



Trata del Rey moro que perdio a Ua,
lencia, glosado por Francisco de Lora. Dirigo a
vn hermano suyo, el qual comienza.
Delo pelo por do viene el
moro por la calçada.
(✠)

VIEJOS SON, PERO NO CANSAN
NOVOS ESTUDOS SOBRE O ROMANCEIRO

VIEJOS SON, PERO NO CANSAN

NOVOS ESTUDOS SOBRE O ROMANCEIRO

VIEJOS SON, PERO NO CANSAN
NOVOS ESTUDOS SOBRE O ROMANCEIRO

V COLÓQUIO INTERNACIONAL DO ROMANCEIRO
COIMBRA, 22-24 DE JUNHO DE 2017

COORDENAÇÃO DE

SANDRA BOTO
JESÚS ANTONIO CID
PERE FERRÉ

COM A COLABORAÇÃO DE

NICOLÁS ASENSIO JIMÉNEZ
MARIA HELENA SANTANA

COIMBRA | MADRID | FARO | LISBOA

2020

© Fundación Ramón Menéndez Pidal, Instituto Universitario Seminario Menéndez Pidal, Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Centro de Literatura Portuguesa e Instituto de Estudos de Literatura e Tradição

© Da edição: Sandra Boto, Jesús Antonio Cid e Pere Ferré

© Dos textos: os respetivos autores

Créditos da capa: Gravura de um cavaleiro com a espada ao alto, reproduzida a partir de *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Universitaria de Cracovia*, edición en facsímile precedida de un estudio por María Cruz García de Enterría, Madrid, Joyas Bibliográficas, nº 12.



Esta obra está protegida por uma licença Creative Commons (CC BY 4.0).

Para mais informações sobre esta licença consulte-se <<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt>>.

Depósito Legal: 478475/20

ISBN da versão digital: 978-989-8968-06-7

ISBN da versão impressa: 978-989-8968-07-4

DOI: <https://doi.org/10.34619/j07b-er05>

REVISÃO CIENTÍFICA: Gloria Chicote; Jesús Antonio Cid; Manuel Pedro Ferreira; Nicolás Asensio Jiménez; Pere Ferré; Salvador Rebés Molina; Sandra Boto; Teresa Almeida; Teresa Araújo.

Este trabalho foi financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito dos projetos UIDB/00759/2020 (Centro de Literatura Portuguesa), UIDB/04019/2020 (Centro de Investigação em Artes e Comunicação) e UIDB/00657/2020 (Instituto de Estudos de Literatura e Tradição).

Obteve financiamento internacional dos projetos “Catalogación, Digitalización y Edición del Romancero Tradicional de las Lenguas Hispánicas. Romances épicos e históricos de referente hispánico y francés” (Referencia FFI2014-54368-P, Ministerio de Economía y Competitividad) e “El Romancero: Nuevas perspectivas en su estudio y edición” (Referencia FFI2017-88021-P, Ministerio de Economía, Industria y Competitividad; Ministerio de Ciencia e Innovación), de Espanha. Beneficiou ainda de financiamento do Instituto Universitario “Seminario Menéndez Pidal” da Universidad Complutense de Madrid.

A sua execução enquadra-se nas atividades dos seguintes planos de investigação individuais: Bolsa de Pós-doutoramento concedida pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P. com a referência SFRH/BPD/84108/2012, financiada por fundos do MCTES; contrato financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito da Norma Transitória do DL57/2016, alterado pela Lei 57/2017(CP1361/CT0024); contrato financiado através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do Concurso de Estímulo ao Emprego Científico (CEECIND/00058/2018).

A presente publicação é coeditada pelo Centro de Literatura Portuguesa (Universidade de Coimbra), pela Fundación Ramón Menéndez Pidal, pelo Instituto Universitario “Seminario Ramón Menéndez Pidal” (Universidad Complutense de Madrid), pelo Centro de Investigação em Artes e Comunicação (Universidade do Algarve) e pelo Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (NOVA FCSH).



BRAULIO DO NASCIMENTO (1924-2016)

OFÉLIA PAIVA MONTEIRO (1935-2018)

IN MEMORIAM

ÍNDICE

Apresentação	11
SANDRA BOTO, JESÚS ANTONIO CID & PERE FERRÉ	

ABERTURA

Escilas y Caribdis en el romancero hispánico y, de nuevo, el <i>Infante Arnaldos</i>	17
JESÚS ANTONIO CID	

Apresentação da exposição ‘ <i>Uma coisa útil, um livro popular</i> ’. Almeida Garrett e o <i>Romanceiro</i> (Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, 22-6-2017)	55
OFÉLIA PAIVA MONTEIRO	

A VARIAÇÃO NO ROMANCEIRO

Algumas notas a propósito de «Processos de variação» de Braulio do Nascimento	61
PERE FERRÉ	

Um novo romance na tradição moderna portuguesa em versões de <i>Tamar</i>	77
ANA SIRGADO	

A variação no romance da tradição oral moderna portuguesa <i>Perseguição de Búcar pelo Cid</i> . Uma perspectiva de análise	89
LINA SANTOS MENDONÇA	

<i>Flérida y Don Duardos</i> : diálogos ibéricos na transmissão do romance	109
SANDRA BOTO	

ARTE POÉTICA DO ROMANCEIRO

Romancero infantil: catálogo y poética	129
MARÍA JESÚS RUIZ	

Aproximación al romancero tradicional desde la Retórica Cultural: los niveles de organización poética de Diego Catalán en el marco de la Teoría Literaria del siglo XX	145
RAQUEL LÓPEZ SÁNCHEZ	

Motivo y variación discursiva: *el protagonista pasea* 181
AURELIO GONZÁLEZ

Uma leitura do sentido do romance oral tradicional *Bernal Francês* 203
ANA MARIA PAIVA MORÃO

ARQUIVOS E COLEÇÕES DE ROMANCES

Fisionomía musical de diez canciones narrativas catalanas 227
RAMÓN VILAR I HERMS

Joan Amades, copias y versiones no publicadas 257
SALVADOR REBÉS

Los romances de la *Colección de Folklore* (Argentina, 1921):
un corpus a redescubrir 271
GLORIA CHICOTE

Algunas ampliaciones del Proyecto sobre el Romancero Pan-hispánico 279
SUZANNE HELEN PETERSEN

El Archivo Digital del Romancero: una herramienta para investigadores 301
SARA BELLIDO SÁNCHEZ & ÁLVARO PIQUERO

Romances sefardíes en la colección de Tomás García Figueras 313
PALOMA DÍAZ-MAS

Josep Romeu Figueras y el romancero en el *Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC* ... 329
EMILIO ROS-FÁBREGAS

A VIDA TRADICIONAL DO ROMANCEIRO

O Romanceiro em África e na Ásia 347
JOSÉ LUIS FORNEIRO

La forma de vida del romance en México y su vigencia 355
MERCEDES ZAVALA GÓMEZ DEL CAMPO

El romance *La hermana avarienta* en la tradición oral de Cantabria:
del intercambio simétrico a la insolidaridad social estructural 377
BEATRIZ VALIENTE BARROSO

A vueltas con el *estilo oral*: los primeros romances noticieros 399
ANA VALENCIANO

El romance de *El enamorado y la muerte* y otros textos afines en la literatura
y el folclore catalanes 411
HELENA ROVIRA CERDÀ

Erotismo y creación poética en *La bastarda y el segador* 439
ÁLVARO PIQUERO

De amores y sucesiones en el romancero 457
BEATRIZ MARISCAL HAY

Cómo muere un romance 465
IGNACIO CEBALLOS VIRO

MENTALIDADES E IDEOLOGÍAS NO ROMANCEIRO

Entre castellanos y portugueses. De nuevo sobre el *Romance de la muerte de la
Duquesa de Braganza* 487
CLARA MARÍAS

El abigeato en el romancero: literatura y ecología 513
MICHAEL MCGLYNN

El romancero a don Rodrigo Calderón: ¿una barroquización del romance? 531
KARIDJATOU DIALLO

De la sublevación de las Alpujarras al romancero morisco 551
JOSÉ LUIS EUGERCIOS ARRIERO

O ROMANCEIRO E OUTROS GÉNEROS

Todos los géneros literarios tienen su edad y su tiempo:
los nuevos géneros épico-líricos que suceden al romancero 573
MAXIMIANO TRAPERO

«Conde Jano»: dos vazios do romance ao conto de Mário de Carvalho 593
ANA MARIA MACHADO

Notas acerca de la pervivencia del romancero sobre Fernán González
en la escena áurea 607
ALBERTO ESCALANTE VARONA

O ROMANCEIRO NO SIGLO DE ORO E SEUS DESENVOLVIMENTOS TARDIOS

Romance y otras series monorrimas en la literatura catalana de los siglos XIV-XVI	627
JOAN MAHIQUES CLIMENT	
<i>Floresta de varios romances</i> : breve nota a novos achados	653
TERESA ARAÚJO	
El romance pseudo-ariostesco <i>En su balcón una dama</i> en el Cancionero Ottoboniano 2882	661
AVIVA GARRIBBA	
Pérez de Hita ante la toma de Granada: editor, autor, manipulador	675
ANA PILAR GARCÍA ESTEBAN	
<i>Caballero, si a Francia ides</i> : versiones musicales y construcción del romancero	697
VICENÇ BELTRAN	
La materia clásica en el romancero	713
NICOLÁS ASENSIO JIMÉNEZ	
‘Me cautivaron aquellas gentes malignas’: el tema del cautiverio en el romancero de ciego	727
MADELINE SUTHERLAND	
EDIÇÃO CRÍTICA DO CACIONERO DE ROMANCES	
El corrector del <i>Cancionero de romances</i> de 1555	743
JOSEP LLUIS MARTOS	
La <i>ratio typographica</i> del romancero impreso y el <i>Cancionero de romances</i>	761
ALEJANDRO HIGASHI	
Las tradiciones textuales del <i>Cancionero de romances</i>	781
MARIO GARVIN	
Fuentes manuscritas para una edición crítica del <i>Cancionero</i> <i>de romances sin año</i>	797
VIRGINIE DUMANOIR	

APRESENTAÇÃO

No *Romancero general* de 1600 (com réplica na sua edição de 1602 e anunciado antes nalgumas das *Flores* que, na última década do século XVI, serviram de fonte a esta magna obra), surge um romance novo jocoso que traz para a ribalta da sátira o *excesso* de atenção que a temática mourisca havia granjeado junto dos poetas espanhóis coevos. A polémica é conhecida. O romance, atribuído a Lope de Vega e cujo incipit se inscreve no *Romancero general* como “Tanta Zaida y Adalifa” (“No tanta Zaida y Adalife”, na *Flor tercera* de Madrid, 1593), celebra o contraste, como bom poema barroco que é, entre o exagero característico do exótico mourisco e o apelo ao regresso à tradição poética dos velhos temas e heróis castelhanos medievais. Efetivamente, segundo o romance, estes últimos “Viejos son, pero no cansan”. Assim os immortaliza um verso extraído da *moraleja* final do poema.

No limite, este verso pode assumir-se como sinédoque do próprio romanceiro, género vetusto mais do que cantado, glosado, estudado, *adulterado*, utilizado com os mais diversos propósitos estéticos e ideológicos que, não obstante, em pleno século XXI, continua a fazer correr tinta e a unir comunidades em torno de um património que nos é comum. Foi, pois, neste sentido que os editores o convocaram para o título do presente monográfico de estudos. Novos estudos sobre o velho e —como sugere o poema citado— intemporal romanceiro.

Com efeito, tal intemporalidade encontra-se não só plasmada na sobrevivência secular do género, mas de igual modo na vitalidade e pluralidade de abordagens críticas que se têm vindo a suceder sobre a poesia narrativa ibérica. Em particular, permita-se-nos destacar aqui a renovação de perspetivas que o V Congresso Internacional do Romanceiro —gentilmente acolhido pela Universidade de Coimbra entre 22 e 24 de junho de 2017, numa coorganização da Fundación Ramón Menéndez Pidal e do Centro de Literatura Portuguesa (CLP) daquela universidade portuguesa— proporcionou. Tratou-se de um encontro científico cujo balanço se reflete neste livro parcialmente, já que este último acolhe alguns estudos que extrapolam os trabalhos apresentados naquela ocasião. Recorrendo a uma metáfora poética, diríamos que o presente volume surge, pois, à guisa de desenvolvimento de um mote que nos foi oportunamente dado pelo congresso. Cumpre-nos, ainda assim, evidenciar que a própria celebração deste encontro, em 2017 e em Portugal, frisamos, se reveste de enorme transcendência, se nos lembrarmos dos excessivos trinta anos que separam a organização do último encontro internacional sobre o romanceiro, o IV Coloquio Internacional del Romancero, realizado no Puerto de Santa María de Cádiz, deste V Congresso, de Coimbra, que contou com a presença, na Comissão de Honra, dos Presidentes do Instituto Cervantes e do Instituto Camões, bem como dos Magníficos Reitores da Universidade de Coimbra e da Universidad Complutense de Madrid, personalidades que prontamente se associaram à iniciativa, reconhecendo o seu interesse científico e cultural.

De variada índole foram as circunstâncias que impediram que este encontro se tivesse realizado antes, como fora o desejo das instituições envolvidas e, de um modo muito particular, da Fundación Ramón Menéndez Pidal. Não é este o lugar apropriado para as esgrimir. Não obstante, é com facilidade que se adivinha a imensa carga emotiva que envolveu o congresso, durante o qual choradas ausências coabitaram com novas e não tão

novas gerações de investigadores, sempre movidas por impulso e entusiasmo idênticos aos dos mestres. Pelo significado de reatar uma tradição académica de tal forma relevante para a comunidade científica internacional que se dedica ao estudo, recolha ou edição da balada ibérica, este V Congresso foi, sem modéstias, um sucesso. Por outro lado, importa louvar a bem-sucedida organização internacional que permitiu, pela primeira vez, que Portugal assegurasse a qualidade de anfitrião desta reunião.

A conservação, na Universidade de Coimbra, do espólio literário do polígrafo romântico Almeida Garrett (1799-1854) exerceu um peso determinante na decisão de transformar, durante três dias, a cidade de Coimbra no centro dos estudos sobre o romanceiro pan-hispânico, convocando a debater e sentando à mesa tradicionalistas, individualistas, oralistas, musicólogos, crentes e descrentes no uso das novas tecnologias.

A sessão de abertura do evento, que decorreu na Sala de S. Pedro da Biblioteca Geral da universidade portuguesa, homenageou ainda aquele que foi o pioneiro e visionário editor de romances da tradição oral moderna, Almeida Garrett. O momento acolheu um excuro dedicado à relação entre Garrett e o romanceiro, da responsabilidade da saudosa Doutora Ofélia Paiva Monteiro (texto integrante do presente volume), a inaugurar a exposição bibliográfica *“Uma coisa útil, um livro popular”*. Almeida Garrett e o Romanceiro, com curadoria de Sandra Boto e apoio de Maria Helena Santana e Isabel Ramires. Com efeito, o pecúlio de centenas de autógrafos garrettianos dedicados ao romanceiro que a Biblioteca Geral havia incorporado recentemente no seu acervo, oriundos da Coleção Futscher Pereira, e que aguardava por uma oportunidade para se mostrar ao público, justificava uma celebração tão simbólica como a proporcionada pelo evento.

Em síntese, a solenidade atribuída ao momento adveio da coincidência de a Universidade de Coimbra se encontrar vinculada, de forma tão indelével, aos primórdios da recolha e edição de romances tradicionais na Península Ibérica (datam de 1823-24 as primeiras recolhas e os primeiros registos de versões de romances por iniciativa de Garrett). Mas não só. É também nesta instituição que atualmente se conserva o espólio de Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1851-1925), a insigne romanista e íntima colaboradora de Ramón Menéndez Pidal e María Goyri nos mais variados assuntos da filologia românica, entre os quais ocupa lugar de destaque, como é do conhecimento geral, o romanceiro.

Por outro lado, em 2016 calava-se a voz do reconhecido estudioso brasileiro Bráulio do Nascimento, nome maior dos estudos sobre o folclore no Brasil e detentor de um papel fundamental na aproximação da crítica sobre o romanceiro ao universo estruturalista. Por este motivo, foi-lhe dedicada uma sessão de homenagem durante o evento. Posteriormente, já durante a etapa de preparação editorial do volume, foi Ofélia Paiva Monteiro, investigadora do Centro de Literatura Portuguesa e especialista maior da obra garrettiana em Portugal e no mundo, a abandonar-nos. Por isso, é com um pesar proporcional à admiração que partilhamos pelos dois intelectuais que dedicamos estes estudos à memória de Bráulio do Nascimento e de Ofélia Paiva Monteiro.

Quando há alguns parágrafos atrás afirmávamos que o presente monográfico partia dos trabalhos do congresso mas a eles não se cingia, referíamos-nos, em parte, ao facto de a sua estrutura não replicar necessariamente os eixos temáticos nem sequer a sequência do evento de 2017, embora tivéssemos mantido a ABERTURA (contendo os contributos originais de Jesús Antonio Cid e de Ofélia Paiva Monteiro). Mas reportávamo-nos, igualmente, à necessidade que sentimos de reorganizar e reagrupar os estudos coligidos em torno de

critérios que advêm da nossa própria aferição dos seus pontos-chave, embora reconhecendo que alguns dos trabalhos poderiam sem dúvida integrar-se também noutras das temáticas apresentadas na obra. Estamos cientes de que, tal como em qualquer coletânea de estudos, as decisões editoriais atuam como etiquetas de leitura. Temos, pois, esperança de não influenciarmos equivocadamente os futuros leitores em função das nossas decisões organizativas que resultam da abordagem que levámos a cabo dos estudos coligidos.

Optámos, pois, para além de mimetizar, no conteúdo da obra, o momento de abertura do congresso —e por aqui se fica a relação estrutural entre livro e evento— por criar grandes temáticas sob as quais agrupamos os estudos que constituem o livro. São elas: A VARIAÇÃO NO ROMANCEIRO; ARTE POÉTICA DO ROMANCEIRO; ARQUIVOS E COLEÇÕES DE ROMANCES; A VIDA TRADICIONAL DO ROMANCEIRO; MENTALIDADES E IDEOLOGIAS NO ROMANCEIRO; O ROMANCEIRO E OUTROS GÊNEROS; O ROMANCEIRO NO SIGLO DE ORO E SEUS DESENVOLVIMENTOS TARDIOS; EDIÇÃO CRÍTICA DO *CANCIONERO DE ROMANCES*.

Com alguma razão apontar-nos-ão o dedo a uma eventual sobreposição entre temáticas. Só aqueles que não conhecem os vai-e-vem da longa vida do romanceiro (perspetiva historiográfica e crítica incluídas) não o detetará ou será incapaz de reconhecer a dificuldade inerente à tarefa. Só quem nunca se perdeu nas incongruências e nos significados ideológicos da atribuição de classificações nas diversas modalidades críticas que acompanham o género; quem nunca recolheu um romance numa aldeia remota, quem nunca se perdeu no labirinto de decisões que significa fixar um romance tradicional. Só quem nunca estruturou mental ou tecnologicamente um arquivo é que não estará capacitado com as ferramentas necessárias para criticar o que é natural e desejavelmente alvo de debate: o trabalho destes editores. Mas, ao fim e ao cabo, é por isso que o romanceiro perdura *sine die*, pese embora a eterna decadência que se vem anunciando desde o século XVI (recordemos a propósito a feliz expressão de Paul Bénichou ao advertir que “La agonía del romancero oral es eterna.”). A comprová-lo está, mais uma vez, o assinalável conjunto de autores que entusiástica, generosa e pacientemente colaboraram nesta coletânea com o resultado das suas investigações, as quais vão desde os mais recentes projetos que dão agora os primeiros passos àqueles que marcam os trabalhos sobre o romanceiro de há décadas a esta parte mas que nunca deixam de ter uma palavra nova a dizer. Este monográfico orgulha-se, pelo exposto, de unir o pretérito ao futuro. Convidamos o leitor a descobrir, pelos seus próprios meios, esta conjugação de saberes e de estados da arte *in fieri*.

Não duvidamos, portanto, que, enquanto os deuses assim o permitirem, embora eternamente velhos e em estertor, os romances não cansam nem cansarão nunca, assim saibamos procurar nesse inesgotável livro a novidade que, entre versos, não deixará de esperar por cada um de nós para ser debatida. Que este monográfico cumpra esse papel é, pois, o nosso sincero e humilde desejo.

Lisboa | Madrid, 10 de setembro de 2020.

Os Editores

SANDRA BOTO
JESÚS ANTONIO CID
PERE FERRÉ

ABERTURA

ESCILAS Y CARIBDIS EN EL ROMANCERO HISPÁNICO Y, DE NUEVO, EL *INFANTE ARNALDOS*

JESÚS ANTONIO CID

Universidad Complutense de Madrid / Fundación Ramón Menéndez Pidal

RESUMEN

Continuidad y significación de los *Coloquios Internacionales sobre el Romancero*. El estudio inmanente, integral, del género, y las perspectivas parciales: aproximaciones *bibliográfica* y *etnográfica*; el romancero de tradición oral y la imprenta del siglo XVI; complementaridad de enfoques: el romance del *Infante Arnaldos* (IGR: 0435) y las baladas europeas sobre raptos marinos.

PALABRAS CLAVE

Romancero; tradición oral; imprenta del siglo XVI; Conde Arnaldos; raptos marinos; *Scibilia Nobile*; *Die Losgekaufte*; *Neska ontziratua*.

ABSTRACT

Continuity and significance of the *Colloquia on Hispanic Balladry*. The immanent, integral study of the *Romancero*, and partial perspectives: *bibliographic* and *ethnographic* approaches; the oral tradition and the printing press of the 16th Century; complementarity of approaches: the romance of *Infante Arnaldos* (IGR: 0435) and the European ballads about sea abductions.

KEYWORDS

Romancero; Oral Tradition; 16th Century Press; Conde Arnaldos; Sea Raptors; *Scibilia Nobile*; *Die Losgekaufte*; *Neska ontziratua*.

1. Este *V Congreso Internacional do Romanceiro* reanuda unos encuentros que comenzaron en Madrid en la ya lejana fecha de 1971, y que a intervalos quinquenales se celebraron después en 1977 (Davis, California), 1982 (Universidad Autónoma de Madrid), y 1987 (Sevilla-Puerto de Santa María y Cádiz).

Desde el cuarto Congreso de 1987 hasta este quinto de 2017 han pasado, pues, treinta largos años. Debemos congratularnos por la feliz ocasión de retomar estos coloquios y debemos también, muy en primer lugar, agradecer a la Universidad de Coimbra su hospitalidad.

Era muy natural y lógico que Portugal recogiera el testigo de estos encuentros. Portugal fue el primer país ibérico que prestó atención a la tradición oral moderna del

romancero, igual que ha sido también el primero en culminar la edición científica de todo el corpus de versiones publicadas (entre 1828 y 1960). Ramón Menéndez Pidal siempre consideró a José Leite de Vasconcelos y a Carolina Michaëlis como sus grandes pares e interlocutores, y no sólo para el romancero. Diego Catalán compartió con Luis Filipe Lindley Cintra, además de una profunda amistad, el interés por la lengua, la historiografía y el romancero. Y los contactos fructíferos han continuado hasta la actualidad. Gracias, pues, muy especiales y en nombre de todos a Pere Ferré y a Sandra Boto, por la laboriosa y espléndida organización de este V Congreso. Basta ver el programa que tenemos por delante para advertir ya de entrada que este Congreso de Coimbra supera por su amplitud y variedad a todos los anteriores.

Quisiera también en nombre propio y de todos rendir un testimonio de emocionado recuerdo a quienes protagonizaron los congresos anteriores, y ya no nos acompañan: Diego Catalán, Joseph Silverman, Samuel Armistead, Paul Bénichou, Braulio do Nascimento, a quien muy justificadamente va a dedicarse una Sesión de Homenaje. También a otros maestros y amigos que participaron en los Congresos anteriores y ya no están entre nosotros: Jacob Hassán, Antonio Sánchez Romeralo, Ruth House Webber, Mercedes Díaz Roig, Amelia García Valdecasas, Ana Pelegrín...

La ya muy manida frase de que somos pigmeos a hombros de gigantes no puede ser más cierta que cuando se aplica a quienes nos interesamos por el romancero. Es seguro que en muchas cuestiones tenemos ahora mejor información, conocemos más textos, o manejamos mejores instrumentos de análisis. Vemos más lejos que nuestros predecesores, pero si vemos más y más allá, cuando realmente es así, es porque vemos desde más alto, porque caminamos a hombros de la obra de Diego Catalán, de Samuel Armistead, de Bénichou, o de Braulio do Nascimento, o, antes, de la obra de Ramón Menéndez Pidal, Carolina Michaëlis, o Antonio Rodríguez Moñino.

Los Coloquios Internacionales del Romancero tuvieron el indudable mérito de asentar la convicción de que la poesía narrativa oral hispánica precisaba de un estudio inmanente al propio género. El romancero no debía ser considerado sólo ni fundamentalmente en función subsidiaria respecto a otros campos de estudio: la épica, la historia, la lengua y la geografía lingüística, la etnografía, la imprenta del siglo XVI, etc. De lo que se trataba, más bien, era de invertir la perspectiva y pasar a considerar la épica, la historia, la lengua, la etnografía, o la bibliografía material, como herramientas útiles y necesarias, pero herramientas, para una mejor comprensión de lo que el romancero tiene de propio y específico como fenómeno literario de larga duración.

Es evidente que ese objetivo de un estudio inmanente, específico, del romancero se ha cumplido con creces, y que al mismo tiempo el campo, los "campos del romancero", ha progresado abismalmente desde 1971, o 1987, fechas del primero y cuarto Congresos.

Dios me libre, y Dios libre a los presentes, de intentar esbozar aquí un *Estado de la cuestión* de los estudios actuales sobre el romancero. Al margen de mi insuficiencia para semejante tarea, se da la circunstancia de que el decano de nuestros estudios, Giuseppe Di Stefano, trazó en 1987 una panorámica que, aunque requiriese de las lógicas actualizaciones, puede muy bien servirnos de guía, por haberse expuesto allí con especial agudeza los problemas esenciales a que se enfrentaban y se siguen enfrentando los estudiosos del romancero (véase Di Stefano, 1992: 33-52). Di Stefano se centraba en el romancero viejo y los textos impresos. Mi perspectiva sería, claro está, algo diferente, y, aunque ya queda

indicado que no me es posible acometer un examen pormenorizado de los últimos logros y las últimas tendencias en nuestro campo de estudios, sí creo oportuno formular unas breves y muy generales reflexiones.

Un estado de la cuestión, es decir el consenso vigente sobre una obra o un género literario, se construye por la suma de nuevos hallazgos documentales o interpretativos, por la revisión o negación de las anteriores ideas recibidas, y por el establecimiento de nuevas pautas y propuestas. De la competencia y la criba de las nuevas propuestas aportadas por los investigadores y estudiosos surge un nuevo consenso, que nunca será definitivo y que naturalmente estará sujeto a revisiones futuras.

Tan perjudicial para el hallazgo de la verdad, de una cierta verdad, son el *Misoneísmo*, el aborrecimiento a la novedad por el mero hecho de ser novedad, como el *Erostratismo*, el afán de presentar como novedad la simple negación de ideas anteriores, para adquirir notoriedad a cualquier precio, igual que Eróstrato incendió el templo de Diana en Éfeso, sólo para dejar memoria de su nombre. Menéndez Pidal ya nos ilustró sobre las miserias del *Alcibiadismo*, variedad infantilizada del *Erostratismo* pero no menos dañina por cuanto se alimenta la vanidad a costa de novedades disparatadas, de “travesuras extravagantes para atraer sobre sí la atención”.

Toda novedad válida aplicable al campo de estudios y la investigación del romancero hispánico habrá de partir de ciertas evidencias: el romancero es un género que forma parte del gran canon de la literatura occidental, y es la rama más vigorosa, por su amplitud espacial, temporal y lingüística, de un género transnacional, la balada narrativa popular europea.

El consenso crítico, la *Academia*, nos dice que, independientemente de sus controvertidos orígenes, estamos a la vez ante un género de transmisión y recreación oral, y escrita. Ese mismo consenso afirma que el romancero es un fenómeno de larga duración, existente desde la España medieval o postmedieval hasta la actualidad. Es también consabido, sin embargo, que desde casi los principios de la imprenta, los romances interesan, crematísticamente, a los impresores, y desde principios del siglo XVI se imprimen romances en pliegos sueltos y en colecciones extensas de romances. También ocasionalmente se copian romances en manuscritos desde el siglo XV. Pero la eventual fijación por escrito no anula que la transmisión de los romances haya sido o siga siendo un fenómeno básicamente oral, en unas comunidades de transmisores compuestas muy mayoritariamente por analfabetos.

Hasta aquí la ortodoxia fijada por Menéndez Pidal y su escuela. El romancero es un *continuum* desde el siglo XIV al XXI: *Siete siglos del Romancero* es el título de un libro de Diego Catalán. Esa misma *ortodoxia* enfatiza la creatividad del género, según se manifiesta en su diacronía y en su difusión espacial; en las variaciones prácticamente ilimitadas que los romances experimentan, por su adaptación al medio, es decir a los intereses de sus depositarios, los transmisores, que a largo plazo modifican profundamente los textos primitivos. Intervienen también los intereses de los impresores y los valores sociales que se desea primar en determinados periodos del siglo XVI y en determinadas coyunturas históricas, lo que hace que se impriman preferiblemente unos romances y no otros, y que se impriman en unos años concretos, y no en otros.

No cabe duda de que la posibilidad de cotejar dos cortes sincrónicos en la evolución de las fábulas romancísticas, con dos corpus extensos de los siglos XV y XVI, por una parte,

y del XIX en adelante, por otra, es casi única en la balada europea, y se supone que los estudiosos debemos sacar partido de toda la variedad temporal y geográfica que ofrece el romancero, o en cualquier caso no soslayarla.

En los últimos años, sin embargo, esa consideración global de los romances parece haber entrado en crisis, y asistimos a la defensa de propuestas reduccionistas, en el sentido de que renuncian al estudio y a la edición del romancero como un *continuum* unitario. Renuncian, o consideran que ese *continuum* es ilusorio, o, si existe, carece de interés.

Las Escila y Caribdis en el estudio del romancero, a que me refería en el título de esta ponencia son, precisamente, esas perspectivas reduccionistas: entiéndase bien que *reduccionista* no tiene aquí un significado necesariamente negativo. Si se prefiere, podemos hablar, mejor, de perspectivas de especialista, o de perspectivas sectoriales. Se trataría sencillamente de acotar mejor un campo de estudio, bien sea centrándose en el romance viejo impreso en el siglo XVI, o bien en el componente etnográfico de la tradición oral moderna en el siglo XX. Y en sí mismas, esas perspectivas naturalmente no tienen nada de perjudicial para nuestros estudios sino todo lo contrario. Los trabajos de Giuseppe di Stefano sobre el romancero viejo y sus textos, desde los 1960s hasta hoy han iluminado decisivamente nuestra comprensión del romancero viejo. Y para el romancero impreso y sus condicionantes a nadie le cabe duda que los estudios del propio Di Stefano, los de Vicenç Beltran, Alejandro Higashi o Mario Garvin (por fortuna todos ellos presentes en este congreso), o los del recientemente y tristemente desaparecido Victor Infantes, y otros estudiosos, nos hacen ver el romancero a nueva y más brillante luz.

Lo mismo puede afirmarse de las perspectivas aportadas por teóricos de la literatura y por folcloristas, etnógrafos y antropólogos al estudio de la tradición oral moderna. Leemos y entendemos ahora los romances mucho mejor que en el pasado, una vez que los consideramos como estructuras significantes complejas, muy lejos de la mera espontaneidad y la simplicidad natural que les atribuían los admiradores románticos y postrománticos.

Ahora bien, las perspectivas especializadas tienen, a mi juicio, ciertos riesgos. Y el primero de ellos es la renuncia, explícita o implícita, a un estudio del género en toda su complejidad y riqueza.

Por una parte se han publicado notables estudios que consideran el romancero que se imprime en el siglo XVI como un conjunto de textos del todo análogos a la poesía culta, de autor, que se escribe y se imprime en ese siglo.

Es una realidad, que nadie niega, que una vez que los romances se imprimen se comportan básicamente como cualquier otro objeto literario impreso. Las erratas, correcciones de imprenta y en general la transmisión de unas ediciones a otras no difieren mucho, o nada, de las que se aprecian en los impresos de otros géneros poéticos o prosísticos. Pero si se tiene en cuenta que la eventual puesta por escrito, manuscrita o impresa, no anula en modo alguno el que los romances se siguieran memorizando y ejecutando en un medio oral, creo evidente que los testimonios impresos en su estricta materialidad objetual no nos explican ni todo el romancero, ni el romancero del siglo XVI, ni tampoco el propio romancero impreso en el siglo XVI.

El libro de Mario Garvin, *Hacia una edición crítica del romancero impreso (siglo XVI)*, de 2007, encabeza su título, con el rótulo *Scripta manent*, destacado en letras rojas. El contenido del libro responde fielmente a su título. En efecto, para el autor sólo lo escrito cuenta. La conclusión es que ni los antecedentes medievales, bien sean épicos,

de la novela europea o cualquier otro origen, tienen para él la menor relevancia, como tampoco la tiene la descendencia oral de los romances que nos consta que se cantaban en el XVI, hayan sido o no impresos.

Claro está que es del sumo interés establecer con la mayor seguridad posible la bibliografía material del romancero viejo, pero ello no supone que los romances sean objetos literarios idénticos a los poemas de Montemayor o Garcilaso. Y mucho menos que las alteraciones textuales en la transmisión impresa del romancero se deban exclusivamente a errores de tipógrafos o a correcciones deliberadas de los regentes de una imprenta de Sevilla, Burgos o Amberes. Los cambios esenciales, los únicos que de verdad interesan al estudioso, los que no son reductibles a la letra pequeña de un tan necesario como casi siempre tedioso aparato crítico, son los que se deben a la coexistencia de versiones distintas, que ya existían en el siglo XVI. Hay demasiadas evidencias de ello como para poder negarlo.

Creo que deberíamos tomarnos más en serio las palabras, citadas hasta la saciedad, de Martín Nucio en el prólogo al *Cancionero* de Amberes:

No niego, que en los [romances] que aquí van impresos habrá alguna falta, pero esta se debe imputar a los ejemplares de adonde los saqué que estaban muy corruptos, y a la flaqueza de la memoria de algunos que me los dictaron, que no se podían acordar de ellos perfectamente.

Al mencionar “los ejemplares de donde los saqué”, sabemos bien que se refiere a los pliegos sueltos. Ya Menéndez Pidal identificó varios de los pliegos que sirvieron de fuente a Martín Nucio, y ese catálogo de pliegos fuente ha sido corregido y aumentado por otros estudiosos, entre ellos el propio Garvin. Claro es que cabría preguntarse de dónde tomaron los primeros impresores de pliegos los textos que imprimían, y la respuesta no está sólo en el *Cancionero General* de Hernando del Castillo ni en otras previas fuentes impresas. Igual que Nucio, los pliegos sueltos recurrieron muchas veces, si no como norma general, a recitaciones orales dictadas. Ahora bien, en cuanto al *Cancionero* de Amberes, se nos dice que las fuentes orales son prácticamente inexistentes. Habría sólo unos cinco romances —cinco—, tomados de recitaciones orales, y una decena con fuente manuscrita. Confieso que no entiendo muy bien esa distinción. Claro es que Nucio o su colaborador español al usar fuentes orales, anotarían al dictado la versión recitada o cantada de viva voz, igual que han seguido haciendo los colectores de romances hasta hoy mismo, es decir los romances pasarían por una transcripción, por el manuscrito, antes de imprimirse. Pero independientemente de que las versiones de fuente oral directa sean más o menos numerosas en el *Cancionero* de Amberes, lo significativo es que Nucio dice con nítida claridad que los romances existían en la memoria de quienes los cantaban, y que consideraba esa *fuentes* tan válida y tan falible como la de los “ejemplares” impresos. La letra corrupta y la flaqueza de memoria son las dos caras de la misma imperfección que advierte y lamenta en los textos que daba a luz.

Scripta manent, muy cierto; pero también lo es que *Verba manent*, y no sólo *Verba volant*. Sin apoyo escrito se han transmitido durante siglos los poemas homéricos, y durante algún milenio los *gathas* o himnos de Zoroastro, y ello con una voluntad de exactitud y fidelidad a las *Verba* recibidas que poco tiene que envidiar a la de un escrupuloso editor de textos escritos. Pero no es menos cierto que, tanto *Scripta* como *Verba*, ambas *manent et mutant*. Una versión de un romance recogida en el siglo XXI puede tener algunos o varios versos

idénticos a los que figuraban en la versión de ese mismo romance que fue impresa en un pliego suelto del siglo XVI; pero tendrá muchos más versos que son distintos o nuevos. Al estudioso del romancero le interesan tanto unos como otros; o, si acaso, le interesan más los versos diferentes, los nuevos, o los suprimidos, puestos que en ellos se refleja con mayor contundencia la vitalidad del género y la creatividad de las cadenas de transmisores.

Pienso que tal vez algunos de los problemas, incomprensiones o desacuerdos que existen a menudo en los estudios sobre el romancero proceden en última instancia de la polisemia que existe en el término *romance*; *romance* designó, como sabemos, la lengua vulgar como distinta de la lengua sabia, el latín; y *romance* es también una narración en verso o prosa de contenido fantástico o idealista. Pero la bisemia más habitual y perturbadora es la que se produce entre *romance* entendido como un poema narrativo, de procedencia o estilo, digamos, *popular* o *popularizante* o *popularizado* (si se quiere evitar el término *oral*), por una parte, y por otra *romance* entendido como una forma métrica, caracterizada por el verso octosílabo, y la asonancia monorríma.

