se inclina a admitir como regla (no exenta de excepciones) que «la chronologie doit avoir raison» (p. 127), toma para el romance «como verosímil término *a quo* un texto no muy diversamente configurado que el editado en el *Cancionero s. a.*» (p. 61), sin prestar valor al hecho de que la glosa de *Helo, helo* es, sin ninguna duda, anterior a 1539 (y probablemente del primer cuarto del siglo XVI), mientras el *Cancionero* se editó en 1547 ó 1548. Dado que en el *Cancionero*, al igual que en la glosa. *Helo, helo* se titula *Romance del Rey Moro que perdió a Valencia*, y que ese título erróneo entronca con la explicación del contenido del romance que el glosador ofrece en la dedicatoria de la glosa (cfr. *Sincronía*, p. 103), la filiación del texto del *Cancionero* de Amberes, s. a., me parece indiscutible<sup>81</sup>. Por tanto, los catorce octosílabos de la versión «vulgata» ajenos al texto glosado por Francisco de Lora, que Di Stefano supone fueron suprimidos por el glosador, son un agregado del impresor de Amberes y no pertenecían al romance en la estructura más antigua que podemos leer<sup>82</sup>. La supuesta calidad cuasi-arquetípica de

<sup>80</sup> Di Stefano (131) describe, claramente, las varias formas en que los datos tradicionales son acogidos y deformados al ser vinculados a la literatura «oficial»: «Vi sono tre possibili forme di annessione di un sistema A (= la romanza) da parte di un sistema B (= il testo dotto): A in un punto completa e si fa B ma senza perdere allo stesso tempo la sua propria identità, perché deve costituire un sottinteso richiamo al pubblico da parte dell'autore...; A entra in B ma senza confondersi con esso, come tratto caratterizzante di una certa realtà sociale...; A è accostato a B quale pretesto per il gioco di *amplificatio* che questi svolge».

<sup>81</sup> Cfr. *Siete siglos*, pp. 145-146, 148-149, 202 (n. 95 bis).

<sup>82</sup> La mayoría (quizá todos) fueron inventados por un «corrector» del romance y no proceden de la tradición (cfr. *Siete siglos*, pp. 202, 204; incluso el verso «cavallero a la gineta encima una yegua baya», desconocido de Lora, de la *Comedia* de 1603, de Correas en 1627 y de la tradición moderna, podría ser una enmienda erudita para separar las dos rimas en que figura la voz *calçada*, vv. 1 y 2). El texto impreso en el *Cancionero de Romances* (Anvers, s. a.) también debe leerse como elemento de un libro de la literatura «oficial», de determinadas características. El *Cancionero* es una compilación de romances con pretensiones de ser exhaustiva, obra de un impresor de los Países Bajos que ponderaba «la diuersidad de historias que ay en el dichas en metros y con mucha breuedad», pero que, al mismo tiempo, se preocupaba de que los romances publicados se hallasen «cumplidos y perfectos». Para mejor apreciar la actitud de Martín Nucio respecto a los romances que imprimía, conviene tener presente la edición perfeccionada del *Cancionero* que publicó en 1550 (donde muchos romances han sido completados con nuevos versos y corregidos en múltiples detalles; en ciertos casos, tales adiciones y retoques se basan en la tradición, pero en otros claramente no).

la versión «vulgata» se desintegra; como punto de arranque de todos los textos impresos en los pliegos sueltos y Romanceros del siglo XVI tenemos que colocar el romance «viejo» que «oyó» Lora y que decidió glosar por arte nueva<sup>83</sup>.

La reconocida y singular capacidad de Gil Vicente para crear una nueva lírica popularizante, aprovechando los estilemas de la poesía tradicional, sirve de apoyo a Di Stefano (pp. 98-100) para afirmar que el fragmento de *Helo, belo* cantado por los sastres judíos en el *Auto da Lusitânia* (1532) es una deformación vicentina de un texto como el publicado (en 1547 ó 1548) en el *Cancionero* s. a. Pero, en este caso, Gil Vicente no introduce en el *Auto* una canción propia, sino unos pocos versos de un romance ajeno, para ejemplificar (con intenciones particulares) el canto de romances castellanos de tema heroico por el vulgo; y las variantes que caracterizan a su versión no se explican nada bien como retoques vicentinos<sup>84</sup>. Mucho más natural que suponer a Gil Vicente deformando intencionalmente los versos de un texto fijo (¿impreso?, ¿cuándo?, ¿dónde?) de *Helo, belo*, es el admitir que la versión oída por él en Portugal<sup>85</sup> difería de la oída, probablemente en Valencia, por Francisco de Lora.

No hay duda que la versión de *Helo, belo* incorporada a la *Comedia de las haçasñas del Cid* (Lisboa, 1603), sobre estar recortada por el final (por razones dramáticas), ofrece algunos retoques hechos en atención al carácter de la obra en que se halla aprovechada; pero, de resto, me parece evidente que el dramaturgo la tomó de la tradición oral (sin acudir para nada a la versión impresa en los pliegos sueltos y Romanceros). Puesto que Di Stefano admite (p. 84) que varios de sus versos proceden «ciertamente» de la tradición oral, y que lo más verosímil es que el dramaturgo haya acudido solamente a una versión (oral o escrita), no veo razón alguna para no pensar que los motivos del romance de la *Comedia* ajenos a la versión de Lora o discrepantes con su narración, que reaparecen en la tradición moderna, eran ya tradicionales en 1603<sup>86</sup>. A fin de huir de esta hipótesis «tradicionalista», Di Stefano supone (pp. 85-87) que tales motivos son creación del dramaturgo<sup>87</sup>, que

<sup>83</sup> Lora dice expresamente en la dedicatoria: «Acordé glosar por la más nueua arte que pude este romance el más viejo que oy».

<sup>84</sup> ¿Para qué Gil Vicente iba a sustituir el verso «una adarga ante los pechos y en su mano una azagaya» por «alfaleme na cabeça en la mano una azagaya»?; ¿por qué iba a cambiar «cómo está también cercada» por «como estaas bien assentada»? Por otra parte creo muy significativo que el motivo del plazo en el verso «antes que sejam tres dias de moros seraas cercada» (que sustituye a «si la lança no me miente a moros serás tornada» de la versión vulgata) reaparezca en las versiones tradicionales posteriores (cfr. *Siete siglos*, p. 179).

<sup>85</sup> Nos consta que el romance era muy conocido en Portugal antes de que lo incluyera Martín Nucio en su *Cancionero*, y que, con anterioridad a 1516, hacia 1547, hacia 1603 y en los siglos XIX y XX, *Helo, belo* se cantó en Portugal con versos distintos de los que figuran en la versión de Lora (y del *Cancionero*). Cfr. *Siete siglos*, pp. 149-163. P. Bénichou, *Creación poética*, p. 130, n. 12, no duda del origen oral de la versión cantada por los sastres judíos (y, por ello, comenta: «y con texto, claro está, no idéntico al de Amberes»).

<sup>86</sup> Véase *Siete siglos*, pp. 211-212 y n. 105 bis (para los detalles, las pp. 179-182, 184-186, 188, 191-193).

<sup>87</sup> Di Stefano (86) rechaza el origen occidental de la *Comedia* (que creo evidente, cfr. *Siete siglos*, p. 212), invocando la probable autoría de Liñán, aunque antes (80, n. 44) había reconocido que la atribución a Liñán se basa en argumentos muy débiles (cfr. *Siete siglos*, p. 153, n. 36).

desde la *Comedia* de 1603 pasaron a la tradición portuguesa, y que desde Portugal irradiaron a otras regiones (incluso a las comunidades judías de Marruecos). Pero, dado que las versiones tradicionales recogidas en los siglos XIX y XX no pueden proceder exclusivamente de la escena (pues la *Comedia* omite casi todo el final del romance y la tradición moderna lo conserva), para aceptar la hipótesis de Di Stefano tendríamos que suponer la existencia en Portugal, en torno a 1603, de unas versiones tradicionales hipotéticas, carentes aún de los motivos nuevos, sobre las cuales se ejercería la influencia de la *Comedia*, y de otras versiones hipotéticas, que habrían ya acogido los motivos nuevos, y de las cuales dependerían las versiones modernas (con todo ello no creo que evitemos la tendencia «tradicionalista» a inducir textos indocumentables)<sup>88</sup>.

En fin<sup>89</sup>, a pesar de que Di Stefano no quiere «afirmar un individualismo fuera de lugar al menos en esta zona del romancero» (p. 123), me parece evidente que su concepción del romancero de los siglos XV, XVI y XVII se halla gravada por *l'ipoteca individualista*, por la imposibilidad de «creer» en la existencia de la tradición oral antigua.

Cuando Di Stefano se aplica a la «lectura» de los textos de la tradición moderna (pp. 61-80), el problema a que nos venimos refiriendo desaparece, pues (a excepción de algunos textos portugueses enriquecidos con versos de la guardarropiá romántica o retocados a la vista de la versión del *Cancionero* s. a.<sup>90</sup>) el romancero oral se halla en estos «documentos» al descubierto. Di Stefano estudia simultáneamente todos los textos, comentando las innovaciones de la tradición en cada uno de los cinco cuadros en que divide el romance. Sus observaciones me parecen, en la inmensa mayoría de los casos, apropiadas y sugerentes<sup>91</sup>. Especialmente certeros considero sus comentarios a cuatro puntos-clave en la transformación poética del romance ocurrida en el Occidente peninsular: la adquisición, por parte de la hija del Cid, de una voz personal (p. 72)<sup>92</sup>; la conversión del diálogo «amoroso» entre la doncella y el moro en centro del drama (con lo que el romance bascula en una

<sup>88</sup> Bénichou, *Creación poética*, pp. 127-130, también elige como texto modélico de la tradición antigua la versión del *Cancionero* s. a.; pero no rechaza el testimonio de las restantes «versiones antiguas».

<sup>89</sup> Para otros detalles, en que mis apreciaciones difieren de las de Di Stefano, véase mi citado estudio en *Siete siglos*, pp. 135-215.

<sup>90</sup> Según digo en *Siete siglos*, pp. 156-159, la versión de El Algarve s. l., publicada en un libro redactado en 1858 por S. P. M. Estácio da Veiga, está profundamente reformada por el editor, que sin duda inventó la novela amorosa desarrollada al final del romance. También muy retocada por el editor, pero sin atentar a la estructura del romance, se halla la versión de San Martinho (Madeira) publicada en 1880 por Álvaro Rodrigues de Azevedo.

<sup>91</sup> No comprendo cómo Di Stefano comenta, con más detenimiento que cualquier otra (pp. 77 s.), la versión del Algarve publicada por Estácio da Veiga, «nonostante i dubbi che suscita la nota intraprendenza del suo editore». Si el arreglo romántico puede tener interés, será, todo lo más, como muestra de la anexión por la cultura «oficial» del tema tradicional, y no como muestra de «tradizione e ri-creazione nei testi orali moderni».

<sup>92</sup> «Il nuovo motivo ha dato una voce propria ad Urraca, appena un dubbio che però la riscatta dalla passività di semplice strumento dell'inganno; è un personaggio che va acquisendo un ruolo autonomo e che stimola la creatività della tradizione sia sul versante del decorativismo sia su quello, piú estroso ed intimo, dell'invenzione di un carattere». (Comentario a «¿Cómo haré yo, mi padre, que de amor no entiendo nada?»).

dirección que está a punto de producir una mutación temática) (p. 75)<sup>93</sup>; la reinterpretación del verso sibilino en que hablaba el caballo, mediante una glosa sobre el parentesco de las cabalgaduras (p. 76)<sup>94</sup>; y la elevación del «perro moro» a la categoría de figura trágica (p. 78)<sup>95</sup>.

## 6. LA OBRA POÉTICA DEL AUTOR-LEGIÓN

En los estudios de orientación histórica las versiones de la tradición oral moderna fueron, en general, valoradas casi únicamente como materiales imprescindibles para la reconstrucción de la tradición oral antigua, o como testigos de la esencial variabilidad de los poemas tradicionales<sup>96</sup>; pero rara vez se prestó atención al trabajo creador de la tradición en los siglos de «decadencia» del Romancero<sup>97</sup>. A mi parecer, Bénichou tiene razón cuando proclama que la tradición moderna merece ser estudiada no sólo por las reliquias que conserva del pasado, sino también en virtud de sus creaciones propias (p. 124). Si (como observó en su día Menéndez Pidal) el inimitable estilo tradicional de los más admirados romances viejos es fruto de la asimilación por el pueblo, por el autor-legión, de creaciones individuales que, a fuerza de rehacerse y vivificarse con nuevas iniciativas individuales, llegan a amoldarse al gusto colectivo, si el romancero moderno abunda en temas de origen tardío y somete a continuada renovación los temas antiguos, es preciso reconocer con Bénichou (pp. 118-124) que lo que ha cambiado en el paso de los siglos es el gusto colectivo y no la actividad creadora de la tradición.

<sup>93</sup> «Siamo in un punto di tensione della trama, dove l'elaborazione tradizionale ha affastellato dettagli che hanno fatto smarrire la primitiva funzione del fittizio intermezzo amoroso; il suo ordito però è rimasto, sopravvivendo alle varianti e agli accumuli, ma votato all'ambiguità. La tradizione sembra essere rimasta in bilico su una linea di dispiuvio che vede da un lato il dialogo ancora come beffa e dall'altro l'abbozzamento di dama e cavaliere e alcuni termini del colloquio come i segni di un idillio vagamente impossibile».

<sup>94</sup> «L'elemento fiabesco dell'animale parlante è stato abbandonato, ma un curioso lavoro si è inteso attorno a quell'acceso di parentela fra i due cavalli, che era poi il dato piú sibilino nell'antico testo e la cui probabile carica d'ironia non si coglieva piú. Fioriscono allora le glosse...».

<sup>95</sup> «Pur non evitando al moro ferite o morte, il soggetto folclorico dell'area occidentale è andato inserendo questo personaggio in una realtà piú varia ed indulgente ed infine ha voluto coglierlo in una fuga —sintomaticamente assente nei testi sefarditi— movimentata da intoppi e patetica per le imprecazioni accorate, la ferita, il lamento».

<sup>96</sup> Dada la escasa información documental antigua (pues raro es el romance que conocemos en más de dos versiones completas y totalmente independientes) y la desigual fidelidad de esos documentos a las versiones orales en que se apoyan, se comprende que el coleccionista de romances de la tradición moderna reaccionase (como el dialectólogo de principios de siglo) ponderando orgullosamente la abundancia y autenticidad de su tesoro tradicional, frente al limitado y sospechoso caudal reunido por la investigación bibliográfica y filológica. La tradición moderna fue, consecuentemente, estudiada como testimonio del viejo acervo tradicional.

<sup>97</sup> Como nota bien Bénichou, el desinterés por la poesía nueva que se va injertando en la antigua no es parte de la concepción «tradicionalista» del Romancero, sino consecuencia del método «histórico» (que los «tradicionalistas» han empleado preferentemente al estudiar los romances histórico-legendarios).