Es realmente excepcional en la balada europea que una forma métrica concreta sea el vehículo dominante o mayoritario para todo el género poético. En cualquier corpus de tradición baladística, escandinava, angloescocesa, francesa, etc., puede fácilmente advertirse que las baladas narrativas adoptan una pluralidad de formas métricas. En el caso hispánico, en cambio, existe una casi absoluta *dictadura* de una forma métrica, la del verso de *romance* (8+8), y la rima seguida, para manifestar el género de la canción narrativa de estilo popular. Existen excepciones, claro: hay romances en verso hexasílabo o heptasílabo; y hay amplios vestigios de composiciones narrativas paralelísticas. También el monorrímo puede transgredirse con poliasonancias varias, introducción de estribillos, versos de invocación, etc. Pero tenemos interiorizado de forma casi automática que un romance está en forma métrica de romance, y que si una composición está en verso de romance es un *romance*. Y si no está en verso de romance naturalmente no es un *romance*. Se produce así el hecho de que, por ejemplo, una balada narrativa popular muy difundida en Portugal continental, Açores, Madeira, y Galicia, *La pastora probada por su hermano* (IGR: 0453), de forma estrófica, no suele ser considerada como romance, cuando es sin duda una balada de pleno derecho con abundantes paralelos en la tradición europea de varias lenguas. Pero lo mismo sucede ya en época antigua con las *Coplas de los Comendadores*, o las *Coplas de la morica garrida*, que son también baladas plenamente narrativas pero nunca se incluyen en las ediciones canónicas y estudios sobre el romancero ibérico por la simple razón de no estar en verso de *romance*.

Inversamente, si tendemos a considerar como romances, pertenecientes al género *romance*, los romances trovadorescos, en donde no existe narración, o la narración es pura alegoría, y que son composiciones de autor conocido y no tienen nada o tienen muy poco de *popular* o *popularizante*. Pero, eso sí, están de metro de *romance*. ¿Y qué decir del romancero erudito o cronístico, a lo Sepúlveda, o del romancero nuevo de Lope de Vega y sus coetáneos, o del romancero de ciegos? Estos géneros o subgéneros poéticos sí son narrativos, a veces sobreabundantemente narrativos, pero ni a Svend Grundtvig, ni a Francis Child, ni a John Meier, ni al mismo Georges Doncieux, se les habría ocurrido nunca incluir poemas de ese tipo en una compilación de baladas danesas, angloescocesas, alemanas o francesas. En el romancero hispánico, en cambio, la identidad formal métrica, y el ver coexistir todos estos géneros en los pliegos sueltos y cancioneros del siglo XVI, nos lleva

a hacer la inferencia de que todo son igualmente romances y a desdibujar lo específico del romancero que con mayor o menos exactitud denominamos romancero viejo, tradicional, oral o popular. El romancero trovadoresco, erudito-cronístico, nuevo o de ciegos son géneros de indudable interés y merecedores de estudio, pero no son *romances* o baladas en un sentido mínimamente estricto, a pesar de la analogía o identidad de su forma métrica.

Una perspectiva basada únicamente en el romancero viejo impreso y con menosprecio de la tradición oral puede llevar a distorsiones e inferencias erróneas. Así, al tratar del romance del *Emplazamiento de Fernando IV* (*Fernando IV emplazado por los Carvajales*, IGR: 0598), y su principio, que aludiría a las devociones de Fernando III, Garvin cuestiona que el romance originario pudiera tener el incipit “Válame Nuestra Señora / que dizen de la Ribera” porque, apoyándose en Di Stefano, el verso “suena a fórmula de exordio típica de romances de ciego”. Cabría recordarles a ambos admirados estudiosos que “Válgame Nuestra Señora”, con sus variantes, forma parte del estribillo coral, y de los versos de invocación con que se inicia y concluye el canto de un romance, en las versiones arcaizantes de Asturias y León. Se suelda a romances tan tradicionales como *La penitencia del rey don Rodrigo* (IGR: 0020), *Flérida y Don Duardos* (IGR: 0431), *Conde Alarcos* (IGR: 0503), *La esposa de Don García* (IGR: 0183), *Conde Niño* (IGR: 0049), *Gaiferos y Galván* (IGR: 0087), *Gerineldo* (IGR: 0023), *Muerte del príncipe don Juan* (IGR: 0006)... y un larguísimo etcétera (véase Cid, 2009: 3-18). Donde no aparece el verso es, precisamente, en los romances de ciego memorizados directamente desde pliegos de cordel. Cree igualmente Di Stefano que el desenlace, radicalmente novedoso, de la única versión castellana de la tradición oral moderna de *Marquillos* (IGR: 0292), sería propio de una “orientación folletinesca”, es decir estaríamos también ante un simple aditamento característico de los romances vulgares o de ciegos (Di Stefano, 1993: 420)¹. No puedo estar en mayor desacuerdo con tal apreciación. Una vez que la tradición oral castellana se aparta del desenlace del texto impreso en el siglo XVI, con el que coinciden los textos catalanes, de Cataluña continental, Baleares y Alguer (Blancaflor degüella o despeña a Marquillos, y venga así a su marido), y una vez que el relato se problematiza haciendo que se consume la violación evitada en los otros textos, el nacimiento de un hijo no deseado es la consecuencia lógica. Por lo tanto, el romance ha de ofrecer la solución a un problema muy distinto del inicial. Que en el hijo, después de bautizarlo, se reproduzca la muerte del padre, con paralelismo de escenas, no resulta en modo alguno gratuitamente “folletinesco” sino necesario. La violencia, y hasta lo truculento, son consustanciales a los estratos más antiguos de la balada europea y el romancero; no son aspectos que puedan desdeñarse calificándolos sin más de “folletín”.

El fetichismo reverencial de que un texto del siglo XV o XVI, solo por el hecho de serlo o porque lo leamos en letra gótica, remita a una estética superior, y sea necesariamente preferible a los textos orales es una simple falacia de raigambre romántica, o copia

1. Juicio reiterado en una nueva edición (Di Stefano, 2010: 446). Muy incidentalmente, y muy en otro terreno, creo injustificados los dos “restablecimientos” de lecturas que hace Di Stefano al texto de la versión castellana moderna; en el primero, “hais matado” por “matasteis” (13b) no hay ninguna “corrección” de “otra voz”: son variantes de la misma recitadora; en el segundo, me parece erróneo preferir “rico bautizo le hizo” (27b), que en la palabra de rima altera la asonancia (-ó) del romance, arruinándola, y se produce claramente por atracción homofónica (bautizo/hizo), máxime cuando la “otra voz” que dicta acertadamente, “rico bautizo le armó”, es la de la hija de la recitadora, quien, claro está, había aprendido el romance de su madre, muchos años antes de que a esta le flaquease la memoria.

inconsciente de la tesis del «Zersingen» de John Meier, según la cual la transmisión oral se limita a deformar y alterar, para empeorarlos, los *textos* recibidos. Las evidencias van muchas veces en dirección contraria; así en *Marquillos*, donde el texto quinientista que nos han legado la *Tercera parte de la Silva*, un pliego suelto toledano de c. 1550-1560, y la *Rosa de amores* de Timoneda, nos transmite una historia plana y demasiado arquetípica (la de “una Judith doméstica y poco más”, según me permití escribirlo en 1979), mientras que las versiones de la tradición oral, particularmente la castellana, no solo enriquecen la narración sino que su formulación verbal, poética, y hasta simbólica es también, para cualquier lector sin prejuicios en favor de la pátina temporal de los impresos antiguos, muy superior.

Pasemos de Escila a Caribdis. Varios colegas folcloristas y etnógrafos se han aproximado al romancero en tanto en cuanto manifestación de un saber popular que reflejaría, junto a varios otros géneros de literatura popular, la idiosincrasia cultural de las sociedades rurales hispánicas. Aquí, a la inversa que en la Escila de los bibliógrafos, al etnógrafo o al folclorista le es indiferente que los romances procedan de relatos poéticos codificados en el pasado, y sean de transmisión secular, o procedan de modelos escritos, cultos. Lo que importa es su vigencia aquí y ahora, y los contextos en que se cantan o han cantado los romances, sea como canto de siega o en tareas como las de “coser o cuidar las vacas”. Volvemos a lo mismo: nadie niega que los romances han vivido o viven como cantos funcionales, y se han conservado gracias a su interacción con muy diversos contextos, y no solamente el contexto etnográfico. Pero los excesos de un etnografismo a ultranza han llevado a pensar que es lo mismo un romance tradicional que un romance de ciegos memorizado directamente de un pliego, un poema aprendido en la escuela, una canción de Julio Iglesias o un cuplé que un informante nos dice con entera buena fe que es *antigüísimo*, por no hablar de gentes que eran capaces de memorizar las alineaciones de todos los equipos de fútbol de la primera división en 1947. Todo es saber popular para tal tipo de etnógrafos, y todo debe publicarse exactamente al mismo nivel. Evidentemente, para un filólogo, y no solo para un filólogo, no todo es lo mismo, y no todo debe publicarse en un *totum revolutum*; es más, para algunos, entre los que me incluyo, hay *composiciones* que posiblemente no deberían recogerse ni publicarse nunca. Don Julio Caro Baroja ironizaba sobre los bien intencionados coleccionistas y editores de las cien mil peores poesías de la lengua vasca... o castellana. Pero incluso cuando se trata de poemas valiosos el que un romance se cante mientras se cuidan las vacas, podrá explicarnos, quizás, por qué el romance se ha seguido cantando en una determinada aldea; pero no nos dice nada sobre el romance en sí mismo, ni nos explica, ya que se quiere dar importancia exclusiva al contexto, por qué se canta ese y no otro romance².

Es, desde luego, abusivo y ridículo proclamar que solo el “etnógrafo o antropólogo tenaz” puede conocer el medio rural, y en consecuencia hablar del romancero sin “desvirtuarlo”. Tal pretensión es tan reduccionista y absurda como sería dogmatizar que sólo el lingüista o el filólogo pueden entender producciones verbales, literarias o no literarias. Pero hay más, al margen del folclorismo etnográfico, existe también un folclorismo de segundo grado, presuntamente teórico, que últimamente se exhibe como el gran método, la gran panacea interpretativa:

2. En este párrafo y en los que siguen reitero parte de lo ya formulado en un trabajo anterior: Cid (2014: 1-25).

El método folclórico está basado en un comparatismo mucho más abarcador y de espectro mucho más atrevidamente diacrónico, y en la consideración de unas fuentes y bibliografías (folclóricas) de épocas, geografías, géneros muy diversos, que ni el historiador ni el filólogo suelen abarcar.

Por si esto fuera poco, el “espectro atrevidamente diacrónico” del nuevo comparatismo no se para en barras y proclama alegremente:

El método de análisis histórico-filológico es limitado, mientras que el método folclórico es omnicompreensivo, y desafía y desborda nuestras estrechas categorías de edad histórica, de época y de geografía literarias, tan caras a historiadores y filólogos.

Puesto que las “categorías” de geografía e historia son “estrechas” y no decisivas, y dado que los motivos, temáticos o no, folclóricos aislados tienen vida propia y plena autonomía, sin importar nada su integración funcional en estructuras literarias complejas, se llega a la lógica deducción de que todo es lo mismo y todo está en todas partes; y por supuesto, en todas las épocas. La mente humana es idéntica a sí misma, sea en Nueva Caledonia o en Doney de la Requejada, provincia de Zamora. En fin, una ilustre perogrullada, en lo que ello tenga de real, pero nada más ajeno al estudio inmanente de unos textos y modelos narrativos, creados y transmitidos en contextos socio-históricos, y lingüísticos, determinados por la geografía y por la historia, y que no vienen del inconsciente junguiano, ni de la nada.

Se pueden así escribir y publicar estudios con títulos tan abigarrados y “atrevidamente diacrónicos” como estos:

«Por qué vuelan de noche las lechuzas, por qué murió joven Roldán, por qué se llama una novela *Cien años de soledad*: exclusión, soledad y muerte en los relatos de incesto»

«Dragones medievales, caimanes neoyorquinos, aliens espaciales, tortugas Ninja, ratas de Lovecraft (y un topo gigante de Kafka)»

«Tiranos (Gengis Khan, Periandro, Anakin) y Dictadores (Ramiro II, Elidur, Moisés, Odín, Luke Skywalker): Los Mitos y las metáforas del Poder»

«Más reescrituras del cuento de *El Tesoro fatal* (AT 763): del *Orto do Esposo*, Vicente Ferrer y Hans Sachs a Eça de Queiroz, William Faulkner y Max Aub»

«Pan de adárgama y vino de sorgo: *Las mil y una noches* (noche 580), el *Sendebar* (cuento 4), *Sorgo rojo* de Mo Yan y una *Vieja historia* de Miguel Delibes»

«La leyenda de ‘El río portador de noticias’: Tarquinio Prisco, *Beowulf*, Yosef, la condesa traidora de Castilla y un grupo de cuentos africanos»

«*La condición*, poema escénico de Rafael Alberti, el juego infantil de *El cura, la señora y la criada* y un diálogo anticlerical del siglo XVI»

«Los padres maldicientes: del *Génesis*, la *Odisea* y el *Kalevala* a la leyenda de Alfonso X, el romancero y la tradición oral moderna»

«El amante, la puerta y la lluvia: la balada hispánica de *La mujer engañada*, el pahkaru indio del Sumba y el tópico poético del *paraklausithyron*»

Y un largo etcétera, y todo ello limitándonos a los trabajos de un solo investigador y folclorista, aunque sea tan infatigable como mi apreciado José Manuel Pedrosa, a quien pertenecen también los párrafos anteriormente citados (Pedrosa, 2005: 47-94).

Bien están las comparaciones, y la filología y la literatura comparada llevan siglos o varios decenios practicándolas e interpretándolas, sin haber esperado al advenimiento del “método folklórico”; pero se supone que el comparatista debe distinguir las analogías genéticas, es decir las que se deben a procesos de transmisión literaria, y no confundirlas con presuntas analogías tipológicas, de suma generalidad, o que afectan a rasgos muy secundarios, cuando no están traídas por los cabellos, o son elementos que en ningún caso tienen la misma función ni el mismo sentido en las obras y en los textos que se pretende comparar. Lo sintagmático de la realidad del texto tiene muy superior jerarquía frente a los paradigmas, a menudo ilusorios, que subyacen en las quimeras, casi horacianas (*Ep. Ad Pisones*, inicio), neocomparatistas.

El romancero se ha visto más de una vez sometido al lecho de Procasto de alguno de los entusiastas practicantes del “método folklórico”, con resultados que no creo hayan sido en exceso brillantes ni útiles para una apreciación científicamente digna de los romances en cuestión.

2. Como alternativa posible a unas aproximaciones al romancero excesivamente parciales o *sectoriales*, y como evidencia de la necesidad de abordar los romances desde una perspectiva integradora, quisiera presentar una vez más el ejemplo del *romance de los romances*, el romance-totem por excelencia, que tantas veces se ha puesto como modelo del propio ser y existir del romancero. Me refiero claro está, al romance del *Infante Arnaldos* (IGR: 0435). Nada de lo que aquí se diga será, aisladamente, nuevo, pero sí pueden serlo la aspiración a examinar el romance en relación con el tema del raptor marino en la amplia perspectiva de la balada europea, y el intento de probar que una atención simultánea a la transmisión impresa y a la oralidad puede hacer que ambas se iluminen mutuamente.

El romance de Arnaldos es un texto que todo buen aficionado a la poesía, sin más, conoce y admira dentro y fuera del mundo hispánico. El romántico, y exaltado patriota italiano Giovanni Berchet (1837: xxxi) le dio el primer lugar en sus traducciones de *Vecchie romanze spagnole*, en 1837, y en sus advertencias previas al lector, admonitivamente decía: “Si no saboreas este romance, si no penetras su sentido recóndito, no sigas leyendo. Tú te aburrirías y yo quedaría muy pesaroso de ello”³.

3. El párrafo final completo de la introducción de Berchet es el siguiente: “E prima d’ogni altra leggi la romanza che sta in capo a tutte, *il canto del Marinaro*. Se non l’hai gustata quella romanza, se non n’hai capito il senso recóndito; non andar più oltre, non seguitarme di più: tu ti annoieresti, ed io ne rimarrei dolente”.

Y Henry W. Longfellow, poeta hoy no muy valorado pero en su tiempo el más leído y célebre en Norteamérica, publicaba en 1850 «The Secret of the Sea», uno de sus más conocidos poemas, que es una paráfrasis y comentario del romance.

¡Qué deliciosa visión me embarga cuando contemplo el mar! Todas las viejas leyendas románticas y todos mis ensueños acuden a la memoria.

Jarcias de seda, cuerdas de cendal, tal como nos deslumbran en las antiguas consejas; y los cantos de los marineros y el eco que sus voces hallan en la costa. Pero sobre todo me asalta el recuerdo del romance español, el recuerdo del noble Conde Arnaldos y el místico cantar del marinero.

Sus líricos versos no rimados se suceden con dulce y monótona cadencia, como las olas en una ensenada donde la arena brilla cual la plata.

Y cuentan como el Conde Arnaldos con el halcón en la mano vio una majestuosa galera que se dirigía a la costa.

Y como oyó al viejo timonel cantar una canción tan mágica y sonora que las aves marinas se posaban absortas en el mástil a escuchar.

Hasta que el conde en su alma sintió tan vivo anhelo, que alzando su voz exclamó:

«¡Timonel, por amor de Dios te pido que me enseñes esa maravillosa canción!»

«¿Quieres –replicó el marinero–, saber el secreto del mar? Solamente a aquellos que desafían sus peligros les es dado penetrar su misterio [...]»

(Traducción de R. Menéndez Pidal)

El romance que tan profunda impresión produjo a Berchet, Longfellow y a tantos otros tuvo su primera versión impresa conocida en el *Cancionero de romances*, de Amberes, c. 1546-1548. Leámosla una vez más:

¡Quién hubiese tal ventura sobre las aguas de[ll] mar,
como hubo el conde Arnaldos la mañana de San Juan!

Con un falcón en la mano la caza iba cazar,

vio venir una galera que a tierra quiere llegar.

Las velas traía de seda, la exercia de un cendal;

marinero que la manda diciendo viene un cantar

que la mar facía en calma, los vientos hace amainar,

los peces que andan ‘nel hondo arriba los hace andar,

las aves que andan volando ‘nel mástil las faz posar.

[– Galera, la mi galera Dios te me guarde de mal

de los peligros del mundo sobre aguas de la mar

de los llanos de Almería del estrecho de Gibraltar,

y del golfo de Venecia y de los bancos de Flandes,

y del golfo de León, donde suelen peligrar.—]

Allí fabló el conde Arnaldos, bien oiréis lo que dirá:

– Por Dios te ruego, marinero, dígasme ora ese cantar.—

Respondióle el marinero, tal respuesta le fue a dar:

– Yo no digo esta canción sino a quien conmigo va.

No cabe duda de que el eje del romance es el canto del marinero; es lo que atrae al conde Arnaldos hacia la nave, y le lleva a formular el ruego de poder escuchar de nuevo la canción. Para Longfellow, el secreto del mar y el sentido recóndito del romance están en ese cantar del marinero. Lo sorprendente es que el cantar, la *letra* del cantar, no aparece en la primitiva versión del romance, y por eso he indicado entre paréntesis los versos que la contienen, introducidos en la reedición de 1550 del mismo *Cancionero de romances* de Amberes. Un pliego suelto del siglo XVI incluye también, alterada, la letra del cantar de marinero:

— Galera, la mi galera Dios te me guarde del mal,
de los peligros del mundo, de fortunas de la mar,
de los golfos de León y estrecho de Gibraltar,
de las fustas de los moros que andaban a saltar.

También tienen *letra* las versiones del Cancionero ms. de Londres y un pliego suelto de 1561, a las que después nos referiremos; pero insistamos, en la primera versión impresa el canto no tiene *texto*, y se describe sólo por sus efectos maravillosos:

...que la mar hacía en calma, los vientos hace amainar,
los peces que andan ‘nel hondo arriba los hace andar,
las aves que andan volando ‘nel mástil las faz posar.

Esos efectos pueden, en parte, variarse y ampliarse en otras versiones antiguas y de la tradición oral moderna:

...los que van por los caminos volverán pasos atrás,
las aves que van volando al suelo hace abajar,
los peces que están nadando todos juntos hace estar,
las naves que está remando no podían navegar...
...marineros que navegan dejaban de navegar,
los segadores que siegan ya dejaban de segar...

O incluso:

...mujeres que están preñadas pronto las hace abortar⁴.

4. A título de pertinente anécdota, y a propósito del efecto, maravilloso, sí, pero siniestro, del canto según se manifiesta en este verso, recuerdo que el motivo folclórico del *poder del canto* tuvo una curiosa actualización en los 1980. Al célebre cantaor flamenco Antonio Mairena, que incluía en su repertorio algunos romances, se le otorgó el premio *La nave de Arnaldos*, como señuelo ideado por Diego Catalán, para contar con la presencia de Mairena en un curso sobre el romancero celebrado en Segovia. Mairena cantó los romances que conocía, y como reto añadido se le facilitó un texto del romance del *Infante Arnaldos* para que lo cantase con la misma melodía que cantaba los otros. El texto era una versión *facticia*, elaborada pocas horas antes en una sobremesa, bien regada, y estaba basada en las versiones del siglo XVI, con aditamentos de distintas versiones de la tradición moderna, que le dimos en una hoja escrita. En el momento de cantar el romance, al llegar al verso “mujeres que están preñadas / pronto las hace abortar”, Antonio Mairena hizo un gesto de espanto y arrojó el papel al suelo, diciendo “¡Yo no canto eso!”. El cantaor rechazaba que su cante pudiera producir, aunque sólo fuera virtualmente, semejantes efectos.

Y, en el último texto del siglo XVI dado a conocer recientemente, y con evidentes retoques:

...Marinero que la rige viene diciendo un cantar,
 con tan dulce melodía quel ayre haze parar,
 los peces regozijados encima del agua van,
 los enamorados delfines de contentos saltos dan
 las aves que van volando nel mástil las haze estar...

Existe el consenso en la crítica de que en el romance la *canción no expresada* es muy superior, estéticamente, a la *canción dicha*, pero que, en cualquier caso, la canción del marinero es lo esencial y distintivo de el *Infante Arnaldos*.

Llegados aquí, cualquiera podrá preguntarse y decir: “Bien, ¿pero qué tiene que ver ese romance con los raptos marinos? ¿Dónde está el rapto?” En efecto, en ninguna parte. En los muy admirados textos del siglo XVI el relato se centra en un tema muy distinto, el del misterioso cantar y la frustración de Arnaldos por la negativa del marinero a repetirlo, salvo que se cumplan sus condiciones. El no revelar la canción “sino a quien conmigo va” se ha interpretado hasta la saciedad, casi *sub specie aeternitatis*, como símbolo del compromiso en diversos órdenes de la conducta humana, de la integración en lo colectivo, de la unión mística, etc., pero, claro está, sin apreciarse ninguna relación con secuestros o raptos.

Abriremos aquí un largo paréntesis antes de volver a nuestro romance, y en el camino espero que resulte evidente la conexión entre ambos elementos temáticos, el cantar y el rapto, y no sólo en el caso del romance de Arnaldos.

El paréntesis tiene forzosamente que comenzar por la antigüedad clásica. Heródoto al principio de sus *Historiae* (I, 1, 1-4) refiere que los fenicios raptan a la princesa Ío de Argos cuando con otras mujeres compraba mercancías en una especie de mercado instalado junto a la proa del barco. Posteriormente, en el origen legendario de la guerra de Troya, como todos recordamos, Elena no fue raptada (al menos en la versión de Homero) sino que escapa con Paris por su libre voluntad. Hay, sin embargo, un romance viejo, que narra en resumen toda la historia troyana, que se atiene a la versión del suceso como un rapto:

– Reina Elena, reina Elena, Dios prospere tu alto estado;
 si mandáis alguna cosa veísme aquí a vuestro mandado.
 – Bien vengades vos, Paris, Paris el enamorado.
 Paris, ¿dónde vais camino, dónde tenéis vuestro trato?
 – Por la mar ando, señora, hecho un terrible cosario;
 traigo un navío muy rico, de plata y oro cargado,
 llévolo a presentar a ese buen rey castellano.—
 Respondiérale la reina, de esta suerte le ha hablado:
 – Tal navío como aqueise razón era de mirallo.—
 Respondiérale Paris muy cortés y mesurado:
 – El navío y yo, señora, somos a vuestro mandado.
 – Gran placer tengo, Paris, como venís bien criado.
 – Vayádeslo a ver, señora, veréis cómo va cargado.
 – Pláceme, –dixo la reina–, por hacer vuestro mandado.—
 Con trecientas de sus damas a la mar se había llegado.

Echó la compuerta Paris hasta que hubieron entrado.
Desque todos fueron dentro bien oiréis, lo que ha mandado:
– ¡Alzen áncoras, tiendan velas!— y a la reina se ha llevado.
Lunes era, caballeros, lunes fuerte y aciago,
cuando entró por la sala aquese rey Menelao,
mesándose las sus barbas, fuertemente sospirando,
sus ojos tornados fuentes, de la su boca hablando:
– Reina Elena, reina Elena, ¿quién de mí os ha apartado?
Aquese traidor Paris, el señor de los troyanos [...]⁵

El romance ha sobrevivido en la tradición oral moderna de los sefardíes, en sus dos ramas, norteafricana y oriental, y en Canarias. Las versiones de Oriente están más *folclorizadas* que las de Marruecos y responden plenamente al arquetipo del raptor marino: el raptor resulta ser un falso mercader, que atrae con mercancías insólitas a la dama que desea raptar.

Estábase la reina Iselda en su bastidor lavrando,
agujica de oro en mano y un pendón d'amor lavrando.
Cuando le caye la aguja, cuando le caye el dedale,
cuando le caye la sirma no tiene con qué labrare.
Abajó la reina Iselda para la sirma tomare,
por ahí pasó Parisi, el su lindo namorado.
– Vengáis en bonhora, Parisi, vos y el vuestro caballo.
– Estéis en bonhora, la reina, vos y el vuestro reinado.
– Para este cuerpo, Parisi, ¿qué oficio habéis tomado?
– Mercader so, mi señora, mercader y escribano;
tres naves tengo en el porto cargadas d'oro y brocado.
En la nave que yo vengo traigo un rico manzano
que echa manzanas d'amores en invierno y en verano.
– Si esto es verdad, el Parisi, gloria es de lo mirarlo;
si vos placía, Parisi, de vos ir a visitare.
– Vengáis en bonhora, la reina, vos y el vuestro reinado.—
Desque la vido venire armó velas y trabó gancho;
armó velas y trabó gancho, y a Francia se la ha llevado
– ¿Dónde está, Parisi, ónde, ónde está el rico manzano?
– Yo só, la reina Iselda, yo só el rico manzano,
que echa manzana de amores en invierno y en verano.
(Attias, 1956: 70-71)⁶

5. El romance figura en dos pliegos sueltos góticos, de los que el más antiguo es el encabezado por *Romance nuevo por muy gentil estilo; con una glosa nueva al romance que dize En Castilla está un castillo [...]*, que Mercedes Fernández Valladares adscribe al taller de Alonso de Melgar, en Burgos, y fecha en c. 1520. El otro, *Glosa del romance de don Tristán*, sería impreso de Felipe de Junta, c. 1564 (Fernández Valladares, 2005: n. 116 y n. 529). Combino el texto de ambos pliegos.

6. Se conocen versiones de Salónica, Lárissa, Estambul, etc. (conservadas en el Archivo Menéndez Pidal-Goyri, en adelante AMPG), enumeradas por Diego Catalán en su estudio de conjunto sobre el romance, Catalán (1970: 101-117).

Si pasamos ya al contexto general europeo, podemos apreciar que todas las baladas sobre raptos marinos se agrupan en dos tipos básicos distintos:

1. Raptos indiscriminados. Se rapta a mujeres indistintamente para esclavizarlas o para pedir un rescate. Se trata, sencillamente, de raptos de piratas.

2. Raptos deliberados de una mujer concreta y por una motivación amorosa, como es el caso del romance de Paris y Elena. El marino raptor no es un pirata sino un enamorado, un pretendiente.

Del primer tipo, de los raptos de piratas, la balada más conocida y estudiada es una extensa composición siciliana, *Scibilia Nobili*, o *La donna rapita*, publicada por primera vez en 1874:

La hija del rey, Scibilia, es raptada por unos piratas de Túnez que arman siete galeras y desembarcan disfrazados de cristianos. El marido de Scibilia ofrece pagar su rescate; los piratas rechazan la oferta, pero permiten que hable con ella. Él lamenta la suerte del hijo recién nacido, sin nadie que le dé el pecho. Los piratas se alejan navegando. Ella se arroja al mar, pero es rescatada. Finalmente (y con cierta inconsecuencia lógica), los piratas acercan el navío a la costa, y acceden a que Scibilia pida a su padre que pague el rescate. El padre le pregunta cuánto piden por ella: “Tres leones, tres halcones, y cuatro columnas de oro” —dice Scibilia—. “No puedo perder ese dinero —responde el padre— prefiero que te pierdas tú”. Sucesivamente, la dama hace la misma petición a su madre, su hermano, y su hermana, y obtiene la misma respuesta. Por último Scibilia se dirige a su marido, que finalmente paga el rescate: “Mejor perder todo ese oro, y no perderte a ti”. Al cabo de tres días muere el padre; Scibilia rechaza ponerse de luto y viste de rojo. Mueren a continuación la madre, el hermano y la hermana; y Scibilia se viste de verde, amarillo y blanco. Sólo vestirá de negro cuando muera su querido esposo. (Liebrecht, 1879: 222-238)⁷

Se acepta generalmente que la balada siciliana es un texto mixto que combina dos baladas preexistentes. La segunda parte, centrada en el rescate, y no en el rapto, representa una balada de difusión paneuropea⁸. En el Sur del continente, en área mediterránea, esta balada del *Rescate* se documenta ampliamente en versiones italianas, albanesas, catalanas, baleares y sefardíes.

Veamos, como muestra, una versión sefardí y otra balear:

- Marinero, por tu vida, no me echas a la marina.
Llévame onde el mi padre, mi padre que me risgate.
- Hija mía, mi quirida, ¿cuánto es tu resgate?
- Tres leones, tres pavones, tres coronas de oro valen.
- Más vale dinero en bolsa que de una hija moza.—
Ya la toma el marinero a echalda a la marina.
- Marinero, por tu vida, no me echas a la marina.
Llévame onde mis hermanos, que me arrisgaten.

7. Liebrecht estudia y publica, completa, la versión recogida en Marsala y dada a conocer por S. Struppa en 1874.

8. Cf. Pohl (1934: n° 105); y, antes, Sager (1929-1930: 129-145) y Megas (1932: 54-73).

- Hermana mía, mi querida, ¿cuánto es el tu rescate?
– Tres leones, tres pavones, tres coronicas de oro vale.
– Hermana mía, mi querida, [...] más vale dinero en bolsa que hermana moza.—
Ya la toma el marinero para echalda a la marina.
– Marinero, por tu vida, no me echas a la marina.
Llévame onde mi novio, mi novio que me arresgate.
– Novia mía, mi querida, ¿cuánto es tu rescate?
– Tres leones, tres pavones, tres coronas de oro valen.
– ¡Más vale la mi novia que dinero en bolsa!⁹

*Volta, barqueta, voltaràs, mar,
veuràs la platja, que llunyantse va.*

- Me duràs en terra, ont mon pare està?
– Pare, lo meu pare, moros me venen,
só per vendre encara, com no em quitau?
– Ma filla, per quant anau?
– Per cent escuts vostra seria.
– Ma filla, per cent menuts no us quitaria.

Volta, barqueta...

- Me duràs en terra, ont mia mare està?
– Mare, la mia mare, moros me venen.
só per vendre encara, com no em quitau?
– Ma filla, per quant anau?
– Per cent escuts vostra seria.
– Ma filla, per cent menuts no us quitaria.

Volta, barqueta...

- Me duràs en terra, ont mon germà està?
– Germà, per pare i mare, moros me venen.
só per vendre encara, com no em quitau?
– Germana, per quant anau?
– Per cent escuts vostra seria.
– Germana, per cent menuts no us quitaria.

Volta, barqueta...

- Me duràs en terra, ont lo meu bé hi està?
– Estimat, mai tant com ara, moros me venen.
só per vendre encara, com no em quitau?
– El meu bé, per quant anau?
– Per cent escuts vostra seria.
– Tots cent escuts jo'ls daré
perque sigues lliure, aimia,

9. Versión de Esmirna, cantada por Benjamin Nahamor, recogida por M. Manrique de Lara en 1911 (conservada en el AMPG).

que de vida i de diner,
sense tu, jo que en faria?

(Briz, 1874: 13-14)¹⁰

Este *Ballad-Type* no está, sin embargo, confinado al Sur de Europa, puesto que además de en Alemania, Inglaterra, países bálticos y escandinavos, etc., baladas de tema muy similar existen en la tradición oral de las islas Faroe e Islandia. Los piratas raptadores proceden, en este caso, de Frisia, y la muchacha es finalmente rescatada por su prometido a cambio de los dos barcos que posee (Liebrecht, 1879: 234-236).

De simple piratería trata también una balada bretona, brutal en su desarrollo y de desenlace trágico. En su traducción francesa:

Le premier jour de novembre, quand les Saxons sont descendus au Dourduff, ils ont enlevé une jeune fille dont le nom était Marie-Yvonne. Ils ont enlevé une jeune fille pour l'emmener à leur navire. La Marie-Yvonne pleurait et ne trouvait personne qui la consolât, sauf le grand Saxon (le capitaine) qui l'essayait. Il lui redisait sans cesse: —Allons, jeune fille, ne pleurez pas. Votre vie, vous ne le perdrez pas; votre honneur, c'est autre chose. —Messire Saxon, dites-moi, à combien ici serai-je soumise? —A moi d'abord, à mon valet de chambre, puis à mes marins, quand bon leur semblera, il y en a cent et un!

Marie-Yvonne disait en ce moment en elle même: —Sainte Vierge Marie! Et vous Trinité! Dois-je me noyer, ou ne le dois-je pas? Regardez-moi Vierge Marie, je ne veux pas vous offenser!—

Elle a obéi à son Dieu et la tête la première, elle s'est jétée dans les flots!

Dur eût été le coeur de celui qui n'eût pleuré, le lendemain sur la grève, en voyant tous les gens du pays assemblés autour du cadavre de la jeune fille qu'on plaçait sur un char pour l'aller enterrer à sa paroisse!¹¹

Excusado es señalar que en el romancero vulgar, y en sus equivalentes europeos, abundan narraciones de raptos y cautiverios que remiten a lo que fue una realidad histórica durante varios siglos, y que se presentan como sucesos realmente acontecidos.

Muy superior interés tienen las baladas en donde el raptor es un falso pirata y la raptada es una doncella, esquivada o no, de quien el ocasional marino está enamorado.

Erich Seemann estudió todo un grupo de baladas de la Europa Sudoriental que tratan el tema y que con variaciones de cierta entidad remiten a un mismo arquetipo (Seemann, 1941: 40-70). Veamos un resumen del relato contenido en las versiones serbias, eslovenas y del enclave alemán de Gotschee en la misma Eslovenia:

Janko está enfurecido. Le dice a su sobrino la razón de su furor: Ama a la bella Gashpar, pero ella no le hace ningún caso.

10. En una de sus habituales mixtificaciones, Amades (1951: n° 2317) publica un texto idéntico, *Presa de piratas*, atribuyéndolo a una recitadora de Cadaqués a quien lo habría recogido en 1925. En Baleares se suelta el principio de *El rey marino*, cf. ya en la primera versión, documentada por el Archiduque Ludwig Salvator (1897, I: 198-199); varias versiones en Ginard Bauçà (1983: 323-325; 330-331).

11. «La jeune fille qui se jette dans la mer pour sauver son honneur» (*An de kenta deus a viz dù...*), recogida por M. Lejean en el área de Tréguier, 1854; publicada por Rolland (1887: 63-65).

El sobrino pide a Janko que le compre un barco. Lo carga con todo tipo de mercancías: tejidos de lino, bordados de oro, sedas multicolores, y espejos relumbrantes: es decir, todo lo que las muchachas jóvenes desean poseer.

Cuando llega al puerto donde vive la bella Gashpare manda a un emisario a pregonar las mercancías.

La bella Gashpare sube al barco; se entretiene mucho tiempo escogiendo lo que más le agrada, y cuando se da cuenta está en medio del mar.

La doncella cree haber sido raptada por un pirata griego.

El marinero dice —No soy ningún pirata griego, sino Sekola, sobrino de Janko, y te llevo para que te cases con mi tío.

Janko recompensa generosamente a su sobrino.

(Serbia)

El hijo de un conde se encuentra con un comerciante. Le dice que querría casarse, pero no encuentra una pareja digna, alguien que sea su igual.

El comerciante le informa que existe la segunda hija del Emperador, especialmente hermosa.

El hijo del conde le dice que la ha pretendido ya tres veces, y que ella siempre le ha rechazado.

El comerciante le responde que él podrá conseguirla si es recompensado con oro y plata. El hijo del conde accede al trato.

El comerciante construye un barco y lo carga de mercancías preciosas.

Cuando las hijas del Kayser quieren comprar algunas de esas mercancías, el comerciante les dice que quien quiera comprar tiene que entrar en el barco.

Una vez que la segunda hija del emperador sube al barco, la nave zarpa y la lleva hasta el hijo del conde.

Este dice: —Por tres veces me habías rechazado; pero ahora tú misma has venido a mí.

(Gotschee)

Un joven músico o juglar, un “Spielman”, sale a pasear y ve que en la ventana del palacio está asomado el hijo del rey. El músico le pregunta que por qué no se ha casado todavía.

— Con gusto lo habría hecho —le responde— pero la única que deseo es la bella Meljavsica. Hace siete años que la pretendo siete veces cada año y siempre se ha burlado de mí,

— Si me das cien coronas, yo te la traeré —dice el músico—.

El príncipe le promete las cien coronas.

El músico fabrica un barco y mete dentro guirnaldas, lazos, coronas, una gallina de oro y diez pasteles deliciosos.