Bénichou ha visto con claridad y nos ha sabido mostrar que, si la tradición moderna es calificada de inferior y degenerada, ello se debe tan sólo a que los editores del siglo XX han publicado los romances con criterios filológicos (o, en un período algo anterior, deformados por el falso gusto «medieval» del Romanticismo)<sup>98</sup> y a que los estudiosos del romancero consideraron como nota esencial de la balada española el tono aristocrático y el persistente apego a la herencia épica que tanto distinguen a la recolección del siglo XVI. Las diferencias entre el romancero antiguo y el moderno no responden a la existencia de dos tipos de actividad tradicional, una *aédica*, propia de la edad áurea (siglos XV-XVII), edad fundamentalmente creadora, y otra *rapsódica*, característica de los tiempos modernos (siglos XVIII-XX), en que los recitadores, pertenecientes sólo al vulgo menos ilustrado, se limitan a repetir lo antes poetizado o a introducir inhábiles retoques, invenciones y contaminaciones para remediar sus olvidos o para satisfacer sus deseos de novedad<sup>99</sup>.

#### 7. CAPACIDAD RETENTIVA, SELECTIVA E INVENTIVA DE LA TRADICIÓN ORAL MODERNA

Para poner de manifiesto la observación de que «el privilegio creador no perteneció exclusivamente a la Edad de Oro del romancero» (p. 8), Bénichou ha escogido tres romances: el «histórico» del príncipe don Juan, en que no contaba con el testimonio de versiones antiguas, el «épico» del moro que reta a Valencia y al Cid (*Helo, belo*) y el «novelesco puro» o netamente «folklórico» de *El cautivo del renegado*, ambos representados en las colecciones del siglo XVI.

En los varios trabajos agavillados por Bénichou en *Creación poética* el más representativo, desde luego, es el referente a la *Muerte del príncipe don Juan* (pp. 95-124), que Bénichou había anticipado en una publicación suelta de 1963<sup>100</sup>. El estu-

<sup>98</sup> Tengo en proyecto la publicación de un Romancero de la tradición oral moderna compuesto con criterios estéticos análogos a los de los editores del siglo XVI. Estoy convencido de que la recolección de los siglos XIX y XX permite formar Cancioneros y Silvas de Romances tan excelentes poéticamente como los de la edad áurea del romancero, aunque, naturalmente, muy diversos en su contenido temático y en el carácter de su poesía.

<sup>99</sup> A juicio de Bénichou, esta dicotomía, aunque grata a Menéndez Pidal, es, en realidad, una reminiscencia de una doctrina muy opuesta a su concepto de «tradicionalidad»: la doctrina de la recepción pasiva y del empeoramiento de los textos poéticos por parte del pueblo. Doctrina que el propio Menéndez Pidal contribuyó a desacreditar «con argumentos decisivos». Pero me parece que Bénichou va demasiado lejos cuando afirma que la poesía romancística tradicional «es plebeya, como lo fue siempre y seguirá siéndolo toda poesía oral mientras la haya en nuestra cultura» (124). Durante la edad áurea (que yo limitaría a fines del siglo XV y principios del siglo XVI) el romancero oral era poesía «de moda», cantada por todos (incluida la minoría cortesana, culturalmente dirigente); en los tiempos modernos (que creo se inician en el siglo XVI, con el triunfo literario del Romancero nuevo) el Romancero «viejo» oral volvió a ser privativo de la cultura de las masas más o menos iletradas. Un relativo «aplebeyamiento» de la tradición romancística es evidente, aunque el Romancero moderno guarde todavía clara memoria de los ideales aristocráticos predominantes en el Romancero «viejo», que tanto singularizan a la canción narrativa del siglo XVI respecto a la de otros pueblos del Occidente románico.

<sup>100</sup> El artículo publicado en *RPb* citado en la n. 66.

dio es un verdadero *tour de force*, pues el romance elegido puede considerarse como el favorito de la crítica «historicista»<sup>101</sup>, y no sin razón. Se trata de un romance «histórico» del siglo XV [que hasta 1994 la erudición consideraba] no coleccionado durante la Edad de Oro del romancero y cuya única cita en la literatura de los siglos XV a XVII era desconocida por Bénichou<sup>102</sup>. Nació para llorar la muerte de don Juan, el hijo de los Reyes Católicos, ocurrida en octubre de 1497, y para cantar el dolor y la esperanza de su joven esposa, la princesa Margarita de Austria, a quien el príncipe dejaba encinta, después de siete meses de matrimonio, de un posible heredero de los reinos españoles. Por otra parte, el «descubrimiento» del romance en 1900 por el matrimonio Menéndez Pidal — Goyri (durante su viaje de bodas por tierras cidianas) significó la reaparición del romancero tradicional en el corazón de Castilla después de una latencia plurisecular. No es, pues, de extrañar que tanto María Goyri, en su primer estudio del romance, como Ramón Menéndez Pidal, en sus referencias posteriores<sup>103</sup>, comentasen con entusiasmo la historicidad de las versiones modernas (si se las consideraba en conjunto) y se preocupasen de identificar la estructura narrativa del romance «noticiero» del siglo XV al que las versiones modernas sin duda remontan. Pero Bénichou se pregunta ahora: «¿Es esa investigación la tarea más interesante que nos propone el romance?». Y, tras invocar el concepto de poesía tradicional elaborado por el propio Menéndez Pidal, protesta del desinterés con que se ha venido considerando lo que constituye propiamente la esencia de la tradicionalidad: la incesante actividad creadora de la multitud no literata. Bénichou se aplica, entonces, a notar y comentar en qué manera las varias ramas de la tradición han entendido, en época moderna, el contenido poético del romance «histórico», y cómo los transmisores del romance han ido desarrollando, en unas regiones y otras, los varios temas que subyacían en el prototipo. La nueva poesía que brota del viejo texto es, según el juicio estético de Bénichou<sup>104</sup>, poesía «plebeya» (como resultado del medio cultural en que el romancero vive desde hace cuatro siglos), pero no por eso menos humana e intensa, y Bénichou logra presentarnos vivamente el drama general humano que atrae el interés y estimula la imaginación creadora de los modernos cantores populares de Portugal,

<sup>101</sup> María Goyri de Menéndez Pidal, «Romance de la muerte del príncipe D. Juan (1497)», *BHi*, VI (1904); 29-37; R. Menéndez Pidal, *El Romancero español* (New York, 1910), pp. 100-102 (obra reproducida en *Estudios sobre el Romancero*, Madrid, 1972, pp. 7-84). Consideraron, sobre todo, asombroso el que el romance de tradición oral hubiese conservado memoria de la intervención del doctor de la Parra, «célebre médico de entonces, que efectivamente fue llamado para visitar al Príncipe en su última enfermedad».

<sup>102</sup> En 1916 el matrimonio Menéndez Pidal - Goyri, al editar la comedia de Luis Vélez de Guevara, *La Serrana de la Vera*, había destacado ya la utilización en ella del romance tradicional de la *Muerte del príncipe don Juan*, pero Bénichou no tuvo noticia de ese importante dato.

<sup>103</sup> Publicaciones citadas en la n. 101.

<sup>104</sup> Juicio que, así radicalmente expresado, creo equivocado, ya que el material poético que el «plebeto» maneja al recrear el texto de los romances hoy cantados sigue siendo muy literario, con relativamente escasas penetraciones de una estética «plebeya», basadas normalmente en la copresencia en la tradición del «romancero vulgar» de raíces ciudadanas pseudo-letradas. [Remito a mi estudio del romance de la *Muerte del príncipe don Juan* incluido en la presente obra, Parte 2ª, cap. II, donde combato, con casos particulares, la supuesta plebeyez de las reelaboraciones del tema en la tradición oral moderna.]

España, Marruecos o el Oriente mediterráneo, drama que, según estima Bénichou, nada tiene ya que ver con el suceso histórico de 1497.

[Aunque participo de la admiración de Bénichou por la capacidad creadora de las varias cadenas de transmisores que han transformado el romance hasta producir los textos que hoy se vienen cantando en las distintas comarcas donde aún pervive la narración surgida en 1497, creo que el intento de prescindir de lo que en las manifestaciones modernas de la *fábula* hay de herencia histórica mutila el texto literario y entorpece su comprensión y, también, la del mecanismo re-creador que lleva a cada versión particular<sup>105</sup>.]

El estudio de *Helo, belo* (pp. 125-159) es, a mi modo de ver, el menos conseguido de los tres. Bénichou nota bien que la tradición moderna «se mantuvo despierta y preocupada por los problemas de fondo que planteaba la materia transmitida» (p. 159) y que, al dislocar el centro de interés del romance hacia la actuación de la hija del Cid (pp. 145-155), tendió a desinteresarse por los motivos que, en la tradición antigua, estructuraban la escena de la persecución del moro fugitivo (pp. 155-158)<sup>106</sup>. Sin embargo, piensa que «el cuadro bastante rígido y tenaz de la vieja fábula limitó los efectos de la inspiración recreadora», y llega a afirmar: «No se puede decir que la tradición moderna del *Cid* y *Búcar* sea muy rica en invenciones nuevas y felices» (pp. 158-159). No comparto esta valoración. La capacidad recreadora de la tradición oral no debe medirse sólo ponderando las invenciones más extremosas, las que más alteran o subvierten el contenido y la moral de la fábula<sup>107</sup>. Sin necesidad de desbordar el cauce tradicional del relato, las versiones modernas de *Helo, belo* han dado nueva vida al poema, por haber percibido en el «fittizio intermezzo amoroso» (como señala Di Stefano) el núcleo potencial de la trama: en ellas, la estratagema amorosa encomendada por el Cid a su hija ha dejado de ser un paréntesis novelesco en el enfrentamiento guerrero del Cid y el moro, para convertirse en el centro «neurálgico» del «nuevo» romance. Y esta renovación poética del tema ha sido realizada por la tradición oral con no menor maestría que en otros casos. El hecho de que las versiones modernas conserven el ambiente caballeresco de la fábula no implica que la trama esté en ellas fosilizada; no es preciso que se actualice y «plebeyice» el argumento de un romance para que los cantores populares sientan y reaccionen creativamente ante el tema. En verdad, tam-

<sup>105</sup> [En el § 3 del estudio cit. en la n. 104, muestro cómo el conjunto de las versiones modernas guarda memoria de muchas particularidades del suceso de 1497 y, en los apartados siguientes, cómo la tradición desarrolla y reinterpreta de formas diversas precisamente aquellos conflictos que la muerte del príncipe abría en el seno de la familia, aunque, naturalmente, tendiendo a extraer del caso particular lecciones universales, de vigencia actual y próxima].

<sup>106</sup> En Cataluña, Marruecos y Andalucía, la persecución misma tiende a olvidarse: en las versiones sevillanas sólo se hace constar que el moro fugitivo (a quien los vientos no le alcanzan) se embarea antes que el Cid pueda impedirselo; las marroquíes cortan toda la escena por lo sano y, de paso, la cabeza del moro (echando mano de un verso formulario), y las catalanas, después de olvidar por entero la actuación del Cid, reelaboran fecundamente todo el final del romance, haciendo que la «buena hija» cumpla hasta el fin su papel de seducción femenina, al preparar la prisión del moro y anunciarle su sentencia.

<sup>107</sup> La preocupación de Bénichou por las creaciones más novedosas le lleva a comentar con mayor interés la radical refundición del poema por la tradición catalana (pp. 157-158) que la más sutil transformación realizada por la tradición occidental.

bién para sus transmisores el romancero tiene el encanto de evocar un lejano y poético pasado.

Quizá me engañe, pero me parece que el desencanto de Bénichou respecto a la actividad recreadora de la tradición oral tal como se manifiesta en las versiones de *Helo, helo* recogidas durante los siglos XIX y XX no se debe a que estas versiones carezcan de invenciones felices (en relación al texto publicado a principios del siglo XVI), sino a que se sabe que esas invenciones no son «nuevas». El hecho excepcional de que conozcamos una versión, sin duda portuguesa, de los primeros años del siglo XVII (dramatizada en la *Comedia de las haçañas del Cid*, Lisboa, 1603), nos impide, en este caso, atribuir a los últimos siglos las más notables innovaciones de la tradición oral moderna, en especial la nueva concepción del diálogo «amoroso» entre la doncella y el moro que caracteriza a las versiones del Occidente de la Península. La sorprendente antigüedad del proceso novelizador de *Helo, helo* nos debe poner en guardia respecto al peligro de juzgar muy recientes otras transformaciones semejantes que la comparación entre el romancero moderno (siglos XIX y XX) con el viejo (siglo XV y principios del siglo XVI) nos revela. Sin embargo, no creo que debamos retraernos de intentar el estudio diacrónico del romance, pues, en verdad, lo que la *Comedia* nos enseña es que ciertas tendencias del romancero «moderno» comenzaron a manifestarse ya desde fines del siglo XVI.

Los romances de cautivos pertenecen, en general, al romancero tardío, al romancero de «sucesos» del siglo XVII (y fines del siglo XVI)<sup>108</sup>, pero el de *El cautivo del renegado* (o *El cautivo y el ama buena*, asonancia e.a) es un romance viejo, y sus versos «son entre los más bellos del romancero» (según dice bien Bénichou). La versión antigua, publicada por Martín Nucio en el *Cancionero de Romances* (Anvers, s.a. [1547 ó 1548]), reapareció, con alguna enmienda, en la segunda edición del *Cancionero* (Anvers, 1550) y en la *Primera parte de la Silva de varios Romances* (Zaragoza, 1550). Juan de Timoneda incluyó en su *Rosa de amores* (Valencia, 1573) una versión del romance algo retocada y provista de una introducción y un remate —sin duda arreglos personales para mejor adaptar el romance viejo a su antología—<sup>109</sup>. Bénichou maneja todas estas ediciones; pero desconoce que antes (y después) de ser incluido en los romanceros, *El cautivo y el ama buena* había sido publicado (con su correspondiente glosa) en pliegos sueltos<sup>110</sup>. Parece claro que

<sup>108</sup> Este Romancero «vulgar» no ha sido estudiado como debiera. Además de su interés sociológico (subrayado por J. Caro Baroja), tiene para nosotros gran importancia como punto de arranque de buena parte del romancero oral moderno [véase adelante, en el presente libro, el cap. XIII].

<sup>109</sup> Aunque Timoneda compuso su versión a partir de la del *Cancionero* de 1550, restauró un verso, «no huuo Moro ni Mora que por mi vna blanca diera» (el *Cancionero* decía: «no vuo Moro ni Mora que por mi diesse moneda»), a su forma primitiva tradicional. La versión del pliego suelto decía también: «No vuo moro ni mora que por mi vna blanca diera», y la tradición moderna repite: «... que por mim ni blanca dera» (versión portuguesa del siglo XVII), «... que por mim nem branca dera» (Lisboa), «... que por mim una blanca dera» (Idanha-a-Nova), «... que por mí una blanca diera» (Valdeorras), «... que por mí una blanca diera» (sefardíes de Marruecos), «... que por mí un aspro diera» (Rodostó).

<sup>110</sup> *Aquí comiençan III. Romances glosados. Y este primero dize Catiuaron me los moros. Y otro La Bella mal maridada y otro: caminando por mis males. Con vn villancico* (ejemplar en la Biblioteca de la Universidad de Praga); *Aquí se contienen dos romances glosados y tres canciones. Este primero es de la bella mal maridada. Y otro de catiuaron me los moros...* (ejemplar en el British Museum).

todas las impresiones del romance están emparentadas entre sí por tradición escrita, y que el texto de los pliegos sueltos es el más viejo y genuino<sup>111</sup>. Aunque las variaciones son pocas, algunas de las correcciones de los editores no carecen de importancia, pues cambian los datos topográficos y, de resultas, alteran el tiempo y el ambiente «histórico» en que se desarrolla la aventura<sup>112</sup>: mientras en su forma original el cautiverio ocurre en tierras andaluzas, las impresiones más tardías sugieren que el cristiano es víctima de la piratería berberisca. Hacia tiempos medievales parecen apuntar también los detalles de «la vida negra» del cautivo, pues recuerdan de cerca las descripciones de los trabajos de los cautivos en los *Miráculos romançados de Santo Domingo*, por Pedro Marín (1280-87)<sup>113</sup>.

Bénichou se interesa por el romance a causa de su final. La versión antigua, después de contar con sobriedad muy eficaz la vida mala que el moro da al cautivo

<sup>111</sup> R. Menéndez Pidal, al reeditar en 1914 (y en 1945) el *Cancionero de Romances* impreso en Amberes sin año, sugirió que Martín Nucio pudo tomar el romance «¿de tradición oral?», y A. Rodríguez Moñino, *La Silva de Romances de Barcelona, 1561* (Salamanca, 1969), pp. 85 y 87, reproduce esa opinión, sin corregirla en sus nuevas «notas identificatorias» (88-89). Sin embargo, me parece seguro que la versión del *Cancionero* procede de la glosada en los pliegos sueltos. La difícil transición entre los versos «daua me la vida mala, daua me la vida negra, / de día majar esparto, de noche moler ciuera, / y echó me vn freno a la boca por que no comiesse della» y «mi cabello retorcido y tornó me a la cadena» (quizá debido a que la versión procede de una glosa) dudo mucho que pudiera darse en dos versiones independientes. Las principales variantes del *Cancionero* parecen destinadas a enmendar detalles «defectuosos»: «Mi padre era de Aragón e mi madre de Antequera» > «Mi padre era de Ronda e mi madre de Antequera»; «y espulgaua me la cabeça» > «y espulgó me la cabeça»; «que por mi vna blanca diera» seguido de «que por mi cient doblas diera» > «que por mi diesse moneda» y «que por mi cien doblas diera» (evitando la repetición de la rima). No obstante, la tradición moderna recuerda las dos variantes de este verso.

<sup>112</sup> La versión de los pliegos hace al padre del cautivo natural de Aragón, la del *Cancionero* s. a. (y demás Romanceros) de Ronda (cristiana sólo desde 1485). La venta del cautivo ocurre en Xerez de la Frontera (lugar cristiano desde mediados del siglo XIII), según los pliegos sueltos y el *Cancionero* s. a.; pero la segunda edición del *Cancionero* (Anvers, 1550) transfiere la venta a «Vélez de la Gomera», y Timoneda acepta esta variante de 1550. La tradición moderna no deja de ser curiosa: la versión portuguesa copiada en un manuscrito del siglo XVII dice: «mi madre era de Hamburgo» y las versiones portuguesas del siglo XIX repiten: «meu pae era de Hamburgo» (Ribatejo, Tavira, Ribeira d'Areas); los colectores más modernos recogieron, en cambio, la variante menos exótica: «minha mãe era de Burgos» (Campo de Viboras), «meu pai era de Burgos» (Monsanto); lo mismo dice la versión catalana de Milá: «Me padre era de Burgos». La coincidencia es bien notable (todas las demás versiones omiten el verso en que el cautivo señala su filiación). La venta en «Xerez de la Frontera» se conserva en Bejoris (Cantabria), en La Puebla de Sanabria y en Hermisende (Zamora), en Rubiales (Ourense), en Rodostó = Tekirdağ (Turquía) y, deformada, en Campo de Viboras (Bragança: «à foira de La Frontera»), Tavira (Algarve: «a fronteira de mi terra»), Atalaia (Estremadura: «aos ares da minha terra»); sin duda, remonta a esta misma variante la lección «a Sales ó que mala terra» (Idanha-a-Nova), «a Salé, que é má terra» (Estremadura), «a Salé, que é sua terra» (Lisboa). En cambio, las versiones sefardíes de Marruecos coinciden con el *Cancionero de 1550* y con Timoneda en la variante «a Vélez (> Veres > a vera > a pies) de una romera». En Vellas (Açores) y en Ripoll (Gerona) la venta es en Argel.

<sup>113</sup> «Yacían en Ronda en carcel muy fonda, e molíen el pan a brazo, e porque non comiesse dello metienles los frenos de fierro en las bocas apretados con candados» (138); «fazia labrar a este Rodrigo cada día dentro de la Alfóndiga esparto ... e de día maiaba fierro» (159), etc. Claro está que los trabajos de los cautivos del siglo XVII no eran muy diferentes: «— ¿De do vienes? — De Medina de moler trigo y esparto», dice un cautivo recién libertado, en *El Sol parado* de Lope de Vega, Parte 17 (Madrid, 1621, f. 23a).

y su buena suerte al tener «el ama buena», remataba la aventura con un desenlace «feliz», pero antirromántico:

Quando el moro se yva a caça      quitava me la cadena  
y echara me en su regaço      y espulgava me la cabeça.  
Por un prazer que le hize,      otro muy mayor me hiziera:  
Diera me los cien doblones      y embiara me a mi tierra.  
Y assí plugo a Dios del cielo      que en salvo me pusiera.

Bénichou destaca que, en esta versión del siglo XVI, el cristiano considera el amor de «el ama buena» como pura lujuria y no se interesa por él sino en función del beneficio que le reportó. Frente a tal concepción se alza toda la tradición moderna: después de repetir, con casi las mismas palabras que la versión antigua, la desventura y la vida negra del cristiano y de glosar<sup>114</sup> el alivio de sus sufrimientos gracias al ama buena, las versiones modernas eliminan unánimemente el verso cínico «por un prazer que le hize      otro muy mayor me hiziera» y lo reemplazan por una conmovedora invitación de la mujer enamorada al cautivo a que recobre su libertad:

Cada día me decía:      «Cristiano, vete a tu tierra».

La presencia de este verso altera todo el sentido y la estructura del romance. Al dotar de voz y de personalidad al ama buena, rompe la concepción del poema como un puro relato en primera persona e introduce en él una andadura dramática. Además, desde el momento en que la iniciativa de la liberación del cautivo pertenece a la mujer, su noble renuncia al placer del amor y aún a la vista del hombre amado confieren al romance una delicadeza sentimental que lo aparta completamente de los cuentos vulgares de cautivos. Este contraste y la indudable superioridad poética de la nueva interpretación del tema son las razones por las cuales Bénichou ha escogido el romance como ejemplo. Le interesa, sobre todo, analizar

<sup>114</sup> A diferencia de la versión del siglo XVI, que sólo habla de quitar de la cadena, las varias ramas de la tradición moderna coinciden en decir; «Daba me a comer pan blanco,      del que el rey moro comía, / daba me a beber bon vino      del que el rey moro bebía» (ms. portugués del siglo XVII); «que me dava do pão alvo      do pão que comía ella» (Lisboa); «dava-me a comer pão branco      do que o Moiro come á mesa, / dava-me a beber bom vinho      do melhor da sua adega» (Atalaia); «dava-me a comer bom pão, melhor que o perro comêra, / dava-me a beber bom vinho,      melhor que o perro bebêra» (Tavira); «dava-me a comer bom pão,      do que lo perro comía; / dava-me a beber bom vinho,      do que lo perro bebía» (Funchal; semejante San Gonçalo); «dava-me a comer pão branco      do que o perro comía» (Vellas); «tambem me dava bom vinho      por uma garrafa francesa» (Idanha-a-Nova); «dábame do viño tinto      do millor da sua bodega, / dábame do pan blanco      do qu'o mouro com'á mesa» (Rubiales; semejante Valdeorras); «dábame allí de comer      de lo que comía a su mesa, / dábame allí de beber por una taza francesa» (fragmento asturiano); «ja me'n dóna pa del blanco,      del vi que la muera beve» (Ripoll; semejante el fragmento catalán); «me daba a comer pan blanco      de lo que el amo comiera (~ comía), / me daba a beber del vino (~ claro)      de lo que el amo bebiera (~ bebía)» (sefardíes de Marruecos); «ya me dava y a comere      de lo que comía ella, / ya me dava y a bebere      de lo que bevía ella» (Rodostó, *Turquía*).

detenidamente el comportamiento de las varias ramas de la tradición oral moderna una vez que el cautivo y la mujer enamorada se hallan en situación dialogante.

Pero ¿se trata efectivamente de una «nueva» interpretación? Bénichou nota que los «prosaicos» (p. 165) versos finales del texto impreso en el siglo XVI no son una garantía de la modernidad del diálogo, pues «sería imprudente creer que la única versión antigua es reflejo fiel del estado de la tradición en el siglo XVI, y que todo lo que no figura en ella es más reciente» (p. 179); «el breve desenlace narrativo» de la versión antigua pudo resultar de un «empobrecimiento del poema» (p. 179); yo diría, más bien, del truncamiento del poema por voluntad del glosador. Por lo pronto, el diálogo figura ya en una versión conservada en cierto manuscrito portugués del siglo XVII:

- 11 Muitas vezes me decia: — Christiano, vai p'ra tu terra.  
 — Como m'[h]ei de ir, mi senhora, dexar una ama tan bella?  
 — Mais vale tu libertad, que amores em terra alheia.  
 — Como me hei de ir, mi señora, se me falta la moneda?  
 — Mete a mão en tu faltriquera, docientos dobrõis te dera,  
 16 cento para teu resgate, cento para tua terra.

Y reaparece en las versiones portuguesas recogidas en los siglos XIX y XX en Açores, Madeira, Algarve, Ribatejo, Lisboa, Estremadura, Beira Baixa y Tras os Montes<sup>115</sup>. No falta en las versiones gallegas (que Bénichou no ha conocido)<sup>116</sup>, ni en las de Sanabria (*Zamora*) gallego-portuguesa:

- 9 Sempre m'andaba dicindo: — Cristiano, vait' a tu tierra.  
 — ¿Cómo m'irei eu, señora, si no tenía moneda?  
 10 — Yo te daría cien doblones y una mula volandera.  
 (Rubiales, *Ourense*)

La única versión catalana completa que tengo a mano (inérita)<sup>117</sup> dice igualmente:

- 8 Tot seguit m'està diciendo: — Cristià, com no te vuelves?  
 — Com me volvería yo, si no tine ningún dinero?—  
 Ella en bossa la mà posa, cent escuts d'oro li en lleva:  
 — Aqueixos jo te'ls ne dono per afluixar la cadena;  
 12 altres cent te'n donaré per anà a la teva tierra.

<sup>115</sup> Pero, siempre, sin los vv. 12-13. Sirva de ejemplo la versión (no conocida por Bénichou) de Monsanto (Beira Baixa), publicada por M. L. Carvalhão Buescu, *Monsanto. Etnografia e Linguagem* (Lisboa, 1961), pp. 225-226: 9 «Sempre m'estava a dezer: — Crestão, vai à tua terra! / — Como hê-de eu ir, senhõra, s'a mim me falta moeda! — / Meteu a mão à algebêra, trinta mil duros me dera».

<sup>116</sup> Una de ellas, de Valdeorras (Ourense), recogida por el pintor Jaime Prada, fue publicada en Ourense en el boletín mensual *Nos*, año VIII, n° 26 (febrero, 1926), 14 (se canta en la «ripa» del lino). Otra, inédita (incorporada a la colección de R. Menéndez Pidal), fue recitada por Petra Fernández, de Rubiales (Viana del Bollo, *Ourense*) y recogida por Alfonso Hervella.

<sup>117</sup> Recogida en Ripoll, en 1918 (col. J. M., n° 30). Pertenece al «Cançoner Popular de Catalunya». Comienza: «Allí a la plaça d'Arquel allí em portaren a vendre»; acaba: 19 «perquè et tinc de menester per picar sucre i canyella».

En Cantabria (en la solitaria versión de Bejorís), la escena gana en delicadeza al prescindir de la exclamación del cristiano alusiva a la moneda:

- 10 Todos los días decía: — Cristiano, vete a tu tierra.  
Si lo haces por caballo, yo te daré una yegua;  
12 si lo haces por dinero, yo te daré algunas perlas.

Y, con acierto aún mayor, las versiones judeo-marroquíes olvidan por completo los detalles materiales de la liberación, para concentrar todo su interés en el conflicto entre amor y libertad:

- 15 Cada día me decía: — Cristiano, vaite a tu tierra.  
— ¡Cómo me iré, mi señora, dejando tu cara buena!  
17 — Más vale tu libertad que no amor en tierra ajena.

En fin, la aparición de los mismos motivos y aún de los mismos versos en marcas muy apartadas, su existencia en una versión portuguesa del siglo XVII, su presencia en la tradición sefardí, todo parece apoyar la hipótesis «arqueológica» de que la escena del diálogo entre el ama y el cristiano remonta a la tradición antigua. Y así lo conviene Bénichou: «El diálogo del cautivo y la dueña... es casi seguramente antiguo, pues lo conocen españoles del Noroeste, portugueses, catalanes y judíos desterrados» (p. 179)<sup>118</sup>.

Esta conclusión podría hacernos pensar que la creatividad de la tradición oral moderna no es tan notable como, siguiendo a Bénichou, hemos admitido, pues los versos más logrados del diálogo (que sólo se conservan «completos» en la versión portuguesa del siglo XVII y en las marroquíes) parecen venir del remoto pasado. Pero, si damos por cierto que el diálogo sentimental es viejo, también hay que reconocer, con Bénichou, que en esa tradición antigua el drama de la mora que renuncia al goce del amor sólo merecía una alusión fugaz, pues bastaba con que ella recordase al cautivo la importancia de la libertad, para que el cristiano (y el romance, con él) pensase solamente en los medios de conseguirla. El valor de la tradición moderna estriba en que nos pone de manifiesto cómo grupos muy varios de cantores consideraron fundamental el hermoso drama encerrado en aquella alusión y se aplicaron a darle mayor relieve.