Cuando el barco llega a la ciudad donde vive la doncella, Meljavsica, ella se asoma al balcón y le dice a su madre:

— Ha llegado un barco lleno de mercancías: banderolas, guirnaldas, lazos, una gallina de oro y pasteles exquisitos. El barco lo conduce un músico que toca el violín.

La madre le advierte:

— No es ningún músico, sino un traidor que te quiere engañar.

La hija responde:

— No importa. Llevaré conmigo a nueve caballeros y diez doncellas que me protejan, y no podrá engañarme.

Suben al barco y empieza a elegir mercancías; también la gallina de oro y los pasteles.

Mientras ella elige, el músico empieza a tocar su violín. Los caballeros y las damas empiezan a bailar al son de la música y se olvidan de su señora.

El barco leva anclas; la doncella, que se ve raptada, pregunta:

— ¿Para quién me llevas? Si me llevas para ti, te acepto, pero si me llevas para el joven príncipe, prefiero lanzarme al mar ahora mismo.

El músico la encierra en la cámara.

Al llegar a su destino (lo mismo que en la versión alemana):

El príncipe la recibe con una carcajada:

— Durante siete años me has rechazado siete veces cada año. Ahora tú misma te has entregado a mí.

(Eslovenia)

El enamorado se sirve de un intermediario (un pariente, un comerciante, un juglar) para raptar a la bella, lo que distingue a estas baladas de las que examinaremos a continuación. Igual que en la historia de la princesa Ío de Heródoto, la añagaza de que se sirve el raptor para hacer que la muchacha se embarque es tentarla con ricas y maravillosas mercancías; pero vemos ya que el recurso a la música como forma de atracción está presente en la versión eslovena.

En la tradición oral italiana existen dos temas baladísticos, con desenlace feliz o trágico, y en donde el raptor utiliza alternativamente el señuelo de las mercancías o la canción para hacer que la doncella suba al barco. En el primer caso se produce la revelación final de la verdadera identidad del raptor, que resulta ser un príncipe enamorado:

Mi son levata un mattino ben di buonora,
sono andata nel giardino a coglier rosettine.

Mi rivolgo verso il mare, c'è tre barchette.

Una era caricata d'oro e l'altra di seta,
una era di rose e fiori, è la più bella.

– O venite, bella, sul mare a comperar seta.

– Io sul mare non voglio andare, che non ho moneta.

– O venite, bella, sul mare, faremo credito.

– Quando la bella è sul mare, allargano la vela.

– Marinaro, bel marinaro, tiratemi a riva.

– A riva non posso tirare, che il mare si ritira

– Marinaro, bel marinaro, tiratemi a sponda.

– A sponda non posso tirare, che il mare si sprofonda.

– Marinaro, bel marinaro, tiratemi a ghiaja.

– A ghiaja non posso tirare, che il mare s'allarga.

- Se mio padre lo sapesse, farebbe la guerra.
- Se vostro padre lo sapesse, non farebbe guerra:
che io sono il figliuolo del re dell'Inghilterra.

(Nigra, 1888: n. 44)¹²

Muy semejante es la balada de *El rey marinero*, tan difundida en Cataluña y Baleares:

A la vora de la mar n'hi ha una donzella
que broda [d'] un mocado la fló mes bella;
com ne fou á mitx brodá li falta seda.
[En] veu vení un mariné que 'l mar navega:
- Mariné, bon mariné si 'n porteu seda?
- De quin coló la voleu, blanca ó vermella?»
- Vermelleta la vuy yo qu' es millo seda:
vermelleta la vuy yo qu' es pe-la Reyna.
- Pujeu adalt de la nau, triareu d' ella.—
Com dalt de la nau va sé la nau feu vela;
mariné 's posa á canta cansons novellas,
amb el cant del mariné s' ha 'dormideta,
y amb els ayres de la mar ella 's desparta.
- Mariné, bon mariné, torneum' en térra
que los ayres de la mar m' en donan pena.
- Aixó si que no-ho faré, qu' heu de ser meva.
- De tres germanas que som so la mes bella;
L'una es casada amb un duch, l'altra es princesa,
y yo pobreta de mi! marinereta.
L' una en porta vestit d'or, l'altra de seda,
y yo pobreta de mi! de sargil negre.
L' una 'n va amb un cotxe d' or, l' altra de plata,
y yo pobreta de mi! amb una barca.
-No 'n sou marinera, no, qu' en sereu reyna,
que yo so lo fill del Rey de Inglaterra,
set anys ha que vaig pel mon, per vos, donzella.

(Milà i Fontanals, 1882: n. 201)

En el otro modelo italiano, el de desenlace trágico, se utiliza ya como cebo engañoso la canción del marinero, que provoca en la joven el deseo de escucharla o aprenderla, lo que nos aproxima ya a la situación inicial del romance de Arnaldos:

- Oh marinaio della marina, oh cantatemi una canzone.
(*A fior dell'acqua, a fior del mar*).
- Montate, bella, sulla mia barca, la canzone io la canterò.—
Quando la bella fu in barca, bel marinaio si mette a cantare.
Han navigato cinquecento miglia, sempre cantando quella canzone.

12. Utilizo la traducción italiana del propio Nigra.

Quando la canzone fu finita, la bella a casa ne vuol tornare.
 – Siete già lungi cinquecento miglia, siete già lungi da vostra casa.
 – Che dirà la mamma mia che sto tanto a ritornare?
 – Non pensate più alla vostra mamma, oh, pensate, bella, al marinaio.—
 Se ne viene la mezza notte, ne viene l'ora d'andare a dormire.
 – Oh spogliatevi, oh scalzatevi, coricatevi qui col marinaio.
 – M'allacciai tanto stretta, che il cordoncino non posso più slacciare
 Oh, marinaio della marina, oh prestatemi la vostra spada;
 prestate, galante, la vostra spada, che il mio cordoncino possa tagliare.
 – Quando la bella ebbe la spada, in mezzo al cuore se la piantò.
 – Oh maledetta sia la spada, e quella mano che gliela prestò!
 Ma se non l'ho baciata viva, morta la voglio baciare.—
 La prese per le sue mani bianche, nel mare la gittò.

(*A fior dell'acqua, a fior del mar*)

(Nigra, 1888: n. 14)¹³

Del todo análoga es la balada francesa conocida con el título de *L'embarquement de la fille aux chansons et sa déplorable mort*, bien documentada en varias regiones de Francia, en Saboya, Bélgica y Canadá:

La belle se promène tout le long de la mer,
 Voit venir une barque de trente mariniers.
 Le plus jeune des trente, il se mit à chanter.
 — La chanson que vous dites, la voudrais bien savoir.
 — Entrez dedans ma barque et je vous l'apprendrai.—
 Quand el fut dans la barque, au large il a poussé.
 Au bout de cent lieu's d'aive, el se mit à plorer.
 — Ah! qu'avez-vous, la belle, qu'avez-vous à plorer ?
 — Hélas! j'entens mon père m'appeler pour souper.
 — Ne pleurez pas, la belle, avec moi souperez»
 — Hélas! j'entens ma mère m'appeler pour coucher.
 — Ne pleurez pas, la belle, avec moi coucherez»
 Quand el' fut dans la chambre son lacet a noué.
 — Prêtez-moi votre dague, pour mon lacet couper.—
 Quand la belle eut la dague, au cœur s'en est donné.
 Maudite soit la dague, celui qui l'a forgé!
 Si ne l'ai baisé' vive, morte la veus baiser.—
 La prent par sa main blanche dans la mer l'a jeté.

(Doncieux, 1904: 445-446)¹⁴

13. *Il corsaro*. Utilizo también aquí la traducción italiana de Nigra. Claro es que las irregularidades métricas no se producen en el texto original piomontés.

14. Utilizo el "texte critique" del editor, que no responde a ninguna versión real; sin embargo, los motivos temáticos centrales de la balada están bien representados. El inventario de Laforte (1977: 49-54) recoge hasta 53 versiones, de las que 36 proceden de Canadá y Maine, sin contar con otras 42 que combinan el tema baladístico de *L'embarquement...* con el de *Le plongeur noyé*.

La canción se revela como esencial para el rapto en todas estas baladas. No se ha tenido en cuenta, sin embargo, en estudios comparativos previos la importancia del canto del marinero en la tradición oral de lengua vasca. Uno de los *romances* euskéricos más notables es el que suele titularse como *Neska ontziratua* (*La muchacha embarcada*). La excepcionalidad de esta balada comienza por el hecho de ser una de las muy pocas que están representadas en las dos áreas, radicalmente diferenciadas, en que aparece fragmentada la tradición baladística vasca: la septentrional y la occidental, o vizcaína. Veamos una muestra de la primera.

1. Aldixe batez nengularik sala baxian brodatzen,
kapitain entzün dizüt itxason gainen khantatzen,
Itxason gainen khantatzen eta kobla ejerrik emaiten.
[Cierta vez que estaba bordando en la sala de abajo, escuché a un capitán que cantaba sobre el mar, y entonaba bellas coplas.]
2. Brodura salan phausa eta juan nintzan amagana.
– Ama, plazer naizia eitzi istan bat galeriala?
Khantari ejer bat entzüten beität, hari koblen ikhastera.
[Dejando de bordar fui a donde mi madre, —Madre, permitidme que por un instante me asome a la galería, pues he oído a un excelente cantor y deseo aprender sus coplas]
3. – Bai ene alhaba, zuaza kapitain haregana,
eia plazer denez jin gaur gurekin aihaitera,
gurekin aihaitera eta zuri koblen khantatzera.
[–Sí, hija mía, vete donde ese capitán y dile que venga a cenar con nosotros, y a cantarte sus coplas.]
4. – Kapitaina, hau[r] düzüla zuregana mezia,
eia plazer duzunez jin gaur gurekin aihaitera,
gureki aihaitera eta eni koblen khantatzera.
[–Capitán, mi madre me envía a deciros si queréis venir a cenar con nosotros y a cantarme vuestras coplas.]
5. – Anderia, imposible da ene hara jitia,
airia favorable dit eta juan behar aitzina,
airia favorable eta juan behar aitzina.
[– Señora, me es imposible ir allá. Tenemos viento favorable y debemos seguir adelante.]
6. Anderia, othoi, sar zite untzi hunen barnera,
gero biak jun ginteke hekin aihaitera,
hekin aihaitera eta zuri koblen khantatzera. —
[Señora, os ruego que subáis al barco; luego podremos ir a cenar con ellos, y cantaré para vos mis coplas.—]
7. Anderia fazil izana, sartü untzi barnera,
kapitainak ere berhala eman ürhe-sagarra,

ürhe-sagarra eta hareki lo-belharra.

[La dama, fácilmente convencida, subió al barco. Inmediatamente el capitán le dio una manzana de oro y en ella una adormidera.

8. – Marinela, marinela, thira ezak untzia!,
aspaldian desir niana jin dük bera eskura (bis).
[– Marinero, marinero, avante, pues la que deseaba hace mucho tiempo, ella misma se me ha entregado.]
9. – Kapitaina, kapitaina, pharkamentü eske naüzü,
othoi, libra ezazü andereauren hori, (bis)
[– Capitán, capitán, perdonadme, pero os lo ruego, dejad libre a esta pobre dama.]
10. – Marinela, marinela, idek ezazü bortha,
ingoiti ene etxeuak ene unduan beitira, (bis)
[– Marinero, marinero, ábreme la puerta, pues ya deben estar mis familiares en busca de mí.]
11. – Hebetik eta zure etxera berrehun leküa da,
Eta hainbesteren bürían eniala heltüren gira. (bis)
[Desde aquí a tu casa hay doscientas leguas, y al cabo de otras tantas llegaremos a la mía.]
12. – Jauna, pherezta izadazü istant bat zure sabria,
nahi nikezü laxatü mement bat ene zintura,
nahi benüke laxatü istant bat ene zintura
[– Señor, prestadme un instante vuestro sable, pues quiero aflojar un momento mi cintura.]
13. – Maradikatia dela dendarearen eskia!,
zeren hertsiegi egin beitü anderiari zintura,
hertsiegi egin beitü anderiari zintura!
[– ¡Maldita sea la mano de la costurera, que estrechó tanto la cintura de la dama!]¹⁵

Otras versiones clarifican y amplían el desenlace, o lo complican.

- [...] – Kapitaina, kapitaina baduzia ganibetik?
– Ez, ez dut ez ganibetik bainan ezpata ongi xor[r]otxik.
Hartu zuen eskurat eta sartu zuen bihotzetik.

15. Versión suletina conservada en el cancionero manuscrito de Augustin Chaho, *Chants populaires de la Navarre et des provinces Basques*. El texto, de grafía poco cuidada, pertenece a la última parte del ms. (n. 101), por lo que casi con total seguridad no forma parte de la primitiva compilación de Chaho. Prefiero esta versión a otra más completa del mismo ms. de Chaho, por considerar que esa última, copiada en limpio y en letra del propio Chaho, es una versión reelaborada o refundida. Sigo básicamente la transcripción regularizada de Calzacorta (2015: 643-644). La versión castellana que incluyo, aquí y en lo sucesivo, no tiene pretensión alguna de ser literal, ni *literaria*.

[–Capitán, capitán, ¿tienes un cuchillo. —No, no tengo cuchillo, pero sí una espada bien afilada.— Ella la tomó y se la clavó en el corazón.]

– Ai, ai, ai zer egine behaut hau?

Zer egine behardut orai nik?

– Emozu bi musu eta aurtikazu itsasorat,
itsasorat eremanen dau, bere aita-amen porturat.

[– Ay, ay, ay ¿que haré yo ahora? – Dale dos besos y arrójala al mar;
al mar, que la llevará al puerto de sus padres.]

Itsasoan hura lodi, zolarik ez du ageri;
ene maitia hantxet dabila arraina bezala igeri (bis)

[En el mar profundo no se ve el fondo. Por allí va mi amada, como
si fuera un pez.]

(Versión de Donibane Garazi, *apud* Calzacorta, 2015: 615-616)

[...] Andre gazte xarmantak hor hartzen dut ezpata,
Bihotzetik sartzen ta hila doa lurrera

[La joven y hermosa dama toma la espada; se la clava en el cora-
zón y cae muerta en tierra.]

– Nere mariñel ona, norat aurtiki haurra?

– Norat aurtiki haurra? Hortxet itsas zolara!

[– Mi buen marinero, ¿a dónde echaremos la niña?

– ¿A dónde echaremos la niña? ¡Al fondo del mar!]

– Oi, ama anderea, so egizu leihora...

Zur'alaba gaixoa uhinak derabila

[– Ah, señora madre, asómate a la ventana; las olas se llevan a tu desdicha-
da hija.]

(Versión de Labourd, s. l., publicada por Nehor et Dufau, 1921:
núm. 10)

La muchacha al saberse raptada y pedir al marino un cuchillo o su sable para cortar los lazos presuntamente demasiado apretados de su vestido, no lo hace para matarse antes de ser violada por el marino, como en las versiones italianas o francesas. No se da esa situación, al menos explícitamente, en las versiones vascas. La mujer, sencillamente, se suicida ante la perspectiva de no poder regresar nunca a su hogar y quedar a merced del raptor.

El modelo de la balada representado en la tradición oral vasca tiene el señalado interés de ser más rico y complejo que el de las otras ramas del sur de Europa. Al margen de introducir personajes y motivos originales que le son propios y exclusivos, *Neska ontziratua* presenta la anomalía de combinar en cierta manera las dos variantes básicas y aparentemente incompatibles de las baladas de raptos marinos, pues, por una parte pertenece indudablemente a la rama caracterizada por el desenlace trágico, con el suicidio de la muchacha raptada; pero coincide, sin embargo, con las del desenlace feliz por la anagnórisis final del pretendiente, al hacerse patente que el raptor ha usado la canción para seducir a una mujer concreta que deseaba desde largo tiempo antes, rasgo este que

desaparece o se desdibuja por completo en las versiones italianas y francesas de final trágico. En las vascas, en cambio, y como hemos visto antes, en el octavo *couplet*:

Marinela, marinela, thira ezak untzia!,
aspaldian desir niana jin dük bera eskura.¹⁶

[Marinero, marinero, avante, pues la que deseaba hace mucho tiempo, ella misma se me ha entregado.]

O, en forma análoga, en otras versiones:

Mariñela, mariñela, emok untziari bela;
aspaldian desir nuena jin zautak untzira bera...¹⁷

[Marinero, marinero, larga la vela, pues la que deseaba hace mucho tiempo, ella misma ha venido al barco.]

Mariñela, mariñela, emak untziari bela;
orai hemen atzeman dut desideratzen nuena¹⁸.

[Marinero, marinero, larga la vela; aquí he conseguido ahora a la que deseaba].

Marinela, marinela, alha ezak untzia,
zeren nik orai bulharran diat desiratzen nin buketa
desiratzen nin buketa eta lili arraroz egina¹⁹.

[Marinero, marinero, apronta el barco; pues que ya poseo el ramillete que deseaba, un ramillete hecho de singulares flores.]

El mismo motivo existe en algunas de las versiones de Vizcaya, pese a ser discursivamente muy distintas de las septentrionales. Así en Bermeo:

Mariñeltxoak belak aforra, doas untzidzek kanpora
Saspi urtien logra(d)u esin dot orain noa logratzera²⁰.

[Marinerillos, desplegad las velas; el barco zarpa; lo que no pude lograr en siete años voy a lograrlo ahora.]

Y en Arratia:

Neure lagunok bai marinelak, ate au idigi dezu.
Mila urtean ezin dodana oraintxe dot nik logratu²¹

[... Lo que no pude lograr en mil años lo he logrado ahora.]

16. Muy similar en una versión bajonavarra: "Mariñela, mariñela, emok untziari bela!; / aspaldian desir nuena jin zautak orai eskura, / jin zautak eskurat, nere bi besoen artean" [... la que hace tiempo deseaba se me ha venido a la mano, entre mis brazos] (Donibane Garazi, *apud* Calzacorta, 2015: 615).

17. Versión de Sara, Labourd, col. Aitzol; muy similar en Ahierre, Baja Navarra, cahier de André Martinon (Calzacorta, 2015: 583 y 602).

18. Versión s. l. de Labourd, recogida y publicada en 1919, por el p. Donostia, *apud* Calzacorta (2015: 599).

19. Versión de Gotain, Zuberoa; similar en otra, también suletina, de Altzai; publicadas ambas por Calzacorta (2015: 644-666).

20. Dos versiones, una de ellas contaminada con un canto moderno, *apud* Calzacorta (2015: 572-574).

21. Versión de Dima-Bargundia, recitada por Patxi Bilbao, recogida por K. Biguri, J. A. Cid, G. Fraile y R. Lekue, el 21-VIII-1981; y de nuevo por Itziar Falces, en 1982, y Karmen Bernaola, en 1983. Publicada por Arejita (1982: 29-30); por Lakarra *et al.* (1984: 129-130); y por Arejita *et al.* (1994: 43).

No es este el lugar oportuno para extendernos sobre lo específico de la balada vasca, sobre la relación entre sus dos subtradiciones, su complejidad y lo enigmático de varios elementos de contenido, solo esbozados a veces. Pero sí nos interesa recalcar el estrecho paralelismo que cabe advertir con la escena central del romance del conde Arnaldos, que tomábamos como punto de partida para esta indagación, y, sobre todo, con su verbalización. En versiones transpirenaicas aparecen versos como

– Andere xuri xarmanta, sar zite untzi huntara (bis)
emanen dautzut kopia eta erakutsiren airia.

[Blanca y bella dama, entrad a este barco; os daré una copa y os enseñaré la melodía]

(Ahierra)

[...] – Sar zaitte sala huntan barnerat, andere horen pollita,
emen erakutsiren dautzkitzut koblekilan airia.

[Entrad a esta sala, hermosa dama; os enseñaré las coplas y su melodía]

(Donibane Garazi)

Pero es sobre todo en versiones vizcaínas donde se hace más explícito que quien quiere oír o aprender el maravilloso cantar tiene forzosamente que embarcarse, o, lo que es lo mismo, “Yo no digo mi canción sino a quien conmigo va”:

– Nire kantak entzun nai dabenak salta dayala barrura.—
Ordu artantxe lo-bedar artu linda damatxu maitiak.

[Quien quiera oír mis cantos, que salte dentro [de la nave]
En ese mismo momento la bella damita tomó una hierba adormidera]
(Bermeo)

– Nire kantua gura dabeana betor neurekin bordera.
[Quien quiera mi canción, que venga conmigo a bordo]
(Forua)

– Au kantatxuau ikis nai bosu erdu neurekin bordera²²
[Si quieres aprender mi canción, ven conmigo a bordo]
(Derio)

Teniendo presente que en las baladas italianas, catalanas, francesas y vascas que hemos examinado últimamente la condición para escuchar o aprender la canción es entrar en la nave, y que nada más hacerlo la dama se duerme, sea por efecto del propio canto o por una adormidera que el raptor le administra, podemos ya cerrar el paréntesis y volver al romance de Arnaldos.

Como lo observó Menéndez Pidal en fecha lejana, y han reiterado después Spitzer y otros estudiosos, las versiones del romance del conde o infante Arnaldos no se limitan a los textos manuscrito e impresos del siglo XVI. El romance ha pervivido en la tradición oral de los sefardíes de Marruecos, y la tradición sefardí permitiría constatar que los

22. Cf. las tres versiones en Calzacorta (2015: 561-579).

textos quinientistas ofrecen un texto accidental o deliberadamente incompleto, trunco. El romance tiene una continuación que completa el relato más allá de la negativa del marinero a repetir su canción:

¡Quién tuviera tal fortuna sobre aguas de la mar
 como el infante Fernando mañanita de San Juan,
 que ganó siete castillos a vuelta de una cibdad!
 Ganara cibdad de Roma, la flor de la quistiandad;
 con los contentos del juego salierase a passear.
 Oyó cantar a su halcón, a su halcón oyó cantar:
 — Si mi halcón no cenó anoche ni hoy le han dado de almorzar,
 si Dios me dexa vivir, y a la mañana llegar,
 pechuguita de una gansa yo le daré de almorzar.—
 Subierase a su castillo y acostóse en su rosal;
 vido venir un navío sobre aguas de la mar:
 las velas trae de oro, las cuerdas de oro torçal,
 y el mastil del navío era de un fino nogal.
 Marineros que le guían diziendo van un cantar:
 — Galera, la mi galera, Dios te me guarde de mal,
 de los términos del mundo de aires malos de la mar,
 de la punta de Carnero del estrecho de Gibraltar,
 de navíos de don Carlos que son fuertes de passar.
 — Por tu vida, el marinero, tú volvas esse cantar.
 — Quien mi cantar quiere oír a mi galera ha de entrar.—
 Al son de los dulces cantos, el conde dormido se ha.
 Cuando le vieron dormir, empeçaron a ferrar;
 al son de los fuertes fierros, el conde recordado ha.
 — ¿Quién es éste u cuál es éste que a mí quiere hazer mal?
 Hijo soy del rey de Francia, nieto del de Portugal.
 — Si hijo sois del rey de Francia, y nieto del de Portugal,
 siete años hazían, siete, que por ti ando por la mar.—
 Arçó velas el navío y volviéronse a su cibdad.

(Versión de Tánger, recogida y publicada por Bénichou,
 1968: 2017)²³

El romance no concluía con la negativa del marinero a repetir su canción; y su canción no es simple y gratuito desahogo artístico, ni expresión metafísica de los “misterios del mar” gratos a Longfellow. La canción es, claro está, lo mismo que hemos visto en la tradición europea de todo un grupo de baladas: el señuelo para atraer a alguien a quien se quiere capturar. El infante o conde Arnaldos-Fernando entra, como se le pide, en la nave; los “dulces cantos” tienen efectos narcóticos, y una vez dormido se le encierra y aprisiona en “fuertes fierros”. Esa continuación no es, desde luego, un añadido *folletinesco*

23. En el AMPG se conservan otras 11 versiones, de Tánger, Tetuán y Larache, recogidas por J. Benoliel en 1906 y M. Manrique de Lara, en 1915 y 1916.

inventado tardíamente por la tradición sefardí; estamos ante los mismos elementos narrativos esenciales en el desenlace de las baladas de raptos marinos. El romance hispánico presenta, sin duda, innovaciones radicales, empezando por la conversión de la niña raptada en un protagonista masculino, y concluyendo en la sorpresa final de que el rapto se transmute en un rescate: los raptos son en realidad, con cierta incongruencia, los que buscaban hacía tiempo al infante perdido para devolverlo a su lugar de origen y a su ser. También esa anagnórisis nos evoca algo ya conocido, puesto que lo hemos leído en las baladas de final feliz, donde muy similarmente el raptor resultaba ser a la postre un regio pretendiente. Es, en cualquier caso, evidente que pese a sus afortunadas y originales mutaciones el romance de Arnaldos pertenece al mismo universo narrativo de las baladas de raptos marinos, y que el desenlace de las versiones sefardíes responde al que sin duda existía en el romance antiguo.

El hecho de que la tradición oral moderna permita recuperar evidencias perdidas, u omitidas, en la tradición impresa antigua debiera servirnos como simple *caveat* ante la tentación de dictaminar que solo *scripta manent* y de manifestar olímpico desinterés por los antecedentes o la descendencia oral del romancero *viejo*. La privilegiada documentación, en términos comparativos con la balada europea, que nos proporciona la imprenta del siglo XVI para el romancero español, no significa en modo alguno que los textos quinientistas den razón de todos los romances que existieron en ese siglo y de su espectro de variantes ni tan sólo en una mínima parte.

En definitiva, el romance de Arnaldos impreso en el siglo XVI nos ofrecía un texto fragmentario e incompleto. La crítica se ha hecho lenguas, muy justificadamente, del alto valor estético que supone el truncamiento del relato en un momento climático, y se ha visto en el *fragmentarismo* un fenómeno característico de los romances transmitidos en medios refinadamente cortesanos, un recurso deliberado que dotaría a los romances trancos de altos quilates artísticos. En la narrativa oral en prosa o verso, sin embargo, los desenlaces inconclusivos suponen una anomalía y son rechazados por los transmisores de cuentos y romances. En otro lugar me he permitido disentir de esa percepción del *fragmentarismo* en tanto en cuanto técnica consciente y presuntamente generalizada en una etapa concreta de la historia del romancero. En mi opinión,

Imaginar romances concebidos desde el principio y deliberadamente como “romances-fragmento” es del todo contrario a la poética del Romancero y de los géneros orales en general. Una cosa es el gusto contemporáneo de lectores cultos, bien adiestrados en la vena sugerente de lo vagamente narrativo desde Leconte de Lisle a García Lorca, y otra muy distinta la transmisión oral del Romancero desde el siglo XV a nuestros días. No cabe proyectar la estética contemporánea y modernos gustos sobre los que regían en las cadenas de transmisores reales de romances o cuentos. Ningún narrador popular transmitiría un cuento sin desenlace (salvo para hacer una parodia, precisamente, en el subgénero específico de “cuentos sin desenlace”, o “cuentos de nunca acabar”); y en el Romancero oral no existen más versiones fragmentarias que las mal recordadas o parcialmente olvidadas. El cantor de romances se resiste siempre a comunicar versiones de temas que no recuerda bien, y especialmente las que no sabe cómo empiezan o terminan. (Cid, 2011: 86)

Ya hemos visto que Martín Nucio era bien consciente de que algunos romances de los que publicaba en su *Cancionero* estaban *corruptos* o lejos de ser *perfectos*. En su reedición de 1550, Nucio completó, cuando le fue posible, textos que en la primera edición se habían publicado a partir de versiones abreviadas o truncas, y que juzgaba defectuosas. En el caso concreto del romance de Arnaldos, Nucio completó parcialmente la primera versión de c. 1546-1548, añadiendo la *letra* de la canción²⁴. Es inverosímil suponer que se trata de un añadido o corrección “de imprenta”. La letra del cantar aparece en los otros textos del siglo XVI, el *Cancionero* ms. de Londres, de c. 1500-1520; el pliego suelto de Praga, XXXII (DicARM, 880), de Toledo c. 1555-1560; y otro pliego suelto de Perugia, recientemente dado a conocer, fechado en Valencia 1561. Las diferencias que ofrecen los cinco testimonios conservados, registrados a lo largo de más de medio siglo, no tienen su origen necesariamente, ni mucho menos en todos los casos, en modificaciones surgidas en las imprentas, ni en la transmisión impresa. Si empezamos por el más breve de todos ellos, el del pliego de Toledo, observamos que casi la mitad del texto la ocupa la letra de la canción del marinero, y que con la canción se acaba el romance; el fragmentismo no puede ser más extremo: falta la petición de Arnaldos al marinero para que repita su canto y falta, claro está, la respuesta negativa de este; faltan los efectos maravillosos del canto; pero falta, sobre todo, cualquier atisbo de narración propiamente dicha, y el truncamiento no se produce en un momento *climático* de ninguna especie:

¡Quién oviese tal ventura sobre las aguas de la mar,
 como uvo el infante Arnaldos la mañana de sant Juan!
 Andando a buscar la caça para su halcón ceuar
 vio venir una galera que venía en alta mar.
 Las áncoras tiene de oro y las velas de un cendal;
 marinero que la guía va diciendo este cantar:
 – Galera, la mi galera, Dios te me guarde de mal,
 de los peligros del mundo de fortunas de la mar
 de los golfos de León y estrecho de Gibraltar,
 de las fustas de los moros, que andauan a saltear.

Es innecesario señalar que el truncamiento y el fragmentismo no confieren *per se* forzadamente un valor estético añadido, y con buena lógica nadie ha visto especial mérito en esta versión del romance por comparación a las otras. El pliego toledano es posterior a

24. Según Garvin (2007: 203), la intercalación del pasaje “no quiere decir necesariamente que Nucio, cuando la primera edición ya estaba impresa, entrara en contacto con alguna versión que incorporase el canto, pero nada habla en contra de la posibilidad de que Nucio los omitiese premeditadamente”. Aunque Garvin anuncia ocuparse de esa “hipótesis” más adelante en su libro, no lo hace. Es del todo inexacto afirmar que “hay un detalle no observado hasta ahora: una de las diferencias más notorias de la versión del *Cancionero* s. a. frente a los otros dos testimonios [el pl. s. 880 y el *Cancionero* ms. de Londres] es que en ellos aparece, con algunas variantes, el cantar del marinero” (Garvin, 2007: 202). El “detalle” ha sido “observado” por varios de los que han estudiado el romance. Cf., simplemente, y ya en 1922: “Tanto esas dos versiones más antiguas [pl. s. y Ms. de Londres] como la posterior del *Cancionero* de Amberes de 1550, se diferencian de la divulgada [Csa] en un rasgo capital: todas contienen el texto de la canción del marinero, omitida por la versión divulgada” (Menéndez Pidal, 1922: 12).

ambas versiones del *Cancionero* de Amberes, y aunque hemos argumentado en Cid (1979: 283-285) que puede muy bien reproducir un pliego anterior, quien haya sido responsable de la fijación por escrito de esta versión o bien contaba con un modelo textual incompleto, o realizó un acortamiento deliberado por razones mecánicas o porque su rechazo al *romance-cuento* era extremo. El romance-fuente es sin duda alguna una versión oral, como lo prueban, además, los abundantes (y a veces afortunados) cambios discursivos respecto a las otras versiones. El editor no está reproduciendo un texto impreso previo, aunque naturalmente haya podido manipular en alguna forma y acortar la versión oral que conocía.

Ya queda indicado que las versiones de las dos ediciones del *Cancionero* de Amberes son idénticas, salvo el añadido en 1550 de los diez versos con la *letra* de la canción. El añadido no coincide en elementos importantes (los llanos de Almería, los bancos de Flandes...) con ninguno de los textos conocidos, y lo plausible es postular su procedencia de una versión oral.

La singularísima versión que ofrece el pliego de Perugia²⁵, *Nueve romances* (Valencia 1561), es, a mi entender, una sorprendente amalgama de versos tradicionales, que alternativamente se asemejan más a los del pliego de Toledo o los de las versiones del *Cancionero* de Amberes, y de agregados o retoques cultos. Entre estos últimos, versos como “con tan dulce melodía”, “los peces regocijados”, “los enamorados d[e]lfines”, “de la peña de Caribdis”, “y con una gracia extrema”..., delatan la mano de un refundidor bien letrado. Pero la refundición es, sobre todo, estructural. La canción del marinero se des-plaza ahora al final, porque, al contrario que en la versión canónica, el marinero accede de buen grado a repetir su cantar. La *letra* del canto duplica con creces la extensión de las demás versiones, y justifica que el romance lleve en el encabezamiento del pliego el título de *Galera, la mi galera*, pues la canción y su letra han pasado a ser lo esencial en esta versión:

El marinero, cortés, luego hizo su mandar,
y con una gracia extrema se comenzó d’entonar:
«Galera, la mi galera, Dios te me guarde de mal;
de los peligros del mundo, de la tempestuosa mar;
de las fustas y galeras del cossario catalán;
desse moro Boquinegro Dios te me quiera guardar;
también de las galeazas de Venecia esa ciudad;
de la peña de Caribdis, de las Syrtes y arenal,
y de los bancos de Flandes, peligrosos de pasar;
de la Punta del Carnero, y estrecho de de Gibraltar,
de la playa de Valencia que haze mal habitar,
y del golfo de León y del viento vendaval.»

La sobreabundancia de peligros que acechan a la galera, a los que quiere conjurar el canto del marinero, es poco acorde con la *economía verbal* que se presupone a los romances tradicionales. Entre esos riesgos, las Syrtes y Caribdis nos remiten sin duda a las lecturas de un romancista ilustrado; otros están, en cualquier caso, bien traídos (el corsario

25. Sobre esta colección, cf. Di Stefano (2012: 41-46 y 2014: 13-32); Infantes (2013: 29-63) y Mahiques Climent / Rovira Cerdà (2013: 417-444). A la amabilidad de Víctor Infantes debí, en 2013, una copia digital completa de los pliegos de Perugia, actualmente depositada en la Fundación Ramón Menéndez Pidal.

catalán, el moro Boquinegro...), y pudieron muy bien formar parte de versiones orales. Así, “la Punta del Carnero”, asociada con exactitud a Gibraltar como *bocas* de la bahía de Algeciras, pervive en las versiones sefardíes de Marruecos:

Galera, la mi galera, así Dios te guarde del mal,
de los términos del mundo, de los aires de la mar,
de la Punta del Carnero, del estrecho de Gibraltar
(Tetuán, Sarah Levi, 1916: AMPG: H15.7)

Dios te me guarde, Guarismo, Dios te me guarde del mal,
de los términos del mundo, de las aguas de la mar,
de la Punta de Carnero, del estrecho ‘e Gibraltar
(Tetuán, Sol Acrich, 1916; AMPG: H15.8; etc.)

En algún caso, “de la Punta del Carnero”, se convierte, muy creativamente, en “de la cola del culebro” (Tánger, Messodi Coriat, 1915, AMPG: H15.8).

Otro verso, privativo de la versión del pliego de Perugia, “peligrosos de pasar”, que se asocia a los bancos de Flandes, también reaparece, modificado, en la tradición oral sefardí:

Galera, la mi galera, Dios te me guarde de mal [...]

del navío de los turcos que era malo de pasar.
(Tánger, J. Benoliel, 1904-1906; AMPG: H15.1)

Galera, la mi galera, Dios te me huarde del mal [...]

de navíos de don Carlos que son fuertes de pasar.
(Versión editada por Bénichou, 1968: 207)

Lo más llamativo de la nueva versión del pliego valenciano de 1561 es, indudablemente, el desenlace: el infante Arnaldos sube a bordo de la galera y, al son del cantar, se duerme:

Cosas dize el marinero qu’era descanso escuchar;
adormido se ha el infante al son de aqueste cantar.

Como hemos ya visto en *Neska ontziratua* y en las varias otras baladas francesas, italianas, etc., de raptos marinos, ese es precisamente el efecto del cantar del marinero que se reitera una y otra vez: atraer a la nave a quien lo escucha para a continuación dormirlo y raptarlo. No es verosímil que un impresor de Valencia inventara por su cuenta esos versos finales, independientemente o al margen de toda una tradición de baladas de raptos tan productiva en Europa, y especialmente en el Mediterráneo. Es más sencillo reconocer que, una vez más, la siempre incómoda —para algunos— pero nunca desdeñable *oralidad* ha interferido y se nos ha colado de rondón, si es que no queremos admitir que la tradición oral ha proporcionado la materia prima básica. La versión del nuevo pliego es también inconclusiva, pues sabemos bien que el relato de las baladas de raptos marinos no finaliza con el sueño del personaje central y falta aquí el resultado feliz o trágico del rapto; pero, en cualquier caso, se contradice abiertamente a los truncamientos del pliego de Toledo y de los *Cancioneros* de Nucio, para aproximarse notoriamente a la moderna tradición sefardí.

Si la balada tradicional se nos desliza en el último y más evolucionado testimonio quinientista, es también la tradición oral la que permite dar cuenta en algún modo de las

anomalías que afectan al primer texto del romance de Arnaldos, es decir el del *Cancionero* manuscrito del British Museum (LB1: Add 10431), que Rennert fechaba entre 1460-1500, B. Dutton en c. 1500, y otros estudiosos retrasan hasta post 1514 (M. Moreno) o 1520. Como es bien sabido, el *Cancionero* incluye en la sección de obras atribuidas a Juan Rodríguez del Padrón un texto que combina el tema o *Ballad-Type* de Arnaldos con un amplio pasaje de otro romance muy difundido, el del *Conde Niño* (IGR: 0049), *Conde Olinos*, o *Amor más poderoso que la muerte*, del que es el primer testimonio. La *contaminación* se produce a continuación de la *letra* del cantar:

[...] «Galea, la mi galea Dios te me guarde de male,
de los peligros del mundo, de las ondas de la mare,
del regolfo de Leone, del puerto de Giblaltare,
de tres castillos de moros que combaten con la mare».
Oydolo ha la princesa en los p[al]laçios do estae:
– Si sallésedes, mi madre, sallésedes a mirare,
y veredes como canta la serena de la mare.
– Que non era la serena, la serena de la mare,
que non era sino Arnaldos, Arnaldos era el ynfante,
que por mí muere de amores, que se quería finire,
¡quién lo pudiese valere que tal pena no pasase!