No puede ser casual que las dos ramas de la tradición (la cántabra y la judeo-marroquí) en que el cautivo (como don Quijote en su primera salida) se olvida del importante detalle de la moneda, se aparten también de las restantes por concluir el romance con las nobles palabras de la mora, dejando indeciso el desenlace. La versión de Bejorís y, sobre todo, las versiones sefardíes, que prescinden de toda

<sup>118</sup> Por descuido, Bénichou afirma (p. 179) que el diálogo lo conocen los «judíos desterrados, tanto de Marruecos como de Oriente». Pero la única versión oriental conocida (por él y por mí), la de Rodostó = Tekirdağ (Turquía), cantada por Mrs. Estrella Barlia (recogida en Seattle, Wash., U.S.A., por Emma Adatto Schlesinger), se reduce al relato del cautiverio, de la vida negra que al cautivo da el mal moro y del alivio de sus penas por «la bula buena». Esta preciosa versión está, sin duda, mal recordada (según muestra el evidente desorden de sus versos).

alusión a los preparativos de la fuga o rescate<sup>119</sup>, logran darnos un texto poéticamente «perfecto»; y, sin embargo, es evidente que no reflejan en su final la estructura arquetípica del romance. Su perfección es un fugaz hallazgo de la tradición oral, logrado mediante el truncamiento del «cuento» en el punto de máxima tensión poética. Bénichou destaca y comenta muy bien cómo la memoria colectiva ha conseguido elaborar un final inusitado y altamente poético por medio de la «invención elíptica», esto es, a través de un proceso de selección que estriba en escoger un motivo secundario y convertirlo en clave de todo el romance mediante la eliminación de cuanto sigue.

En comparación con esta invención elíptica, poco valen estéticamente los esfuerzos de otras ramas de la tradición para encontrar un desenlace. Pero, dada la variedad de soluciones, es indudable que la deuda de la tradición moderna para con el posible remate antiguo del «cuento» es muy pequeña. Las versiones catalanas y las portuguesas (del centro y Sur de Portugal y de las islas atlánticas) coinciden en contar la liberación del cautivo en forma de rescate: al volver el amo, el cristiano le paga los cien doblones (o su equivalente), mintiéndole acerca del origen del dinero<sup>120</sup>. En las versiones portuguesas la escena se complica con un motivo bien poco original: el amo (que tiende a convertirse aquí en un turco, señor de Argel) tiene la pretensión de que el cristiano reniegue y, para conseguirlo, le hace toda una serie de ofertas; pero el cristiano hace profesión de su fe. Este aditamento, asonantado siempre en *á.o.*, parece proceder de un tardío romance de cautivos. Pero, aunque así sea, forma parte de un largo desenlace en que se acumulan las invenciones. Bénichou nota bien que los motivos nuevos más afortunados son (según suele ocurrir en la tradición portuguesa) los que infunden en el romance una tonalidad elegíaca. Frente a las versiones catalanas, las portuguesas terminan la historia fijando toda su atención en la mora abandonada (quien, muy significativamente, se ha transformado de mujer en hija del amo). Por ejemplo<sup>121</sup>:

<sup>119</sup> Además de las 6 versiones publicadas que cita Bénichou, conozco otras 6 inéditas: Tetuán *a*, recogida por E. Silvela (1905-06); Tetuán *b* (cantada por Majni Bensimrá, 65 años), Tetuán *c* (cantada por Simi Chocron, 37 años), Tánger *b* (cantada por Estrella Benarox, 50 años), Larache *a* (cantada por Sada Abecera, 74 años), recogidas por M. Manrique de Lara (1915 y 1916); Casablanca, coleccionada por María Sánchez Arbós. Varias de las versiones marroquíes «estropean» el romance, continuándolo con el tema del reconocimiento de la hermandad del ama y el cautivo (Tetuán *a, b, c*; Casablanca).

<sup>120</sup> La versión de Ripoll dice: 13 «Mentres que los contava el muerdo de caçar viene. / — No em diries, cristiano, d'on has tret tant de dinero? / si te l'has guanyado tu o te l'ha donat la muera? / — No me'l som guanyado jo ni me l'ha donat la muera; / mi padre me l'ha enviado per un eriat de sa tierra. / — Maldito sea ton padre y tu madre, si la tienes, / perquè et tinc de menester per picar sucre i canyella». La versión del manuscrito portugués del siglo XVII tenía ya una escena análoga; 17 «— Vem ali, oh Christiano, quem te dió tanta moneda? / — Fue un vecino mio venido de minha tierra». Las versiones portuguesas de los siglos XIX y XX son semejantes; pero suelen dar más explicaciones sobre el origen del dinero. Aunque una de ellas nombra también al padre («— Tenho pae e tres irmãos, cada um foi ser soldado; / tres irmãs foram a ganho, tudo p'ra me ver forrado», Funchal), la poligénesis de la escena, en Cataluña y Portugal, sigue pareciéndose posible.

<sup>121</sup> Bénichou comenta detenidamente (pp. 174-179) los varios motivos (y preocupaciones) que se mezclan en este epílogo sentimental característico de la tradición portuguesa (del Centro y Sur de Portugal y de Açores y Madeira). Aunque en varios casos es indudable que debe su forma especial a la introducción de los editores del novecientos, no cabe duda de que también ha estimulado la actividad creadora

— Olhar lá, ó minha filha, acudir ó mê tchamado:  
 Dizer-me s'este crestão vossa honra há levado?  
 — Deixe o crestão, senhôr pai, qu'a mim no me deve nada:  
 Leva-me a luz do mê olhos, dou-la por bem impragada.

(Monsanto)

— Ó meu pai, deixe o Cristão, que ele a mim não deve nada,  
 a flor da minha boca dou-a por bem empregada.  
 Os cravos do meu craveiro todos os dias eram contados;  
 já se foi o meu Cristão, já me faltam mais dois cravos.—  
 Respondeu ele do mar, já bem pouco se avistava:  
 — Se não fosse a vosa lei, eu de vós não m'apartava.

(Aldeia Galega da Merceana)

— Deixae ir a Christiano, que a mim não deve nada,  
 senão a vista dos olhos, dou-lha por bem empregada.

.....  
 — Deixae-me ir para a janella tocar na minha guitarra,  
 que não digam os mouriscos que eu fiquei anojada.  
 Por aquelle mar abaixo vae o meu amor João;  
 já não quero mais viola, nem mais guitarra na mão.

(Ribeira d'Areias)

No sin cierta razón, Bénichou se sorprende de que todo este final (pago del rescate; ofertas del amo; profesión de fe; protesta de la hija de que el cristiano no le debe nada sino la flor de su boca, que da por bien empleada) figure ya en la versión portuguesa del siglo XVII<sup>122</sup>, pues el contenido y la expresión de esos motivos tienen un aire muy moderno. Pero hay que inclinarse ante la evidencia y aceptar que el romancero «moderno» no nació, como pudiera suponerse, durante el siglo XVIII. La constancia con que la tradición portuguesa, desde el siglo XVII hasta el XX, viene elaborando y reelaborando la última escena del romance, en que la

de los cantores populares, conmovidos por la suerte de la pobre «moirinha» o judía. Los desarrollos del epílogo son muy varios; aquí nos limitamos a citar tres ejemplos de versiones básicamente no retocadas por los editores (aunque una de ellas parece deber algo a la mano del colector).

<sup>122</sup> Bénichou (p. 180, n. 40) llega a suponer que la procedencia y fecha dadas por T. Braga («lição manuscrita do século XVII») deben ser erróneas, pues la versión «produce la impresión» de ser una de tantas versiones modernas. Sin embargo, no se trata de un error. En la primera edición de su *Romanceiro Geral coligido da tradição oral* (Coimbra, 1867), p. 206, Braga es más explícito acerca del origen del texto: «Este romance foi-me oferecido no Porto, escripto em uma letra que denuncia o século XVII. Guardo este documento». Por otra parte, la versión «manuscrita» contrasta con las recogidas y publicadas en el siglo XIX, por su curioso lenguaje: como ya notó Braga, la versión es «meio portuguesa, meio espanhola». [Recientemente, P. Ferré, «Breve noticia» (1984), al descubrir entre los documentos de Braga un manuscrito en letra contemporánea (y no del siglo XVII) con el texto publicado en 1867, cree su datación setecentista inaceptable. Pero el lenguaje casi plenamente castellano del texto no creo que pudiera darse en versiones tradicionales portuguesas del siglo XIX.] Las primeras copias de romances de la tradición oral obtenidas por A. Garrett (quien ya las poseía en 1824) [no ofrecen huellas del origen castellano de los romances]. Sobre la temprana actividad de Garrett (y sobre los romances anotados en el tercer cuarto del siglo XVIII por Francisco Xavier de Oliveira), véase L. F. Lindley Cintra, «Notas à margem do Romanceiro de Almeida Garrett», *Bol. Intern. de Bibliogr. Luso-Bras.*, VIII-1 (1967), separata.

doncella infiel (mora, a veces judía) medita sobre su suerte, después de haber conseguido la libertad de su amado y de asistir a su partida, es un ejemplo magnífico de cómo crea la tradición oral: por una parte, nos admira la fidelidad plurisecular a ciertas invenciones tradicionales; por otra, la constante reinterpretación de los varios motivos que estructuran la escena<sup>123</sup>.

A diferencia de estas versiones que desarrollan la idea de la libertad por rescate, las versiones del Norte de Portugal, de Sanabria (*Zamora*)<sup>124</sup> y de Galicia conciben la liberación en forma de fuga:

Metue a mão no bulsillo e cem dobrones le dera:  
 — S'incontrares a teu amo, dirá-le que bás à erba.—  
 Lá ao saír da cidade, perro mouro l'aparcéra:  
 — Donde vás, o Cristianilho, a cavalo em mi égua?  
 — Vou por mando de mi ama à lameira buscar erva.  
 Adeus, adeus, perro mouro, que me vou para a mi terra!  
 (Campo de VÍboras, *Bragança*)

— Yo te daría cien doblones y una mula volandera;  
 si encontraras con el moro, díraslle que vas a leña  
 à veira do rio arriba, que la-y-hay muy larga y buena.—  
 En el medio del camino con el moro perro encuentra:  
 — ¿Adónde vas, cristianillo, en mi mula volandera?  
 ¿o me la llevas robada o mi mujer te la diera!—  
 Con la furia, el perro moro de la mano me cogiera,  
 hiciérame decir misa a la sombra de una higuera,  
 ofreciéndome de caliz un zapato de su yegua.  
 Hiciérame consagrar la sangre de una culebra  
 y me hizo comer por hostia una hojita de yedra,  
 haciéndome renegar la fe de Dios verdadera.  
 (Versiones de *Ourense* y de *Sanabria*)

La idea de que el cautivo vuelva a su tierra huyendo (y no rescatándose) me parece más fiel a la concepción original del romance. Muchas versiones portuguesas que cuentan la liberación del cristiano por rescate ponen en boca del ama unas ofertas y consejos totalmente inoperantes<sup>125</sup>:

<sup>123</sup> Entre los rasgos permanentes se destacan los versos: «— Deixae ir o Christiano que a mim não me deve nada, / leva-me a luz dos olhos, dou-lha por bem empregada» (y análogos); entre los variables, el motivo de asomarse la morita o judía a una ventana, torre, etc., sea para ver al cautivo embarcado, sea para disimular su dolor (o deshonra) ante los moros, sea para desafiar el decir de las gentes, sea para atraer un marido que repare el daño recibido, etc., o el de la «violá» que toma en mano, que también puede valer para expresar las más varias reacciones.

<sup>124</sup> Además de la publicada en *RDTP*, XVIII (1962), 88, conozco otra versión de la Sanabria gallego-portuguesa, también de Hermisende, recogida por Aníbal Otero de boca de Santiago Rodríguez, 58 años (Diciembre, 1934); es algo mejor que la publicada. Otra versión de la Puebla de Sanabria sólo tiene de nuestro romance la escena del cautiverio (no hay «ama buena»; por el contrario, el cautivo mata a «la perra mora» y huye).

<sup>125</sup> Además de las citadas en texto, contienen este pasaje y el rescate las de Lisboa, Ribatejo, Monsanto, Aldeia Galega da Merceana, Vellas, San Gonçalo. (En esta última, quizá por intervención del editor,

— Se fazes pela moeda, seis mil dobrões eu te déra;  
se fazes pelo cavallo, eu te daria uma egua.

(Tavira)

— Mette a mão á faldiqueira, trinta mil duros te dera

.....  
Vae áquella cavallariça, vae buscar aquella egua;  
se encontrares o rei turco, diz-lhe que vás para a erva.

(Lagos)

Meteu a mão na algibeira, trinta mil d'oiro me déra.

.....  
— Vem-tecá, oh Christiano, monta aqui na minha egoa,  
se encontrares os soldados, diz-lhe que vas para a guerra;  
se encontrares a meu pae, diz-lhe que vas para a herva

(Ribeira d'Areias)

Y la sugerencia de que se fugue, acompañada de la oferta de cabalgadura o del buen consejo para el caso de que encuentre al amo en el camino, reaparece también en las versiones truncas de Cantabria y de Marruecos:

Todos los días decía: — Cristiano, vete a tu tierra.  
Si lo haces por caballo, yo te daré una yegua;  
si lo haces por dinero, yo te daré algunas perlas.

(Bejorís)

Cada día me dizía: — Cristiano, vaite a tu tierra.  
Si tu amo te encontrare, le dirás que vas por leña.

(Versiones sefardíes de *Marruecos*)

La constancia con que reaparecen los varios motivos en regiones muy distantes y en versiones muy diferentes es un fuerte argumento en favor de la antigüedad del consejo de fuga. Naturalmente, eso no quiere decir que el relato mismo de la fuga y del encuentro con el moro tengan que ser primitivos, pues pueden fundamentarse en el deseo de poner en acción una escena prevista en el diálogo de la mora con el cautivo<sup>126</sup>. Es probable que el curioso final de las versiones gallegas sea ajeno a la primitiva estructura del romance; pero estoy lejos de creerlo «aberrante», como Bénichou. Por lo menos, es el único que no está construido a base de motivos mostrencos.

se desdobra la acción contando primero que la hija del moro facilita la fuga del cautivo, provisto de consejos, y que la fuga falla, pues el moro le vuelve de nuevo al cautiverio; más tarde, la hija proporciona al cautivo el dinero para su rescate.)

<sup>126</sup> La versión de Atalaia acaba (como la de Bejorís y las marroquíes) con las ofertas de la mora: «— Eu te darei cem dobrões, que eu tenho na minha algibeira; / tambem te darei uma egua que nunca perdeu carreira», pero se aparta de la línea general, al sugerir la fuga de los dos amantes: «Nunca vás pelos valles, nem tampouco pelas v' redas; / perro Moiro nos encontra, cortará nossas cabeças», en el lugar que suele figurar el consejo: «Diz-lhe que vas para a erva».

Me he entretenido en glosar los comentarios de Bénichou a los desenlaces que la tradición moderna da al romance viejo de *El cautivo y el ama buena*, por parecerme que ilustran bien las dificultades con que la concepción «tradicionalista» se encuentra al tratar de poner de relieve la actividad creadora en la tradición oral moderna. Aunque Bénichou trate de evitar el punto de vista «arqueológico», sus valoraciones tropiezan inevitablemente con el problema de la datación relativa de las varias concepciones de un tema; problema difícil, que sólo se «resuelve» si decidimos ignorar la tradición y nos conformamos (según vimos que propugna Di Stefano) con la lectura comparada de los textos. Pero esa salida, por elegante que resulte, no creo que pueda satisfacer a Bénichou, quien prefiere moverse en un terreno más inseguro pero más abierto a la comprensión de la recreación oral de los romances<sup>127</sup>.