Menéndez Pidal juzgaba muy negativamente esta versión:

La otra versión, la del *Cancionero* manuscrito de Londres, da al romance una continuación embrollada y absurda, tomada de aquel otro romance del *Conde Niño*: la princesa (personaje muy extraño) oye la canción y dice a su madre que quien canta no es la sirena del mar sino Arnaldos que por ella muere de amores; el que hizo esta amalgama ni siquiera reparó que en nuestro romance de Arnaldos no es éste el cantor, sino el marinero desconocido. (Menéndez Pidal, 1922: 12)²⁶

El embrollo y el absurdo serían aún mayores, puesto que, aunque es la princesa quien primero oye la canción y atribuye el canto a la sirena, es la madre y no la hija quien identifica al cantor como Arnaldos y cree que es ella por quien el infante muere de amores. El cambio es tan anómalo que el propio Menéndez Pidal inadvertidamente se atiene a la lectura esperable del romance del *Conde Niño*, donde naturalmente es la joven quien es amada por el conde, aunque la sintaxis de los versos en el *Cancionero* manuscrito indica claramente lo contrario. Rodríguez del Padrón, o quien sea el autor o transmisor del poema, no solo habría mezclado erráticamente dos romances distintos sino que habría incomprendido el sentido de ambos; especialmente el del *Conde Niño*. Y sin embargo... la *contaminación* tiene su razón de ser. En ambos romances existe un cantar que tiene efectos maravillosos, sobrenaturales. Conocemos ya los del canto del marinero, y es el caso que también la canción del Conde Niño en varias versiones produce efectos similares:

26. El estudio ha sido varias veces reimpresso, la última en *Estudios sobre lírica medieval* (Madrid, CECE, 2014), colección dirigida por F. Rico, con el añadido de notas ajenas a Menéndez Pidal que cuando no son erróneas son innecesarias.

[...] Mientras el caballo bebe él canta un lindo cantar;
todas las aves del cielo se bajaban a amainar,
los peces que están en agua arriba van a saltar
(Estalaya, Palencia)

[...] Canta unos ricos cantares que al caballo le haz'parar
aves que van por el viento abajo les haz bajar
peces que están en el agua arriba les haz' botar
(Salceda, Cantabria)

[...] Las aves que iban volando se paraban a escuchar,
hasta as pedras do camiño todas facía brillar,
mulleres qu'iban á fonte cántaros lle fai quebrar,
mulleres embarazadas ou parir ou reventar.
todo-los que están durmindo a todos fai despertar.
(Paradela do Bolo, Ourense)

[...] A las piedras hizo reir y al agua remansar,
las aves que iban volando se pararon a escuchar
(L'Abedul, Asturias)

[...] Yendo a dar agua al caballo Gerineldo cantó un cantar,
que los peces del mar hondo se le han salido a escuchar,
y los cantos de la calle unos con otros se dan
(Sepulveda, Segovia), etc.

[...] Mientras los caballos veven el conde dice un cantar;
pájaros que van volando los hizo parar,
mujeres que están preñadas las hacía voltar,
leñeros que van por leña se vuelven a la ciudad.
(Tetuán)

Sucede también que la *letra* del cantar del Conde Niño quiere conjurar para su caballo peligros análogos o idénticos a los de la galera de Arnaldos:

[...] Bebe, mi caballo, bebe, Dios te me libre de mal,
de los peligros del mundo y de las aguas del mar,
y de los castillos moros, que me quieren mucho mal.
(Palacios de Sil, León)

[...] Bebe, bebe, mi caballo, Dios te me libre de mal
de los vientos del sereno y de las olas del mar.
(Calabor, Zamora)

[...] Bebe, bebe, mi caballo, Dios te defienda de mal,
del peligro y de la muerte y de los hondos del mar.
(Las Médulas, León), etc.

Que la coincidencia de dos elementos significativos facilite la fusión, o confusión, de dos romances es fenómeno fácilmente observable en las *contaminaciones*, tan frecuentes en la tradición oral moderna. El embrollado texto del Cancionero manuscrito de Londres no lo es tanto si tenemos en cuenta, precisamente, la transmisión oral. Y el *embrollo*, en cambio, sería poco comprensible si la *composición* fuera realmente obra de un autor tan culto, refinado y hasta alambicado, como Rodríguez del Padrón. Es el propio texto, a mi entender, el que descarta taxativamente la supuesta autoría del artífice del *Siervo libre de amor*, dicho sea ello sin pretender en modo alguno zanjar un debate ya antiguo²⁷.

El absurdo máximo de la versión del ms. de Londres, esto es que en los versos pertenecientes a *El conde Niño* la madre crea que es ella la destinataria del canto y de los amores del conde, tiene su refrendo en una parte de la moderna tradición oral, particularmente entre los sefardíes. La rivalidad amorosa entre madre e hija es explícita en algunas versiones, pero muy posiblemente subyace en casi todo el *corpus* (con la excepción de parte de la tradición de Portugal, donde la confrontación es entre la hija y el padre), y en el sentido último del romance. De otro modo no es comprensible la extrema crueldad de la madre hacia los enamorados, y en especial hacia su propia hija.

Para concluir: cuando de romances se trata, el afirmar que *scripta manent* es un simple despropósito, si nos atenemos a la literalidad de la afirmación y a la realidad de los textos. Nos han llegado cinco versiones escritas en el siglo XVI, cuatro de ellas impresas, del romance del Conde Arnaldos, y todas ellas son diferentes, como bien hemos visto. Los transmisores de romances (y los editores de pliegos o cancioneros no son en última instancia sino unos transmisores *especializados*) además de poder conocer textos escritos estaban sometidos a la presión de textos cantados o recitados que circulaban en la amplia comunidad lingüística y, voluntaria o involuntariamente, escuchaban. La transmisión impresa no anuló nunca la transmisión oral. Nada tiene de extraño el que si las versiones escritas pueden oralizarse o incidir en una previa tradición oral, la viceversa sea también cierta. Los romances memorizados y cantados estaban demasiado presentes en la España de XVI como para que las imprentas pudieran permitirse ignorarlos. Y de hecho no los ignoraron, y llegamos así a una gran verdad de Monsieur de La Palisse, a la tan conspicua pero grullada de que solo gracias a que había romances orales pudieron existir los pliegos que imprimían romances viejos y, antes o después, los cancioneros de romances.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

AMADES, Joan (1951), *Folklore de Catalunya. Cançoner (Cançons-refranys-endevinalles)*, Barcelona, Editorial Selecta.

AMPG: *Archivo Menéndez Pidal-Goyri*, Fundación Ramón Menéndez Pidal, Madrid.

AREJITA, A. (1982), «Arantzazure, erromantze zahar ezezagun bat», *Idatz & Mintz*, núms. 3-4 (1982), 29-30.

27. Cf., entre otros, Lida de Malkiel (1952: 313-352); Meléndez Hayes (1979: 15-45); Aubrun (1980: 15-26), incl. en *Les vieux romances espagnols (1440-1550)* (Aubrun, 1986: 29-39); Debax (1983: 201-216); Pérez Priego (1995: 35-49) y Di Stefano (1996: 239-253).

- AREJITA, A. *et al.* (1994), *Mendebaleko euskal baladak*, Bilbao, Labayru Ikastegia.
- ATTIAS, Moshe (1956), *Romancero sefaradí*, Jerusalem, Inst. Ben-Zewi.
- AUBRUN, Charles Vincent (1980), «Les trois Romances de Juan Rodríguez del Padrón», *Études de philologie romane et d'histoire littéraire: offertes à Jules Horrent*, 15-26 [incl. en AUBRUN, Charles Vincent (1986), *Les vieux romances espagnols (1440-1550)*, 29-39].
- BAUÇÀ, R. Ginard (1983), «La donzella rescatada», *Cançoner popular de Mallorca*, IV, Palma de Mallorca, Moll.
- BÉNICHOU, Paul (1968), *Romancero judeo español de Marruecos*, Madrid, Castalia.
- BERCHET, Giovanni (1837), *Vecchie romanze spagnuole*, Brusselle, Società Belgica di Librería.
- BRIZ, F. Pelay (1874), *Cansons de la terra*, IV, Barcelona, Alvar Verdaguer.
- CALZACORTA, Javier (2015), *Euskal Baladak: Azterketa eta edizio kritikoa*, tesis de doctorado, Bilbao, Universidad de Deusto.
- CATALÁN, Diego (1970), «Paris y Elena», en *Por campos del Romancero*, Madrid, Gredos, 101-117.
- CID, Jesús Antonio (1979), «Recolección moderna y teoría de la transmisión oral: *El traidor Marquillos*, cuatro siglos de vida latente», en A. Sánchez Romeralo, D. Catalán, y Samuel G. Armistead (eds.), *El Romancero hoy: Nuevas fronteras, Poética; Historia, comparatismo, bibliografía crítica. Segundo Coloquio Internacional*, II, Madrid, CSMP / Gredos, 281-359.
- CID, Jesús Antonio (2009), «Paratextos 'interliminares' en el Romancero viejo y tradicional. Estribillos, invocaciones y responderes», en Soledad Arredondo Sirodey, Pierre Civil y Michel Moner (eds.), *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)*, Madrid, Casa de Velázquez.
- CID, Jesús Antonio (2011), «Caza y castigo de Don Jorge frente a Lanzarote y el ciervo de pie blanco. El 'fragmentismo' y los 'romances-cuento'», *La corónica*, 39.2 (2011), 61-94.
- CID, Jesús Antonio (2014), «El Romancero en Asturias: Balance y perspectivas», en J. Suárez López (ed.), *El patrimonio oral asturiano*, Gijón, Museo del Pueblo de Asturias.
- DÉBAX, Michelle (1983), «Relectura del romance del 'Infante Arnaldos' atribuido a Juan Rodríguez del Padrón», en *Literatura y folklore: problemas de intertextualidad*, Salamanca, 201-216.
- DI STEFANO, Giuseppe (1992), «Estado actual de los estudios sobre el Romancero», *Actas del II Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Segovia, octubre 1987), Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 33-52.
- DI STEFANO, Giuseppe (1993), *Romancero*, Madrid, Taurus.
- DI STEFANO, Giuseppe (1996), «Romances en el Cancionero de la British Library, Ms. Add. 10431», en *Nunca fue pena mayor. Estudios de Literatura española en homenaje a Brian Dutton*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 239-253.

- DI STEFANO, Giuseppe (2010), *Romancero*, Madrid, Castalia.
- DI STEFANO, Giuseppe (2012), «Fogli volanti e romances a Perugia», *Rivista di filologia e letterature ispaniche*, 15 (2012), 41-46.
- DI STEFANO, Giuseppe (2014), «Para la historia textual del *Romancero*: los 'pliegos sueltos' de Perugia», *Mercedes Aurea Poesis. Estudios para Begoña López Bueno*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 13-32.
- DONCIEUX, Georges (1904), *Le Romancéro populaire de la France*, Paris, Émile Bouillon.
- FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes (2005), *La imprenta en Burgos*, Madrid, Arco Libros.
- GARVIN, Mario (2007), *Scripta manent. Hacia una edición crítica del romancero impreso (siglo XVI)*, Madrid, Iberoamericana / Vervuert.
- INFANTES, Victor (2013), «Una cuarentena poética desconocida. Los pliegos sueltos del siglo XVI de la Biblioteca Comunale Augusta de Perugia», *Criticón*, núm. 117 (2013), 29-63.
- LAFORTE, Conrad (1977), *Le Catalogue de la chanson folklorique française. I. Chansons en laisse*, Québec, Univ. de Laval.
- LAKARRA, J. A. et al. (1984), *Euskal Baladak*, Donostia, Hordago.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1952), «Juan Rodríguez del Padrón; vida y obras», en *NRFH*, VI [reed. en *Estudios sobre la literatura española del siglo XV*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1977, 21-77].
- LIEBRECHT, Felix (1879), «Ein sicilisches Volkslied», en *Zur Volkskunde. Alte und neue Aufsätze*, Heilbronn, Gebr. Heninger.
- MAHIQUES CLIMENT, Joan y ROVIRA CERDÀ, Helena (2013), «Siete pliegos impresos en Cuenca por Juan de Cánova [de la col. de Perugia]», *Studia Aurea*, 7 (2013), 417-444.
- MEGAS, G. A. (1932), «Die Ballade von der Losgekauften», *Jahrbuch für Volksliedforschung*, III, 54-73.
- MELÉNDEZ HAYES, Therese (1979), «Juan Rodríguez del Padrón and the *Romancero*», en A. Sánchez Romeralo, D. Catalán, y Samuel G. Armistead (eds.), *El Romancero hoy: Historia, comparatismo, bibliografía crítica*, Madrid, CSMP / Gredos, 15-36.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1922), *Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española*, Oxford, Clarendon [reimpreso más de una vez, la última en *Estudios sobre lírica medieval*, Madrid, CECE, 2014].
- MILÀ I FONTANALS, Manuel (1882), *Romancerillo catalán: Canciones tradicionales*, Barcelona, A. Verdaguer.
- NEHOR ET DUFAU (1921), *Gure Herria*, II (1921).
- NIGRA, Constantino (1888), *Canti popolari del Piemonte*, Torino, Ermanno Loescher.

- PEDROSA, José Manuel (2005), «¿La muerte de la épica? Las metamorfosis de un género literario, entre la modernidad y la posmodernidad», *Revista de Poética Medieval*, núm. 14 (2005), 47-94.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (1995), «Los romances atribuidos a Juan Rodríguez del Padrón», *Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, IV, 35-49.
- POHL, Erich (1934), *Die deutsche Volksballade von der 'Losgekauften'. Ein Versuch zur Erforschung des Ursprungs und Werdeganges einer Volksballade von europäischer Verbreitung*, Helsinki, FF Communications, vol. XXXVIII.2.
- ROLLAND, Eugène (1887), *Recueil de chansons populaires*, III, Paris, Chez l' Auteur.
- SAGER, Henry (1929-1930), «'Die Losgekaufte'», *Modern Philology*, XXVII (1929-1930), 129-145.
- SEEMANN, Erich (1941), «Die 'Zekulo'-Ballade und die Ballade von der 'Brautwerbung'. Eine Studie zu zwei Gottscheer Liedern», *Jahrbuch für Volksliedforschung*, VII, 40-70.
- SALVATOR, Archiduke Ludwig (1897), *Die Balearen, geschildert in Wort und Bild*, I, Würzburg / Leipzig, L. Woerl.

APRESENTAÇÃO DA EXPOSIÇÃO ‘UMA COISA ÚTIL, UM LIVRO POPULAR’. ALMEIDA GARRETT E O ROMANCEIRO

(BIBLIOTECA GERAL DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA, 22-6-2017)¹

OFÉLIA PAIVA MONTEIRO

CLP / Universidade de Coimbra

RESUMO

Um conjunto bastante significativo de manuscritos autógrafos de Almeida Garrett relativos ao *Romanceiro* foi identificado em 2004 e, posteriormente, adquirido pelo Estado Português. Referimo-nos à Coleção Futscher Pereira, que se encontra, hoje, ao cuidado da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. Pela primeira vez, e por ocasião da celebração do V Congresso Internacional do Romanceiro, é dada a conhecer ao público, em 2017. Este foi o texto lido por Ofélia Paiva Monteiro no ato oficial de abertura da exposição.

PALAVRAS CHAVE

Almeida Garrett; Coleção Futscher Pereira; exposição; Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

ABSTRACT

A very important set of autograph manuscripts from Almeida Garrett relating to his *Romanceiro* was identified in 2004 and subsequently acquired by the Portuguese State. We refer to the Futscher Pereira Collection, which is currently stored at the General Library of the University of Coimbra. For the first time, in 2017, on the occasion of the 5th *Romanceiro* International Conference, it was finally presented to a general audience. This is the text read by Ofélia Paiva Monteiro at the exhibition's opening act.

KEYWORDS

Almeida Garrett; Futscher Pereira Collection; exhibition; General Library of the University of Coimbra.

O título dado à Exposição — “Uma coisa útil, um livro popular” —, que acompanha a realização do *V Congresso Internacional do Romanceiro*, é extraído da introdução que Almeida Garrett após, em 1851, ao segundo volume do seu *Romanceiro*, onde queria, como

1. [A Doutora Ofélia Paiva Monteiro faleceu, lamentavelmente, em 2018. Confiou-nos generosamente o presente texto para figurar nesta obra, um trabalho por si redigido com a diligência que a caracterizava para a exposição garrettiana inaugurada por ocasião do *V Congresso Internacional do Romanceiro*. Reproduzimo-lo aqui, revisto pelos editores, uma vez que a sua publicação correspondia à vontade expressa da autora.]

diz, oferecer aos novos escritores uma coleção dos “documentos mais antigos e mais originais” da nossa literatura primitiva que lhes indicasse “o caminho natural e legal” para a “revolução literária” que por cá se declarara contra o “domínio opressivo e antinacional” da imitação estrangeira (Garrett, 1851, II: V-VI)².

Dessa revolução romântica afirmava, com toda a justiça, ter ele levantado entre nós o pendão; se este *V Congresso Internacional do Romanceiro* confere tanto relevo a Garrett, é, porém, porque ele ocupa, nessa tarefa *fundadora* de compilação e edição da poesia narrativa da tradição oral moderna, um lugar pioneiro no espaço português, e pode dizer-se, no hispânico. Documenta-o esta exposição, com tanto empenho preparada pela Doutora Sandra Boto e pela bibliotecária Isabel Ramires, coadjuvadas pela Professora Maria Helena Santana: os materiais que ela reúne testemunham o afincado trabalho de recolha, estudo e criação literária sobre temas tradicionais a que Garrett se entregou durante cerca de 30 anos, desde meados da década de 20 do século XIX, quando estava exilado em Inglaterra por motivos políticos, até ao final da vida, ocorrido em 1854.

Se plenamente se justifica, pois, que um congresso dedicado ao romanceiro peninsular celebre Garrett, ser a Universidade de Coimbra a acolhê-lo, complementando-o com esta exposição, deve-se, como já foi sublinhado, ao facto de a *Alma Mater* conimbricense se ter progressivamente tornado o centro documental por excelência para quantos pretendam consagrar-se aos estudos garrettianos e, neles, à atividade romancística do escritor. Felizes circunstâncias e o empenho de múltiplos *garrettófilos* —investigadores e professores— trouxeram efetivamente para esta universidade a máxima parte do espólio, literário e não só, deixado por Garrett: a riquíssima Biblioteca Geral da Universidade, onde nos encontramos, é a sua principal depositária desde que adquiriu por compra, em 1947, a vasta coleção de impressos e manuscritos do escritor que, por sua morte, ficou inicialmente nas mãos da sua filha única; mas de valioso acervo garrettiano é também detentora a Sala Ferreira Lima da Faculdade de Letras, assim chamada do nome do possuidor da biblioteca que a constitui, doada nos anos 60 do século passado a esta faculdade. Saliente-se que, entre o final do primeiro milénio e o dealbar deste em que vivemos, o espólio garrettiano da Biblioteca Geral foi ainda enriquecido com importantes mananciais, graças ao empenho dos seus diretores: ao Prof. Aníbal Pinto de Castro, infelizmente falecido em 2010, se ficou devendo a aquisição dos dois tomos autógrafos de *Poesias* que Garrett, em 1821, quando estudante de Leis em Coimbra, destinava a publicação pela Imprensa da Universidade; e ao Prof. José Cardoso Bernardes, atual Diretor da Biblioteca³, temos a agradecer a ação determinante que teve, em 2014, na compra pelo Estado à família Futscher Pereira, e posterior entrega ao Espólio (2015), da coleção manuscrita e na máxima parte autógrafa, de relevância capital para o estudo do romanceiro, achada em 2004, por casualidade, na residência lisboeta dessa família.

A exposição, com documentos provindos da Biblioteca Geral e da Sala Ferreira Lima, permite-nos reconstituir o trabalho romancístico de Garrett, representativo caso de

2. Veja-se a edição digitalizada, acessível a partir da Biblioteca Nacional Digital. Das edições modernas do *Romanceiro*, a que mais serviços presta (apesar de numerosas inexatidões) é a levada a cabo em 1983, em três volumes, por Augusto da Costa Dias, Maria Helena da Costa Dias e Luís Augusto da Costa Dias. Aí, as citações transcritas encontram-se no vol. II (Garrett, 1983, II: 49-50).

3. [Assim era, aquando da celebração do congresso, em 2017.]

editor romântico, ou seja, em termos genéricos, de editor movido por propósitos de nacionalismo literário que, à busca do *volksgeist* como fonte de inspiração artística, considerou preciosos os testemunhos encontrados nas narrativas poéticas da tradição oral —os *romances* ou *rimances*—, dando-se não só à tarefa de os recolher sem grande preocupação filológica, intervindo com maior ou menor ousadia na intenção de os melhorar, mas também à sua utilização como *hipotexto* de composições de quase total lavra sua. Saliente-se ainda o esforço teórico que Garrett desenvolveu para divulgar e sistematizar a produção romancística portuguesa em artigos de imprensa e em paratextos e notas, apostos aos materiais que publicou.

Foi no exílio em Inglaterra, nos anos 20 de Oitocentos, que Garrett, saudosos da terra pátria e sob o estímulo do ambiente estrangeiro, incentivado por numerosas leituras —Herder, Schlegel, Grimm, Depping, Percy, Walter Scott, etc.—, começou a interessar-se pela nossa tradição popular, numa altura em que a espanhola gozava já de prestígio, sobretudo na Alemanha; o romanceiro seduzia-o, aliás, desde criança, quando ouvia, como recorda, velhas criadas da família, entre as quais uma mulata, cantarem, como se rezando, emocionantes histórias de outrora. Remonta efetivamente a 1824 o início da sua compilação, pioneira no romantismo peninsular, do «Cancioneiro de romances, xácaras, solaus», autógrafa guardado na Sala Ferreira Lima, e patente nesta Exposição, de que sobretudo os Doutores Pere Ferré e Sandra Boto vêm acentuando a relevância (26 temas).

Pouco depois, em 1826, Garrett publicava, em Paris, o poema *D. Branca*, em decassílabos soltos, verdadeiro manifesto romântico, por entre resquícios neoclássicos, de adoção do maravilhoso popular nacional, com rejeição do greco-latino e do druídico, então em moda. Do mesmo ano é a publicação do seu ensaio *Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa*, incentivo à prática literária imbuída de espírito nacional. E em 1828 —data assinalável no contexto hispânico— trazia a lume, em Londres, o poemeto «Adozinda», seguido de outro, «Bernal e Violante», já escritos no nosso verso tradicional, o heptassílabo, acompanhando-os por uma importante carta-prefácio ao amigo Duarte Lessa, também interessado em antigualhas portuguesas: aí dizia ter incumbido uma “jovem senhora” de recolher no País e remeter-lhe xácaras e lendas populares, obtendo por essa via umas quinze cópias de romances, de que começara a “vestir” alguns (o termo é dele) com roupagens novas, tentando não lhes alterar o fundo da história nem o tom. «Adozinda» e «Bernal» eram verdadeiras *baladas* construídas sobre originais que Garrett considerava “estropiados”, mas que integrou na carta a Duarte Lessa para que pudesse ser avaliada a recriação a que procedera. Transcritos com alguma preocupação de fidelidade, esses originais —os romances *Silvana* (IGR: 0005) e *Bernal Francês* (IGR: 0222)—, trazidos pois a lume em Garrett (1828: 107-113 e xxvi-xxxii) e republicados, com variantes, em Garrett (1851, II: 109-115 e 124-135, respetivamente), constituem no espaço peninsular os primeiros romances a conhecerem divulgação pela imprensa. «Adozinda» e «Bernal», que logo tiveram, em Inglaterra, bom acolhimento, foram reeditados por Garrett, com mais cinco poemas narrativos quase inteiramente da sua lavra, no volume de 1843 que intitulou *Romanceiro e Cancioneiro Geral I* (Garrett, 1843), acrescentando outros dois quando o voltou a dar a lume em 1853, só com o título de *Romanceiro* (Garrett, 1853); a estas composições inspiradas em matéria antiga —romances tradicionais, fontes orais não romancísticas, fontes livrescas—, segundo vários níveis de distanciamento («Adozinda» é a mais recriadora), chamou então “Romances da Renascença”, pois as tomava como ilustração

do almejado renascimento de produção literária imbuída de espírito nacional. A *Edição Crítica* da obra de Garrett que coordeno, em papel, dedicará um volume, a cargo de Sandra Boto, a estas composições, efetivamente *autorais*, anexando-lhes, por terem cariz idêntico, um texto incluído no vol. primeiro do *Romanceiro* de 1851, «Dona Ausenda» (Garrett, 1851, II: 172-178), e nove inéditos provindos da Coleção Futscher Pereira. Edição crítica digital, sempre levada a efeito por Sandra Boto, terão os testemunhos romancísticos recolhidos por Garrett (1851, II e III) e nas coleções manuscritas já mencionadas.

A Coleção Futscher Pereira, descoberta em 2004 e hoje depositada, salva de dispersão, na Biblioteca Geral da Universidade, toma justificadamente um lugar de relevo nesta exposição, que exhibe vários autógrafos que lhe pertencem. À data do seu achado, a coleção, que Sandra Boto vem aturadamente estudando, integrava cinquenta temas inéditos, de que hoje ainda se encontram por publicar na íntegra quarenta romances. O material que a constitui, destinava-o com certeza Garrett a volumes do *Romanceiro* que a morte lhe não permitiu concluir: tendo publicado três, ele anuncia efetivamente cinco na «Introdução» ao volume II do *Romanceiro* de 1851 (Garrett, 1851, II: XLV), e oito no manuscrito da coleção Futscher Pereira que fecha esta exposição, intitulado «Plano de um Romanceiro e Cancioneiro geral português para coligir as relíquias da poesia popular», portador de apontamentos destinados a esse fim.

Os autógrafos expostos, quer exemplo do romanceiro autoral de Garrett, como «O sapo negro», quer de romances tradicionais que ele recolheu, documentam elucidativamente o modo de trabalhar do poeta/editor: mostram, pelas numerosas emendas, quanto lapidava os textos, ousando por vezes contaminar ou dissociar testemunhos, ilustram o cuidado que punha na colação de lições de proveniência geográfica distinta, documentam o conhecimento que tinha da tradição antiga espanhola através das recolhas de Durán ou de Ochoa, que cita em 1851.

Por quanto fica dito, editar criticamente o romanceiro garrettiano, que permanece deficitariamente divulgado, é uma tarefa ingente (mesmo com apoio das tecnologias digitais), mas urgente, que espero chegará a bom termo num futuro já próximo.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- GARRETT, Almeida (1828), *Adozinda, Romance*, Londres, Em Casa de Boosey & Son; e de V. Salva.
- GARRETT, Almeida (1851), *Romanceiro*, vols. II e III, Lisboa, Imprensa Nacional. Acessível em: <<http://purl.pt/924/4/>>.
- GARRETT, Almeida (1843), *Romanceiro e Cancioneiro Geral. I. Adozinda e Outros*, Lisboa, Tip. Da Soc. Propagadora dos Conhecim. Uteis.
- GARRETT, Almeida (1853), *Romanceiro, I. Romances da Renascença, Terceira Edição*, Lisboa, Em Casa da Viuva Bertrand e Filhos.
- GARRETT, Almeida (1983), *Romanceiro*, vols. I, II e III, Augusto da Costa Dias, Maria Helena da Costa Dias e Luís Augusto da Costa Dias (organização, fixação do texto, prefácio e notas), Lisboa, Editorial Estampa.

A VARIAÇÃO NO ROMANCEIRO

ALGUMAS NOTAS A PROPÓSITO DE «PROCESSOS DE VARIAÇÃO» DE BRAULIO DO NASCIMENTO

PERE FERRÉ¹

CIAC / Universidade do Algarve / Fundación Ramón Menéndez Pidal

RESUMO

O revisionismo do método histórico pidalino começa a desenhar-se ainda nos anos 60 do século XX. Neste sentido, ganham especial relevância os estudos do investigador brasileiro Braulio do Nascimento e, em particular, os seus «Processos de variação do romance», dados à estampa em 1964. Com o presente trabalho, que presta homenagem ao erudito brasileiro, analisa-se a pertinência dos processos por ele enunciados, ao mesmo tempo que se estabelece uma clara relação com alguns conceitos estruturais da Crítica Textual.

PALAVRAS-CHAVE

Braulio do Nascimento; variação; romance tradicional; Crítica Textual.

ABSTRACT

The revisionism movement of Menéndez Pidal's historical method began to take shape in the 1960s. In this sense, the studies of the Brazilian researcher Braulio do Nascimento and, in particular, his «Processos de variação do romance», printed in 1964, played a very special role. The aim of this study, which pays tribute to the Brazilian scholar, is to analyze the relevance of the procedure he exposed, while establishing a clear relationship with some structural concepts of the Textual Criticism field.

KEYWORDS

Braulio do Nascimento; variation; Folk Ballad; Textual Criticism.

1. O ESTRUTURALISMO DOS ANOS 60 E OS MÉTODOS QUANTITATIVOS

Nos anos sessenta, também no campo do romancero se viveu um momento de particular viragem. Neste período, os estudos sobre a balada peninsular foram sujeitos a um revisionismo crítico que, nalguns casos, promoveu verdadeiras revoluções.

Se, por um lado, os estudos romancísticos não foram alheios aos novos *supercomputadores* alojados em grandes laboratórios —disso será prova o pioneirismo de Diego Catalán e Suzzane Petersen que, entre 1971 e 1976, no *Computer Center* da Universidade

1. O autor não segue o Novo Acordo Ortográfico.

da Califórnia, San Diego, ensaiaram a utilização de “computadoras como auxiliares en la investigación romancística” (Catalán, 1989: 56), acabando por conquistar em 1973 o prémio do *American Council of Learned Societies de Nova York*—, por outro, durante a mencionada década, foram dados à estampa dois revolucionários livros, assinados por Giuseppe Di Stefano (Di Stefano, 1967) e por Paul Bénichou (Bénichou, 1969).

Profundas diferenças separam estas obras, sendo abusivo fundir tanto as suas premissas como os seus resultados num único alvo. Será de destacar, contudo, que estes estudos ostentavam um mal-estar com o que a eles lhes parecia ser a carga historicista da escola de Menéndez Pidal. Estes inovadores trabalhos obrigaram a renovar o exercício da crítica neste domínio da cultura literária e, de uma forma ou de outra, promoveram a oxigenação de um campo que parecia já esgotado pelas investigações do sábio mestre da Geração de 98.

A estas publicações há que incluir, inevitavelmente, e não só por preceder as anteriores, um extenso artigo de Braulio do Nascimento que viu a luz em 1964, na *Revista Brasileira de Folclore* (Nascimento, 1964). Foi este artigo, na realidade, um caso à parte no âmbito dos estudos sobre o romancero. Alicerçando-se nos então novíssimos métodos quantitativos aplicados às Humanidades (recorde-se como também no Brasil, no mesmo período, Jorge de Sena recorria *hereticamente* a estas metodologias, usando-as nos estudos camonianos) e na linguística estrutural, Braulio do Nascimento apresenta como objectivo principal a extraordinária intenção de “surpreender, nas versões de que podemos dispor, o *processus* da variação do romance, analisar suas formas de vida e extrair suas leis de variação.” (Nascimento, 1964: 4)².

Também ele se insere nesta linha anti-historicista —o mais radical, sem dúvida, de todos: convém não esquecer as palavras do pesquisador brasileiro que explicitamente, no mesmo estudo, afirmava, em Nascimento (1964: 4):

evitamos propositadamente quaisquer caminhos que nos levassem à busca das origens, que esteriliza tantos estudos. Não nos pareceu imprescindível investigar de onde veio o romance de Juliana e D. Jorge, se de Portugal, de Espanha ou de qualquer outra parte de Europa. Menéndez Pidal, em *Flor Nueva de Romances Viejos*, refere-se a uma versão da primeira metade do século XVI. Dispensamo-nos de recuar ainda no tempo ou discutir a indicação do ensaísta espanhol.

Deste artigo de 1964, falará Diego Catalán em vários locais, mas o que aqui gostaria de reter é a confissão por ele feita em Catalán (1972: 165) de que:

la lectura del estudio pionero de Do Nascimento me ha animado a desarrollar y me ha hecho reformular un programa concebido en 1970 a raíz de unos cursos en la Universidades de Wisconsin y California, San Diego: el acometer el análisis de la estructura de los romances tradicionales con ayuda de una computadora electrónica³,

2. O sublinhado é meu.

3. Vejam-se também as seguintes palavras de Petersen (1972: 168): “hicimos (sin conocer aún los estudios de Braulio do Nascimento) un trabajo colaborativo en el que nos propusimos analizar la creación oral y las características estructurales del romancero moderno mediante el examen de las tendencias generales de la variación en la tradición oral de los siglos XIX e XX.” E acrescenta: “Para conseguir la objetividad implicada en el uso de datos cuantitativos, intentamos definir las tendencias de la variación estudiando no un romance individual, sino un

prova inequívoca do impacto e profunda admiração —pese os notórios pontos de vista bem diferenciados entre ambos— que o investigador espanhol tinha (e sempre teve) relativamente a Braulio do Nascimento.

2. OS «PROCESSOS DE VARIAÇÃO DO ROMANCE»

Estas palavras preambulares tentaram situar os «Processos de variação do romance» no tempo, sendo relevante realçar os inúmeros trabalhos realizados na academia portuguesa, nos já distantes anos oitenta, inspirados nos métodos de Nascimento. No entanto, há que referir o menor impacto, a menor atenção que foi dada à quarta parte do ensaio, deslumbrados pelas potencialidades de análise que forneciam as estatísticas e menos atentos às mais relevantes descobertas deste estudo, onde o Dr. Nascimento fixa catorze categorias ou, para ser mais preciso, catorze processos de variação romancística⁴. Por isso mesmo, dedicarei esta comunicação às magníficas lições e profundo significado que esta parte do estudo tem para o romancista.

Dizia que, naqueles subversivos anos, marcados pelo estruturalismo e pelos métodos quantitativos, parecia ter chegado ao fim o mister filológico. Por várias vias se ameaçava a sólida erudição que boa parte da crítica oitocentista nos legara. Por essa razão não se deverá estranhar a relutância de Nascimento pela *busca das origens*; da mesma forma, erigia-se, imperiosa, a necessidade de explicar o texto por tudo quanto fossem as suas leis próprias. Ora, sendo a variação algo intrínseco ao género romancístico, ou não fosse ele um claro exemplo da tão repetida expressão pidalina “poesía que vive em variantes”, era necessário um estudo que nos permitisse compreender as suas leis: o alvo visado era bem importante⁵. Tão importante que nos continua a inquietar.

Subvertendo totalmente a abordagem da variação tradicional e colocando enfaticamente o seu questionamento no espaço da criação poética, Nascimento assume as suas reservas críticas com as análises feitas em 1920 por Menéndez Pidal e completadas por Diego Catalán e Álvaro Galmés mais de 20 anos depois (ver Menéndez Pidal, 1973: 217-323), não porque não fossem importantes mas porque não nos deixavam entrever o modo pelo qual se regia o funcionamento da variação. Tornava-se evidente a heterodoxia das suas investigações no panorama dos estudos sobre o romancista da época.

À simples detecção de variantes e ao modo como evoluíam, no espaço e no tempo, seguindo modelos tomados da dialectologia, propõe-se como alternativa uma abordagem que explique o processo pelo qual a variante é produzida. Nunca se fizera tal coisa, com a sistematicidade que este estudo revela, nada de tão complexo e completo. Por todas as razões, os «Processos de variação» de Braulio do Nascimento provocaram um salto

‘corpus’ de textos muy amplio.”

4. Trata-se da quarta parte do estudo, intitulada precisamente «Processos de variação» Nascimento (1964: 38-67). Os processos inventariados são os seguintes: 1. Participação psicológica; 2. Anástrofe; 3. Supressão; 4. Justaposição; 5. Aglutinação; 6. Analogia; 7. Eufemismo; 8. Generalização; 9. Sinonímia; 10. Repetição; 11. Substituição; 12. Contaminação; 13. Actualização e 14. Adaptação.

5. “Os estudiosos da poesia tradicional têm abordado a variante sob diversos ângulos, particularmente o geográfico, sem enfatizar o aspecto sobremodo importante da criação poética.” (Cito pela edição em livro, em Nascimento, 2004: 167).

qualitativo, neste campo fulcral da balada pan-hispânica. Tentarei, aqui, melhor sistematizar as inovadoras pesquisas de Nascimento.

Se é certo que Braulio do Nascimento se munuiu de novas ferramentas para abordar um velho problema, também é certo que era um bom conhecedor da obra de Ramón Menéndez Pidal e de que nela entroncaram alguns dos seus princípios teóricos.

Que fique claro que, embora operando nos domínios da crítica estruturalista, Braulio do Nascimento se manteve, contudo, neste artigo de 1964, fiel a princípios básicos da escola pidalina. A constatação do pesquisador brasileiro de que “as modificações da estrutura verbal não acarretam forçosamente modificações na estrutura temática”; ou de que “a estrutura verbal modifica-se com maior rapidez que a estrutura temática” ou ainda que “qualquer modificação da estrutura temática é resultante de sucessivas modificações na estrutura verbal”, confirmam aquilo que D. Ramón Menéndez Pidal escrevera tantas vezes sobre a variação romanceiril e que, em Menéndez Pidal (1953: 43), fixara deste modo:

El texto de la canción, del romance, no tiene fijeza precisa e inalterable, pero sí tiene estabilidad dentro de ciertos límites. Las variantes, en su infinidad fluente, llevan una dirección fija, determinada por el sentido de la ficción propia de cada romance y por tendencias y gustos colectivos, de igual modo que la corriente del río está fijamente determinada por la configuración del lecho y por los obstáculos que el fondo y las orillas ofrecen.