Recapitulando: Los estudios de Bénichou sobre el Romancero de los siglos XIX y XX ejemplifican, magistralmente, el principio de que «el trabajo de la tradición merece ser estudiado como proceso creador», y nos patentizan que el valor poético de un texto tradicional no depende de su grado de fidelidad a la arquitectura primitiva del poema. Estas verdades siempre habían formado parte del credo «tradicionalista»<sup>128</sup>, pero nadie las había ilustrado con la agudeza crítica y la delicada sensibilidad con que en estos ensayos lo hace Bénichou. Mi única objeción es que Bénichou, al reaccionar contra la perspectiva «arqueológica» del «tradicionalismo» pidalino, desvalora innecesariamente lo que en el romancero oral moderno hay de herencia tradicional. La capacidad creadora del autor-legión no se manifiesta sólo en las más llamativas innovaciones, sino en la retención selectiva y en la adaptación a una estructura renovada de los motivos, variantes o versos procedentes de tiempos pasados. Cada poema fugaz de la literatura oral debe su calidad poética tanto a la capacidad retentiva de la tradición como a la capacidad renovadora. Cuando Bénichou llega a afirmar, polémicamente, que, «de hecho», el romancero no es poesía antigua conservada entre nosotros y que mientras se canten romances serán y tendrán que ser, por fuerza, poesía actual, parece olvidar que la poesía tradicional debe su esencia a la acción combinada de dos tendencias de signo contrario: la renovación incesante de los textos heredados por medio de múltiples iniciativas independientes y la memorización selectiva de motivos, variantes o versos creados en

<sup>127</sup> En el «Prólogo» de *Creación poética* (7-9), Bénichou afirma claramente:

«El trabajo de la tradición merece ser estudiado como proceso creador, y la mejor forma de hacerlo es considerar un romance en la totalidad de sus versiones conocidas, antiguas y modernas, sin vacilar en detenerse, a veces, en detalles y motivos accesorios, de cuya vida tradicional podemos aprender mucho respecto a la génesis de los textos poéticos orales. No es siempre fácil, ni siquiera posible en los más casos, reconstruir con seguridad la historia de un poema y sus variantes, y casi siempre nos tenemos que conformar con probabilidades y limitarnos a comprobar y comparar las diversas soluciones con que la tradición ha remediado una dificultad lógica o poética. Pero eso ya es mucho».

<sup>128</sup> En mis trabajos de los años 60, reunidos en *Siete siglos* y en *Por campos*, aunque he seguido mostrándome más inclinado que Bénichou y que Di Stefano a llamar la atención sobre la capacidad de recuerdo de la memoria colectiva, también me he interesado muy insistentemente por la capacidad creadora de la tradición oral. Sobre todo me he fijado en casos extremos, como la metamorfosis de un romance trovadoresco de Juan del Encina en un romance con argumento (véase, atrás, n. 63).

el pasado y que la colectividad se complace en recordar. Si la renovación explica la eterna actualidad temática y poética de los romances dentro de la sociedad que se recrea repitiéndolos, la fidelidad al legado tradicional pone de relieve que los relatos romancísticos, a diferencia de otros géneros de poesía adscritos a un tiempo y dependientes de una moda, tienen para los cantores del romancero el atractivo de evocar una «edad dorada» atemporal, en que los dramas de la vida humana se desarrollan en un ambiente de superior poesía.

Por otra parte, aunque supongo, con Bénichou, que «la vitalidad creadora... parece haber durado hasta tiempos cercanos al nuestro» (p. 180), creo que estamos aún muy mal capacitados para fechar, incluso con un par de siglos de margen de error, las invenciones del romancero moderno. Muchas creaciones «modernas» tienen, según hemos visto, bastantes siglos de antigüedad. La tradición oral del siglo XVII (y aún de finales del siglo XVI) apenas nos es conocida; pero cuando, por excepción, alguna de sus versiones ha llegado a nuestras manos, solemos quedar sorprendidos por la modernidad de sus motivos y variantes. Necesitamos muchos más estudios diacrónicos de la tradición oral, como los propugnados por Bénichou o Di Stefano, para poder establecer algunos parámetros de la evolución del romancero y para cronologizar, siquiera de un modo aproximado, esa evolución.

## 8. LOS ESTUDIOS CUANTITATIVOS Y LA CREACIÓN COLECTIVA

Considerados en conjunto los estudios que hemos reseñado en los apartados anteriores, podemos observar con satisfacción que, en los años sesenta, se ha ejemplificado, como nunca antes se había ejemplificado, la enorme creatividad de la poesía de transmisión oral, y se ha puesto de manifiesto cómo los cantores que se recrean con el canto de un romance van descubriendo o introduciendo en él nuevos sentidos, adaptando el contenido y el texto del viejo poema a las nuevas preocupaciones, a los nuevos gustos de una época nueva, de un ambiente nuevo. Ocasionalmente, se nos ha ilustrado también el no menos extraordinario poder retentivo de la memoria colectiva. Pero con estas observaciones apenas hemos avanzado en la caracterización, desde un punto de vista poético, de esa «nueva» poesía. Es cierto que Bénichou (1968) ha observado, de pasada, algunas «tendencias» de la tradición oral moderna, en general, o de una rama de la tradición, en particular. Baste recordar una nota característica del romancero portugués por él descubierta: la tendencia a introducir en los poemas una tonalidad elegíaca. Por mi parte, también he llamado la atención sobre los recursos utilizados para dramatizar la fría narración de un romance «erudito» (como *El sacrificio de Isaac*) y he examinado, con algún detalle, cómo el desplazamiento del foco de interés en un romance (*Helo, helo por do viene*) fomenta la metátesis de varios motivos que tienden a ser atraídos a la escena focal desde otras partes del romance, etc.<sup>129</sup> Sin embargo, debemos re-

<sup>129</sup> Respectivamente, en las pp. 56-81 de *Por campos* (1970) y en las pp. 135-215 de *Siete siglos* (1969).

conocer que las peculiaridades de los poemas de tradición oral no han sido aún definidas y que estamos muy lejos de haber explicado el proceso de la transmisión colectiva o, lo que viene a ser lo mismo, la creación poética colectiva.

De ahí que me parezca muy digno de tenerse en cuenta el ensayo metodológico de Braulio do Nascimento de aplicar técnicas cuantitativas al análisis de la variación dentro de un romance (1964)<sup>130</sup>.

Do Nascimento está también convencido de que los romances sólo permanecen en la tradición gracias a sus posibilidades de adaptarse a nuevas situaciones y sensibilidades; sólo existen en virtud de que cambian. Pero su modo de examinar la variación en el romancero oral moderno es muy diversa de las que veníamos considerando.

En vez de fijarse directamente en las creaciones poéticas más llamativas, a fin de comprender por qué el autor-legión inventa (como hace Bénichou), o de tratar de «leer» cada una de las versiones modernas de un romance dado como una estructura poética nueva (según propugna Di Stefano), Do Nascimento intenta «medir» matemáticamente la variación en un romance (*El veneno de Moriana* en 47 versiones exclusivamente brasileñas) estudiando, con criterios estadísticos, el vocabulario del *corpus* de textos reunidos, así como los índices de variación. Braulio do Nascimento distingue, desde un principio, entre la estructura y la variación verbales, de una parte, y la estructura y la variación temáticas, de otra. En un minucioso examen de la estructura verbal va llamando la atención sobre la extensión del vocabulario (número de semantemas en cada versión y en el conjunto de las versiones), sobre la frecuencia relativa de los varios tipos de vocabulario (predominio de los verbos, 55%, sobre los sustantivos, 41%; notabilísima escasez de adjetivos, 4%), sobre la enorme variabilidad del vocabulario y sobre la mayor resistencia de los semantemas verbales a la variación, etc., y concluye por establecer un índice de variación con que medir la de cada octosílabo del romance. Al estudiar, después, los procesos de variación, destaca en primer término la relevancia de la participación emotiva del portador de folklore; pero sus observaciones se hacen mucho más detenidas al examinar la variación en el plano de la expresión. Según sus conclusiones, el fenómeno de variación es, básicamente, un proceso que atañe a la estructura verbal. Recursos como la anástrofe, la sinonimia, la aglutinación, el eufemismo, etc., permiten una constante variabilidad en la estructura verbal sin que la estructura temática llegue a alterarse.

El método estadístico ha permitido a Do Nascimento examinar la variación como un proceso que se identifica con la transmisión misma, y describirla, no en función de unos pocos ejemplos en que la invención reina señora sobre el recuerdo (como hacen Bénichou o Di Stefano), sino atendiendo a cómo se manifiesta en la totalidad de las versiones tradicionales de un romance. Esto me parece de interés fundamental. El papel de la variación verbal, desatendido por la nueva crítica, recobra en este trabajo toda su importancia y llega a ser considerado como el punto de arranque de la incesante renovación de los poemas.

<sup>130</sup> «Procesos de variação do romance», *RBFo*, IV (1964), 59-125. Trabajo seguido del titulado «As seqüências temáticas no romance tradicional», *RBFo*, VI (1966), 159-190.

Estoy convencido que Do Nascimento está en lo cierto cuando considera que los cambios en la estructura verbal son mucho más constantes y más esenciales a la poesía de tradición oral que los cambios en la estructura temática, y que, frecuentemente, los cambios temáticos se explican como resultantes de las sucesivas modificaciones experimentadas por la estructura verbal. Sin embargo, creo que Braulio do Nascimento extrapola indebidamente sus observaciones cuando quiere inducir de sus datos que el fenómeno de la variación atañe sólo, básicamente, a la estructura verbal y que, en conciencia, no se puede hablar de la variación en la estructura temática del romance<sup>131</sup>.

No sé si esta conclusión se debe a haber usado como «muestra» estadística un solo romance o una sola rama de la tradición; pero me parece evidente que no puede generalizarse a la tradición romancística en conjunto. Aunque nos falten, por el momento, otras estadísticas que contradigan esa conclusión, los romances estudiados por Menéndez Pidal y por Galmés y por mí para destacar el interés de la «geografía folklórica» o los utilizados por Bénichou, por Di Stefano o por mí para mostrar la creatividad de la tradición oral son prueba más que suficiente de que la adaptación de un romance, en su peregrinación por el espacio y por el tiempo, a la realidad vivencial de los portadores de folklore no se reduce a la mera actualización de su estructura verbal. Con relativa frecuencia la renovación tiene su punto de arranque en la estructura temática y no son raros los casos en que el poema sufre una reorientación temática profunda<sup>132</sup>.

Pero si esa conclusión más general puede considerarse precipitada, las potencialidades del método estadístico quedan bien de manifiesto en el ensayo de Braulio do Nascimento y nos invitan a ampliar las investigaciones estadísticas considerando conjuntamente las varias ramas de la tradición en que se canta un romance y un conjunto de romances, en vez de uno solo.

Sin conocer el trabajo de Do Nascimento, cuatro estudiantes graduados de la University of Wisconsin realizaron en 1969 un trabajo de seminario colectivo (bajo mi dirección) en que intentaron una caracterización literaria del Romancero tradicional mediante el estudio de 383 versiones de 18 romances distintos. Por una parte trataron de observar toda una serie de «caracteres de los poemas tradicionales»; por otra examinaron dinámicamente «la creación poética de la tradición» comparando las versiones modernas con sus antecesoras del siglo XVI (en unos casos con sus arquetipos no tradicionales, en otros con versiones quizá procedentes ya de la tradición oral). A pesar de sus naturales deficiencias, este trabajo escolar nos reveló algunas «tendencias» estilísticas del Romancero oral<sup>133</sup>.

<sup>131</sup> «Qualquer modificacão da estrutura temática é resultante de sucessivas modificações na estrutura verbal. O fenómeno de variação se adstringe básicamente à estrutura verbal. Não se pode, portanto, em consciência, falar de variação no tocante à estrutura temática do romance», *RBFo*, IV (1964), 123. Posteriormente, en *RBFo*, VI (1966), 159, B. do Nascimento corrige su extrapolada conclusión admitiendo que la variación puede incidir también, en ocasiones, sobre la estructura temática.

<sup>132</sup> Discuto por lo largo la importancia relativa de la variación que incide sobre la estructura temática y de la variación verbal en mi comunicación «El romance tradicional, un sistema abierto», incluida en las pp. 181-205 de *El Romancero en la tradición oral moderna* (1972) [véase, en el presente libro el cap. III].

<sup>133</sup> Véase S. Petersen, «Cambios estructurales en el Romancero tradicional», en *El Romancero en la tradición oral moderna* (1972), pp. 167-179.

El «corpus» manejado resultó insuficiente para medir varios de los caracteres estructurales estudiados (tipos de comienzo y de desenlace, por ejemplo), pero permitió hacer observaciones muy interesantes acerca de las proporciones de discurso directo.

El contraste entre las varias ramas de la tradición es en este punto bien significativo:

	<i>Proporción de diálogo</i>
Judíos de Oriente.....	49%
Judíos de Marruecos.....	55%
Cataluña.....	63%
Canarias.....	67%
Sur de España.....	67%
Norte de España.....	69%
América española.....	75%
Portugal.....	80%

La importancia de estas cifras se subraya si tenemos en cuenta que los romances viejos tradicionales examinados tenían sólo un 50% de discurso directo y los romances viejos eruditos un 30%, y que los romances orales modernos derivados de los tradicionales viejos han desarrollado un 67% de diálogo (reduciendo la narración a sólo un 33%) y los derivados de los eruditos han logrado aumentar el diálogo hasta un 53%.

Estas cifras nos dicen claramente que el romancero oral moderno ha ampliado sensiblemente la tendencia del romancero tradicional viejo a utilizar el diálogo para presentar vivamente, como ocurriendo ante nuestra vista, el drama que cuenta el poema. También nos evidencian que el romancero judeo-español se mantiene aún muy próximo, en este aspecto estructural, al viejo, y que la tradición americana y la portuguesa son las más revolucionarias, las que están adaptando el romancero con mayor decisión a unos moldes poéticos nuevos.

Naturalmente, las cifras son datos que tenemos que interpretar poniéndolos en relación con observaciones de carácter diverso. El crecimiento del diálogo en las versiones portuguesas y su estabilidad en las marroquíes se relacionan, sin duda, con otro hecho observado: la tendencia de la tradición portuguesa a completar los romances con desenlaces extensos, en que se hacen explícitas las reacciones sentimentales del cantor ante el drama que se ha desarrollado en el romance, y la preferencia de la tradición judeo-marroquí por los finales abruptos o formularios. Por otra parte, el dialogar una escena es una invención dramatizadora que corre pareja con otros procesos innovadores. Baste recordar la tendencia de la tradición a escenificar lo que inicialmente era sólo una frase enunciativa. Por ejemplo un verso como: «quando en su casa le vido como a rey le aposentaua», en el romance erudito de *Lucrecia*, puede convertirse en «Lucrecia le vido entrar como rey le dio posada: / púsole silla de oro con las cruces esmaltadas / púsole mesa de

goznes con los sus clavos de plata / púsole mantel de hilo toallas de fina holandanda / púsole a comer gallinas a beber vino sin agua / con un negro de los suyos mandóle a hacer la cama; / púsole cinco colchones sábanas de fina holandanda / púsole almohadón de seda cobertor de fina grana».

En fin. Lo hecho hasta aquí es aún poco. Pero bastante para convencernos de que los estudios estadísticos, con su objetividad matemática, representan un camino nuevo para penetrar en la esencia de la poesía oral, para llegar un día a describir la Poética de la poesía de creación colectiva.

Este convencimiento adquirido al ver los resultados de 1969, me llevó, poco después, a formular, a raíz de otro curso-seminario en la University of California, San Diego (1970)<sup>134</sup>, un programa de análisis de la estructura de los romances tradicionales con ayuda de una «computadora» electrónica<sup>135</sup>. El propósito del nuevo programa era, por un lado, describir la «lengua» (o sistema de comunicación poética) del romancero; por otro, examinar cómo se reproducen los poemas, esto es, comparar las «estructuras» genéticamente emparentadas y tratar de descubrir en qué consiste la interacción de la herencia y el ambiente.

#### 9. ÉPICA O ROMANCERO. CONTINUIDAD TEMÁTICA Y DISCONTINUIDAD TIPOLOGICA

P. Bénichou dedica los tres primeros capítulos de *Creación poética* a las «génesis antiguas», esto es, a la creación de los romances viejos. Uno de ellos versa sobre un romance «fronterizo» (en verdad, bastante singular dentro de esa categoría), el de *Abenámbar* (pp. 61-92), impreso repetidas veces en el siglo XVI bajo tres formas distintas<sup>136</sup>. Los otros dos tratan de romances de tema épico (los titulados «El destie-

<sup>134</sup> Previos a la utilización de ordenadores son otros trabajos de 1970 en que seguimos utilizando análisis estadísticos realizados «a mano». Cfr. D. Catalán, con la colaboración de T. Catarella, «El Romance tradicional, un sistema abierto», citado en la n. 132.

<sup>135</sup> Esbocé el plan de conjunto en mi comunicación al *IV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Salamanca, agosto-septiembre, 1971): «Hacia una Poética del Romancero oral moderno». El programa pudo iniciarse gracias a un «Research Grant» del Senado Académico de la University of California, San Diego, y a la colaboración del Computer Center de UCSD; en el año académico 1971-72 quedó finalizado el «Input» y la programación del estudio piloto; en 1972-73 obtuvimos ya algunos de los «datos secundarios» producidos mediante el ordenador. Describo el programa en el *Homenaje a la memoria de A. Rodríguez Moñino* (1975): «Análisis electrónico de la creación poética oral. El programa Romancero en el Computer Center de UCSD», pp. 157-194 [véase en el presente libro, cap. IV].

<sup>136</sup> Reservo para otra ocasión el estudio de este romance y el comentario a las consideraciones de Bénichou. Aprovecho, en cambio, la ocasión para rectificar una afirmación de A. Rodríguez Moñino en su documentado libro *La Silva de Romances de Barcelona, 1561* (Salamanca, 1969), pp. 90-95. Al detallar el contenido del *Cancionero de Romances* (Anvers, 1550) «nueuamente corregido emendado y añadido en muchas partes», cae en el error de decir:

«Supresiones. Cuatro textos quita radicalmente sin decirnos la motivación: / 146 Abenamar, Abenamar / 124 Cada día que amanece / 204 Por estas cosas siguientes / 57 Yo me estaba en Barbadillo. / La desaparición de *Por estas cosas siguientes* es la única que parece lógica ya que no se trata de un romance propiamente dicho y, según se indicaba en el *Cancionero* s. a., se puso tan

ro del Cid», pp. 13-39, y «El castigo de Rodrigo de Lara», pp. 40-60). Incidentalmente, al estudiar la tradición moderna, se refiere también a los orígenes de otro romance cidiano, *Helo, helo por do viene el moro por la calçada* (pp. 125-132). Según ya dijimos, este romance es el elegido por G. Di Stefano en *Sincronía* para ilustrar su método sincrónico-diacrónico, y en el primer capítulo de su trabajo (pp. 11-36) se ocupa del nacimiento y «prehistoria» del poemita.

Ni Bénichou ni Di Stefano niegan la posibilidad de un entronque de los romances viejos de tema épico con la tradición épica de los siglos anteriores, defendida a lo largo de toda su vida de investigador por R. Menéndez Pidal. Pero ambos consideran que esa dependencia es de importancia secundaria para el romancero (incluso para el de tema épico). Según Bénichou, si en algunos casos la continuidad textual entre ambas tradiciones puede llegar a ser probada, en otros muchos no es necesaria y hasta resulta muy improbable. El romance épico nace, las más de las veces, como

«una creación nueva hecha sobre motivos antiguos desigual y desordenadamente recordados, en un momento en que florecían una nueva técnica de creación colectiva apoyada en series asociativas y un estilo poético original con su nuevo caudal de fórmulas y su preferencia por lo corto y lo intenso» (p. 59).

Al metamorfosearse en romancero, la antigua tradición épica se reorganiza libremente, dominada por «un espíritu y un modo de sentir hasta entonces ajenos a la poesía narrativa» (p. 59). Para Di Stefano, en la historia de la transmisión del patrimonio poético procedente de la epopeya medieval, siempre será posible reconocer la existencia de un «momento» (diverso para cada romance) «en el cual, bajo una cierta organización narrativa y expresiva transmitida por la tradición, interviene una voluntad estructurante»<sup>137</sup> nueva caracterizada por ese tipo de gusto, de sensibilidad y de ideología que reconocemos como propio del Romancero viejo (p. 36).

Por mi parte, suscribo sin reservas las conclusiones de Bénichou y de Di Stefano que tienden a realzar la discontinuidad tipológica entre los «nuevos» romances y las «viejas» gestas. Cuando una escena épica se metamorfosea en una escena romancística, la continuidad temática no impide que nos hallemos ante una obra estructuralmente diversa y, por tanto, básicamente nueva. Los romances épicos, recogidos en el siglo XVI, y los poemas épicos, de fines del siglo XII y principios del

---

sólo porque quedaban en el volumen algunas páginas en blanco y no halló Nuncio romances para ellas, pero la de los otros textos no se nos alcanza».

Idénticas palabras en *Cancionero de Romances* (Anvers, 1550), edición, estudio bibliográfico e índices por A. Rodríguez Moñino (Madrid, 1967), p. 25. En verdad, 146 *Abenámbar* debiera incluirse entre los «Textos mejorados», pues aparece «completado» en el romance que comienza 217 *Por Guadalquivir arriua* (donde el v. 3 dice: «Abenámbar Abenámbar, Moro de la Morería»). Semejante es el caso de 124 *Cada día que amanece*, cuya versión enmendada es 211 *Día era de los reyes* (donde el v. 6 dice: «Cada día que amanece veo quien mató a mi padre»), y el de 57 *Yo me estaua en Baruadillo* incorporado al que comienza 214 *A Calatraua la vieja* (a partir del v. 57: «Yo me estaua en Baruadillo en essa mi heredad»); sobre este último caso, cfr. *Romancero Tradicional*, II, 102-104 y 122.

<sup>137</sup> «In cui su una certa organizzazione narrativa ed espressiva trasmessa dalla tradizione è intervenuta una volontà strutturante».

siglo XIII, o las refundiciones de esos poemas hechas a fines del siglo XIII y principios del siglo XIV, difieren radicalmente en propósitos e inspiración, aunque con frecuencia pueda observarse entre ellos una continuidad de concepción, de motivos, de fórmulas lingüísticas y poéticas e incluso de elementos expresivos particulares. Sin embargo, no comparto el escepticismo de Bénichou y de Di Stefano respecto a la existencia de una tradición épica, esto es, de «refundiciones» varias de los cantares de gesta famosos (y, por tanto, de bastantes gestas perdidas), ni su desinterés por la «prehistoria» de los romances viejos, es decir, por el desconocido romancero medieval de tema épico.

Las hipotéticas refundiciones de los viejos cantares de gesta que postula Menéndez Pidal no son un expediente para «explicar», con prejuicios «tradicionalistas», las invenciones del romancero<sup>138</sup>, son parte de una grandiosa restauración «arqueológica» levantada trabajosamente conjuntando toda la información directa e indirecta asequible. Ante la pérdida de casi toda la epopeya juglaresca (hecho nada sorprendente para quien conozca el vacío documental en que tiene que moverse toda investigación histórica de la Edad Media castellana), Menéndez Pidal tuvo que «reconstruir» la tradición épica castellana acudiendo al estudio filológico y comparativo de toda una serie de documentos y testimonios indirectos, que gracias a una continuada investigación en varios campos de trabajo más o menos conexos pudo llegar a reunir. Aunque soy el primero en afirmar que hay que revisar esa restauración (contrastando de nuevo las piezas ensambladas y, quizá, reformando el plano del edificio)<sup>139</sup>, me parece arriesgado (y hasta presuntuoso) desmontar en un determinado lugar su obra, sin revisar simultáneamente el conjunto de los problemas que tal acto plantea.

Los textos de los romances viejos de tema épico que la imprenta del siglo XVI nos salvó del olvido no son las redacciones primigenias de esos poemas, sino reelaboraciones tradicionales de los romances medievales (de los siglos XIV y XV) perdidos. Siempre que, por excepción, nos es dado leer, de un romance de tema épico, un texto algo más antiguo que la versión «vulgata» acogida en los Romanceros, nos encontramos con un poema que, en su estilo y en su contenido narrativo, se acerca más al modo de contar y a lo contado por la vieja epopeya que los textos tradicionales posteriores<sup>140</sup>. De esta observación (y otras), el «tradicionalismo» deduce

<sup>138</sup> Como parece creer G. Di Stefano (*Sincronía*, p. 35).

<sup>139</sup> Como consecuencia de mis estudios sobre las Crónicas Generales, he revisado algunos aspectos de la reconstrucción tradicional en los artículos citados en la n. 151 y en «El taller historiográfico alfonsí. Métodos y problemas en el trabajo compilatorio», *Romanía*, LXXXIV (1963), 354-375. Cfr. también *RTLH*, II, 260-265. [Ahora puedo remitir al lector a dos obras en que reviso los conocimientos historiográficos en que se fundamentaba toda la reconstrucción pidalina de la Epopeya medieval castellana: *La Estoria de España de Alfonso X. Creación y evolución* y *De la silva textual al taller historiográfico alfonsí. Códices, crónicas, versiones y cuadernos de trabajo*, respectivamente, «Fuentes cronísticas de la Historia de España», V y IX, Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal y Universidad Autónoma de Madrid, 1992 y 1997].

<sup>140</sup> Casos bien llamativos son la versión manuscrita, entre 1495 y 1510, del romance cidiano *En Santa Águeda de Burgos*, en comparación con la versión incluida en el *Cancionero s. a.* (cfr. *RFE*, I, 1914, 357-377); la versión de la *Huida del rey Marsín* que empieza: *Ya comiençan los franceses con los moros pelear* (de los pliegos sueltos *Dic ARM* 579 y 990), en relación con la vulgata *Domingo era de ramos* (cfr.

que, si bien la mutación estilística de un tema tradicional, al ser acogido por el romancero, pudo ser ya muy notable, la «invención» de los romances viejos no debe, en general, concebirse como un acto puntual, ni como fruto, en cada caso, de la imaginación y el arte de un solo creador.

A mi parecer, para comprender cómo la materia épica renació en forma de Romancero importa determinar, en primer lugar, bajo qué estructura literaria llegaron las varias tradiciones épicas a los primeros cantores de los romances de tema épico<sup>141</sup>. Y también considero de fundamental interés tratar de averiguar cómo fue el romancero épico medieval, antecesor del romancero «viejo» que la recolección quinientista fijó en letras de molde.

Los romances elegidos por Bénichou para ilustrar su concepción de «lo que pudo ser la libertad refundidora y creadora en los primeros tiempos del romancero» son, desde luego, buenos ejemplos del abismo poético que separa a las escenas romancísticas épico-líricas de las correspondientes escenas de la epopeya. Sin embargo, no creo que todos ellos depongan contra una tradición textual ininterrumpida, como piensa Bénichou.

Según Menéndez Pidal<sup>142</sup>, el romance de la *Muerte de don Rodrigo de Lara* («*A caça va don Rodigo esse que dizen de Lara*»<sup>143</sup>) se basa en la gesta de *Los Infantes de Salas* (en su más tardía refundición<sup>144</sup>). El romance «rehace la venganza de Mu-darra agrupando en una brevísima escena» «recuerdos inconexos» «de algunos versos discontinuos» y «de múltiples incidentes» del «largo y lento» episodio épico. La narración de la gesta queda reducida «a un relámpago de sangre que ilumina instantáneamente una oscura selva de agravios, traiciones y venganzas». En la escena romancística no se da «ninguna repetición mecánica de versos» del texto épico; pero hay «completa coincidencia de sentido general, de giros, de tono y de

---

RFE, IV, 1917, 170-182); la versión manuscrita de *Por los caños de Carmona*, respecto a la que empieza: *Tan claro hace la luna*, publicada en el *Cancionero* de Amberes (cfr. R. Menéndez Pidal, «*La Chanson de Saisnes en España*», *Mélanges Mario Roques*, I, 1951, 229-244); el fragmento manuscrito del siglo XVI de *Castellanos y leoneses* (cfr. *RTLH*, II, 7 y 15); etcétera.

<sup>141</sup> No hay duda que las Crónicas sirvieron, en ocasiones, de intermediarias entre la poesía épica y la poesía romancística desde antes del nacimiento del romancero erudito, netamente cronístico, de mediados del siglo XVI. En otros casos, en cambio, los romancistas (bien sean los profesionales de la poesía oral, bien sean los «sujetos folklóricos») parecen haber creado los romances a partir de las propias gestas.

<sup>142</sup> *Romancero Hispánico*, I (Madrid, 1953), 229-234.

<sup>143</sup> P. Bénichou utiliza las versiones reunidas por R. Menéndez Pidal en *RTLH*, II, 149-151. A. Rodríguez Moñino ha notado (*La Silva de Romances de Barcelona, 1561* [Salamanca, 1969], pp. 129-130) que al ser reproducida la versión de la *Primera Parte de la Silva de varios romances* (Çaragoça, 1550), procedente del *Cancionero de Romances* (Anvers, s. a.), por las ediciones de Barcelona, 1550, y Barcelona, 1552, se hicieron en ella varias correcciones. En *RTLH* sólo se citaban las variantes de Barcelona, 1550, que son las más notables (y aberrantes). Ninguna de las enmiendas de los editores es de origen tradicional.