2.1. A “Participação psicológica”

De facto, aqui reside um dos mais maravilhosos milagres deste género poético: ainda que livre de algumas das malhas que o livro impõe, a sua capacidade de variação encontra-se profundamente limitada. Por esta via, pese embora a presença de variantes, o romance não se desvirtua transformando-se noutra. É que:

la continua refundición que en el canto se opera se mueve dentro de límites dados. Las continuas iniciativas individuales, sean las nacidas por deficiencia en el recuerdo o las debidas a espontáneo gusto refundidor, son muy fugaces, porque hallan fuerte resistencia en los oyentes que prestan crédito y adhesión al texto consabido de todos, al cual procura siempre retornar la memoria de todos. Rara vez una de esas invenciones individuales tiene éxito bastante para llegar a perpetuarse, aceptada por un extenso grupo que la repite y propaga. (Menéndez Pidal, 1953: 44)

Pelo exposto, torna-se imperativo, ao analisar a variação, atender-se ao processo que a ela conduz, tendo em conta que o objectivo de qualquer cantor de romances é repetir, com a maior fidelidade possível, o *texto* herdado. Assim, no início da variação está o informante ou aquilo a que Braulio do Nascimento chamou a “participação psicológica”, primeira entrada no seu estudo das dedicadas aos processos de variação. Vejamos, então, algumas das suas palavras.

Esta participação se manifesta através de alterações caracterizadoras por supressão ou substituição de segmentos ou versos ou acréscimos a seu gôsto para embelezamento ou ampliação do romance, sempre condicionado por fatores de ordem geográfica, social e cultural.

Cada variante representa fundamentalmente um momento psicológico na história do romance, a forma como êsta se fixou na memória do portador de folclore, depois de lhe ferir a sensibilidade. (Nascimento, 1964: 38)

Na linha de Menéndez Pidal e da escola tradicionalista, o informante, condicionado por factores de índole espacial, social e cultural (isto é, a influência nele exercida pela comunidade tradicional), suprime, substitui ou acrescenta segmentos, versos ou vocábulos (incluo eu). Contudo, note-se bem que a variante produzida é fruto da forma como “esta se fixou na memória do portador de folclore” e não no instante da *performance*, como erroneamente defendem os oralistas, de modo a que “o que se observa no romance é uma constante luta pela sobrevivência das suas formas, dispondo como defesa apenas a memória popular” (Nascimento, 1964: 38).

Numa palavra, dois importantes postulados tradicionalistas são rigorosamente partilhados por Braulio do Nascimento:

- a) a variação rege-se por leis que impedem um texto de perder a sua identidade;
- b) a variante é introduzida no processo de memorização e não no da sua reprodução.

3. CATEGORIAS DE VARIAÇÃO

Vimos como todo o processo de variação passa pela designada “participação psicológica”. Observemos, agora, os vários tipos de variação tendo em conta, evidentemente, as categorias estabelecidas por Braulio do Nascimento mas agrupadas a partir de critérios utilizados pela ecdótica, que serão, como veremos, de grande utilidade⁶.

3.1. Variantes por alteração da ordem

Nesta categoria figura a *anástrofe*. De acordo com Nascimento (1964: 42), “O portador de folclore, na posse integral de todos os elementos estruturais do romance com memorização perfeita da ordem dos segmentos, da sequência dos versos no segmento, cometeria apenas o lapso de inverter, dentro de um verso, a ordem dos seus membros.” Como exemplo, fornece-nos hemistíquios de quatro versões (004/008 e 041/024⁷), que compara. São eles:

Bem te disse, minha filha,

Minha filha, bem te disse

ou

6. Ainda que seja ocioso para conceitos tão rudimentares da Crítica Textual recorrer à *auctoritas*, consulte-se, entre muitos outros exemplos possíveis (ainda que, como é obvio, aplicado ao erro e não à variação tradicional), o precioso manual de Blecua (1983: 18-30).

7. Esta numeração corresponde aos códigos de procedência geográfica apresentados por Nascimento (1964: 4-5).

Que puseste, ó Juliana

Juliana, o que puseste

Ainda que entenda o princípio aqui formulado, semelhante ao problema colocado num texto escrito, neste a ordenação vocabular do testemunho copiado é conhecida; pelo contrário, no romanceiro, ao não se poder determinar a variante, geneticamente não poderemos nunca assegurar que versão ou versões inverteram a disposição dos vocábulos. Por ser uma clara variante adiafóra, a noção de lapso não poderá ser admitida.

Diferente será, no entanto, o caso em que a anástrofe se realize em hemistíquio com função rimática como, por exemplo, o seguinte caso observado nesta versão de *Conde Alarcos* (IGR: 0503):

C'ó estrondo que fazia seu pai acordou da cama

(Galhoz, 1987: versão 166)

em vez de **seu pai acordou da cama c'ó estrondo que fazia*⁸, onde, evidentemente, pela localização deste hemistíquio em posição de rima (i-a), a primeira destas formas seria um grosseiro erro, facilmente subsanável numa recolha efectuada por colector atento.

3.2. Variantes por omissão

A *supressão*, esclarece Nascimento (1964: 43), resulta “fundamentalmente de lapso de memória”, e “manifesta-se de três modos no romance”, a saber:

- 1) perda de segmento ou segmentos;
- 2) perda de hemistíquio ou versos;
- 3) perda de semantema no verso.

Distingamos estas três supressões. A primeira (eventual consequência das duas posteriores), se vier a ser sancionada pela tradição oral, por um processo de essencialidade poética, transformar-se-ia no que designarei *variante autorizada* (o que não lhe retira o seu *pecado original* assente em mácula memorial). Pelo contrário, as mencionadas em 2) e 3) são, sem dúvida, *lapsos de memória* dado que provocarão, inevitavelmente, hemistíquios hipométricos ou mesmo a falta de hemistíquios ou versos⁹.

Para estes dois casos vejam-se os seguintes exemplos. Na *Muerte del príncipe don Alfonso de Portugal* (IGR: 0069), os primeiros versos apresentam, com ligeiras modificações, a seguinte forma:

Estava na minha janela, casadinha há treze dias,

passou um pombinho branco. - Que novas me trizerias?

(Ferré / Boto, 2008: 49)

Noutra versão, por lapso de memória da informante, o romance foi recitado da seguinte forma:

8. O asterisco marca um verso reconstruído pela minha iniciativa.

9. Considero aqui, como em todos os casos em que esta observação se torne pertinente, que o *lapso* do informante é permanente e não fortuito, resultante de um mau trabalho de recollecção.

Estava na minha janela [.....]
quando passa um pombo branco: - Que novas me trizerias?
(Ferré / Boto, 2008: 50)

Chamará a atenção do estudioso paraibano as consequências provocadas por processos de supressão no romance: em primeiro lugar, a supressão gera a *justaposição* de hemistíquios ou de versos que antes nela se encontravam separados. No entanto, esta *justaposição* deverá figurar nas variantes por alteração da ordem, bem como a *aglutinação* (resultado final de um processo de supressão e justaposição).

Destes fenómenos apresenta-nos Braulio do Nascimento o seguinte exemplo, com os seguintes versos de *Veneno de Moriana* (IGR: 0172), provenientes da versão com o número 045:

- Boa tarde, ó meu D. Jorge, soube ontem que vais casar.
- É verdade, ó Juliana, vim aqui para te convidar.
(Nascimento, 1964: 47)

Resultante da supressão de versos da saudação do cavaleiro a Juliana, bem como dos versos pronunciados por esta, como resposta:

a) Saudação e resposta (versão 016)

- Boa tarde, Juliana, como vai, como tem passado?
- Boa tarde, senhor Jorge, muito bem, muito obrigado.

e da

b) inquirição de Juliana a D. Jorge sobre notícias que recebera de que se iria casar com outra mulher (versão 002)

- É verdade, ó D. Jorge, que o senhor vai se casar?
- É verdade, ó Juliana, vim aqui para te convidar.

Cabe, ainda, recordar na *supressão*, enquanto lapso de memória, um processo semelhante ao do *homoioteleuton* ecdótico. Neste caso, não será por um salto visual onde o copista omitirá partes de um testemunho ao saltar para um verso ou frase que comece da mesma maneira. Aqui o salto será memorial. Se se tratar de lapso e não de profunda amnésia textual, o cantor de romances recuperará o fragmento ou fragmentos omitidos, se alertado para o facto durante a recolha.

Como exemplo deste *saut du même au même*, vejam-se as inúmeras versões do tema *La doncella guerrera* (IGR: 0231), muito amputadas nos versos reiterativos em que o soldado revela a sua mãe as dúvidas que lhe suscita a masculinidade da donzela disfarçada de homem. Na tradição madeirense, o capitão, apaixonado pela donzela vestida de homem, normalmente aqui chamada D. Martinho, solicita a sua mãe ajuda para desmascarar a travestida donzela. Por essa razão, o seu discurso sempre iniciado

- Os olhos de D. Martinho, minha mãe, matar-me-ão;
o corpinho será d' homem, os olhos de mulher são.
(Ferré / Boto, 2008: 487)

terá como resposta, normalmente

- Convidai-a vós, meu filho, para.....

(Ferré / Boto, 2008: 478)

seguindo-se uma série de provas que, com frequência, passam por um convite a passear no jardim, a jantar, a ir ao rio para se lavar, entre outras alternativas. Não raro, esta sequência de versos é abreviada, omitindo-se provas e resumindo-se assim esta parte do romance.

Também neste romance podem faltar, no diálogo mantido entre pai e filha, alguns versos. Quase sempre, as lacunas são saltos também *du même au même*. Assim, às objecções formuladas pelo pai

- Tendes o cabelo grande, filha, vos conhecer vão.

com a resposta

- Dê-me, papai, a tesoura qu' os cabelos cãem ao chão.

(Ferré / Boto, 2008: 475)

a que, normalmente, se lhe seguem novos impedimentos apresentados pelo pai, a propósito de seus olhos, cara, ombros, peitos, mãos, pés, entre outras alternativas; o *homoioteuton* poderá figurar omitindo muitas das objecções, devido à repetição, quase automática, das palavras “tendes” e “dê-me”.

3.3. Variantes por adição

Nesta categoria, incluirei tanto a *repetição* como a *contaminação*.

A *repetição* pode ter como origem dois fenómenos completamente opostos: ora um processo de intensificação retórica; ora um lapso de memória gerador de um processo de *supressão* que se tenta corrigir de algum modo (sendo esta modalidade a detectada por Braulio do Nascimento).

No primeiro dos casos, estamos perante a *reiteração* pidalina. Aquilo que ele considerou “La principal figura retórica usada en el estilo tradicional” (Menéndez Pidal, 1953: 57) e que se traduziria em exemplos como:

!Afuera, afuera, buen rey!

Rey don Sancho, rey don Sancho

Lunes, se decía lunes

exclamativa, a primeira, e *narrativas*, as duas seguintes, podendo a repetição ser também de hemistíquios ou versos.

Contudo, como bem notou Nascimento (1964: 57), a *repetição* pode ser devida “a lapso de memória e determinada pelas exigências musicais do verso, ocorre em relação ao semantema, ao verso e ao segmento.”

Um dos casos mais frequentes, aliás, usado como exemplo por Braulio do Nascimento, é a repetição de versos ou de hemistíquios de forma a colmatar o esquecimento (para

além de uma clara inversão dos hemistíquios). Assim, no caso de *Veneno de Moriana*, poderá figurar repetido “mande chamar senhor conde”, como adiante se exemplifica:

- Este mesmo é o que eu queria, mande chamar senhor conde,
mande chamar senhor conde, pela minha escravaria.

(Casculo, 1939: 203)

A *contaminação*, “Resultante, em parte, de lapso de memória, em parte, de certas semelhanças de situações, [escreve Nascimento (1964: 60)] a contaminação substitui ou acrescenta ao romance fragmentos ou segmentos temáticos de outro ou de outros.”

Pese embora a contaminação ser um processo muito mais complexo, como muito bem provou o magistral estudo de Salazar (1994: 323-343), as subtis palavras dedicadas a este processo de variação pelo estudioso brasileiro remetem-nos para um fenómeno que tanto pode surgir por lapso memorial como por semelhança de situação narrativa. Mais uma vez, haverá que distinguir a desastrada contaminação provocada por erro momentâneo da memória, ao qual deveremos dar a devida reserva, do lapso que acaba referendado pela Tradição.

Ainda que numa contaminação se substituam sequências narrativas de um romance por outro a fim de incorporar as novas sequências de intriga de outro tema distinto (por um processo semelhante ao já assinalado na supressão mais justaposição e aglutinação), a contaminação acrescenta a um romance versos de outro romance. Por essa razão, considero a contaminação, essencialmente, um processo de variação por adição.

De forma a melhor exemplificar o que anteriormente escrevi, distingua-se a profunda diferença entre a associação sistemática (ou quase), em praticamente todo o território português, de versos de *Silvana* (IGR: 0005) com *Conde Alarcos* (IGR: 0503) ou da característica sobrevivência, em território insular, das *Quejas de doña Urraca* (IGR: 0004) associadas ao romance de *Silvana* (entre muitos outros exemplos), de acidentais *contaminações*, geradas em apressadas recitações e não devidamente questionadas no momento da recolha. Por exemplo, é notório o carácter de *falsa contaminação* quando nos deparamos com versos da *La novia abandonada* (IGR: 0720) num *Conde Claros en hábito de fraile* (IGR: 0159), recolhido em Guimarães. Eis o seu texto:

A licença que me pede já a podia tomar.
Ela se abraçou nele, nos braços le queria ficar.
- Agora vai-se cuidar em na daqui arrumar.
- Pegue-le por esses cabelos, bote-ma àquele mar.
Palavra estava dita (.....)
ele caiu por terra, logo morto quis ficar.
Ela depois que o viu morto, logo se pôs a chorar.
- Chamem-me padres e frades para o virem enterrar,
eu mando chamar senhoras para me ajudarem a chorar.

(Vasconcelos, 1958: 61-64)

que, obviamente, nunca foi referendado pela tradição, tratando-se de versão única.

3.4. Variantes por substituição

As variantes por *substituição* são, como é natural, as mais numerosas. Braulio do Nascimento cria uma categoria, ao lado de outras como a *analogia*, a *sinonímia*, ou o *eufemismo*, intitulada *substituição*. Por ser pouco clara e pouco operacional, confundindo-se com outros processos semelhantes, aqui a elimino passando esta designação a ser genérica para este tipo de variação. Por esta via, ficaríamos com os seguintes processos substitutivos:

- 1) *analogia*;
- 2) *sinonímia*;
- 3) *eufemismo*;
- 4) *generalização*;
- 5) *actualização*;
- 6) *adaptação*.

Em qualquer processo de variação, por diversas razões, a substituição de fonemas, palavras ou frases (ou versos, evidentemente) tem um papel fundamental. Aliás, nas teorizações emanadas dos estudos ecdóticos, este processo desempenha um lugar de grande relevo. Seja por má leitura ou por outras razões (entre as que se encontram questões relacionadas com a memorização) a variação por substituição oferece campo fértil aos estudiosos da Crítica Textual.

No caso do romanceiro, com as devidas cautelas que sempre devemos ter quando fazemos estas analogias, a substituição oferece também um produtivo espaço para análise.

Um dos aspectos a ter em conta será o da substituição por *sinonímia*. Segundo afirma Nascimento (1964: 64), e com razão, a “sinonímia funciona como um processo de retenção, de preservação da estrutura temática” do romance. A sua forma mais evidente é o resultado da substituição de um vocábulo por outro equivalente. Seja este procedimento, tanto na cópia como na memorização tradicional, um acto voluntário ou acidental, o seu resultado é um processo conservador da variação. Assim, no romance estudado em pormenor por Braulio do Nascimento (*Veneno de Moriana*, recorde-se), a expressão “cálice de vinho”, substituída por “copo de vinho”, seria um excelente exemplo.

Dizia, atrás, que o processo poderia ser acidental ou voluntário. O mais frequente será, tal como num processo de cópia durante a períclope, a variante surgir por uma memorização que produz uma sinonímia; o mesmo acontece no momento da memorização do romance. Conhecedor das fórmulas tradicionais, ao fixar a versão herdada, assume por sinonímia a *sua* lição.

Por sua vez, a *analogia*, tal como a apresenta Nascimento (1964: 48), resulta de um conceito tomado de Vicente García de Diego “segundo o qual duas formas semelhantes podem influir-se como se houvesse um pequeno atalho semântico para a aproximação, contágio tanto mais provável quando, além da proximidade semântica, se apresenta igualmente a proximidade formal.”

Um dos exemplos dados neste artigo consiste no processo analógico de atração de vocábulos ou versos de um romance para outro romance. Trata-se, sem dúvida, do intercâmbio, entre romances, de fórmulas, mais do que de contaminações. Contudo, é de muito maior interesse este processo quando pensamos numa variante produzida por

analogia fónica e semântica. Agora, recorrendo ao romance *Vuelta del marido* (IGR: 0113), é-nos exemplificado este caso com os seguintes versos:

Deitou os olhos ao mar
por

Lançou os olhos ao mar

Voltou os olhos ao mar

Botou os olhos ao mar.

(Nascimento, 1964: 49)

Gostaria, pessoalmente, de acrescentar outro exemplo. É por um processo analógico fónico que se produz, segundo penso, uma das mais curiosas variações no romancelheiro português e que, sem dúvida, mostra a existência de trivialização neste género poético.

No Arquipélago da Madeira recolhi alguns versos do romance das *Quejas de doña Urraca* (IGR: 0004), no qual, nas suas palavras finais, o rei D. Fernando testamentava da seguinte maneira a sua filha:

Lá le deixo aquela boia, aquela boia dourada,
pel'uma banda corre ouro; por outra, prata lavrada.
- Quando eu nasci neste mundo já a boia era tomada,
entre duques e marqueses, todos de espada dourada.

(Ferré / Boto, 2008: 357)

Se o “ouro” e a “prata lavrada” correspondem, no velho romance, ao rio *Duero* (Douro) e *Penha Labrada*, a misteriosa “boia” obriga a maior esforço interpretativo. Após a audição de outra extraordinária versão —com versos de *Afuera, afuera, Rodrigo* (IGR: 0021)— que me dera uma informante, voltada a entrevistar por Dias Marques em 1985, consegui confirmar as minhas suspeitas, já publicadas em 1982. Com efeito, nesta outra versão lia-se:

- Melhor Deus se lembre da minha alma se Sivana era lembrada
que eu deixava-lhe Samboia e Samboia também lhe deixava,
por uma banda corre ouro, por outra prata lavrada.
Mas, inda o rei não era morto, já Samboia era tomada,
com duzentos cavaleiros por toda a roda cercada.

(Marques, 1989: 388-390)

Assim se poderá, pois, entender o processo pelo qual passou esta variante:

- 1) No romance velho tínhamos “Zamora” (“Samora” em português);
- 2) “Samora” será substituído por “Saboia” > “Samboia” devido a um processo de adaptação;
- 3) por trivialização, “Saboia” transforma-se em “boia”.

Outro curioso exemplo de analogia fónica com trivialização é o seguinte verso, de uma versão também recolhida na Ilha da Madeira, do romance *Muerte del príncipe don Alfonso de Portugal* (IGR: 0069). Com efeito, em oposição à fórmula, quase vulgata, que nos informa que o príncipe morrera porque

Deu do cavalo embaixo, em cima do areal

(Ferré / Boto, 2008: 37)

em tudo coincidente com o facto histórico, ouvi uma versão que dizia

Caiu-le do muro abaixo, no dia do arraial.

(Ferré / Boto, 2008: 35)

Trata-se de uma dupla trivialização. A primeira, “muro”, deriva de “burro”, ouvido em várias versões deste arquipélago, pelo qual, por sinonímia, o “cavalo” foi substituído. A segunda provém, claro está, de “areal”.

A *atualização* e a *adaptação* figuram também neste mesmo estudo. A primeira está relacionada com processos de aproximação semântica que modificam arcaísmos léxicos, por exemplo, *traduzindo-os* por vocábulos de uso moderno ou ainda a aproximação do vocabulário de uma versão a um léxico mais próximo do informante. Exemplo:

vos salve > te salve

esperai > espera

trono > sobrado

Por sua vez, a *adaptação* modifica o romance de modo a aproximá-lo do meio físico, social, cultural, histórico dos seus cantores. Por essa razão, recordei, no exemplo anterior, a transformação de “Samora” em “Samboia” e, finalmente, em boia, utensílio marítimo, como convém a uma ilha, e fonicamente afim.

Braulio do Nascimento recorda-nos outros exemplos como a transformação de “lírio roxo” em “pé de cana”, elemento vegetal, este último, perfeitamente concorde com a flora brasileira.

Entre as variantes por substituição surge, ainda, o *eufemismo*, representante “de um dos processos de variação em que mais intensamente se revela a participação do portador de folclore.” ou, como diríamos no campo da ecdótica, variante voluntária. Segundo o nosso autor, “Vários processos colaboram na realização deste, como a sinonímia, a substituição, a supressão.” (Nascimento, 1964: 52). Por exemplo,

Gerinaldo, Gerinaldo, pajem de el-rei mais querido

bem puderas, Gerinaldo, dormir à noite comigo

transforma-se em

bem puderas, Gerinaldo, passar a noite comigo

ou, como alternativa, “brincar à noite comigo”: são excelentes exemplos de processos analógicos criados com funções eufemísticas.

É certo que, por supressão, poderemos ter um processo de eufemização, difícil de provar, nalguns casos, por não se poder assegurar que a eliminação do segmento, ou vocábulo, foi devida a uma *censura*. Fácil de constatar será, então, o processo eufemístico por fenómeno de sinonímia ou por outra forma de substituição, ainda que não seja conveniente retirá-lo dos casos de variação por omissão.

Finalmente, a *generalização*, que muitas dúvidas me cria enquanto categoria deste capítulo e que Braulio do Nascimento explica com o recurso a três versões nas quais se *generaliza*

um comportamento. Assim, ainda no *Veneno de Moriana*, o hábito de o protagonista masculino enganar as suas conquistas é revelado pela mãe de Juliana, mediante fórmulas como

Bem te disse, minha filha, não quiseste acreditar,
que D. Jorge tem o costume das mocinhas enganar.

gerando variantes do tipo

esses rapazes de hoje só querem é enganar

ou ainda

homem não há que fiar.

De “D. Jorge”, passa-se a “rapazes” para, por fim, generalizar a todos os “homens”.

4. NOTAS FINAIS

Principalmente, após Paul Bénichou, o olhar que a crítica dedicou à variação apontou, essencialmente, para a dimensão criativa da variante, retirando do seu discurso a “sinrazón” de muitas delas —para utilizar palavras do nosso saudoso Antonio Sánchez Romeralo.

Nesta comunicação pudemos observar que Braulio do Nascimento utilizou várias vezes a palavra “lapso” nas suas tentativas de explicação de algumas variantes. Recordemos também como Menéndez Pidal (1953: 44) fazia referência a iniciativas individuais que provocam variantes, na maioria dos casos censuradas pela tradição colectiva e que, por essa razão, não frutificaram na cadeia memorial dos cantores do género, devido a

a) *deficiencia en el recuerdo*;

b) *espontáneo gusto refundidor*, sem que o mesmo seja aceite pela tradição, uma explicação clara para o porquê de muitas iniciativas individuais não passarem de meros rascunhos de uma obra em criação.

Num estudo que reflecte sobre o processo de variação no romanceiro tradicional, estas palavras tinham que ser retomadas. Se é normal, e mesmo vulgar, atender-se à dimensão inventiva dos informantes e a partir dela observar a vitalidade poética da balada hispânica, bem como aos seus avanços e recuos, no momento em que um imenso número de versões se encontra vertido para suportes que cristalizam os textos, fixando-os, retirando-lhes as potencialidades transformativas existentes nas transmissões baseadas na memória, estas variações espalhadas ao longo de páginas e páginas regem-se por outras regras. O romanceiro, uma vez editado, passou a ser captado por instantâneas que o *fotografaram* na sua incompletude vital, revelando distorcidas imagens da sua essência mais profunda. E se se tiver em conta os numerosos casos de variantes, surgidas por defeituosas memorizações, que são fixadas por escrito e passam a deixar a sua marca para a posteridade —ainda que fora da cadeia tradicional— com muito mais cuidado as devemos ler porque as *patologias* que contêm nunca serão corrigidas pela tradição ficando, assim, na eternidade relativa de tudo quanto é humano, lavradas como documento, nas memórias dos nossos computadores, nas páginas dos nossos livros, nas bobines dos nossos velhos gravadores, ao contrário do que aconteceria se vivessem naturalmente de

boca em boca, de onde muitas delas desapareceriam da cadeia tradicional, tal como uma célula imperfeita, normalmente, acabaria por morrer precocemente no organismo¹⁰.

O estudo da variante, a partir da razão que a gera, como o faz esta proposta de Braulio do Nascimento, prova-nos que na tradição oral nem todas as variantes poderão ser consideradas adíforas e, finalmente, que a responsabilidade de editar um romance colhido na tradição é imensa, pois, com frequência, o modo como se publica pode desvirtuar profundamente este género tradicional. É necessário, pois, *dessacralizar* o informante e o *seu* texto, que, como vimos, nestes casos, nada tem de sagrado, bem pelo contrário.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- BÉNICHOU, Paul (1969), *Creación poética en el romancero*, Madrid, Editorial Gredos.
- BLECUA, Alberto (1983), *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia.
- CASCUDO, Luís da Câmara (1939), *Vaqueiros e Cantadores: Folklore Poético do Sertão de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará*, Porto Alegre, Livraria do Globo.
- CATALÁN, Diego (1972), «La creación tradicional en la crítica reciente», em Diego Catalán y Samuel G. Armistead (eds.), con la colaboración de Antonio Sánchez Romeralo, *El Romancero en la tradición oral moderna*, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal / Recorrido de la Universidad de Madrid, 153-165.
- CATALÁN, Diego (1989), *Romancero e historiografía medieval. Dos campos de investigación del Seminario 'Menéndez Pidal'*, Madrid, Fundación Ramón Areces / Fundación Ramón Menéndez Pidal.
- DI STEFANO, Giuseppe (1967), *Sincronia e diacronia nel 'Romancero'*, Pisa, Università di Pisa.
- FERRÉ, Pere (col.) e BOTO, Sandra (ed.) (2008), *Novo Romancero do Arquipélago da Madeira*, Funchal, Empresa Municipal 'Funchal 500 anos'.
- GALHOZ, Maria Aliete das Dores (org. intr. e notas) (1987), *Romancero Popular Português. I – Romances Tradicionais*, Lisboa, Centro de Estudos Geográficos / Instituto Nacional de Investigação Científica.
- MARQUES, José Joaquim Dias (1989), «Imagens e sons do romancero português» in Pedro

10. Este problema agrava-se quando os colectores são simples amadores que, deslumbrados pela voz popular, captam, sem qualquer espírito crítico, as vozes que se deixam registar. Não se apercebem, em primeiro lugar, que o romancero é um género partilhado por uma comunidade e que existem diferenças profundas entre os cantores deste género tradicional: nele convivem desde magníficos guardiães do património herdado até aqueles que simplesmente guardam meros ecos da tradição. Em segundo lugar, desconhecem em grau superlativo a tradição romancística, autenticam textos falseados *ad-hoc* ou registam fragmentos que poderiam, mediante uma boa recollecção, ser profundamente acrescentados. A própria disposição dos versos, muitas vezes recitados de jacto, apresenta anomalias profundas na sua ordenação, criando-se uma ilusão de autenticidade que não corresponde de modo algum à verdade. Não esqueço tão-pouco as contaminações ocorridas por desacertos pontuais da memória do informante que acabam por ficar consignados como autênticas recriações tradicionais. As consequências, repito, são catastróficas porque, ao captar-se o instante, se hipervaloriza a versão individual e se esquece o trabalho *editor* que a tradição opera com atenta vigilância. Por essa razão, o bom editor de romances deverá tentar reparar os danos criados por essas *más edições*. Voltarei, oportunamente, a este assunto.

Piñero *et al.* (org.), *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX. Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero*, Sevilla-Cádiz, Fundación Machado / Universidad de Cádiz, 388-390.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1953), *Romancero hispánico*, I, Madrid, Espasa-Calpe.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1973), «Sobre Geografía Folklórica. Ensayo de un método», en Ramón Menéndez Pidal, *Estudios sobre el Romancero*, Madrid, Espasa-Calpe, 217-323.

NASCIMENTO, Bráulio do (1964), *Processos de Variação do Romance*, Rio de Janeiro, Separata da *Revista Brasileira de Folclore*.

NASCIMENTO, Bráulio do (2004), «Eufemismo e criação poética no Romancero tradicional», *Estudos sobre o Romancero Tradicional*, João Pessoa, Editora Universitária, 167-207.

PETERSEN, Suzanne (1972), «Cambios estructurales en el romancero tradicional», en Diego Catalán y Samuel G. Armistead (eds.), con la colaboración de Antonio Sánchez Romeralo, *El Romancero en la tradición oral moderna*, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal / Rectorado de la Universidad de Madrid, 167-179.

SALAZAR, Flor (1994), «Contaminación o fórmula: Un falso problema en el romancero tradicional» en Diego Catalán *et al.* (eds.), *De balada y lírica*, I, 3er. *Coloquio Internacional del Romancero*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal / Universidad Complutense de Madrid, 323-343.

VASCONCELOS, José Leite de (1958), *Romanceiro Português*, I, Coimbra, por Ordem da Universidade.

UM NOVO ROMANCE NA TRADIÇÃO MODERNA PORTUGUESA EM VERSÕES DE *TAMAR*

ANA SIRGADO¹

IELT / Universidade Nova de Lisboa

RESUMO

Algumas versões portuguesas do romance bíblico *Tamar* (IGR: 0140) integram fórmulas próprias de *La penitencia del hermano incestuoso* (IGRV: 0121), um tema vulgar devoto cuja preservação pela memória nacional estava ainda por identificar. A presença deste romance em actualizações poéticas de Oviedo, da Galiza, de Leão, de Zamora e de Salamanca já havia sido analisada por Salazar (1995, 2015), que destacou tanto a existência autónoma do tema em território espanhol, como a incorporação do respectivo discurso poético em formas contaminadas de outros romances. Por conseguinte, o presente estudo tem como objectivo analisar este novo testemunho português, bem como o papel desempenhado pela contaminação, um fenómeno de reelaboração poética do romanceiro tradicional, na preservação de temas raros deste género pan-hispânico.

PALAVRAS-CHAVE

Romanceiro vulgar; romanceiro tradicional português; *Tamar*; *La penitencia del hermano incestuoso*; variação; contaminação.

ABSTRACT

Some Portuguese versions of the biblical ballad *Tamar* (IGR: 0140) use verses of the *romance vulgar* *La penitencia del hermano incestuoso* (IGRV: 0121), whose preservation by the national memory was yet to be identified. The presence of this ballad in versions of Oviedo, Galicia, León, Zamora and Salamanca was examined by Salazar (1995, 2015), who underlined the autonomous existence of the theme on Spanish territory, as well as the incorporation of its poetic discourse in other ballads' versions. Therefore, this study aims to analyse both this new Portuguese manifestation and the role played by contamination, a process of traditional poetic variation, on the survival of rare ballads of this pan-Hispanic genre.

KEYWORDS

Romancero vulgar; Portuguese balladry; *Tamar*; *La penitencia del hermano incestuoso*; variation; contamination.

1. A autora não segue o Novo Acordo Ortográfico.

A Teresa Araújo, que me tem ensinado o romanceliro

O romanceliro vulgar ocupou, durante um largo período, um espaço marginal na história dos estudos romancísticos. Flor Salazar, uma das investigadoras que mais tem contribuído para o reconhecimento deste subgénero, destacou a marginalidade do romanceliro vulgar no âmbito dos trabalhos sobre a tradição moderna da balada pan-hispânica e a parca atenção que lhe foi concedida pelos respectivos estudiosos em detrimento dos romances velhos e de outras questões teóricas relacionadas com a tradição antiga (Salazar, 1995: 67). Esta apreciação crítica deveu-se, sobretudo, à origem letrada tardia deste subgénero, à sua poética e elementos estilísticos próprios, ao objectivo e aos temas desenvolvidos, distantes do espírito cavaleiresco do romanceliro velho e dos conflitos inerentes ao universo medieval em que este teve origem. De facto, as composições vulgares, inicialmente impressas em folhetos de cordel e cantadas por cegos que percorreram as localidades da Península Ibérica de finais do século XVI ao início do século XX (Catalán, 1997: 332), destinavam-se à comercialização e pretendiam, logo, impressionar o vulgo pela exposição ao estranho, ao extraordinário e ao inacessível, para utilizar as palavras de Catalán (1999: xxix), partindo, no entanto, de uma realidade com a qual os seus destinatários se pudessem identificar. Desenvolvem relatos de crimes violentos (assassinatos, parricídios, entre outros), de envoltimentos incestuosos, e dedicam-se também, no que ao romanceliro vulgar devoto diz respeito, às descrições de milagres ou da expiação daqueles crimes por meio de duríssimas penitências (Ferré, 2000: 38-39), para dar apenas alguns exemplos.

Não obstante as características que os distinguem dos temas de ascendência medieval e o carácter mais tardio do seu processo de tradicionalização, alguns romances procedentes da reelaboração poética destes relatos de cegos integraram a cadeia de transmissão tradicional, adaptando-se, com o decurso do tempo e dos sucessivos actos de recitação-memorização dos cantores romancísticos, à poética, linguagem e *gramática* do romanceliro tradicional. O presente estudo centra-se na análise do exemplo de uma modalidade particular deste processo. A saber, a incorporação, na memória colectiva, de motivos e fórmulas próprias de romances vulgares em temas tradicionais por meio do fenómeno da contaminação.

Refiro-me nomeadamente ao romance vulgar *La penitencia del hermano incestuoso* (IGRV²: 0121) que relata o envolvimento incestuoso entre uma figura masculina e a irmã, da qual resulta descendência múltipla e, por último, o infanticídio. A derradeira sequência do tema revela a possibilidade de redenção póstuma do protagonista mediante o cumprimento de uma longa e dura penitência. Este romance encontra-se coligido no catálogo *El romanceliro vulgar y nuevo* de 1999 e Flor Salazar identifica um acervo de nove versões na tradição moderna, inteiramente recolhido em território espanhol: quatro poemas autónomos que desenvolvem a totalidade do enredo do tema, procedentes de Leão, Zamora e Salamanca, um poema fragmentário e os restantes quatro testemunhos correspondentes à presença em formas contaminadas de outros romances — *La penitencia del rey Rodrigo* (IGR: 0020), de declarada antiguidade, e temas vulgares como *El cura sacrílego*

2. A sigla IGRV tem sido utilizada para distinguir o romanceliro vulgar no contexto do *Índice general del romanceliro* (IGR) (Salazar, 2015: 449).

(IGR: 0083) e *El robo del Sacramento* (IGR: 0079) (Salazar, 2015: 454-455)—, sem que lhe tenha sido reconhecida qualquer representação portuguesa (Salazar, 1999: 401-402).

No entanto, *La penitencia del hermano incestuoso* é preservado em contaminação no final de versões transmontanas do romance bíblico *Tamar* (IGR: 0140)³. Nem este engaste nem a existência do romance vulgar na tradição portuguesa se encontravam ainda inscritos nos respectivos volumes bibliográficos de referência, como Fontes (1997) ou Ferré / Carinhas (2000) —instrumentos basilares nos quais podemos agora fundar uma renovada busca de ocorrências textuais inéditas. Estas actualizações poéticas contaminadas de *Tamar* revelam, por isso, a recolha de um novo romance vulgar devoto em território nacional. Vejamos quais as causas e quais os efeitos poéticos, semânticos e interpretativos desta incorporação pelo tema bíblico.

A tradição moderna de *Tamar*, recriação romancística da narrativa bíblica sobre a relação incestuosa entre os filhos do rei David, Amnón e Tamar, do *Segundo Livro de Samuel* (2 *Samuel*, 13), foi amplamente analisada por estudiosos como Manuel Alvar, Marguerite Mizrahi Morton, Diego Catalán ou Rodrigo Bazán Bonfil, que destacaram, sobretudo, a variabilidade textual das sequências finais do romance, por oposição ao núcleo relativamente estável da intriga. Este núcleo apresenta o conflito inicial decorrente do desejo de Amnón por Tamar, desenvolvendo, de seguida, o ardil preparado por esta figura masculina para atrair a irmã aos seus aposentos, a consequente violação e, no arquivo tradicional português do tema, por exemplo, a manifestação de repúdio do protagonista pela vítima, após a realização dos seus intentos.

Por sua vez, o elenco das possibilidades de desenlace adoptadas pelas diferentes tradições modernas que preservam o tema revela a aceitação de múltiplas soluções para estes episódios, regidas pelas mundividências e sistemas ideológicos ou morais destas comunidades. A tradição sefardita finaliza os seus poemas com o encontro entre Tamar e o irmão Absalón e a garantia de vingança por parte deste, à semelhança do relato bíblico e do *corpus* antigo do romance. De facto, apesar de os textos quinhentistas e seiscentistas hoje disponíveis não serem reconhecidos enquanto antecedentes directos da actualização moderna de *Tamar* (Armistead, 1982: 101), esta reelaboração romancística das cenas bíblicas adopta a mesma solução: a morte de Amnón às mãos de Absalón⁴. O índice das composições sefarditas coligidas no *Archivo Menéndez Pidal*, elaborado por Armistead (1978: 216-217), demonstra a estabilidade da cena final, conforme foi sublinhado igualmente pelos críticos que se dedicaram ao estudo desta tradição: Alvar (1970: 236); Bazán Bonfil (1996: 62); Bénichou (1968: 113-114); Librowicz (1980: 35).

3. Veja-se Ferré (2000: 411-412, 414-415 e 415-416).

4. Os séculos XVI e XVII legaram-nos três composições deste tema. “Vn hijo del rey David / namoro se de su hermana” foi publicada na reimpressão de 1566 dos *Romances nvevamente sacados de hystorias antiguas de la crónica de España por Lorenzo de Sepulveda...*, em Antuérpia, por Philippo Nucio (Rodríguez-Moñino, 1969: 323), depois de ter integrado a primeira edição s.a. desta obra, hoje perdida (Rodríguez-Moñino, 1969: 297), e é, na verdade, a única que concretiza a morte de Amnón: “Absalon quando lo tuuo / en su hato y su cabaña / mando lo matar alli / por vengar dela su hermana / y assi fue muerto el Amon / y Thamar quedo vengada” (Armistead, 1982: 101). O segundo texto, incluído no manuscrito sevillhano *Poesías del siglo XVI* (Ontañón de Lope, 1961) da biblioteca da *Hispanic Society of America* e que pode ser datado, segundo Paciencia Ontañón de Lope, de entre 1560 e 1568, termina com o ataque de Amnón a Tamar e o último poema, publicado na segunda parte do volume *Primavera y flor de romances* de 1629, contempla a promessa de vingança por parte desta figura feminina, embora não a realize (Durán, 1849: 299).

No restante contexto da balada pan-hispânica, os desfechos admitidos são diversos (Alvar, 1970: 209-211; Bazán Bonfil, 1996: 66-69; Catalán, 1997: 245-247; Morton, 1979: 308-311). Detenho-me especialmente na exemplificação das regiões espanholas que fazem fronteira com o território português a norte e a nordeste, por coincidirem também, em grande medida, com a actualização autónoma de *La penitencia del hermano incestuoso*. Assim, em versões da Galiza, segundo Valenciano (1998: 289-291), são três as alternativas: a protagonista implora uma intervenção divina que puna Amnón, o progenitor sugere o matrimónio dos irmãos ou o envolvimento incestuoso resulta na gravidez de Tamar, descrita com recurso aos versos contaminados do romance *La infanta preñada* (IGR: 0469). Em poemas leoneses, a protagonista expressa o desejo de morrer ou escolhe esse destino (Catalán, 1991: 62 ou 72), porém, noutros casos, a morte do irmão às mãos do progenitor é tida por excessiva pela figura feminina (Catalán, 1991: 70). Em Zamora, por exemplo, o pai (e rei) propõe à filha o sigilo e o retiro num convento (Catalán, 1991: 61 ou 74). Um número significativo de composições leonesas (tal como na Galiza) termina com a intervenção de entes sobrenaturais, subsequente ao pedido de uma punição celeste como réplica ao desdém e inoperância paternos:

- 20 En el medio del camino con su padre se encontraba.
 – ¿Cómo queda mi hijo, mi hijo cómo quedaba?
 22 – Su hijo bueno queda, pero yo vengo enojada.
 – Como mi hijo quede bueno, tus enojos no son nada.
 24 – ¡Haga justicia el cielo, que en la tierra ya no se halla!
 Vinieron tantos demonios, todos por la puerta entraban;
 26 uno carga con él, otro carga con la cama,
 en el medio de la sala sólo quedaba la almohada
 28 y viniera un diablín cojo, también con ella cargaba.
 (Catalán, 1991: 68)

É igualmente transversal a estas áreas o silêncio de Tamar perante a agressão e a revelação da gravidez por meio da contaminação com o tema de mulheres seduzidas *La infanta preñada* (Catalán, 1991: 59, 69 e 75; Petersen, 1982: 201-217), que obteve especial fortuna⁵.

Na expressão autónoma da tradição portuguesa de *Tamar*, que conhece apenas dez versões deste romance provenientes, na totalidade, de Bragança (Ferré / Carinhas, 2000: 34), a sequência final também varia, ainda que o sentido do desfecho seja sempre o da condenação dos actos do protagonista e o da respectiva punição. Com efeito, nos poemas não contaminados, a personagem feminina geralmente clama por justiça⁶:

5. Este elenco de soluções para o enredo de *Tamar* corresponde também, em geral, às que são adoptadas no restante contexto da balada pan-hispânica (Alvar, 1970: 209-211). A crítica revelou ainda que este nascimento posterior de um descendente originou, em alguns casos, a presença contaminada de versos do romance *La infanta parida* (IGR: 0138) (Viejo Sánchez, 2000: 258).

6. Além dos versos acima transcritos, este clamor dirigido aos céus é desenvolvido igualmente por outras versões de Leão (Catalán, 1991: 63 ou 67) e também por actualizações poéticas da Galiza (Schubarth, 1986: 211; Valenciano, 1998: 291), de Zamora (Petersen, 1982: 215) e de Salamanca (Alvar, 1970: 208).

- 18 – Justiça do céu me valha, que na terra não na havia!
 Mano que esforça uma mana grande castigo mer'cia!
 (Ferré, 2000: 410)

Ou, na réplica a este pedido, o progenitor destina ao filho a sentença de morte:

- 20 Vai pelos paços d' el-rei chorando a linda Tomásia,
 esguedelhando os cabelos e esbofeteando a cara.
 22 Ouvira-a el-rei seu pai de altas torres onde estava:
 – Que tendes, Tomásia linda, que tendes, linda Tomásia?
 24 – Quando os meus me desonram, de quem hei-de ver-me
 [honrada?
 – Calai-vos, Dona Tomásia linda, calai-vos, linda Tomásia;
 26 amanhã por estas horas já estareis bem vingada!
 Nos cacos da sua cabeça bebereis a água clara!
 (Ferré, 2000: 412)

Por outro lado, as versões contaminadas aludem ao castigo divino do protagonista com recurso a fórmulas próprias do romance *La penitencia del hermano incestuoso*, conforme evidencia o cotejo com as actualizações espanholas deste tema, recolhidas em Salamanca (El Payo e Corporario, respectivamente):

– Le ha dado de penitencia que vayan a Roma le ha dicho,
 bebiendo las aguas turbias y dejando los claros ríos;
 cogiendo angostas veredas y dejando anchos caminos;
 comiendo pan de centeno, dejando los ricos trigos;
 comiendo carne de perro, dejando la de cabrito;
 durmiendo en cama de bronce, de cabecera un espino;
 (apud Salazar, 2015: 463)

– Váyanse descalzo a Roma desempedrando el camino;
 comiendo carne de perros, dejando la de novillos;
 bebiendo las turbias aguas, dejando los claros ríos;
 comiendo pan de cebada, dejando el bueno de trigo.
 (apud Salazar, 2015: 463)

[...]

[...]

- Veulhe uma carta do céu mandada por Deus devino,
 14 que fosse a Roma descalço como um pelingrino;
 que bebesse boas águas e deixasse bonos vinhos;
 16 dormisse em cama de tojos e a cabeceira de espinhos.
 Acabou de ler a carta, o homem logo morreu,
 18 Não pôde ir cumprir a Roma o perdão que Deus lhe deu.
 (Ferré, 2000: 411-412)

Nas composições portuguesas de *Tamar*, o engaste deste discurso poético realiza-se por justaposição, após o episódio da violação e o lamento da figura feminina. No exemplo infracitado, a assonância da expressão deste lamento coincide já com uma das rimas

próprias do tema contaminador, em negrito (í-o, í-a), distinta dos versos do romance receptor (á-a), por influência da presença por contaminação do primeiro tema:

- 16 Deitou-lhe as mãos ao seu corpo, para sobre o leito a
[deitara,
apertou-lhe suas mãos com uma fita encarnada;
18 apertou-lhe na boca com um lenço que ela levava.
Justiça de Deus, justiça! Que na terra não na havia,
20 **caiu uma carta do céu, metida num pergaminho.**
– **Irás descalço a Roma, despedrando o caminho,**
22 **só comerás pão centeio e trago não provaria.**
Em dias da sua vida mais vinho não beberia,
24 **por ser o filho de um rei, só isso lhe bondaria**⁷.
(Ferré, 2000: 416)

Contrariamente aos romances de tema de incesto recolhidos na tradição moderna portuguesa *Silvana* e *Delgadinha*, que não o admitem (Ferré, 2011: 454-455), o incesto aqui é perpetrado, mas a denúncia é imediata, assim como a sentença ou o castigo. Apesar de não haver expressão de arrependimento nem o encontro com um confessor⁸, a intervenção celeste aponta a única saída: a reposição da ordem familiar. Neste *corpus* tradicional português, o desenlace de *Tamar* contempla o repúdio inequívoco da violação da protagonista pelo irmão e a figura paterna garante, em diversas composições, o castigo do filho. Na actualização poética contaminada deste tema bíblico, são as fórmulas próprias de *La penitencia del hermano incestuoso* a assegurar o restabelecimento da honra.

Esta sequência de versos do romance vulgar que desenvolve a penitência migra para outros contextos romancísticos, a fim de reforçar enredos de expiação, nomeadamente em versões de *La penitencia del rey Rodrigo* e dos romances vulgares *El cura sacrílego* e *El robo del Sacramento*: “La belleza formal y la fuerza formulística de los versos de esta penitencia, prototipo expresivo de una durísima expiación, han propiciado el desgajamiento de su propia intriga para sustituir o reforzar las penitencias de otros relatos” (Salazar, 2015: 463). Flor Salazar analisou o intercâmbio de fórmulas entre estes temas, promovido pela partilha dos motivos dos pecados e respectivas penitências, para afirmar que todos eles reproduzem um mesmo “modelo funcional” (Salazar, 2015: 448), com origem numa estrutura fabulística invariável formada por uma sequência *pecado - penitência - absolvição* ou *salvação*. Estas mesmas propriedades levaram a erudita espanhola a designar este fragmento do discurso poético de *La penitencia del hermano incestuoso* um “motivo viajero” (Salazar, 2015: 468), sugerindo a autonomia semântica destas fórmulas. A participação do romance vulgar na ampliação das penas descritas noutros romances foi ainda estudada pela autora enquanto exemplo de contaminação intrafabulística, “sustitutiva” ou “aditiva” (Salazar, 2015: 467-468), isto é, de como o engaste daquelas fórmulas

7. O negrito é da minha responsabilidade.

8. Este encontro é característico do romance *La penitencia del hermano incestuoso*: “Cogió la carta y leyó / por ver lo que estaba escrito. // Sotro día la mañana / al confesor había ido, // de penitencia le dieron / lo que en la carta había escrito” (*apud* Salazar, 2015: 455).

contaminadas pode substituir as fórmulas próprias de um tema receptor e a expressão do respectivo conteúdo narrativo ou servir para ampliar esta mesma expressão:

[H]an descartado la presentación del incesto y del hermano pecador para poder reutilizar como fórmula autónoma una secuencia esencial en un relato moralizante (...) que no precisa ya de un pecador y un pecado específicos, sino que puede servir para otros crímenes y otros culpables. (Salazar, 1995: 70)

Neste contexto, a actualização portuguesa de *Tamar* contaminada por *La penitencia del hermano incestuoso* é particularmente interessante, por razões de diversa índole. Em primeiro lugar, porque os dois romances se encontram ligados, desde logo, pelo tema do incesto. Não há dúvida de que o processo contaminativo se realiza por analogia temática, tanto nesta migração intertextual como nas anteriores. Porém, se nas anteriores esta associação se estabelecia devido ao motivo da penitência, o engaste do romance vulgar em versões deste tema bíblico preserva o envolvimento de dois irmãos como causa da punição da figura masculina. Segundo, devido à função desempenhada pelas fórmulas contaminadas no novo contexto romancístico, uma vez que a presença destas fórmulas em versões de *Tamar* modifica a fábula do receptor, alterando o desfecho da sua expressão autónoma e constituindo, portanto (e segundo a definiu Diego Catalán), um exemplo de contaminação extrafabulística (Catalán, 1984: 151).

Com efeito, na actualização poética do tema bíblico, ouvimos um derradeiro clamor da personagem feminina por justiça, dirigido a entidades celestiais. O engaste dos versos de *La penitencia del hermano incestuoso* dota *Tamar* de um castigo divino, ausente das suas composições autónomas. A tipologia delineada por Ferré (1983) para o fenómeno da contaminação, com recurso às teorias sobre a intertextualidade da autoria de Laurent Jenny e, mais particularmente, ao conceito de “isotopia”, coloca-nos perante esta duplicidade. Por um lado, o engaste das fórmulas contaminadas em versões do romance bíblico apenas desenvolve a punição divina solicitada por *Tamar* e enquadrar-se-ia, deste modo, na classe das isotopias metonímicas, cujo funcionamento o autor compara ao das citações por “prosseguir com uma precisão muitas vezes *em primeira mão* o fio da narração” (Ferré, 1983: 154). Por outro, o tipo de relação semântica que se verifica entre os temas bíblico e vulgar aqui em apreço é mais abrangente, uma vez que se estabelece uma analogia entre dois contextos romancísticos distintos com base no tema do incesto, correspondendo também à definição das isotopias metafóricas.

Além dos efeitos temáticos, semânticos e discursivos deste engaste, ele demonstra igualmente a efectividade do processo de tradicionalização a que me referi no início do presente estudo. Avançava Diego Catalán a propósito do romanceiro vulgar tradicionalizado:

[H]allamos en la tradición oral moderna algunos romances basados en antiguas narraciones ‘de ciego’ en que el proceso de adaptación del texto al lenguaje de la poesía popular tradicional es ya patente y que poseen la propiedad más definitoria de todo relato tradicionalizado: la apertura textual. (Catalán, 1997: 335; 1999: xxxiii)

Uma das manifestações mais notáveis desta *apertura textual* é, sem dúvida, o processo contaminativo e a respectiva integração de sequências de versos de romances vulgares

em temas de reconhecida antiguidade (em que se inclui o exemplo da contaminação de *La penitencia del rey Rodrigo* na tradição espanhola, analisado por Flor Salazar).

Manuel Alvar considerou estranho o desenlace de uma das versões contaminadas transmontanas e imputou a variação do final da actualização portuguesa do tema à “falta de memória” (Alvar, 1970: 219)⁹. Eu destacaria, no entanto, o facto de esta recriação poética, patente no engaste das fórmulas do romance vulgar, conviver, num *corpus* tão reduzido de versões como é o português, com um notável arcaísmo. Refiro-me à reminiscência do diálogo entre Tamar e o irmão Absalón e da vingança perpetrada por este adjuvante na narrativa bíblica, tida por Alvar como exclusiva da tradição sefardita no romanceiro moderno (aqui ilustrada por excertos de duas versões marroquinas):

Triste saliera Tamar, triste saliera y mal airada;
 en mitad de aquel camino, con Absalón se encontrara:
 – ¿Qué tienes tú, Tamar, que te veo malairada?
 – Ablón mi hermano quitóme mi honra y fama.
 – No estés de nada, Tamar, no estés de nada, mi alma,
 mañana antes de que raye el sol tú serás la bien juzgada.
 (Alvar, 1970: 223)

– No tengas pena, Tamar, no tengas pena, mi alma,
 antes que se ponga el sol tú serás la bien vengada
 y antes que saliera el sol, verás su sangre enronjada.
 (Alvar, 1966: 35)

- 18 Por os palácios d’ el-rei vai linda Tomásia,
 retorcendo os seus dedos, esbofeteando a sua cara.
 20 Ouviu-a el-rei, seu pai, d’ altas torres em que estava.
 – Que tendes, ó Tomásia? Que tendes, ó Tomásia linda?
 22 – Quando os meus me desonram, de quem eu me verei
 [honrada?
 – Calai-vos, ó Tomásia, calai-vos, Tomásia linda,
 24 que amanhã, por estas horas, vos vereis bem vingada.
 (Ferré, 2000: 411)

Este exemplo demonstra, uma vez mais, como a relação entre arcaísmo e recriação é responsável pela contínua actualização dos temas da balada pan-hispânica. Com efeito, os dados que retiramos da análise textual das versões do romance bíblico disponíveis na tradição portuguesa conferem-lhe um estatuto particular. Por um lado, devido aos elementos que aproximam a memória nacional das manifestações da tradição sefardita, por oposição às restantes áreas tradicionais peninsulares: “El romance sefardí, sin embargo, conserva invariablemente la rigidez moral del desenlace bíblico: el castigo del culpable” (Librowicz, 1980: 35). Por outro, porque estes traços arcaizantes se associam a mais uma

9. “La más extraña – gusanos que Dios envía contra el pecador, peregrinación a Roma, etc. – es la de Lousa” (Alvar, 1970: 212, nota 122). Manuel Alvar singulariza este poema português do total de 174 versões de *Tamar* por si compulsadas e provenientes tanto da tradição moderna espanhola como da portuguesa, prova de que não encontra, no decurso do seu exame, versos semelhantes.

demonstração da reiterada criatividade da tradição portuguesa, não obstante o engaste de versos contaminados próprios de um romance vulgar (mas já parte do património *memorístico* comum) servir precisamente a conservação do sentido moral do desfecho sefardita de *Tamar*. De facto, de acordo com os testemunhos do romanceiro moderno que pude compulsar¹⁰, a união dos dois temas aqui examinados parece ser uma criação limitada a este *corpus* tradicional em todo o contexto pan-hispânico.

A par da variabilidade textual, sublinharia ainda a transposição da fronteira linguística, pouco frequente nas manifestações poéticas do romanceiro vulgar tradicionalizado:

El Romancero patrimonial es verdaderamente panhispánico e interlingüístico. Frente a él el RVT [romancero vulgar tradicionalizado] se puede juzgar de limitada difusión, tanto que algunos temas no han conseguido rebasar las fronteras interlingüísticas de la lengua en la que se publicó o del área por la que circuló el pliego de origen. (Salazar, 1996: 267)

O conhecimento dos temas pertencentes a este subgénero numa área geográfica mais restrita (neste caso coincidente com localidades ou regiões a noroeste da península) explica-se com a sua difusão tardia. Porém, os limites inicialmente definidos por Flor Salazar, que identificou a geografia de *La penitencia del hermano incestuoso* com Oviedo, Galiza, Leão, Zamora e Salamanca, reportando-se tanto às formas autónomas como às contaminadas (Salazar, 1999: 68), são alterados pelo conhecimento da existência das versões contaminadas da tradição portuguesa de *Tamar*, em Bragança. Além da ampliação das fronteiras físicas da área do seu registo, estes poemas transmontanos mostram, sobretudo, a actualização do romance também em português.

Concluindo, este estudo assumiu como um dos seus objectivos fundamentais contribuir para a análise das formas de integração do romanceiro vulgar na cadeia de transmissão tradicional e reiterar, na senda dos críticos que se têm dedicado à revisão deste subgénero, que a origem tardia dos seus poemas não obstou à união do respectivo discurso poético com o de composições de temas tradicionais. Esta distinção é, aliás, um artifício estranho aos transmissores romancísticos. O exame da migração intertextual de fórmulas próprias de *La penitencia del hermano incestuoso* para versões de *Tamar* torna evidente a competência dos cantores tradicionais para reconhecer conjuntos de versos enquanto unidades de significação relacionadas entre si de formas distintas. Assim, as fórmulas do tema vulgar devoto servem a expressão de um castigo divino como resposta ao apelo realizado pela protagonista do romance receptor e esta contaminação promove, ao mesmo tempo, a união de duas narrativas de incesto.

O *corpus* tradicional português de *Tamar* encontra-se excluído do processo mutatório que Rodrigo Bazán Bonfil apelidou de “peninsularização” do romance bíblico, ao observar, em versões modernas espanholas, uma “refuncionalização” moral e social do relato (Bazán Bonfil, 2003: 195-197), patente, sobretudo, na variação do desfecho, ou inclusivamente estética (Bazán Bonfil, 2003: 34). A solução adoptada nos poemas transmontanos

10. As versões coligidas para o presente estudo atestam esta tese. No entanto, não foi possível por ora aceder à totalidade do arquivo tradicional pan-hispânico deste romance. Encontro-me a preparar esta consulta, graças à generosa disponibilização do *Archivo del Romancero* por parte da Fundación Ramón Menéndez Pidal, na pessoa do seu presidente, o Professor Jesús Antonio Cid, a quem agradeço, desde já, a réplica ao pedido por mim endereçado.

para a condenação inequívoca do incesto corresponde ao engaste de fórmulas próprias de *La penitencia del hermano incestuoso*. Pelos mesmos motivos, a inadmissibilidade dos episódios iniciais deste romance vulgar pode ter impedido a sua preservação pela memória colectiva portuguesa, que, recorrendo à contaminação, mantém a causa da penitência atribuída à figura masculina protagonista do relato.

Em último lugar, a presente análise pretendeu, deste modo, reflectir sobre a importância do papel desempenhado pelo fenómeno de reelaboração poética do romancero tradicional contaminação na preservação de temas raros deste género pan-hispânico e, final e principalmente, identificar um tema cuja representação portuguesa ainda não havia sido reconhecida.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- ALVAR, Manuel (1966), *Poesía tradicional de los judíos españoles*, México, Porrúa.
- ALVAR, Manuel (1970), *El romancero. Tradicionalidad y pervivencia*, Barcelona, Planeta.
- ARMISTEAD, Samuel (1978), *El romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal. Catálogo-índice de romances y canciones*, volume I, Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal.
- ARMISTEAD, Samuel (1982), *En torno al romancero sefardí: hispanismo y balcanismo de la tradición judeo-española*, Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal.
- BAZÁN BONFIL, Rodrigo (1996), «Algunas variantes peninsulares y sefarditas del romance de *Amnón y Tamar*», en Aurelio González (ed.), *Caballeros, monjas y maestros en la Edad Media. Actas de las V Jornadas Medievales*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas / Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 57-74.
- BAZÁN BONFIL, Rodrigo (2003), *Hacia una estética del horror en romances violentos: de la fábula bíblica en romances tradicionales al 'suceso' en pliegos de cordel*, tesis de Doctorado en Literatura Hispánica, México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios - El Colegio de México.
- BÉNICHOU, Paul (1968), *Romancero judeo-español de Marruecos*, Madrid, Castalia.
- CATALÁN, Diego (1984), *Catálogo general del romancero, I.A. Teoría general y metodología del romancero pan-hispánico*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal.
- CATALÁN, Diego (1991), *Romancero general de León: antología 1899-1989*, vol. II, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense.
- CATALÁN, Diego (1997), *Arte poética del romancero oral. Parte 1.ª. Los textos abiertos de creación colectiva*, Madrid, Siglo XXI.
- CATALÁN, Diego (1999), «Introducción», en Flor Salazar (ed.), *El romancero vulgar y nuevo*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal / Seminario Menéndez Pidal de la Universidad Complutense.
- DURÁN, Agustín (1849), *Romancero general o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, tomo I, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, M. Rivadeneyra.

- FERRÉ, Pere (1983), «Os romances da 'Infantina', 'Cavaleiro enganado' e 'A irmã cativa' à luz da tradição madeirense», *Separata do Boletim de Filologia*, tomo XXVIII, Lisboa, Centro de Linguística da Universidade de Lisboa, 143-178.
- FERRÉ, Pere (2000), *Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna. Versões publicadas entre 1828 e 1960*, volume I, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- FERRÉ, Pere (2011), «Romanceiro e Memória», in José Pedro Serra, Helena Carvalhão Buescu, Ariadne Nunes, Rui Carlos Fonseca (org.), *Memória & Sabedoria*, Lisboa, Centro de Estudos Clássicos / Centro de Estudos Comparatistas / Edições Húmus, 435-458.
- FERRÉ, Pere e CARINHAS, Cristina (2000), *Bibliografia do Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna (1828-2000)*, Madrid, Instituto Universitario Seminario Menéndez Pidal / Universidad Complutense de Madrid.
- FONTES, Manuel da Costa (1997), *O Romanceiro Português e Brasileiro: Índice Temático e Bibliográfico*, volume I, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- LIBROWICZ, Oro Anahory (1980), *Florilegio de romances sefardíes de la diáspora*, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal.
- MORTON, Marguerite Mizrahi (1979), «Tamar: variations on a theme», en D. Catalán, S. Armistead, A. Sánchez Romeralo (eds.), *El Romancero hoy: poética*, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 305-311.
- NAHÓN, Zarita (1977), *Romances judeo-españoles de Tánger*, Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal.
- ONTAÑÓN DE LOPE, Paciencia (1961), «Veintisiete romances del siglo XVI», *Nueva Revista de Filología Hispánica [Homenaje a Alfonso Reyes]*, 15, n.ºs 1-2 (1961), 180-192.
- PETERSEN, Suzanne (1982), *Voces nuevas del romancero castellano-leonés*, vol. I, Madrid, Gredos.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1969), *La Silva de Romances de Barcelona, 1561. Contribución al estudio bibliográfico del romancero español en el siglo XVI*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- SALAZAR, Flor (1995), «Una canción recóndita y heredada: el romancero vulgar», *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura*, n.º 166-167 (ejemplar dedicado a *Literatura popular. Conceptos, argumentos y temas*), 67-70.
- SALAZAR, Flor (1996), «Un modelo no patrimonial: el romancero vulgar tradicionalizado», en Virtudes Atero Burgos (ed.), *El romancero y la copla: formas de oralidad entre dos mundos (España-Argentina)*, [s.l.], Universidad Internacional de Andalucía, Sede Iberoamericana de la Rábida, 257-274.
- SALAZAR, Flor (1999), *El romancero vulgar y nuevo*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal / Seminario Menéndez Pidal de la Universidad Complutense.

- SALAZAR, Flor (2015), «Pecadores y penitentes en el Romancero», en Pere Ferré, Pedro M. Piñero y Ana Valenciano (coord.), *Miscelánea de estudios sobre el romancero. Homenaje a Giuseppe Di Stefano*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla / CIAC-Universidade do Algarve, 447-474.
- SCHUBARTH, Dorothe (1986), *Cancioneiro popular galego*, vol. III - Romances tradicionais, [s.l.], Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa.
- VALENCIANO, Ana (1998), *Os romances tradicionais de Galicia. Catálogo exemplificado dos seus temas*, vol. I, Madrid, Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro.
- VIEJO SÁNCHEZ, María Luisa (2000), «Una versión valenciana del romance de Amnón y Tamar», en Rafael Beltrán (ed.), *Historia, reescritura y pervivencia del romancero. Estudios en honor de Amelia García-Valdecasas*, València, Universitat de València, 257-268.

A VARIAÇÃO NO ROMANCE DA TRADIÇÃO ORAL MODERNA PORTUGUESA *PERSEGUIÇÃO DE BÚCAR PELO CID*. UMA PERSPECTIVA DE ANÁLISE

LINA SANTOS MENDONÇA¹

CLEPUL / CTPP / Universidade de Lisboa

RESUMO

Com a nossa comunicação, pretendemos apresentar um estudo sobre a variação no romance oral tradicional *Perseguição de Búcar pelo Cid* (IGR: 0045), como exemplo representativo da forma como se processa a variação nas diferentes versões de um romance, com base nas considerações teóricas de Ramón Menéndez Pidal, Diego Catalán e de Braulio do Nascimento. Os estudos de Braulio do Nascimento tiveram especial importância para a nossa análise dos diversos processos de variação, num *corpus* de dezoito versões da tradição oral moderna portuguesa, as quais dividimos em segmentos temáticos, com vista ao seu cotejo.

PALAVRAS-CHAVE

Variação; romance; versões; processos; segmentos.

ABSTRACT

Our study intends to present an analysis on variation in the oral tradition ballad *Perseguição de Búcar pelo Cid* (IGR: 0045), as a representative example of how variation occurs in the different versions of a ballad, based on the theoretical considerations of Ramón Menéndez Pidal, Diego Catalán and Braulio do Nascimento. Braulio do Nascimento's works played a special role in our analysis on the diverse processes of variation, in a *corpus* of eighteen versions of modern portuguese oral tradition, which we have split in thematic sections, aiming its comparison.

KEYWORDS

Variation; *romance*; versions; processes; segments.

O romance da tradição oral portuguesa *Perseguição de Búcar pelo Cid*² é um fragmento da única versão conhecida do *Cantar del Mio Cid*, composto, segundo alguns eruditos, por volta de 1140, por um anónimo espanhol. Integra-se na lenda histórica de Rodrigo

1. A autora não segue o Novo Acordo Ortográfico.

2. No *Catálogo General del Romancero Pan-Hispánico*, o romance *Perseguição de Búcar pelo Cid* ou *El Moro que reta a Valencia* assume o código de identificação (IGR: 0045) (Catalán *et al.*, 1982: 149-169).

Díaz de Bivar, com as suas façanhas nas lutas travadas contra os muçulmanos pela conquista da Península e corresponde ao episódio transcrito na estrofe 118, versos 2403-2428 do *Cantar*.

De acordo com Menéndez Pidal, observa-se que o romance, embora derive do episódio transcrito no *Cantar*, não o faz directamente, mas através das refundições posteriores que se reflectem nas crónicas vulgares de Espanha dos séculos XIII e XIV, já que nestas Búcar não é morto como no poema primitivo (Menéndez Pidal, 1968: 227).

Como versão mais antiga do romance é apontada aquela que é glosada por Francisco de Lora e difundida pelos folhetos avulsos do século XVI. Esta versão (“Helo, helo por do viene”) foi recolhida por Martin Nucio no *Cancioneiro de romances* de Antuérpia, sem ano, por volta de 1547, conservando o título colocado pelo glosador (“Romance del Rey Moro que perdeu a Valencia”) (Catalán, 1969: 145-148), a qual se estende por mais sete versos retirados da tradição oral (Bénichou, 1968: 129).

Apesar de ser um romance castelhano, penetrará na tradição portuguesa, como muitos outros. Por isso, nas primeiras décadas do século XVI, existem muitas citações do romance em Portugal que, segundo Diego Catalán, confirmam a sua popularidade no nosso país e o seu indiscutível cunho tradicional (Catalán, 1948: 99). Encontramo-las, por exemplo, no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende (1516); no *Auto da Lusitânia*, de Gil Vicente (1532); em *Ulyssipo*, de Jorge Ferreira de Vasconcelos (cerca de 1548), no *Auto de Rodrigo e Mendo*, de Jorge Pinto (segunda metade do século XVI).

Contudo, embora representado em várias colecções de romances tradicionais, este romance de referente épico peninsular acha-se, hoje, geralmente, esquecido em Portugal, o que se pode verificar facilmente se tivermos em conta o reduzido número de versões portuguesas existentes (22 versões), comparativamente com outros romances, como por exemplo, *A Bela Infanta* (IGR: 0113), *Conde Alarcos* (IGR: 0503), *Delgadinha* (IGR: 0075), entre outros. Com efeito, o relato deixou de ser actual e, por isso, deixou de estar em consonância com os gostos dos ouvintes.

Não só o número de versões é reduzido, mas também a sua distribuição geográfica se reduz a algumas zonas de Portugal. A maioria das versões de *Perseguição de Búcar pelo Cid* pertence ao distrito de Bragança (11 versões), as restantes pertencem a Vila Real, Algarve, Açores e Madeira.

O *corpus* em estudo é composto por 18 versões³ que foram reunidas, a partir das indicações bibliográficas da obra *Bibliografia do Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna*, de Pere Ferré e de Cristina Carinhas (Ferré / Carinhas, 2000: 18).

3. Apresentamos um quadro que sistematiza a origem geográfica e bibliografia das versões publicadas, identificando-as.

Versões	Origem Geográfica	Referência Bibliográfica
1	Faro	Ferré, 2000: 162-163.
2	Rosais, ilha de S. Jorge	Ferré, 2000: 165-166.
3	S. Martinho, ilha da Madeira	Ferré, 2000: 163-165.
4	Parada de Infanções, distrito de Bragança	Ferré, 2000: 157.
5	Vinhais, distrito de Bragança	Ferré, 2000: 158-159.
6	Vinhais, distrito de Bragança	Ferré, 2000: 161-162.
7	Vinhais, distrito de Bragança	Ferré, 2000: 160-161.

Na análise que nos propomos fazer das várias versões do romance *Perseguição de Búcar pelo Cid*, estão subjacentes as perspectivas teóricas sobre o conceito de variação de Diego Catalán, Ramón Menéndez Pidal e Braulio do Nascimento⁴.

Segundo estas perspectivas, o acto de transmissão, através da voz, acarreta alterações, significativas ou não, que podem resultar em aditamentos, supressões, sínteses, amplificações, entre outras. Sabemos que o texto transmitido oralmente é necessariamente fragmentário, em virtude do seu carácter inacabado (ou aberto, segundo Catalán) e da tensão que se instaura entre os limites da memória e os limites do discurso.

A variação será estudada a partir da divisão das versões em segmentos temáticos e dos vários processos de variação, sugeridos por Braulio do Nascimento nos textos «Processos de Variação do Romance» (Nascimento, 1964) e «Romanceiro Tradicional» (Nascimento, 1974). Nesta análise, quer ao nível da estrutura temática, quer ao nível da estrutura verbal, serão também contemplados outros aspectos (por exemplo, a caracterização das personagens) que contribuirão para a compreensão do fenómeno da variação e para o estudo do romance numa perspectiva mais global.

8	Curopos, distrito de Bragança	Ferré, 2000: 159-160.
9	Fajã Grande, Ilha das Flores	Silveira, 1986: 28.
10	Baçal, distrito de Bragança	Ferré, 2000: 157-158
11	Versão construída por Diego Catalán (versão factícia), a partir das seis versões do concelho de Vinhais, distrito de Bragança	Catalán, 1969: 161-162.
12	Beira, Ilha de S. Jorge	Costa Fontes, 1983: 1-2.
13	Casares, distrito de Bragança	Costa Fontes, 1987: 3.
14	Eiró, distrito de Bragança	Costa Fontes, 1987: 2-3.
15	Vinhais, distrito de Bragança	Gonçalves, 1981: 74-75.
16	Porto da Cruz, ilha da Madeira	Ferré, 2000: 149-150.
17	Bairro das Cabeças, distrito de Bragança	Dias Marques, 1984: 533-534.
18	Chaves, distrito de Vila Real	Eira, 1999: 26-27.

Uma das versões que integra o *corpus* é uma versão factícia (versão 11), de Diego Catalán, porque se segue o conselho do próprio Catalán de não se excluir este tipo de versão, apenas evitar os seus componentes antitradicionais (Catalán, 1984: pág. 28). Transcrevemo-la de seguida: “Bem se passeia o mourilho / de calçada em calçada, // olhando para Valência / como estava amuralhada: // - Ó Valência, ó Valência, / de fogo sejam queimada! // Primeiro foste dos mouros / que dos cristianos tomada! // Quando tu eras dos mouros, / eras de prata lavrada; // agora que és dos cristãos, / nem de pedra mal talhada! // Se a minha espada não quebra / e a minha força não se acaba // antes de vinte e quatro horas / a mouros serás tornada. // Eu irei a D. Alcidro / e o arrastarei pela barba. // A filha de D. Alcidro / já foi minha cautivada; // agora tem a mais nova, / que será minha namorada. // Ouvira-o D. Alcidro / d’altas torres d’onde ‘stava. // Chamou pela sua filha / em quem ele se mais fintava: // - Levanta-te, ó minha filha, / pega na tua almofada, // entretém-me o perro mouro / de palavra em palavra: // as palavras sejam poucas / e de amores bem tocadas. // - Como farei, ó meu pai, / s’eu d’amores não sei nada? // - Vai falar com tua mãe, / que ela disso bem usava. // - Bem-vindo sejas, mourilho, / boa é a tua chegada; // sete anos há, ó mourilho, / que eu por ti não pus gala. // - Outros tantos há, senhora, / qu’eu por ti não fiz a barba. // Meteu a mão no bolsilho, / maçãs d’ouro lh’atirava. // - Dessas, dessas, ó mourilho, / também meu pai me las dava. // Vai-te daí, ó mourilho, / não digas que te sou falsa; // a Babeca de meu pai / já relincha na calçada. // - Não se me dá pela Babeca, / nem por quem na cavalgava; // se a Babeca corre muito, / o meu cavalo voava. // Não há cavalo que alcance / a minha égüinha baia; // só se for um filho dela, / que eu não sei por onde ele pára. // - Esse cavalo, mourilho, / é o que meu pai montava. // Fugiu por um vale abaixo, / não corria, que voava. // O vale estava lavrado, / o cavalo se lhe atolava. // - Mal o hajam las lavradas / e os touros que as lavraram! // - Essas lavradas, mourilho, / foram lavradas em Maio, // quando os touros andam gordos / e os mancebos adelgamam. // Ao passar o Rio Verde / atirou-lhe ùa lançada. // A lança ficou no corpo / e o pau caiu à água. // - Espera aí, ó mourilho, / que te quero dá-la paga! // - Como esperarei eu, meu senhor, / se meu sangue vai pela água?” (Catalán, 1969: 161-162).

4. Estes autores têm vários textos em que o fenómeno da variação é estudado e explicitado (Catalán, 1969; 1972; 1978; 1984 e 1997; Menéndez Pidal, 1954 e 1968; Nascimento, 1964; 1966; 1972; 1974; 1994 e 2004).

Para iniciarmos a nossa análise mais detalhada do romance, reescrevemos, em primeiro lugar, a respectiva intriga e, em segundo lugar, fazemos a caracterização das personagens principais intervenientes, para melhor entendimento daquela e como ponto de partida para o estudo da variação.

No romance, o mouro aparece ante Valência, lamentando a sua perda, e ameaça Cid. Cid ouve-o e dirige-se à sua filha, ordenando-lhe que entretenha o mouro, com palavras de amor, enquanto ele irá buscar o cavalo e a espada para se poder vingar. A filha de Cid finge amores pelo mouro. Durante a conversa, aquela avisa-o do perigo que corre. Este foge e é perseguido por Cid, mas consegue escapar, embora ferido (por vezes, morre).

O aspecto sentimental da intriga será acentuado pela tradição oral moderna, com o desenvolvimento do diálogo entre a filha de Cid e o mouro (episódio não existente no *Cantar*), dando-lhe maior relevo do que à rivalidade existente entre os dois cavaleiros e ao episódio épico da perseguição.

A tradição oral foi desgastando a dimensão histórica; o próprio tempo e as mudanças sociais acentuaram este desgaste. Ao cantar-se o romance, aborda-se a história, mas às vezes mistura-se ficção e realidade, falsifica-se, acrescenta-se, tira-se ou reproduz-se fielmente a verdade, ou aquilo que acredita que é verdade (neste caso, o surgimento da filha de Cid e do seu diálogo com o Mouro).

Contudo, a perda de elementos históricos não implicou a perda da função noticiosa do romance, porque continuou a conservar o seu cunho de acontecimento real. A presença do elemento feminino veio humanizar o romance. A capacidade recriadora da tradição oral deu uma nova vida ao poema, uma faceta lírica, por perceber que o estratagema encomendado por Cid à sua filha deixou de ser um parêntese novelesco, no confronto guerreiro entre Cid e o mouro, para converter-se num ponto nevrálgico do novo romance.