<sup>144</sup> La *Crónica de 1344* y la *Versión Interpolada de la Crónica General Vulgata* (copiada en 1512) nos dan a conocer, con todo detalle, el texto de la *Refundición de los Infantes de Salas* (¿de comienzos del siglo XIV?). Cierta *Arreglo toledano de la Crónica de 1344*, de hacia 1460, parece reflejar, en sus retoques, el conocimiento de un texto poético más tardío. Pueden leerse estos textos cronísticos en R. Menéndez Pidal, *Reliquias de la poesía épica española* (Madrid, 1951 [2ª ed., 1980]), pp. 223-226, y *La leyenda de los Infantes de Lara*, 3ª reimpresión y apéndices (Madrid, 1970).

algunas palabras». Bénichou cree preciso destacar (pp. 47-59) que la propia concepción del relato es en el romance muy diversa de la de la gesta: de ser una narración objetiva de cómo Mudarra castigó, por fin, a Ruy Velázquez, pasa a convertirse en el estudio de cómo el traidor un día siente aproximarse, de forma inexorable, la hora de la imprescindible expiación de su culpa. No hay duda que los motivos y detalles de la vieja gesta heredados por el romance adquieren, dentro de la estructura romancística, una función completamente nueva<sup>145</sup>; aunque el conocimiento del conjunto épico nos «aclare» la presencia en el romance de ciertos pormenores<sup>146</sup>, me parece también indudable que, para la comprensión del poema, no precisamos de tales aclaraciones. Pero, si tomamos el romance como ejemplo para explicar la metamorfosis de una escena épica en una escena romancística, esos pormenores cobran un valor especial.

Para Bénichou, *A caza* sólo conserva de la gesta «lo que podía saber cualquier persona que hubiera oído contar la leyenda de los Infantes y no hubiera olvidado su tema y sus personajes. Creo que exagera. El romancista que reestructuró el episodio épico tenía ante sí algo más que una «tradición imprecisa». Los recuerdos de la gesta del siglo XIV que persisten en las versiones tradicionales del romance recogidas en el siglo XVI se explican mucho mejor suponiendo que el romancista había oído cantar la historia épica a un profesional de la poesía oral o la había leído en un manuscrito poético o cronístico (hipótesis, al fin y al cabo, nada extraña, si aceptamos que el romance pertenece a las «génesis antiguas», esto es, que formaba parte del caudal romancístico medieval). Por otra parte, no me parece necesario el olvido de la «expresión formal» del episodio épico, para que se llegue a la reestructuración característica de las versiones del romance recogidas en el siglo XVI; las metamorfosis sufridas (ante nuestra vista) por los romances juglarescos o trovadorescos en el curso de su transmisión oral nos muestran sobradamente que, dentro de una tradición textual ininterrumpida, pueden producirse supresiones drásticas de sucesos y personajes accesorios, reorientaciones poéticas radicales y, lo que es más notable, una sustitución casi total de los viejos versos por otros de nuevo cuño<sup>147</sup>.

<sup>145</sup> Podría servir de ejemplo el motivo de la caza y la pérdida del azor o azores (que sólo interesa a Bénichou, p. 51, como muestra de fórmula que no significa nada a la hora de probar el parentesco real de los textos). Tanto en la gesta como en el romance, el carácter fatídico de la caza «prenuncia agoraramente el desgraciado sino de Ruy Velázquez» (*RTLH*, II, 153); pero, mientras en el lento relato épico el episodio de la caza es sólo un incidente en la interminable persecución del traidor y su hueste por Mudarra y los suyos a través de los campos de Castilla, en el romance sirve para montar el escenario en que el traidor, sólo y desarmado, es sorprendido por Mudarra.

<sup>146</sup> Las amenazas previas de don Rodrigo al «hijo de la renegada», la afirmación: «*Espero aquí a Mudarrillo, hijo de la renegada*», la alusión a la muerte de los infantes cuando los personajes se preguntan los nombres, el doble nombre *Mudarrillo — Gonçalo Gonçalez* del vengador, etc. Véase *RTLH*, II, 152-157.

<sup>147</sup> Pueden servir de ejemplo las versiones tradicionales del romance de *El Conde Dirlos* (véase *RTLH*, III, 150-180; cfr. A. Galmés y D. Catalán, «El tema de la Boda Estorbada. Proceso de tradicionalización de un romance juglaresco», *VR*, XIII, 1953, 66-98), las de *Después que el rey don Rodrigo* (véase *RTLH*, I, pp. 62-77), las de *Yo me estava reposando* (véase *Por campos*, pp. 18-34 y 39-47) y las de *Si se partiera Abraam* (véase *Por campos*, pp. 56-67).

En suma, como los textos quinientistas de *A caça* son versiones tradicionales de un romance nacido (probablemente) a fines de la Edad Media, que no nos es dado leer, carecemos de testimonios decisivos para saber si la mutación del lento y complejo episodio épico en fulgurante escena romancística es, en este caso, esencialmente la obra de un primer poeta romancista (como supone Bénichou, pp. 59-60) o si la repoetización es el fruto de una metamorfosis lograda en varios impulsos, gracias a la colaboración de sucesivos cantores (como se comprueba para otros romances). Puesto que no es preciso suponer que todos los romances viejos tuvieran una génesis paralela (según nota razonablemente Bénichou), la solución del problema es imposible<sup>148</sup>. Pero, personalmente, no creo que el testimonio de *A caça* se oponga a una tradición textual ininterrumpida.

La dificultad de determinar, en casos particulares, si un romance heredó la materia épica del recuerdo directo de los versos de una gesta o a través de la lectura de las prosificaciones cronísticas resulta bien ilustrada por *Helo, helo*. Según Menéndez Pidal<sup>149</sup>, este romance «reconstruye sobre nueva planta narrativa varias escenas muy épicas de la gesta de *Mío Cid*, mas a pesar de darles sesgo muy novelesco, conserva el sentido general del pasaje». Por mi parte, al examinar la deuda de *Helo, helo* respecto a la tradición cidiana pre-romancística (véase *Siete siglos*, pp. 137-145) me pareció posible que el poemita recogido en el siglo XVI hubiera nacido en el siglo XV como repoetización de un relato cronístico y no como adaptación de dos escenas de la *\*Refundición del Mío Cid*<sup>150</sup>. Pero, antes de admitir esa hipótesis, considero imprescindible estudiar, en conjunto (cosa que aún no he hecho) la *\*Estoria del Cid*, amañada en Cardaña, y sus fuentes historiográficas, épicas y legendarias. Aunque creo haber probado que el formador de esa *\*Estoria* caradignense aprovechó los relatos

<sup>148</sup> Si es cierto que, en una mayoría de casos, no podemos documentar las etapas de la metamorfosis, también es cierto que nunca podemos leer la forma primera de los romances tradicionales viejos de tema épico (o, por lo menos, no podemos saber si la versión o versiones impresas en el siglo XVI reflejan bien el arquetipo del romance o son el resultado de la reelaboración oral).

<sup>149</sup> *Romancero Hispánico*, I (Madrid, 1953), pp. 226-229.

<sup>150</sup> El romance depende, evidentemente, de las manifestaciones tardías de la leyenda cidiana y no del viejo *Mío Cid*. Aunque es probable que las amenazas del mensaje de Búcar fueran en el poema conservado más ricas en motivos que lo que nos deja ver el resumen de la *Versión crítica de la Estoria de España o Crónica de veinte reyes* (nos falta el texto poético, por pérdida de una hoja en el manuscrito copiado por Per Abbat) y, por tanto, semejantes a las que resumen la *Interpolación* a la *Primera crónica general* y la *Crónica de Castilla*, no por ello podría el *Mío Cid* viejo ser la fuente del romance, pues en él la competencia entre los caballos se resuelve a favor de Babieca y el moro es alcanzado por el Cid «a tres braças del mar», antes de que logre embarcarse. En consecuencia, el romance o se inspiró en las crónicas o en la *\*Refundición del Mío Cid* utilizada por la *\*Estoria del Cid* caradignense que esas crónicas reproducen: «Si aceptamos que la *\*Estoria del Cid* caradignense reelaboró el episodio de la fuga de Búcar para hacerlo compatible con la victoria del Cid, después de muerto, sobre el propio Búcar (procedente de la *\*Leyenda de Cardaña*), lo cual no es imposible, el romance habría nacido en el siglo XV como repoetización de un relato cronístico» (*Siete siglos*, p. 144). También G. Di Stefano (pp. 30-32), apoyándose en A. Coester (*RH*, XV [1906], 98-211), supone que las crónicas restablecieron la verdad, quizá por influjo del Toledano. La hipótesis más moderna de R. Menéndez Pidal, en *Romania*, LXXXII (1961), 145-200, según la cual habría habido un *proto-Mío Cid* más verista, en que Búcar se embarcaba (como en las manifestaciones tardías de la leyenda), no me convence (es «indiscutible», al ser una hipótesis basada sólo en un prejuicio); además, no atañe al problema de los orígenes del romance, el cual, en caso de tener fuente épica, enlazaría con la *\*Refundición* más tardía.

épicos reformando su narración con una libertad inconcebible para los historiadores alfonsíes, sigo considerando innegable la existencia, por lo menos, de una *\*Refundición del Mio Cid* (utilizada por esa *\*Estoria*)<sup>151</sup>; y, por tanto, perfectamente admisible, en nuestro caso, que el romance se inspirase directamente en el relato épico, cuya concepción cómico-heroica (suprimida por las Crónicas) parece recordar<sup>152</sup>.

Tanto si el romancista oyó cantar (o leyó) los versos épicos, como si sólo conoció el más apagado relato de las crónicas, es obvio que dio un nuevo sesgo al episodio cómico-heroico, al introducir la estratagema del diálogo amoroso con que la hija del Cid entretiene al moro amenazador. Aunque ese intermedio no es sino el desarrollo romancístico de la conexión implícita entre las amenazas a las hijas del Cid en el mensaje de Búcar y la irónica interpretación que el Cid da a ese mensaje, cuando trata de alcanzar al moro fugitivo y le ofrece su amistad (o parentesco), es innegable que su aparición representa el acto decisivo en la transformación de la aventura épica en aventura romanesca<sup>153</sup>.

A diferencia de los anteriores, el romance del *Destierro del Cid* («¿De dónde venís, el Cid, que en cortes no avéis entrado?») nos es desconocido en versiones antiguas. Bénichou lo reconstruye a partir de 6 versiones de la tradición judeo-marroquí. Además de las citadas por Bénichou (las únicas hasta ahora publicadas), conozco otras 9 inéditas (5 de Tetuán<sup>154</sup> y 4 de Tánger<sup>155</sup>); pero, como suele ocurrir con la tradición de los sefardíes de Occidente, no ofrecen variantes de mucha importancia<sup>156</sup>. Mayor interés tiene una versión de Sevilla, recogida por M. Manrique de Lara (1916) de boca del excepcional romancador Juan José Niño, el mejor testigo de una tradición andaluza [propia de las comunidades gitanas] extraordinariamente rica en romances «históricos»<sup>157</sup>:

<sup>151</sup> Véase «Poesía y novela en la historiografía de los siglos XIII y XIV», *Mélanges Rita Lejeune*, I (Cembloux, 1969), 429-441 (en especial, 431-435). Interesa también, para el problema de la *\*Estoria caradignense*, mi trabajo anterior: «Crónicas generales y cantares de gesta. El *Mio Cid* de Alfonso X y el del Pseudo Ben-Alfara», *HR*, XXXI (1963), 195-215 y 291-306. [Uno y otro pueden leerse en el primero de mis libros citado en la n. 139: *La Estoria de España*, cap. VI, pp. 139-156 y cap. IV, pp. 93-119].

<sup>152</sup> Según destaca, con razón, R. Menéndez Pidal, *Romancero Hispánico*, I, p. 228. Cfr. *Siete siglos*, pp. 144-145.

<sup>153</sup> La tradición oral, desde fines del siglo XVI, se dedicará a ampliar este episodio puramente romancístico, interesándose cada vez más en los problemas implícitos en el diálogo de amor ficticio: obediencia frente a lealtad, ingenio frente a engaño, pudor frente a desenvoltura, amor frente a ironía, etc.

<sup>154</sup> Tetuán *b*: Colecc. E. Sívela, 1905-06; Tetuán *c*: Recogida por M. Manrique de Lara, 1915; Tetuán *d*, *e*: Cantadas por Preciada Israel (34 años) y por Sahra Levi (63 años), recogidas por M. Manrique de Lara, 1916; Tetuán *f*: Recogida por mí en abril de 1948.

<sup>155</sup> Tánger *b*, *c*, *d*, *e*: Cantadas por Hanna Bennaïm (70 años), dos textos, Hol-la Gabbay (44 años) y Messodi Azulai (24 años), recogidas por M. Manrique de Lara, 1915. Conozco además entera la versión de Tánger *a*, recogida por J. Benoliel, hacia 1904-05, que R. Menéndez Pidal reprodujo parcialmente en su «Catálogo del romancero judío-español» (1906).

<sup>156</sup> Comprueban, sin embargo, la escasa difusión de una contaminación que Bénichou acogió en su versión facticia (véase nuestra n. 164); la inseguridad en el orden de varios de los motivos (la colocación de los vv. 17-18 de la versión facticia de Bénichou es inadmisibles, pues ninguna versión los sitúa en ese lugar, sino tras 8 ó tras 23); la rareza de la escena en que el conde Ordóñez trata de prender al Cid, y la tradicionalidad de los versos: «Si como estaba de diez, / estuviera de quince años, / la cabeza entre los hombros al suelo te la he arrojado» (que Bénichou pensaba privativos de una sola versión).

<sup>157</sup> Cfr. *Siete siglos*, p. 167, n. 51; *RTLH*, I, pp. 62-245; *Por campos*, p. 132, n. 25.

- ¿Dónde habéis estado, el Cid, que en la corte no habéis estado?  
 2 traéis la barba larga y el pelo crespo y cano.  
 — Mi señor, he estao en frontera con moritos peleando.  
 4 — Ya me lo han dicho, buen Fin, [...] que grandes ciudades y villas me han dicho que habéis ganado.  
 6 — Ahí las tenéis, mi buen rey, las tenéis a vuestro mandato.  
 — Partidlas con rey Rodrigo, que aunque es viejo, es bueno y largo.  
 8 — Partidlas, mi señor rey, de esas que habéis heredado, que estas las he ganao yo con el rigor de mi brazo.  
 10 — Siempre lo habéis tenió, Fin, con los reyes malhablado.  
 — Siempre lo habéis tenió, rey, de lo ageno mandar mucho y largo.  
 12 — Te destierro de mis tierras, te destierro por dos años.  
 — Si vos me desterráis por dos, yo me destierro por cuatro.—  
 14 Se ha ido para la frontera y él mismo se ha desterrado.

Por lo pronto, nos muestra que estaba en lo cierto Bénichou (p. 36, n. 59) cuando excluía la posibilidad de que el romance hubiera sido elaborado por los judíos de Marruecos. La antigüedad del tema en la península se comprueba por la existencia de un romance sacro, *La gloria ganada* (asonancia á.o), que comienza volviendo a lo divino los versos del romance cidiano:

- ¿Dónde venís, buen Jesús, tan rendido y tan cansado?  
 2 — Vengo de Jerusalén, de rescatar los pecados.  
 — En el camino me han dicho que la Gloria habéis ganado.  
 4 Si la he ganado, señora, buenos pasos me ha costado,  
 buenos martirios de azotes, una lanza, con tres clavos  
 6 y una corona de espinas, que el cerebro me ha pasado.

Conozco versiones de León, Zamora, Salamanca y Cáceres<sup>158</sup>.