A filha de Cid tem uma tarefa a cumprir, imposta pelo seu pai. Deverá entreter o mouro, com palavras amorosas: “- Vai-te daí, minha filha, / com costura e almofada, // entretém-me aquel’ mourinho / de palavra em palavra, // dá-lhe palavras d’amores, / poucas, que vão bem tocadas.” (vv. 8-10, versão 8).

Na execução da tarefa, revela inocência: “- Como farei, ó meu pai, / s’eu d’amores não sei nada?” (v. 11, versão 8).

É, principalmente, nos comportamentos subsequentes à sedução cumprida que se percebe que a personagem não corresponde ao convencional conceito de mulher submissa, porque, decidida a alcançar os seus propósitos, é capaz de enfrentar a vontade do pai e de explicitar as suas ideias.

Deste modo, ela não surge só como um instrumento nas mãos do seu pai, pois tem vontade própria e complexidade psicológica, quando adverte o mouro do perigo que corre e revela que Cid virá em seu alcance. Além disso, ela não quer ser acusada de traição, apressa-o a retirar-se, não o retendo: “- Se por mim cinjís a espada, / não digas que te fui falsa, // que eu vejo vir cavaleiros, / sinto-lhe tocar as armas, // [... ..] / lá vejo vir uma armada, // nela vejo vir um homem / que se parece meu pai” (vv. 9-14, versão 2).

É de atentar no juízo de valor que se emite, acerca da filha de Cid, na versão 3: “já talvez enamorada” (v. 48). Esta indicação aparece uma única vez no romance, mas é significativa porque reflecte, de forma explícita, aquilo que o ouvinte/espectador de qualquer versão, à excepção da bastante fragmentada versão 13, poderá ajuizar como justificação do aviso que ela faz ao mouro.

Apaixonada ou não pelo mouro, o arrependimento pela efectuação do arдил amoroso é notório. Este aviso demonstra igualmente que o mouro não é visto como um inimigo a vencer pela donzela, como a gesta considerava, e enfatiza o carácter lírico do romance. Assim, a donzela retira praticamente o papel de protagonista ao seu pai.

A jovem *vence* o mouro “de palavra em palavra”. A palavra e a sensualidade eram as únicas armas que a mulher possuía para derrotar o inimigo. Aqui, a palavra, sublinhada pela expressão formulística, não é associada apenas à retórica, à exposição de argumentos para se atingir uma finalidade, mas aparece sim embricada na sedução feminina.

Mas esta personagem feminina ganha mais contorno quando, em algumas versões, lhe é atribuído um nome próprio. São-lhes dados alguns nomes muito diferentes, demonstrando já a presença de um processo de variação, a substituição. Assim, será chamada “Moriana” (versão 1), “D. Urraca” (versão 3), “D. Bernarda” (versões 8, 14, 17), “Violante” (versão 10) e “D. Rosa” (versão 18). Nas restantes versões, é só designada “filha”.

O mesmo processo de substituição já não ocorre com as outras duas personagens relevantes do romance, quando são denominadas. A alteração que se dá nos nomes é sinonímica, porque pertence à mesma área semântica. O mouro Búcar aparece referido, sem nome próprio, como “moirinho” (versões 1, 6, 8 e 11), “moiro” (versões 1, 2, 9 e 11) / “mouro” (versões 5 e 12), “el-rei Moiro” (versões 3 e 15), “mourilho” (versões 4, 14, 15, 17 e 18), e “moirito” (versões 6 e 7). Às vezes, o mouro aparece designado como “perro mouro” / “moiro” (versões 2, 5, 9, 11 e 12). Esta designação com forte conotação negativa para a personagem pode ter sido fruto da participação psicológica. Ao cantar o romance, o informante pode ter sido condicionado por factores de ordem histórico-cultural.

Cid figura como “pai” (versões 1, 2 e 12), “Rui Cid”⁵ (versão 3), “el-rei D. Cidro” (versões 4 e 7) ou simplesmente “D. Cidro” (versão 10), “el-rei D. Oucidres”⁶ (versão 6), “conde” (versão 9), “el-rei” (versões 8 e 17), “rei Constante” (versão 10), “D. Círio” (versão 15) e “rei” (versões 14 e 18). A única designação que se afasta de um sinónimo, criado por analogia, e que se aproxima de um nome substituto é “rei Constante” (versão 10), mas automaticamente se anula e se torna num sinónimo, quando na mesma versão, versos depois, o mouro diz não temer “D. Cidro” (“- Não tenho medo a D. Cidro (...)”, v. 22).

As duas personagens masculinas são, em geral, menos favorecidas na construção do seu retrato, se as compararmos com a personagem feminina. À semelhança daquilo que acontecia no *Cantar* e nas crónicas, mas de forma mais ligeira, Cid é visto como protótipo de valentia, ao enfrentar o mouro. Contudo, esta valentia poderá ver-se denegrida, quando aliada ao desejo de vingança. Para Catalán, Cid, ao actuar mais como ardiloso do que como bom cavaleiro, perde as suas essenciais qualidades heróicas (Catalán, 1997: 260). São ainda destacados, como acontecia no *Cantar*, aspectos domésticos e paternais da vida do herói.

5. Teófilo Braga considera que este nome se trata de uma emenda do colector da versão, Rodrigues de Azevedo, que introduziu “Ruy Cid” em vez de “Rucido” (Braga, 1905: 272).

6. D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos faz uma apreciação sobre o onomástico: “Dom Oucidres, em Rei Dom Cidro, emparelha com Rucido da ilha da Madeira e o Dom da Silva do Algarve. Em outros tempos diriam o bom Cide ou simplesmente Ruy Cide” (Vasconcelos, 1989: 249).

Búcar mostra-se valente, em igualdade moral de espírito guerreiro relativamente a Cid, quando se arrisca a permancer junto da donzela, confiado na ligeireza da sua égua, até se aperceber de que Cid cavalga precisamente no extraordinário potro filho perdido da sua égua, como se vê na versão 10: “- Não tenho medo a D. Cidro, / nem à gente qu’ ele traga, // não há cavalo de tropa / qu’aguenta mi égua vaia, // num sendo um potragón / que se me perdeu na montanha.” (vv. 22-24, versão 10).

Porém, esta mostra verbal de coragem é contrariada com a sua fuga, sem que enfrente o temerário Cid, na versão 9: “Chegavam os cavaleiros, / ele se foi na desfilada: // ‘O Deus dos moiros m’acuda, / o Deus dos moiros me valha!’ (...) // Corria p’la rua abaixo, / nã corria, que avoava” (vv. 20-21 e v. 23, versão 9).

O romance *Perseguição de Búcar por Cid* é maioritariamente dramático, com um intróito vivo e impressivo, em algumas versões, incidindo logo na ordem de Cid à sua filha, e com um começo narrativo noutras, incidindo na lamentação sobre a perda de Valência e nas exclamações sentidas do Mouro dirigidas a Valência. A abundância de um discurso dramático prende-se à fragmentação a que o romanceiro está sujeito e constitui mesmo um processo estético.

Para sermos mais precisos na identificação dos vários processos de variação, nas dezoito versões que integram o romance *Perseguição de Búcar pelo Cid*, embora já tenhamos apresentado alguns, optámos por fazer a divisão das versões do romance em segmentos temáticos⁷, com a indicação da ocorrência dos segmentos, que mostramos no quadro 2. A cada um dos segmentos temáticos atribuímos um número e uma expressão explicativa do conteúdo. O quadro permite uma visualização mais rápida e englobante da ocorrência dos diversos segmentos (identificação quase automática dos segmentos mais regulares e mais raros, através da mancha gráfica) e do número de segmentos temáticos, nas versões.

O quadro 2 permite também ver quais são os segmentos substituídos, suprimidos ou acrescentados. Nele, o X significa ocorrência de um determinado segmento na versão. Os números que acompanham o X indicam o número de ordem dos segmentos temáticos nas versões, de modo a podermos constituí-las integralmente. Por exemplo, podemos ver se numa dada versão aparece outro segmento no local que determinado segmento ocupava noutras versões, porque existe a indicação numérica da ordem que os segmentos ocupam nas versões.

Encontrámos um total de 67 segmentos temáticos. São os seguintes:

7. Segundo Braulio do Nascimento, um romance é constituído por segmentos temáticos ou por segmentos e sequências temáticas. O segmento temático encerra uma descrição, um diálogo, um conceito. Abrange, regularmente, um dístico (quatro hemistíquios/quatro versos heptassilábicos). Os segmentos temáticos, reunidos em determinada ordem, estruturam o romance; mas podem ser alterados, substituídos ou suprimidos sem afectar globalmente a estrutura temática, ou seja, podem variar isoladamente. A flexibilidade da estrutura verbal permite a variação de cada elemento isoladamente (Nascimento, 1974: 4).

Quadro 1 - Segmentos temáticos no romance *Perseguição de Búcar pelo Cid*

1 – Apresentação do mouro	33 – Identificação do pai e da mãe
2 – Apresentação da cidade	34 – Aparecimento do cavaleiro
3 – O mouro deseja recuperar a cidade	35 – A filha avisa o mouro
4 – O mouro deseja incendiar a cidade	36 – Reforço do aviso
5 – O mouro pede aos seus vassallos que executem a sua vingança	37 – O mouro não receia ninguém
6 – Um vassallo aceita executar a vingança do mouro	38 – O mouro recebe apenas o cavalo, filho da sua égua
7 – Ameaça ao Cid	39 – O pai dirige-se ao genro
8 – Ameaça a Ximena	40 – Identificação do cavaleiro
9 – Ameaça a D. Urraca	41 – O mouro reconhece que a jovem ama o cavaleiro
10 – Ameaça à filha mais nova	42 – Interpelação da filha
11 – Audição das ameaças mouras	43 – O Cid é dono do cavalo receado pelo mouro
12 – A filha conta ao Cid que ouviu as ameaças mouras	44 – Fuga do mouro
13 – O Cid chama a filha	45 – Pedido de auxílio divino
14 – Ordem atribuída pelo Cid à filha para não ser escusada	46 – Explicação das dificuldades do caminho
15 – Ordem atribuída pelo Cid à filha para se vestir	47 – O mouro amaldiçoa o barqueiro
16 – Ordem atribuída pelo Cid à filha para se pôr à janela	48 – O mouro amaldiçoa o lavrador
17 – Ordem atribuída pelo Cid à filha para pegar na almofada	49 – O mouro foge em direcção ao rio
18 – Ordem atribuída pelo Cid à filha para deter o mouro com palavras de amor	50 – O mouro tenta atravessar o rio
19 – A filha pede conselho amoroso ao pai	51 – Lamentação do mouro
20 – A filha recusa obedecer ao pai	52 – Ataque verbal ao mouro
21 – O pai reforça a ordem, junto da filha	53 – O Cid ataca fisicamente o mouro
22 – Ensino do pai	54 – O Cid reforça o seu desejo de vingança, junto do mouro
23 – A filha espera o mouro	55 – Resposta do mouro ao Cid
24 – Introdução ao diálogo da filha com o mouro	56 – Dificuldades do caminho da fuga
25 – Apresentação do namorado	57 – O mouro amaldiçoa o caminho e os touros
26 – Saudação	58 – O mouro amaldiçoa o cavalo
27 – Manifestação do sentimento amoroso	59 – Continuação da fuga
28 – O mouro amaldiçoa o amor	60 – O mouro pergunta por onde pode fugir
29 – Promessa do mouro	61 – Indicação do local para a fuga
30 – Oferta do mouro à filha	62 – Perseguição do mouro
31 – Reacção da filha à oferta moura	63 – Questão sobre a dificuldade do caminho
32 – O mouro deseja saber quem é o pai da jovem	64 – Percepção da morte
	65 – Chegada do cavaleiro
	66 – Afirmação do amor da jovem pelo cavaleiro
	67 – Partida da jovem com o cavaleiro

Quadro 2 - Ocorrência dos diferentes segmentos temáticos nas versões do romance

Seg- mentos Temáticos	Versões																		Total de ocorrências em cada segmento temático
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	
1			X1	X1	X1	X1	X1	X1	X1	X1	X1		X1	X1	X1		X1	X1	14
2			X2	X2	X2	X3	X2	X2		X2	X2			X2	X2		X2	X2	12
3						X4	X3				X3								3
4			X3			X2													2
5			X4																1
6			X5																1
7			X6		X3						X4				X3				4
8			X7																1
9			X8																1
10			X9			X5	X4				X5								4
11			X10	X3	X4	X6	X5	X3	X2		X6			X3	X4		X3	X3	12
12					X5														1
13			X11	X4			X6	X4			X7			X4	X5		X4	X4	9
14															X6				1
15		X1	X12									X1							3
16	X1		X13								X3								3
17				X5	X6	X7	X7	X5	X3		X8								7
18	X2	X2	X14	X6	X7	X8	X8	X6	X4	X4	X9	X2		X5	X7		X5	X5	16
19	X3		X15	X7	X8			X7		X5	X10			X6		X3	X6	X6	11
20															X8				1
21															X9				1
22			X16		X9			X8			X11					X4		X7	6
23	X4		X17																2
24			X19																1
25																X1			1
26	X5	X3	X18	X8	X10	X9	X8		X5	X6	X12	X3							11

Seg- mentos Temáticos	Versões																		Total de ocorrências em cada segmento temático
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	
27	X6	X4	X20	X9	X11	X10	X9	X9	X6	X7	X13	X4			X10				13
28										X8									1
29		X5	X21						X7							X2			4
30				X10	X12					X9	X14				X11				5
31				X11						X10	X15								3
32										X11									1
33										X12									1
34	X7																		1
35	X8	X6	X22	X12	X13	X11	X10	X10	X8	X13	X16	X5		X7	X12	X5	X7		16
36														X10					1
37		X7	X23		X14	X12	X11		X9	X14	X17	X6		X8	X13	X6	X8	X8	14
38		X8	X24	X13	X15			X11	X10	X15	X18	X7		X9			X9	X9	12
39																X7			1
40	X9																		1
41	X10																		1
42	X11																		1
43								X12	X11	X16	X19								4
44		X9	X25			X13	X12	X13	X12		X20	X8		X11	X14		X10		11
45		X10							X13		X9								3
46		X11				X16	X16				X23	X10				X9		X12	7
47		X12	X28													X10			3
48			X26													X8			2
49			X27																1
50			X29																1
51			X30																1
52									X14										1
53			X31	X15				X14	X16		X24								5

Versões Seg- mentos Temáticos	Versões																		Total de ocorrências em cada segmento temático
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	
54				X16							X25					X11			3
55				X17							X26					X12			3
56				X14		X14	X13				X21								4
57						X15	X15				X22				X15				4
58							X14								X16				2
59									X15										1
60											X17								1
61											X18								1
62																		X10	1
63																		X11	1
64	X12		X32									X11			X17				4
65	X13																		1
66	X14																		1
67	X15																		1
Total de segmentos temáticos	15	12	32	17	15	16	16	14	16	18	26	11	1	11	17	12	10	12	

Ao fazermos uma primeira leitura do quadro 2, rapidamente se verifica que a versão 13 é bastante fragmentária, apenas revela uma das *fases canónicas* do romance, o seu intróito. Às vezes, um romance só deixa como herança algum motivo solto, na memória do informante, se bem que muito peculiar. No entanto, este fragmento é suficiente para apresentar uma variante única, no conjunto de versões que apresentamos. Há a troca do género masculino pelo género feminino de uma palavra. O inimigo de Cid é uma “mourinha” e não um “mourinho”. A substituição poderia ter alterado toda a intriga, se não estivéssemos na presença de uma versão tão fragmentária, com apenas dois versos. É quase certo que o nascimento desta variante seja de ordem mnemónica.

Por outro lado, na *História da Poesia Popular Portuguesa*, a partir do conhecimento que tem dos *Romanzen Studien* de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, Teófilo Braga reconhece que a versão 3, de S. Martinho (Madeira), é mais completa do que aquela que figura no *Cancionero de romances*. Entendemos que Teófilo Braga se está a referir à estrutura temática do romance, e, por isso, se atentarmos no quadro 2, reparamos que é a versão mais extensa e que os seguintes segmentos temáticos só ocorrem nesta versão: 5 – O mouro

pede aos seus vassallos que executem a sua vingança; 6 – Um vassallo aceita executar a vingança do mouro; 8 – Ameaça a Ximena; 9 – Ameaça a D. Urraca; 24 – Introdução ao diálogo da filha com o mouro; 49 – O mouro foge em direcção ao rio; 50 – O mouro tenta atravessar o rio; 51 – Lamentação do mouro. Catalán acrescenta que esta versão de S. Martinho (Madeira), publicada em 1880, por Álvaro Rodrigues de Azevedo, também é muito retocada pelo editor, embora a estrutura do romance não seja afectada (Catalán, 1969: 157).

Para conhecermos melhor a estrutura temática mais regular⁸ do romance (a invariante), fazemos o levantamento dos segmentos preservados na maioria das versões. São os seguintes segmentos temáticos de maior frequência que suportam a estrutura temática de *Perseguição de Búcar pelo Cid*: 1 – Apresentação do mouro; 2 – Apresentação da cidade; 11 – Audição das ameaças mouras; 13 – Cid chama a filha; 18 – Ordem atribuída por Cid à filha para deter o mouro com palavras de amor; 19 – A filha pede conselho amoroso ao pai; 26 – Saudação; 27 – Manifestação do sentimento amoroso; 35 – A filha avisa o mouro; 37 – O mouro não receia ninguém; 38 – O mouro receia apenas o cavalo, filho da sua égua e 44 – Fuga do mouro.

A estrutura temática predominante é sempre iniciada com a apresentação do mouro (segmento temático 1) e da cidade (segmento temático 2) e é demonstrada pelas versões 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 17 e 18. Este esquema aproxima-se do esquema da versão do *Cancionero*. Todavia, a versão que mais se aproxima da versão antiga é a versão 3 de S. Martinho (Madeira).

A nível temático, e de um modo mais geral, a versão que se afasta mais é a versão 1, de Faro, editada por Estácio da Veiga, apresentando segmentos temáticos únicos, correspondentes à novela amorosa desenvolvida no final da versão (fuga da rapariga com o cavaleiro cristão): 34 – Aparecimento do cavaleiro; 40 – Identificação do cavaleiro; 41 – O mouro reconhece que a jovem ama o cavaleiro; 42 – Interpelação da filha; 65 – Chegada do cavaleiro; 66 – Afirmação do amor da jovem pelo cavaleiro; 67 – Partida da jovem com o cavaleiro.

José Joaquim Dias Marques estabeleceu as diferenças da versão de Estácio da Veiga, quanto à identidade das personagens e à própria história, em relação às restantes versões: pai e filha não são cristãos, mas sim mouros; o mourinho não vem atacar a cidade, mas sim namorar com a rapariga; o pai da jovem está conluiado com o mourinho e quer que a filha namore com o rapaz, pelo que, ao mandá-la dizer “doces palavras” ao mouro, não está a querer a atenção deste para, pelas costas, o atacar, mas propiciar o namoro; quem ataca o mourinho não é o pai da jovem, mas sim um cavaleiro cristão, chamado “Dom da Silva”⁹; esse cavaleiro e a jovem estavam apaixonados, e o seu amor era contrariado pelo pai desta, o qual queria que ela casasse com o mouro (Dias Marques, 2002: 281).

8. Podemos ver que esta regularidade conduz à *estrutura arquetípica* do romance.

9. Teófilo Braga pronunciou-se sobre a origem deste nome: “O nome de ‘Dom Silva’ parece ser derivação popular dos sons de um nome confundindo ‘Dias’ e ‘Cid’, como o povo da Madeira fez de ‘Ruy Dias o Cid’, ‘Ruicido!’ Outras deformações de nomes se dão com o nome do cavallo Babieca; na versão da Madeira ‘Babeco’, e na de San Jorge, ‘Gabello’. (Braga, 1905: 264). Também José Joaquim Dias Marques se refere a este nome, atribuindo-o a mais uma das correcções de Estácio da Veiga: “É possível que o informante tenha dito ‘o Dom Silva’, e que Veiga, para corrigir o que lhe parecia um erro tolo (usar o título de ‘Dom’, imediatamente antes dum apelido, e não dum nome próprio), criou o semi-aristocrático ‘Dom da Silva’, imaginando que podia haver ali alusão a ‘um cavalleiro da Ordem da Madre-Silva’, a um ‘daquelles esforçados guerreiros que militavam debaixo da verde bandeira da madre-silva, daquelles

Por sua vez, Diego Catalán considera que o afastamento é resultado de retoques do seu editor e evita-os nos seus estudos (Catalán, 1984b: 28-29).

Estácio da Veiga, tal como Almeida Garrett, retocou muitos dos textos que recolheu, com a intenção de os melhorar, retirando os excessos de rudeza e espontaneidade populares, com a elevação do nível de língua do texto e a diversificação de vocabulário, para encontrarem garantidamente favor junto do público, conforme mostrou José Joaquim Dias Marques nos seus estudos sobre o *Romanceiro do Algarve*. Quanto à versão de *Perseguição de Búcar pelo Cid*, Dias Marques julga que Estácio da Veiga teve uma versão recolhida da oralidade e que o editor não conheceu a versão do *Tesoro* de Ochoa nem a versão velha, como poderia parecer. Além disso, as transformações temáticas que surgem na versão algarvia não lhe parecem intencionais, mas fruto da confusão de alguém que tenta compreender uma versão cuja história lhe parece pouco clara (Dias Marques, 2002: 288-293).

Verificamos outras variantes na estrutura temática do romance. A versão 5 apresenta um pormenor inovador a nível temático em relação às outras versões: é a filha de Cid que ouve as ameaças do mouro e não Cid (segmento 11 – audição das ameaças mouras), como acontece nas outras versões: “Ouviu a filha do rei, / d’altas torres onde estava” (v. 7 – versão 5), o que cria, em consequência desta variante temática, um novo e único segmento temático (segmento 12 – a filha conta a Cid que ouviu as ameaças mouras), anterior às ordens de Cid, que dá conta do momento em que a filha, afita, conta ao pai o que ouviu: “- Acordai, el-rei, meu pai, / que um mouro vos aperreava” (v. 8).

Depois da audição das palavras do mouro, percebemos que Cid age imediatamente e ordena à filha que o entretenha com palavras sedutoras (segmento 18), enquanto ele se arma. Mas juntamente com esta ordem principal, surgem outras ordens menores e pouco frequentes que concorrem para o sucesso da trama engendrada por Cid: solicita à filha que não seja escusada (segmento 14), que se vista (segmento 15), que se coloque à janela (segmento 16)¹⁰ e que pegue na almofada (segmento 17). O segmento 14 apenas se verifica na versão 15 (“- Vai-me tu, ó minha filha, / não me sejas escusada”, vv. 15-16) e antecipa o aparecer de outros segmentos únicos, nesta versão, os segmentos 20 – A filha recusa obedecer ao pai, apresentando uma alternativa (“- Mande a filha mais nova / qu’eu d’amores não sou inclinada”, vv. 21-22) e 21 – O pai reforça a ordem, junto da filha (“- Vai-me lá tu, ó minha filha, / não me sejas escusada”, vv. 23-24).

Esse conjunto de ordens imediatas, que deverão ser cumpridas sem qualquer demora, aparece atenuado, quando a encabeçá-lo aparece um eufemismo de criação popular, assente no verbo-base do verso, na versão 9 (Açores), “**Aprontai-vos**, minha filha, / com agulha e almofada,” (v. 4, versão 9 – Açores), em vez de: “**Vai** tu, ó minha filha, / cosendo numa almofada” (v. 9, versão 5); “**Levanta-te**¹¹, ó minha filha, / pega na tua almofada” (v. 11, versão 6).

Este eufemismo suaviza a directiva paterna, não acentuando de forma tão activa a imediatez necessária do movimento exigido para o sucesso do cumprimento da ordem, subjacente ao verbo *ir* e *levantar*.

que acompanharam o Mestre de Avis e o Condestabre aos campos de Aljubarrota (...)” (Dias Marques, 2002: 280).

10. Presente nas versões 1, 3 e 10.

11. Os negritos são da nossa responsabilidade.

Na sequência do diálogo amoroso entre a filha e o mouro, surge o segmento temático 30 – Oferta do mouro à filha (versões 4, 5, 10, 11 e 15) e revela uma variante na versão 15. Enquanto nas outras versões o mouro “atira” / “dá¹² maçãs d’ouro” à filha do Cid, na versão 15, o mouro presenteia-a com um “cordão d’ouro”.

Entretanto, a donzela arrepende-se da sua participação na trama preparada pelo seu pai e avisa o mouro, com exceção das versões 13 e 18. Contudo, na versão 14, a sua preocupação é reforçada com a repetição do aviso (segmento 36), “- Vai-te daí, ó mourinho, / não digas que eu te sou falsa; // esse cavalo, mourinho, / meu pai tem-le dado cevada”, vv. 16-17. A estrutura verbal do verso 16 é quase idêntica à dos versos das outras versões, se o compararmos também com o verso 13 (segmento 35), “- Vai-te daí, ó mourinho, / que vem o meu pai e te mata”.

Igualmente inovador é o facto de, na versão 17, ser o “mano” da donzela quem persegue o mouro e não Cid, como cantava a gesta medieval: “- O meu mano já lá vem / e o cavalo rechinava” (v. 13).

Sem contar com a versão 13, esta é a versão mais curta. Suprime, por exemplo, segmentos temáticos importantes para a estrutura temática como as ameaças do mouro, o ensinamento do pai, face à inexperiência amorosa da filha, e o diálogo inicial entre a donzela e o mouro (manifestação do sentimento amoroso – segmento 27). Manifesta, ainda, um final bastante truncado.

Quando o mouro fugitivo perde terreno no caminho por culpa dos campos lavrados e é alcançado pela lança de Cid, aparecem mais alguns segmentos que não se repetem: segmento 52 – Ataque verbal ao mouro (versão 9), segmento 59 – Continuação da fuga (versão 9), segmento 60 – O mouro pergunta por onde pode fugir (versão 10), segmento 61 – Indicação do local para a fuga (versão 10), segmento 62 – Perseguição do mouro (versão 18) e segmento 63 – Questão sobre a dificuldade do caminho (versão 18).

Seguidamente, atentaremos em alguns processos de variação, principalmente ao nível da estrutura verbal, embora não se ponha de parte, totalmente, a estrutura temática.

Já vimos alguns exemplos em que a substituição ocorre, quando expusemos as considerações acerca das personagens, mas não são os únicos. A substituição como processo de variação acontece, igualmente, no nome da cidade conquistada, Valência, cidade conquistada por Cid. Na versão da Madeira (versão 3), o mouro dirige-se a “Alfama” e não a Valência.

Quando o mouro se dirige a Valência, apresentando-a como pertença dos cristãos (segmento 2 – Apresentação da cidade), o recurso à analogia fonética e sinonímica¹³ acontece, nos seguintes vocábulos: “ganhada” (versões 3, 10 e 15), “tomada” (versões 5 e 11), “cautivada” (versões 14 e 17).

12. Consideramos que estes verbos são sinónimos, no contexto.

13. O processo de variação foi facilitado pela existência de semantemas que atendessem à dupla exigência do processo analógico: fonética e sinonímica. O informante, consciente ou inconscientemente, realizou uma dupla operação ao mudar o vocábulo, em que se distingue claramente a simultaneidade das duas analogias: a fonética, caracterizada pela terminação *ada* (“ganhada”, “tomada”, “cautivada”), subordinada, por exigência do contexto, à sinonímica (Nascimento, 1964: 49). Braulio do Nascimento salienta ainda a importância da analogia sinonímica: “funciona, pois, como fator de preservação do contexto, como elemento controlador e retardador da ação diversificadora espaço-temporal sobre a estrutura do romance” (Nascimento, 1964: 49).

Em algumas versões, a descrição da cidade toma a forma de um contraste entre o passado (quando pertencia aos mouros) e o presente¹⁴, que também varia, como se pode ver pelo negrito das palavras: “Quando tu eras dos mouros, / **d’ouro eras mocidade!** // agora, que és dos cristãos, / nem de pedra mal **picada**” (vv. 4-5, versão 4); “Pois, quando eras dos mouros, / **eras de prata lavrada.** // agora sois de cristãos, / sois de pedra mal **talhada**”¹⁵ (vv. 4-5, versão 6).

Nestes excertos, poderemos ainda reconhecer que houve a actualização da forma de tratamento. A segunda pessoa do plural, “sois”, presente na versão 6, actualizou-se para “és”.

No segmento 18 – Ordem atribuída por Cid à filha para deter o mouro com palavras de amor, há vários verbos que exprimem de forma sinónímica, exigida pelo contexto¹⁶, o desejo de Cid de entreter o mouro para o poder capturar: “tirar” (versão 18), “namorar” (versão 17), “dilatar” (versões 4 e 15), “entretreter” (versões 8, 11 e 14), “deter” (versões 1, 2, 5, 9, 10 e 12). Quando Cid descreve a forma como a filha há-de agir com o mouro, a sinonímia encarrega-se de, mais uma vez, reforçar o carácter amoroso das palavras: “bem arzooadas” (versão 1) / “arzooadas” (versão 10), “arrematadas” (versões 2, 9 e 12), “demorada” (versão 3), “tocadas” (versões 6, 7, 8, 11, 15 e 18) e “tomadas” (versão 14). Também “vestir” (versões 2, 3 e 12) e “aprontar” (versão 9) são sinónimos, quando Cid pede à jovem que se arrume para impressionar o mouro, no segmento 15 (Ordem atribuída por Cid à filha para se vestir).

O destinatário da ordem dada por Cid (enganar o mouro) é sempre o mesmo, a sua filha. Quando ele se lhe dirige, em discurso directo, o destinatário pode vir expresso explicitamente como “minha filha” (versões 1, 2, 5, 8, 9, 10 e 12), “filha” (versão 3) e “ó minha filha” (versões 6, 7, 11, 15) ou pode aparecer suprimido, existindo implicitamente (versões 4, 14, 17, 18).

Em tom de resposta ao pai¹⁷ (segmento 19 – A filha pede conselho amoroso ao pai), a filha assume a sua “inocência e inexperiência amorosa” e questiona-o sobre a forma de conseguir cumprir a ordem, como mostra a versão 4, por exemplo: “- Como **farei** isso, meu pai, s’eu d’amores não sei nada?” (v. 9).

Mais uma vez, a sinonímia é relevante no verbo principal: “falar” (versão 3), “dizer” (versão 1), “fazer” (versões 4, 8 11 e 18), “deter” (versão 5), “entretreter” (versão 14), “tratar” (versão 16), “namorar” (versão 17).

O pai resolve a questão ou com um ensinamento seu, em que simula as palavras que a donzela há-de dirigir ao mouro, durante o diálogo, na versão 3: “- Fala-lhe desta maneira, / uma fala bem falada. // - Bem apar’cido, rei moiro, / nesta hor’abençoada! // Há sete anos, já set’anos, / que de vós sou namorada, // já vai correndo nos oito, / quero-m’ir por vós furtada.” (vv. 29-32); e na versão 18: “- Diz-lhe que: há sete anos / Que eu por ti não me lavava. // - Inda há mais outros sete / Que eu por ti não fiz a barba. // (Diz-lhe)

14. Este contraste mais desenvolvido é suprimido nas versões 3, 5, 10, 15, 17, versões estas que contemplam o segmento 2.

15. Os negritos são da nossa responsabilidade.

16. Quando nos referimos à presença de sinonímia, entendemo-la num sentido mais lato, que não se restringe à equivalência semântica, mas prende-se à área semântica.

17. Com esta questão da filha dirigida ao Cid, subentende-se que acatou a ordem do pai. Só a versão 1 apresenta explicitamente a aceitação da ordem pela filha: “- Irei por esses sobrados, / subirei aquela escada” (v. 7).

Cavalos d'el rei, meu pai, / Já lá vêm na calçada.” (vv. 21-26); ou encaminhando-a para a mãe, salientando os artifícios femininos durante a conquista do par amoroso, na versão 5: “- **Vai falar** com tua mãe, que ela disse bem usava” (v. 12) e na versão 8: “- **Fala**¹⁸ com tua mãe, que ela disse bem usava” (v. 12), por exemplo.

Nota-se a alteração temática de uma solução para a outra: numa é o pai que ensina directamente a filha; na outra, a filha socorrer-se-á da mãe, por sugestão do pai.

O verbo de suporte à sugestão do pai é alvo de variação interna, permanecendo o mesmo, porque é sujeito a mudança de natureza temporal, por força da conversão de “vai falar” em “fala”.

Na versão 16, os versos explicitam/desenvolvem o que as versões 5 e 8 sugeriam, a mãe, enquanto mulher casada e, por isso, experiente em matéria amorosa, pode aconselhar amorosamente a filha.

Apesar de o segmento 19 – A filha pede conselho amoroso ao pai ser frequente nas versões do romance *Perseguição de Búcar pelo Cid*¹⁹, o ensinamento de Cid é mais raro, tendo ocorrido a sua supressão em diversas versões (nas versões 2, 4, 6, 7, 9, 10, 12, 13, 14, 15 e 17), da qual decorre a justaposição do segmento anterior ao seguinte.

Já à espera do mouro (segmento 23 – A filha espera o mouro), na versão 1, a donzela encontra-se “ataviada”. Mas, na versão 3, está “vestida de seus brocados, de chapins d'ouro calçada”, havendo um desdobramento/desenvolvimento da ideia que o adjectivo “ataviada” (v. 9, versão 1) reúne e sintetiza. Observamos que Estácio da Veiga conferiu o processo de generalização à versão 1.

No momento em que a donzela e o mouro se saúdam (segmento temático 26 – Saudação), a donzela dá-lhe *gentilmente* (traíçoeiramente) as boas vindas. Mais uma vez, a sinonímia está presente, em diversas versões, por exemplo: “Que Deus te salve, ó bom moiro, / lindo encanto da minh'alma” (v. 12, versão 1); “Bem vindo sejas, bom moiro, / melhor a vossa chegada” (v. 5, versão 2); “- Bem apar'cido, rei moiro, / nesta hor'abençoad!” (v. 41, versão 3); “Bem vindo, mourilho, / boa é a **tua**²⁰ chegada” (v. 10, versão 4).

Assim, de acordo com o contexto e com a ideia de a sinonímia poder ocorrer num sentido mais alargado, consideramos sinónimas as expressões, com excepção do segundo hemistiquio da versão 1, que já se aproxima do diálogo amoroso.

Em alguns dos versos transcritos (versões 9 e 12), ocorre ainda a actualização. A segunda pessoa do plural da forma verbal “sejais” e o possessivo correspondente “vossa” têm tendência a actualizar-se para “sejas” e “tua”.

Durante o diálogo amoroso entre a filha e o mouro, o qual nós denominámos Manifestação do sentimento amoroso – segmento 27, são feitas promessas, ofertas e, acima de tudo, juras de amor, que denunciam o sofrimento dos *amantes*, em virtude da ausência do amado/amada. Por exemplo, o motivo dos *sete anos* é quase constante, nestas juras: “- Há **sete anos**, ó bom moiro, / que sou tua namorada. // - Há sete anos, vai em oito, / que eu por vós cinjo a espada” (vv. 6-7, versão 2); “**sete anos** hai, ó mourilho, / qu'eu **não visto faldra lavada**. // - Outros tantos hai, senhora, / qu'eu **não faço a minha barba**.” (vv. 11-12, versão 4); “Há **sete anos** a esta parte / que eu por ti **não lavei a cara**.”

18. Os negritos são da nossa responsabilidade.

19. Só é suprimido nas versões 2, 6, 7, 9, 12, 13 e 15.

20. O negrito é da nossa responsabilidade.

// - Há sete, minha senhora, / que eu por vós **não fiz a barba**.²¹ (vv. 15-16, versão 5), entre outros exemplos.

O número *sete*²² simboliza a totalidade (sete dias tem a semana, por exemplo) e indica uma mudança, depois de um ciclo concluído; neste contexto, teoricamente, pôr-se-ia fim às privações e a separação daria lugar à união dos amantes. Se tudo não se tratasse de uma farsa preparada por Cid, poderíamos acreditar em todas as privações descritas. O mouro privou-se de “fazer a barba” (versões, 4, 5, 6, 7, 8, 11 e 15). A donzela teve várias privações, que se apresentam em substituição umas das outras: “não visto falda lavada” (versão 4), “não lavei a cara” (versões 5, 6 e 7), “não puse gala” (versões 8 e 11), “me po-nho delgada” (versão 10) e “me peinava” (versão 15).

A promessa de um amor longo manifestada pela donzela acontece nas versões 1, 2, 9 e 12, à qual o mouro responde que também, longamente, tem cingido a espada pela sua amada, com exceção da versão 1 que suprime a fala do mouro a este respeito.

Muito importante na estrutura temática do romance é a “Babeca”, enquanto elemento adjuvante da modalidade do poder, na medida em que auxilia Cid na perseguição, e enquanto único elemento que provoca medo e impele à fuga do mouro. Mas este nome, herdado do *Cantar*, só aparece nas versões 6, 7 e 11²³ e na versão 3 como “Babieca”. Nas restantes versões, é substituído²⁴ por “Gabelo” (versão 2), “Gabelos” (versão 12), “cavalo bai” (versão 9), “cavalo” (versões 4, 17 e 18), “cavalo pio” (versão 5), “filho” (versões 8 e 14) e “potragón” (versão 10).

Após o aviso feito pela jovem, de que Cid se aproxima, o mouro diz não temer Cid, apenas o potro filho da sua égua baía que se encontra perdido. Em algumas versões, neste momento da intriga, a figura de Cid estende-se a uma entidade colectiva, aos “cavaleiros”. Despersonaliza-se a figura central, que figura nas versões 3 (“Rui Cid”), 5, 16, 17 (“pai”), 10 (“D. Cidro”) e 18 (“el’rei”), para se proceder à sua generalização, nas versões 2, 9 e 12.

Este mesmo processo de generalização se verifica no próprio aviso. Em vez de “Babeca” (versões 6, 7 e 11), temos “cavalos” (versões 5, 8, 14 e 15).