Bastaría la existencia de este romance a lo divino para garantizar que la escena inicial de nuestro romance fue famosa en el Siglo de Oro; pero, además, tenemos otros varios testimonios de ello. El verso

De dónde venís, el Cid, que en cortes no abéis estado

se cita en una ensalada incluida en un Cartapacio de Pedro de Penagos, de la primera mitad del siglo XVII<sup>159</sup>. En *La pobreza estimada* (Parte 18ª, Madrid, 1623, f. 29b) Lope de Vega, glosando la idea de que hidalgo y pobre son vocablos que andan siempre asidos, comenta:

*¿No sabes que el rey Fernando  
 al Cid una vez pedía,  
 que de frontera venía*

<sup>158</sup> Versiones de La Bañeza (León); Villalpando, Bermillo de Sayago y Fermoselle (Zamora); Garcí Hernández y Fuenteaguinaldo (Salamanca); Alcuéscar (Cáceres).

<sup>159</sup> Bibl. de Palacio, 2-B-10 [= II-1581], t. V, f. 96 v.

*gran riqueza publicando,  
que diesse al de Ordóñez algo,  
y que proseguía luego:  
Que sabed, Cid, que don Diego,  
aunque pobre, es buen hidalgo?*

y Góngora, en una «Dézima amorosa» (*Obras*, Madrid, 1627, f. 56a), dice a don Diego de Córdoba:

*No os diremos, como al Cid,  
que en cortes no avéis estado,  
porque, aunque dissimulado,  
sé que venís de Madrid.*

Bénichou estudia cuidadosamente las fuentes del romance marroquí (pp. 17-34). Comprobando y ampliando anteriores observaciones de los eruditos «tradicionalistas»<sup>160</sup>, llega a la conclusión de que las versiones judeo-españolas combinan toda una serie de motivos de varios romances cidianos famosos (*Por Guadalquivir arriba*<sup>161</sup>, *En Santa Gadea de Burgos*<sup>162</sup> y *Por las almenas de Toro*<sup>163</sup>), algunos otros motivos o versos inspirados o tomados de romances tradicionales varios no con-

<sup>160</sup> Aparte de los comentarios con que A. Sánchez Moguel ilustró las dos versiones por él publicadas (*RF*, XXIII, 1907, 1087-1091), véanse las opiniones de R. Menéndez Pidal en *Cultura española*, IV (1906), 1061, y de S. G. Armistead y J. Silverman en *Sefarad*, XXII (1962), 391, n. 16 (citadas por Bénichou, 13-14).

<sup>161</sup> Incluido en un pliego suelto del siglo XVI: *Maldiciones de Salaya... con un romance de conde Eerman [sic] González y otro del Cid* (Bibl. Nac., Madrid, R. 3624).

<sup>162</sup> Aunque los versos famosos «Por besar mano de rey...» pasaron al tema de la *Jura en Santa Gadea* desde el romance *Cabalga Diego Láinez* (basado en la gesta de *Las mocedades*), la fuente de ¿*De dónde venís, el Cid?* es, sin duda, *En Santa Gadea de Burgos*, pues sólo en este romance sigue la orgullosa respuesta del Cid: «Tú me destierras por uno, yo me destierro por cuatro». Claro está que los tres versos eran tan famosos que no hay necesidad de pensar en un influjo de *En Santa Gadea de Burgos* como romance completo. Contra lo que afirma Bénichou (pp. 27-29), la unión del tema de la Jura en Santa Gadea con el del Destierro ocurría ya en la *\*Refundición del Mio Cid* conocida por la *Crónica de Castilla* (en el tránsito del siglo XIII al siglo XIV); la posposición del rencor del rey, en el relato cronístico, es una imposición de las fuentes históricas (*Historia Roderici*); los versos épicos, de una y otra escena, pueden leerse en mi trabajo «Poesía y novela en la historiografía castellana de los siglos XIII y XIV», *Mélanges Rita Lejeune*, I (Gembloux, 1969), 434-435 [y, mejor, en *La Estoria de España*, cap. VI, pp. 149-150].

<sup>163</sup> Incluido en un Pliego Suelto del siglo XVI: *Siguense siete romances sacados de las historias antiguas de España. El primero dize: Por los campos de Xerez...* (Bibl. del Escorial, 53-1-37). Bénichou (29-32) desconoce la existencia de este pliego (aunque fue descrito por el P. Benigno Fernández en *La Ciudad de Dios*, LVII, 1902, 601-607). De este mismo pliego lo tomó seguramente J. de Timoneda para su *Rosa Española* (Valencia, 1573), según confirman otros romances (cfr. *Siete siglos*, pp. 17-19). El romance de *Las almenas de Toro* gozó, sin duda, de vida tradicional desde antiguo, pues las versiones orales modernas de los judíos de Marruecos y Oriente y de Portugal no derivan del texto dramatizado por Lope de Vega en su comedia de *Las almenas de Toro* (contra lo que ha afirmado, repetidamente, M. Alvar, «Romances de Lope de Vega vivos en la tradición marroquí», *RF*, LXIII [1951], 282-305, y *Poesía tradic.*, 1966, p. XI), sino de un prototipo desconocido anterior, según ha puesto de manifiesto P. Bénichou, en *BHi*, LXIII (1961), 217-248 y en *Romancero judeo-esp.*, pp. 319, 324-325. Sin embargo, la tradición moderna no nos vale para confirmar la tradicionalidad del final de la versión del pliego suelto (y de Timoneda), que es la parte emparentada con ¿*De dónde venís, el Cid?*

xionados con la figura del Cid, y posiblemente ciertos recuerdos directos de carácter épico-cronístico.

«Estas probables fuentes —declara Bénichou— dan cuenta del romance entero, que aparece como una especie de centón de citas o recuerdos tradicionales. Lo notable en este caso es que no se trata de un romance contaminado en sus detalles por otros romances, sino de una serie de préstamos de la cual surge un poema original» (p. 35).

Esta valoración del romance me parece básicamente correcta, aunque la formación de *¿De dónde venís, el Cid?* sea, a mi juicio, algo más simple de lo supuesto por Bénichou. Alguno de los motivos que Bénichou acoge en su versión facticia es un préstamo o contaminación reciente, que sólo aparece en una minoría de las versiones marroquíes<sup>164</sup>, y los restantes influjos de romances no cidianos que señala no son muy claros<sup>165</sup>. Tampoco lo son las posibles conexiones directas con las leyendas épico-cronísticas.

Bénichou opina que la curiosa elaboración de *¿De dónde venís, el Cid?* «nos obliga a reflexionar sobre lo que pudo ser la libertad refundidora y creadora en los primeros tiempos del romancero» (p. 37), pues considera evidente que el romance «fue creado cuando estaban todavía vivos en las memorias los textos poéticos y datos legendarios de la tradición épica de España, es decir, en un tiempo relativamente próximo a la época de poetización inicial en la cual nació el romancero viejo» (p. 36). Pero, en su estudio, no encuentro ninguna prueba de la «vejez» de *¿De dónde venís, el Cid?* Las conexiones del romance con la poesía épica me parecen totalmente ilusorias<sup>166</sup>. Contra lo que Bénichou supone, la escena no ocurre en las Cortes de Toledo (del *Mío Cid* y de su *\*Refundición*, prosificada y novelizada en las crónicas), ni el conde Ordóñez, a quien el rey quiere favorecer con parte de las ganancias del Cid, es Garcí Ordóñez, su mortal enemigo (pp. 19-20). La cita de

<sup>164</sup> Frente a lo que supone Bénichou (pp. 32-34), creo que los versos sobre el Cristo figurado en la más chica de las tiendas y elpreciado rubí que el Cristo tiene en la cabeza (vv. 24-26 de su texto facticio) no surgieron «en el curso de la elaboración del *Destierro del Cid*». Sólo figuran en 7 de las 16 versiones marroquíes, y en cambio aparecen idénticos en 11 de las 13 versiones de *Cercada está Santa Fe* (asonancia *a.o*) recogidas en Marruecos (cfr. *Siete siglos*, pp. 101-106). En una de las versiones del *Destierro*, después de estos versos, siguen otros cuatro más tomados de *Cercada está Santa Fe*. Como ambos romances hablaban de tiendas «de terciopelo y brocado», el préstamo se pudo producir en cualquier momento.

<sup>165</sup> La supuesta deuda a *Con cartas y mensajeros* (o romances derivados) y a *Castellanos y leoneses* (pp. 20-23) es innecesaria. La semejanza de los pasajes comparados no es grande y los versos que figuran en las versiones marroquíes de *¿De dónde venís, el Cid?* son de tan escaso relieve que pueden no tener una fuente concreta.

<sup>166</sup> Bénichou sólo cita dos episodios épico-cronísticos que han podido influir directamente: los incidentes de las Cortes de Toledo, procedentes del *Mío Cid* (pp. 19-20), y el destierro del Cid por el rey don Sancho al volver de su embajada a Zamora, según el *Cantar del rey don Sancho* (pp. 19-20). Respecto a este destierro, interrumpido por el arrepentimiento del rey, Bénichou comenta: «No se puede afirmar con seguridad que el romance haya recordado la tradición conservada en las crónicas». Menos claro aún es el influjo de las Cortes de Toledo, según decimos en texto. Naturalmente, *¿De dónde venís, el Cid?* hereda algunos motivos épico-cronísticos a través de los romances cidianos en que se inspira. Pero eso nada prueba respecto a su fecha de composición.

Lope nos asegura que el conde pobre, pero buen hidalgo, es Diego Ordóñez, el famoso retador de Zamora. Por otra parte, la construcción sintáctica del verso textualmente citado por Lope cuadra mejor en un romance compuesto en el Siglo de Oro que en un romance «viejo» procedente de la tradición medieval.

A mi modo de ver, *¿De dónde venís, el Cid?* ilustra bien cómo «una acumulación de recuerdos» de la leyenda cidiana, tal como la recordaba el Romancero del siglo XVI, puede engendrar un nuevo romance, un poema original, en que los antiguos episodios y versos adquieren «una nueva cohesión afectiva y estilística» en torno a la figura tradicional del «vasallo oprimido y rebelde» (cfr. pp. 37-38)<sup>167</sup>; pero no puede servirnos de ejemplo de la «recreación libre (amplia metamorfosis, y a veces mutación, del patrimonio tradicional) que fue en sus principios el romancero» (p. 39), pues todo inclina a pensar que se compuso en pleno siglo XVI y que su tradicionalidad nada tiene que ver con la del romancero medieval de inspiración épica.

## 10. EL ROMANCE TRADICIONAL Y LA REELABORACIÓN ORAL COLECTIVA

Para el lector moderno, el Romancero «viejo» es, sin duda, el *corpus* de textos anónimos romancísticos salvados del olvido por la imprenta del siglo XVI en los pliegos sueltos y cancioneros de romances. Nos consta, es cierto, que durante el siglo XV (al menos desde 1420) el romancero «viejo» existía ya, floreciente, como poesía cantada; pero, salvo rarísimas excepciones, desconocemos los textos de ese romancero medieval (aunque tengamos noticia de muchos de sus temas). Por otro lado, cuando el romancero hace su aparición en la literatura —al ganar el aprecio en el siglo XV de los medios cultivados cortesanos y al ser utilizado por los poetas y músicos de formación trovadoresca—, constituye ya un «género» complejo: junto a los romances «viejos» creados por los profesionales del espectáculo poético cara a un público al que pretenden entretener con sus narraciones (romances «juglarescos»), hallamos otros romances, también «viejos», cuya estructura y estilo deben mucho a la transmisión y reelaboración oral colectivas entre «las gentes de baja e servil condición» que con ellos «se alegran» (romances «tradicionales»); y, al lado de unos y otros, abundan los romances de nueva invención que reproducen o imi-

<sup>167</sup> Cabe citar algunos casos posiblemente paralelos. Bénichou, al tratar de *El Conde Olinos* (*Romancero judeo-esp.*, pp. 334-338), sugiere que este romance puramente folklórico pudo nacer como una combinación original de motivos poéticos sueltos pertenecientes al folklore universal. También nota que el «maravilloso poema» *Yo me levantara, madre* «está hecho casi todo con versos o hemistiquios de uso común en el romancero tradicional o en la lírica antigua» (*Romancero judeo-esp.*, pp. 357-359). Estos romances tienden a adquirir argumento novelesco en el curso de su transmisión tradicional (cfr., respecto al último, M. Alvar, «Patología», 1958-59, artículo no tenido en cuenta por Bénichou). Algo semejante es el caso del romance tradicional de *El Enamorado y la Muerte*, creado a partir de dos romances trovadorescos (*Por campos*, pp. 13-55). Esta posibilidad, todavía mal conocida, de que una narración romancística haya adquirido su argumento en el curso de su transmisión oral, requiere nuevas exploraciones, pues viene a complementar el proceso contrario, mejor conocido, de transformación por fragmentismo.

tan el arte de los juglarescos y de los tradicionales. La escasez de textos del siglo XV, la diversidad de temas y fuentes de inspiración, la disparidad de ambientes socio-culturales en que los romances nacen o se cantan, hacen especialmente difícil determinar qué debe el romancero de principios del siglo XVI a una escuela de poetas «populares», qué a modelos ultrapirenaicos de la balada occidental, qué a los gustos colectivos de los cantores profesionales y qué a la intervención de poetas y músicos de la escuela trovadoresca.

Esta dificultad no debe, sin embargo, desanimar a los estudiosos. Sólo, sí, hácernos especialmente tolerantes y receptivos respecto a los más variados puntos de vista. Únicamente mediante la contribución de investigaciones múltiples, ideológica y metodológicamente muy diversas, se podrá ir aclarando la génesis medieval del esplendoroso romancero «viejo» del siglo XVI.

Más asequible al estudio es, sin duda, la capacidad recreadora de la transmisión oral (en los últimos cinco siglos). Hoy abundan los estudios de la «composición formulística», de la refundición de los temas poéticos en el acto de su ejecución por parte de los profesionales de la literatura oral. Pero el romancero tradicional no se renueva —por lo menos modernamente— de esa forma, sino a través de la colaboración, más modesta, pero no menos eficaz, de cada uno de los individuos que forman el autor-legión. Los «sujetos folklóricos» que contribuyen a recrear poéticamente los romances tradicionales, no son unos pocos individuos que asumen el papel de portavoces de la comunidad, sino los múltiples cantores que lo transmiten de una generación a otra (y de un lugar a otro), según nos lo evidencia el estudio comparativo de las versiones en aquellos casos en que las manifestaciones de la poesía oral, que han perdido su esencial carácter fugitivo por obra de un colector o impresor que las fijó por escrito, son bastante numerosas como para darnos idea precisa de la lenta labor de reinversión.

Como P. Bénichou ha visto bien, lo que confiere interés excepcional al estudio de las múltiples versiones de un mismo poema de tradición oral es la posibilidad de ver nacer y vivir la poesía a través de los tanteos, variantes y rehacimientos del autor-legión, que la comparación de unas con otras nos pone de manifiesto; pues, en la creación «colectiva», pugnan y se combinan «la materia heredada y la iniciativa creadora, las asociaciones mecánicas y la intención estética, las dudas racionales y las tentaciones oscuras», de un modo análogo a como pugnan y se combinan, inasequibles a la observación, en la mente del escritor.

*University of Wisconsin, Madison; University of California, San Diego,  
y Seminario Menéndez Pidal (de la Universidad Complutense de Madrid)*