Mas o mouro vê a sua causa perdida quando a donzela lhe assevera que esse potro está na posse de Cid. A partir daí, desenrola-se a sua fuga e perseguição, por caminhos difíceis²⁵, “lavrados em Maio” (a versão 16 substitui “Maio” por “Março”), que levam o mouro a amaldiçoar²⁶ o próprio caminho e os touros que o lavraram (segmento 57), o lavrador

21. Os negritos são da nossa responsabilidade.

22. No segmento 22 – Ensinamento do pai, também aparece a referência aos “sete anos”.

23. Nestas versões, contrariamente, o mouro diz não temer a Babeca: “Não se me dá pela Babeca, / nem por quem na cavalgava. // Se a Babeca corre muito, / o meu cavalo voava” (vv. 19-20, versão 6).

24. Carolina Michaëlis de Vasconcelos ajuíza sobre os nomes dos equídeos referidos: “No texto de Parada de In-fanções [versão 4], que se aproxima em diversas particularidades do da ilha da Madeira [versão 3], o trecho diz com alusão pouco clara a parentesco dos dois animais (...), deturpação que talvez seja obra de alguma informadora de memória deficiente, mas de inventiva fértil. Em todo o caso, ambas transmudam o sexo do corcel perseguido e daquele em que ia o perseguidor – pela simples razão, creio eu, de o vocábulo ‘Babeca’ parecer feminino ao povo português (...)” (Vasconcelos, 1980: 249-250). “Nos Açores não houve transmutação dos sexos. Serviram-se de outro expediente, masculinizando o nome do cavalo do Cid. Creio que ‘Gabelo’, nome bíblico, está por ‘Babelo’, e que esse, com troca de sufixo, equivale a ‘Babeco’ (por ‘Babieca’)” (Vasconcelos, 1989: 250).

25. Sobre as dificuldades do caminho, Diego Catalán pensa que o parêntese referente às “lavradas” tem por objec-tivo colocar talvez o mouro, enamorado e fugitivo, num ambiente exultante de Maio, para que o seu angustiante caminho até à morte resulte mais dramático (Catalán, 1969: 201).

26. Juntamente com Bénichou, Diego Catalán acredita que as maldições tiveram origem na “vieja imprecación de

(segmento 48), o barqueiro (segmento 47) e o cavalo (segmento 58). Consequentemente, dá-se o ataque de Cid ao mouro, junto ao rio²⁷.

No cotejo com as outras versões, a versão 17 é bastante fragmentada na parte final da intriga e, por isso, apresenta um verso que é o resultado do processo de supressão, em primeiro lugar, do processo de justaposição, em segundo lugar, e do processo de aglutinação, por último: “O mourinho, des’que o ouviu, / não fugia que voava” (v. 14). Num só verso, temos a circunstância “des’que o ouviu”, que se podia concretizar na demonstração de coragem do mouro ao afirmar que não receia ninguém (segmento 37), no receio em relação ao filho perdido da sua égua baia (segmento 38) e na tomada de conhecimento de que Cid possui o cavalo perdido (segmento 43), e a fuga do mouro (segmento 44), “não fugia que voava”.

O processo de supressão é importantíssimo na formação das variantes. Advém quase sempre de um lapso de memória. Segundo Braulio do Nascimento, manifesta-se de três formas: perda de segmento ou segmentos; perda de verso ou de versos; perda de semantema no verso. Deste processo decorre a justaposição. Por sua vez, a justaposição determina a aglutinação. Os três processos agem em conjunto.

A supressão de um ou mais versos nos diversos segmentos é um facto recorrente, tal como o é a supressão de segmentos, neste romance. O quadro 1 deixa bem transparente o fenómeno da supressão de versos e de segmentos. A tendência é a redução da extensão dos segmentos.

Porém, em comparação com a versão 3, o que acontece na versão 4 não é muito comum em *Perseguição de Búcar pelo Cid*, na qual são intensamente afectados o segmento 13 —Cid chama a filha; o segmento 15 —Ordem atribuída por Cid à filha para se vestir; o segmento 16 —Ordem atribuída por Cid à filha para se pôr à janela; e o segmento 18 —Ordem atribuída por Cid à filha para deter o mouro com palavras de amor: “chamou pela sua filha: / - Pega lá nessa almofada, // dilata-me’ aquel’ mourilho / de palavra em palavra” (vv. 7-8, versão 4).

Na versão 4, há claramente a supressão de vários versos que constavam na versão 3:

Logo chamou sua filha, Dona Urraca chamada.
- Veste, filha, teus brocados, d’ir à festa mais honrada,
de chapins d’oiro, não prata, vem tu, filha, bem calçada.
E já, já, põe-te à janela, ao caminho defrontada,
Enquanto vou cavalgar e cingil la minha ‘spada.
Detem-me, tu, lo rei moiro, qu’há-de passar na estrada,
Vai, tu, palavr’ em palavra, cada qual bem demorada,
cada uma delas todas, que seja d’amor tocada.

(vv. 18-27, versão 3).

No entanto, queremos realçar o facto de no verso 7 se ter justaposto e aglutinado os segmentos 13 —Cid chama a filha; e 17 —Ordem atribuída por Cid à filha para pegar na

Babieca a la yegua (...), deformada, en direcciones varias, por la tradición (...)” (Catalán, 1969: 200).

27. A referência onomástica é feita nas versões 8 e 11, “Rio Verde”, e na versão 4, “Guadiana”. O nome “Guadiana”, atribuído ao rio, é visto, por Carolina Michaëlis de Vasconcelos, como uma falsificação. Deveria ser chamado de “Guadalaviar” (Vasconcelos, 1980: 250).

almofada. Aquilo que permitiu este fenómeno foi a supressão do segundo hemistíquio do verso 7 do segmento 26, “Dona Urraca chamada”, ou seja, a perda de um semantema no verso.

Terminamos aqui o levantamento de alguns exemplos que demonstram como o fenómeno da variação se processa no romance *Perseguição de Búcar pelo Cid*, sem termos perseguido uma exemplificação exaustiva. Verificamos que o romance apresenta quase sempre uma estrutura temática constante, apesar de haver diversos segmentos temáticos únicos, com uma estrutura verbal bastante diversificada. Tanto a variação na estrutura temática como a variação na estrutura verbal do romance obedecem a formas de criação poética, ou seja, a distintos processos de variação (encontrámos, sobretudo, a substituição, a sinonímia, a analogia, a generalização, a supressão, a justaposição, a aglutinação e a actualização), que contribuem ou contribuíram para a permanência das versões portuguesas na tradição oral.

Reconhecemos que, num número tão reduzido de versões que integram o romance em Portugal, podemos identificar um número abundante de variantes tidas como tradicionais. Já Catalán, nos seus estudos sobre o romance, confirma que as versões modernas têm um inquestionável valor arqueológico, uma vez que as suas variantes podem remontar a protótipos tão antigos ou mais que a versão glosada por Francisco de Lora e os motivos difundidos serão tão antigos como o fragmento de Gil Vicente (Catalán, 1969: 176-207). Isto prova que, apesar da sua raridade, a tradição soube conjugar a invariante, com a sua capacidade retentora da memória comum, e a variante, com a sua capacidade de invenção e inovação, refletindo-se na expressão e no conteúdo. Assim, *Perseguição de Búcar pelo Cid* é, simultaneamente, tradição e criação (ou re-criação).

BIBLIOGRAFIA CITADA

- BÉNICHOU, Paul (1968), *Creación poética en el romancero tradicional*, Madrid, Editorial Gredos.
- BRAGA, Teófilo (1905), *Historia da Poesia Popular Portuguesa. Cyclos Épicos*, 3ª ed. reescrita, Lisboa, Manuel Gomes Editora.
- CATALÁN, Diego (1948), «Importância da tradição portuguesa para o Romancero Hispânico», *Revista da Faculdade de Letras*, 14, nº 2, 2ª série.
- CATALÁN, Diego (1969), *Siete siglos de romancero (historia y poesía)*, Madrid, Editorial Gredos.
- CATALÁN, Diego (1972), «El romance tradicional. Un sistema abierto», in Diego Catalán *et al.* (org.), *El romance en la tradición oral moderna, 1º Coloquio Internacional*, Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal / Rectorado de la Universidad de Madrid, 181-205.
- CATALÁN, Diego (1978), «Los modos de producción y ‘reproducción’ del texto literario y la noción de apertura», Separata del libro *Homenaje a Julio Caro Baroja*, Madrid, s.l..
- CATALÁN, Diego *et al.* (1982), *Catálogo general del romancero pan-hispánico*, 2, Madrid, Seminario Menéndez Pidal / Gredos.
- CATALÁN, Diego (1984), *Teoría general y metodología del romancero pan-hispánico – Catálogo general descriptivo*, 1, Madrid, Seminario Menéndez Pidal.

- CATALÁN, Diego (1997), *Arte Poética del romanceiro oral. Parte 1ª, Los textos abiertos de creación colectiva*, 1º ed., Madrid, Siglo XXI de España Editores.
- COSTA FONTES, Manuel da (1983), *Romanceiro da Ilha de S. Jorge*, Coimbra, Universidade de Coimbra.
- COSTA FONTES, Manuel da (1987), *Romanceiro da Província de Trás-os-Montes*, Coimbra, Universidade de Coimbra.
- DIAS MARQUES, José Joaquim (1984), «Romances dos concelhos de Bragança e de Vinhais», *Brigantia*, 4, nº 4, Outubro-Dezembro, 527-550.
- DIAS MARQUES, José Joaquim (2002), *A Génese do Romanceiro do Algarve*, Dissertação de Doutoramento, Faro, Universidade do Algarve.
- EIRA, António da (1999), *O Romanceiro ou a Cantiga das Segadas*, Chaves, Câmara Municipal de Chaves.
- FERRÉ, Pere (2000), *Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna (versões publicadas entre 1827 e 1860)*, 1, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- FERRÉ, Pere e CARINHAS, Cristina (2000), *Bibliografia do Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna*, Madrid, Instituto Universitário Seminario Menéndez Pidal.
- GONÇALVES, Manuel (1981), «A propósito do romanceiro vinhatese», *Brigantia*, 1, nº 1, Bragança, Abril-Junho, 69-79.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón *et al.* (1954), *Como vive un romance. Dos ensayos sobre tradición*, Madrid.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1968), *Romancero hispánico (Hispano-português, americano y sefardí) – Teoría e Historia*, 1, Madrid, Espase-Calpe.
- NASCIMENTO, Braulio do (1964), «Processos de variação do romance», *Revista Brasileira de Folclore*, nº 4, Rio de Janeiro, 1-71.
- NASCIMENTO, Braulio do (1966), «As sequências temáticas no romance tradicional», *Revista Brasileira de Folclore*, nº 6, Maio-Agosto, 159-190.
- NASCIMENTO, Braulio do (1972), «Eufemismo e Criação poética», in Diego Catalán *et al.* (org.), *El romance en la tradición oral moderna, 1º Coloquio Internacional*, Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal / Rectorado de la Universidad de Madrid, 233-275.
- NASCIMENTO, Braulio do (1974), «Romanceiro tradicional», *Cadernos de Folclore*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro.
- NASCIMENTO, Braulio do (1994), «Literatura oral: limites da variação», Separata do *IX Encontro Nacional da ANPOLL, em Caxambu, Minas Gerais, de 12 a 16 de Junho*, Rio de Janeiro, Sociedade Editorial de Sergipe.
- NASCIMENTO, Braulio do (2004), *Estudos sobre o Romanceiro*, Paraíba, Editora Universitária João Pessoa.

SILVEIRA, Pedro da (1986), «Mais alguns romances da Ilha das Flores», *Boletim do Centro de Estudos Históricas e Etnológicos*, 1, Ferreira do Zêzere, 25-42.

VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de (1980), *Romances Velhos em Portugal*, Porto, Lello & Irmão Editores.

FLÉRIDA Y DON DUARDOS: DIÁLOGOS IBÉRICOS NA TRANSMISSÃO DO ROMANCE*

SANDRA BOTO

IELT / Universidade Nova de Lisboa

RESUMO

Carolina Michaëlis de Vasconcelos refere-se, nos célebres *Estudos sobre o Romanceiro Peninsular. Romances Velhos em Portugal* (1907-1909), ao romance vicentino *Flérída y Don Duardos* (IGR: 0431) como o único romance em Portugal que deriva de uma obra de cavalaria. Aqui, esboça um quadro conceptual de partida do qual nenhuma crítica posterior que se veio a dedicar ao romance pôde alhear-se. Com este trabalho dialoga efetivamente Menéndez Pidal, em 1933, num estudo de homenagem póstuma à amiga filóloga e professora da Universidade de Coimbra. Neste seu trabalho, Menéndez Pidal coloca a hipótese da existência de relações entre a circulação oral do romance nas Astúrias e no nordeste transmontano, supondo ser Portugal o centro de irradiação do romance para Espanha, baseando-se de alguma forma no facto de o mesmo ser de composição portuguesa. Neste estudo, testaremos uma vez mais essa hipótese pidalina de relação entre as duas tradições, para no final se propor a existência de um movimento de influências mais complexo, nalgumas circunstâncias em sentido oposto ao que vaticinava Menéndez Pidal.

PALAVRAS CHAVE

Carolina Michaëlis de Vasconcelos; Menéndez Pidal; *Romances Velhos em Portugal*; *Flérída y Don Duardos*; Gil Vicente; transmissão oral.

ABSTRACT

Carolina Michaëlis de Vasconcelos mentions, in her famous *Estudos sobre o Romanceiro Peninsular. Romances Velhos em Portugal* (1907-1909), the Gil Vicente's ballad *Flérída y Don Duardos* (IGR: 0431). She argues that this is the only ballad in Portugal derived from a chivalry literary piece. Here she outlines a conceptual framework which no subsequent critical essay devoted to that ballad could ignore. In 1933, Menéndez Pidal establishes a dialogue with Vasconcelos' work, in a posthumous tribute study to his friend, philologist and professor at the University of Coimbra. Here, Menéndez Pidal assumptions a relationship between the oral transmission of *Flérída y Don Duardos* in Asturias and the northeastern region of Trás-os-Montes, assuming that Portugal is the center from where the ballad have been spread to Spain, somehow based on the fact that its author was Portuguese. In this

* Este estudo integra-se nas atividades realizadas no âmbito do CEECIND/00058/2018, financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia, I.P., e do projeto *ReLitRom* do Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (UIDB/00657/2020).

study, we will examine once again Menéndez Pidal's hypothesis of a relationship between the two oral traditions, in order to finally propose the existence of a more complex paradigm of influences, which, in some circumstances, go in the opposite direction to what Menéndez Pidal predicted.

KEYWORDS

Carolina Michaëlis de Vasconcelos; Menéndez Pidal; *Romances Velhos em Portugal*; *Flérida y Don Duardos*; Gil Vicente; oral transmission.

1. INTRODUÇÃO

É sobejamente conhecido o interesse da romanista alemã Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1851-1925) pela obra do eminente dramaturgo português Gil Vicente¹, obra essa que funda um período verdadeiramente singular da vida cultural portuguesa e que acompanha, por força das circunstâncias, as vicissitudes da corte lusitana durante as primeiras décadas do século XVI.

Em *Romances Velhos em Portugal* — título abreviado que identifica commumente o portentoso trabalho da filóloga alemã sobre o romanceiro antigo em Portugal², seria, pois, expectável encontrar ecos desta predileção de Michaëlis de Vasconcelos, ou não tivesse sido Gil Vicente, ele próprio, autor de romances, um género poético tão em voga nos inícios do século XVI (também em Portugal), tal como a romanista tratou de pôr em evidência.

Não resiste, por isso, o “Plauto Lusitano” (Vasconcelos, 1909: 133 e *passim*³) a incrustar nas diversas peças de sua criação fragmentos de romances de tradição oral com efeitos criativos, como é consabido (cf., por exemplo, Araújo, 2010 e 2014; e Ferré, 1982, 2003 e 2018). Mas não se limitando a esta prática, vai mais longe Gil Vicente. Compõe romances que coloca na boca das personagens dramáticas como estratégia de reforço performativo e, por vezes, *mise en abyme* da trama representada.

É este justamente o caso do romance de *Flérida y Don Duardos* (IGR: 0431), composição sobre a qual me deterei, escrita originalmente em castelhano e protagonizada, na *Tragicomedia de Don Duardos*⁴, pela aia Artada. Em síntese, surge o romance incrustado

1. Demonstra-o a concretização, já no final da vida, da magna empresa de publicação, em Espanha, dos *Autos portugueses de Gil Vicente y de la Escuela Vicentina* (Vasconcelos, 1922), em estreita cooperação com Ramón Menéndez Pidal. Cf., para mais detalhes sobre o assunto, Boto (2018: 244-245).

2. Os *Estudos sobre o Romanceiro Peninsular. Romances Velhos em Portugal* foram efetivamente publicados pela primeira vez na revista *Cultura Española* (VII, 1907, 767-803; VIII, 1907, 1021-1057; IX, 1908, 93-132; X, 1908, 435-512; XI, 1908, 717-758; XIV, 1909, 434-483; XVI, 1909, 697-732) [em volume: *Id.* (1909), *Estudos sobre o Romanceiro Peninsular. Romances Velhos em Portugal*, Madrid, Cultura Española; *Id.* (1934), *Estudos sobre o Romanceiro Peninsular. Romances Velhos em Portugal*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra; e *Id.* (1980), *Estudos sobre o Romanceiro Peninsular. Romances Velhos em Portugal*, Porto, Lello & Irmão Editores].

3. Cito pela primeira referência à obra em volume, uma tirada separada de 1909 que reúne o conteúdo disperso na *Revista de Cultura Española*. Atualizo sempre a ortografia dos excertos transcritos para a norma atualmente vigente.

4. As fontes textuais antigas conhecidas referentes à tragicomédia vicentina (em versão integral como fragmentária) são, à data em que escrevo estas linhas, as seguintes: folheto de cordel anterior a 1539 (Rodríguez-Moñino, 1997: núm. 273); *Cancionero de romances s.a.*; folheto de cordel impresso em Valladolid por Diego Fernández de Córdoba, em 1572 (Rodríguez-Moñino, 1997: núm. 1068); folheto de cordel impresso em Sevilla por Bartolomé Pérez, em 1530 (Rodríguez-Moñino, 1997: núm. 950.5); *Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente*, impressa em

à guisa de sùmula da dramatização dos amores de D. Duardos —herói de cavalaria que se disfarça de jardineiro para conseguir os favores da infanta Flérída, que por sua vez se despede do *locus amoenus* em que vive porque partirá com o amado para terras alheias, queixosa, não obstante, por abandonar o lugar onde vive feliz para abraçar o desconhecido ao lado de D. Duardos. Promete-lhe, contudo, o cavaleiro, as mais sofisticadas riquezas em Inglaterra, terra que a acolherá. A lição moral, patente nos versos finais do romance, “que contra la Muerte y Amor / nadie no tiene valía”, alcançaria fortuna proverbial independente, segundo a erudita alemã prova também. Encontram-se patentes ecos deste verso, por exemplo, no *Auto de D. André* (Vasconcelos, 1909: 137), o que ilustra a força expressiva do ideal cavaleiresco contido.

Na realidade, para Carolina Michaëlis, a excecionalidade deste romance e o fascínio que o mesmo lhe desperta residem no facto de se tratar do “único romance conhecido em Portugal que seja derivação de um livro de cavalaria” (Vasconcelos, 1909: 133), em virtude de Gil Vicente ter optado por abandonar, nesta peça que o dramaturgo português dedicou à aclamação do monarca D. João III, as figuras de baixa condição social típicas dos seus autos, substituindo-as por uma “retórica mais altiloquente e mais doce estilo” (Vasconcelos, 1909: 133).

Não há dúvida de que D. Carolina presta cuidada atenção a este poema vicentino. A tal ponto assim é que ensaia, em Vasconcelos (1909: 151), uma edição crítica —“Lição restituída”, tal como surge designada— da primitiva versão do romance, isto é, o *original*, baseando-se nos testemunhos por ela conhecidos à época. Deve-se esta necessidade de restituir o romance à sua forma primeva ao facto de o mesmo ter conhecido um êxito assinalável logo após a sua composição (estimada, pela crítica coeva, de cerca de 1522), facto que se terá traduzido de imediato na proliferação de impressões.

Desligado, [da tragicomédia, entenda-se] o romance propagou-se todavia rapidamente em folhas volantes e nas asas do bel-canto, tendo em 1550 a honra de ser acolhido no *Cancionero de romances*. Em ambos os países [Portugal e Espanha] agradou mesmo a ponto tal que, ao cabo de três séculos e meio [atualmente, há praticamente cinco séculos], ainda se conserva na tradição oral, abreviado, mas não alterado na sua essência. (Vasconcelos, 1909: 135)

A esta conservação na tradição oral à qual se reporta a romanista alemã, circunstância que atesta, por seu turno, a vitalidade e o êxito do romance desde o século XVI, gostaria de voltar hoje.

Disposmos, efetivamente, entre a primeira década do século XX e a atualidade, por força do impulso concedido, entretanto, à recolha sistemática da tradição oral, de um manancial não despiciendo de versões do romance de *Flérída y Don Duardos*, segundo detalharei adiante.

Lisboa por João Álvarez, em 1562; *Copilaçam de todalas obras de Gil Vicente*, impressa em Lisboa por Andrés Lobato, em 1586. No que respeita à fixação crítica do romance propriamente dito, embora tenham sido apresentadas propostas posteriores à de Révah (1952), e enquanto se aguarda pela publicação de uma anunciada fixação do romance antigo da responsabilidade de Pere Ferré, todas as citações da composição de Gil Vicente aqui introduzidas seguem o texto da edição crítica de Révah (1952: 136-137), que continua a ser, no meu entender, a mais convincente.

Com efeito, o recurso à tradição oral moderna como mecanismo de estudo do romancero (pese embora válido apenas na circunstância de os temas terem registada a sua penetração na tradição oral moderna, naturalmente) configura uma metodologia à qual a autora de *Romances Velhos em Portugal* não foi alheia. Bem pelo contrário, a sua apuradíssima intuição filológica aliada à consciência das limitações que a escassez de edições e de estudos científicos à época impunham levam-na a afirmar, a respeito de *Flérida y Don Duardos*, que: “Convém recolher mais redações de diversas cantadeiras, a ver se apuramos um texto mais completo e perfeito” (Vasconcelos, 1909:153, nota 23).

Em consonância com o desejo expresso na anterior citação, esta intervenção procura contribuir com alguns dados entretanto apurados a partir da auscultação da transmissão do romance, não tanto vocacionada já para a restituição de uma lição mais perfeita como concebia o epocal positivismo de Michaëlis, mas comprometida com o postulado de que a leitura de um romance só se reveste de rigor tendo em consideração as vicissitudes da sua peregrinação impressa e oral, no tempo e no espaço, tanto quanto possível. Disto tratarei.

2. EM RESPOSTA A UM DESAFIO LANÇADO POR RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL EM 1933

Com efeito, após o excursão de Carolina Michaëlis de Vasconcelos sobre *Flérida y Don Duardos em Romances Velhos em Portugal*, do qual me tenho vindo a socorrer ao longo destas linhas, o *corpus* romancístico da tradição oral moderna foi ampliado, como sabemos. Os testemunhos que a filóloga alemã mostra conhecer em 1907-1909, para a tradição portuguesa, reduzem-se a um pecúlio de escassas versões: uma açoriana, de Velas, publicada em Braga (1869: 331-332), e a versão do Cavaleiro de Oliveira, conforme foi dada à estampa por Garrett (1851: 131-133), bem como uma versão tradicional sefardita de Tânger que poderia tido origem em judeus portugueses (proveniente de Menéndez Pidal, 1907: 184-185)⁵. Quanto aos testemunhos do século XVI conhecidos, o cômputo inclui hoje três folhetos de cordel que alteraram profundamente o *stemma* da tradição impressa proposta por Michaëlis de Vasconcelos, que atualmente classificaríamos, portanto, como desatualizado⁶. Relevante ainda é a ausência, em *Romances Velhos em Portugal*, de uma versão semi-tradicional que o dramaturgo espanhol Vélez de Guevara insere na comédia *El príncipe viñador* (datada de cerca de 1615).

Seria o filólogo espanhol Menéndez Pidal quem, em 1933, regressaria ao estudo de *Flérida y Don Duardos*, chamando a atenção para a mencionada versão de Vélez de Guevara⁷, que se revela de extremo interesse para o caso, já que permite provar *grosso modo* que a rodagem tradicional do romance se encontrava em curso nos inícios do século XVII, cerca de um século volvido sobre a sua composição. Fá-lo num fundamental trabalho que dedica à sua tão admirada colega alemã, intitulado «Los ‘Estudios sobre

5. Refiro-me ao «Catálogo del romancero judío-español», que foi publicado nos números IV (noviembre, 1906) e V (febrero, 1907) da revista *Cultura española*. Cito aqui apenas a segunda parte da publicação (de 1907), onde se encontra a versão em causa.

6. Cf. a nota 4. Não se podem, no que respeita a este assunto, esquecer os *stemmas* e as propostas críticas defendidas por Révah, (1952), Reckert (1977) e Infantes (1982). Na realidade, foi o importantíssimo trabalho de Infantes que sugeriu novas pistas que Pere Ferré divulgará no estudo e edição que se encontram em preparação.

7. Menéndez Pidal (1933: 497-498) edita essa versão, recorrendo ao mss. 15316 da *Biblioteca Nacional* de España.

o Romancelheiro peninsular’ de Doña Carolina», publicado na *Miscelânea de Estudos em Honra de D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos* por iniciativa da Universidade de Coimbra (Menéndez Pidal, 1933: 493-500), alguns anos volvidos sobre o desaparecimento da romanista.

Neste estudo, Menéndez Pidal enceta, na posse de dados mais completos, o estudo de cariz tradicionalista reclamado, como vimos, por Carolina Michaëlis. Ao regressar ao romance de *Flérída y Don Duardos*, o erudito espanhol prova, sugestivamente, a ocorrência da propagação do romance a Espanha, facto que era do desconhecimento de D. Carolina. E a confirmação desta propagação surge tanto através da identificação da versão de Vélez de Guevara, como pela circulação do romance na tradição oral asturiana (da qual Menéndez Pidal lista então três versões) como ainda na sefardita (com onze versões conhecidas na altura e mencionadas no estudo). Assinalaria, a encerrar o seu contributo sobre o romance, que “(...) entre la tradición asturiana y la portuguesa hubo contactos especiales. Faltaría conocer más versiones gallego-portuguesas.” (Menéndez Pidal, 1933: 500). Estava coberto de razão pois, no que respeita à tradição oral portuguesa, em 1933 não se localizavam mais do que as versões que D. Carolina já antes referira: a de Teófilo Braga e a de Almeida Garrett, proveniente do pecúlio do Cavaleiro de Oliveira, versão esta que Michaëlis afirmava sem vacilar tratar-se de uma impostura, ou seja, de uma tradução direta do texto do romance impresso no *Cancionero de romances* do século XVI:

Quer seja de Garrett, quer do Cavalheiro de Cristo Francisco Xavier de Oliveira (1702-1738), o texto português é tradução primorosa do castelhano, tal qual foi incorporado em 1562 nas *Obras* de Gil Vicente, sem alteração de peso. Basta esta circunstância para provar que não passou pela boca do vulgo. Também de 1850 para cá nenhum folclorista a encontrou no Continente, em redação portuguesa abreviada, conquanto se deva aceitar como seguro que antes de passar aos Açores e a Tânger andou na Península na tradição oral, simplificando-se pouco a pouco, e nacionalizando-se neste país. (Vasconcelos, 1909: 135, nota 2)

Permita-se-me um breve comentário para fazer notar que, curiosamente, cada estudioso que se dedica a este texto acaba inevitavelmente por reclamar da insuficiência de versões para a confirmação das suas suposições (já Michaëlis o fazia, conforme vimos). Mas são efetivamente estas suposições que, sendo confirmadas passo a passo, nos permitem ir preenchendo as lacunas de conhecimento sobre o percurso, no tempo e no espaço, não apenas deste romance⁸, mas do romancelheiro enquanto género.

Respondendo diretamente ao repto de Ramón Menéndez Pidal, que lança a necessidade de se estudarem os contactos especiais entre as tradições portuguesa e asturiana mediante a apreciação de mais versões tradicionais que, na sua época, não haviam sido ainda exumadas, creio estarmos hoje em posição de adiantarmos mais alguns dados que podem ajudar a iluminar a afirmação pidalina. Mas antes de prosseguirmos, vejamos em que argumentos sustenta don Ramón esta hipótese dos “contactos especiais”: Menéndez Pidal (1933) observa, para justificar esta tese, um par de coincidências

8. Calderón Calderón (1991) dedicou um interessante estudo aos processos de atualização deste tema com base na variação folclórica.

discursivas que lhe sugerem uma propagação do romance no sentido Portugal – Astúrias, apoiando-se nos casos particulares que sintetizo a seguir:

- a)
 - “y al son de los doce remos” (Parres, Astúrias)
 - “ao doce remar dos remos” (Velas, Açores)
 - “ao som do doce remar” (versão do Cavaleiro de Oliveira)
- b)
 - “de lo bien que me quería” (Parres, Astúrias),
 - “por lo bien que me quería” (Avilés e Castrillón, Astúrias)
 - “pelo bem que me queria” (Velas, Açores)

No caso apresentado em a), Menéndez Pidal apoia-se na estranha coincidência fonética entre os vocábulos “doce” (*dulce*, em espanhol) e “doce” (*doze*, em português), geradoras, obviamente, de sentidos divergentes nos respetivos versos em cada uma das línguas (o que, numa primeira leitura se poderia atribuir a uma das frequentes deturpações fónicas da tradição oral). Em b), argumenta com base nas evidentes semelhanças entre versos provenientes de versões geograficamente afastadas (Açores e Astúrias).

Propunha, então, o eminente estudioso, a seguinte disposição do *corpus* de que dispunha:

a) Da tradição antiga:

1. Versão de Gil Vicente;
2. Versão de Vélez de Guevara (inserida em *El príncipe viñador*), que já ostenta evidências de circulação oral do texto vicentino.

b) Da tradição portuguesa:

1. Versão “manuscrita del siglo XVII” (*sic*) do Cavaleiro de Oliveira⁹, segundo a publica Almeida Garrett em 1851;
2. Versão açoriana de Velas publicada por Teófilo Braga em 1869¹⁰.

c) Da tradição asturiana:

Conhece 3 versões (de Parres, Avilés e Castrillón). Importa assinalar que, para Menéndez Pidal, a tradição portuguesa (baseando-se apenas nas duas versões que acabamos de enunciar) teria exercido influência sobre as 3 versões asturianas que conhecia, partindo do pressuposto de que a origem portuguesa do romance (embora originalmente composto em castelhano) forçaria esse fluxo de transmissão, motivo pelo qual assume que o centro de irradiação do romance será Portugal e que a tradição espanhola contígua (a asturiana) é a receptora.

d) Da tradição sefardita:

Dispõe de 11 versões (de Tetuán, Tânger, Larache e Alcácer-Quibir) que provam, para além do exposto, a circulação oral do romance em séculos recuados, segundo proponho.

9. Trata-se de um lapso de Menéndez Pidal, que replica o erro de Teófilo Braga e de Michaëlis. A fazer fé no que atesta Garrett (1851, II: 129) a suposta versão do Cavaleiro de Oliveira é necessariamente do século XVI e não do século XVII, como erroneamente afirmou Braga (1869: 448, nota 56, 57) e repetiu Vasconcelos (1909: 153, nota 24).

10. D. Carolina não discutiu a tradicionalidade desta versão, mas hoje atribui-se-lhe um caráter *misto*, em virtude das dúvidas levantadas pela proximidade evidente do mesmo relativamente ao texto antigo. Na realidade, uma análise mais cuidada permite propor que esta versão consiste na contaminação de um texto erudito (impresso) com elementos provenientes da tradição oral.

Com base nos dados que acabamos apresentar, parece razoável salvaguardar que a teoria de influência da tradição portuguesa sobre a asturiana desenvolvida por Menéndez Pidal assenta em bases demasiado frágeis, ou seja: na versão do Cavaleiro de Oliveira que Michaëlis imputava de embuste¹¹; e na versão açoriana, cuja tradicionalidade não oferece, afinal, muito mais garantias do que a anterior.

A capacidade de confronto com mais versões tradicionais amplia, hoje, as possibilidades de estudo deste texto, tal como demandava a autora de *Romances Velhos em Portugal*. Tive acesso efetivo a 15 versões sefarditas (de Tetuán, Tânger, Larache e Alcácer Quibir)¹², 4 asturianas¹³, 243 portuguesas e 3 brasileiras¹⁴, à luz das quais tentaremos confirmar (ou não) a suposição pidalina de que terão havido contactos especiais entre a tradição oral portuguesa de *Flérída* e as Astúrias.

Interessa-nos concentrar-nos no caso da tradição portuguesa, aquela que sem dúvida mais desbravada foi desde a incursão de Menéndez Pidal sobre o romance. Contudo, os números reportados no parágrafo anterior obrigam-nos a comentários adicionais. Do total de 243 mencionado, contabilizamos 213 versões nas quais *Flérída* não passa de um romance contaminador, que contrastam com as 30 versões em que é efetivamente o tema principal.

Não obstante, analisando os dados com maior minúcia, estas mais de duas centenas de versões onde o romance marca, embora com peso desigual, presença, ilustram bem a vitalidade do mesmo em Portugal durante o século XX. Para ser mais precisa, dão a observar a extraordinária perenidade e o indiscutível êxito granjeados pelo motivo da despedida da donzela tal como o concebeu o romance quinhentista, em franca consonância com a estratégia criativa gizada por Gil Vicente. Este motivo vicentino conta, com efeito, com fórmulas próprias¹⁵ bastante eloquentes e, por conseguinte, atua como contaminador, (principalmente mas não só) dos seguintes romances da tradição portuguesa: *Conde Alarcos* (IGR: 0503), *Conde Claros en hábito de fraile* (IGR: 0159), *El ciego raptor* (IGR: 0189), ampliando estes textos e conferindo-lhes uma nova funcionalidade emotiva

11. Quanto à versão publicada por Garrett (1851: 131-133), tivemos, noutras ocasiões, oportunidade de confirmar através de metodologias ecdóticas que a coleção do Cavaleiro de Oliveira continha efetivamente lições tradicionais. Da existência dos materiais já Cintra (1967: 105-135) tinha deixado provas convincentes. Tendo em consideração a prática editorial garrettiana no que respeita à tradução de romances, não me restam grandes dúvidas de que a mencionada versão de Oliveira que Garrett terá consultado estaria já vertida para português. Pese embora a tentação de concordar com D. Carolina ao julgar que fora o próprio poeta romântico a traduzi-la com o objetivo de mistificar uma tradição oral portuguesa antiga, sabemos hoje que Garrett assinava sem pudor as suas traduções de romances para português (nomeadamente de Gil Vicente, segundo nos mostram autógrafos garrettianos inéditos) e que, para além disso, costumava intervir significativamente de forma mais proeminente nas traduções de romances que empreendia, intervenção que esta versão do Cavaleiro de Oliveira não ostenta de todo.

12. Versões reportadas por Fontes (2000a: 125), onze das quais provenientes do AMPG, que foram, para além de descritas por Armistead (1978, II: 182-184), transcritas em Fontes (2000a: 239-246). Lamentavelmente, nenhuma das versões de *Flérída* e *D. Duardos* depositadas no AMPG e referidas por Manuel das Costa Fontes no citado estudo foram localizadas neste arquivo no momento em que as procurei consultar.

13. Versões reportadas por Fontes (2000a: 136), provenientes do AMPG. Numa etapa posterior do trabalho que já não caberá nesta publicação, será necessário proceder a um tentame de atualização do *corpus* asturiano.

14. O número de versões portuguesas e brasileiras contabiliza-se a partir dos registos disponibilizados no *Arquivo do Romancelheiro em Português*, que tem vindo a ser revisto e que se encontra disponível em <www.romancelheiro.pt>

[consulta a 30/06/2019].

15. Sobre o conceito de “fórmulas propias”, veja-se Salazar (1994: 333).

ao mesmo tempo que contribui com uma eficaz ação estética: a despedida feminina dos elementos da natureza.

Após ter empreendido uma análise detalhada das versões que, para não sobrecarregar este trabalho, optei por apresentar já escrutinada, e detendo-nos apenas nas 30 versões portuguesas em que o tema dominante é *Flérida y Don Duardos*, torna-se possível distinguir com nitidez três modelos textuais distintos que sintetizam a vigência do tema na tradição oral em Portugal:

Modelo 1: a versão açoriana de Braga (1 versão isolada);

Modelo 2: 17 versões de Trás-os-Montes;

Modelo 3: 12 versões classificadas como *Flérida y Don Duardos* no *Arquivo do Romancero em Português*, mas que, na realidade, não passam de uma cantiga narrativa baseada na tragicomédia de Gil Vicente, *Lisarda*, contaminada pelo romance *Flérida y Don Duardos*¹⁶. Trata-se de uma cantiga difundida por todo o território português (com exceção para a região nordeste de Trás-os-Montes, onde não tem presença assinalada) à qual don Ramón não se refere no estudo de 1933 e para a qual muito provavelmente havemos de supor uma difusão moderna de cordel.

Para tentarmos responder agora à questão suscitada por Menéndez Pidal que temos em suspenso, deter-me-ei, assim, sobre o *corpus* das 17 versões transmontanas, às quais se soma uma versão factícia representativa desta tradição, da responsabilidade de Fontes (2000a: 170-171) e, embora sob suspeita e de forma muito condicionada, sobre a versão açoriana de Braga (1869) e sobre a de Garrett (1851). Tendencialmente, não tenho em conta as versões de *Lisarda* em que *Flérida y Don Duardos* surge como contaminação (não se trata de um romance, ao fim e ao cabo), mas abrirei apenas uma exceção numa fase posterior deste estudo para incorporar na análise uma sequência contaminadora do romance presente na tradição madeirense, exceção que entendo justificar-se devido ao sumo interesse dos *loci critici* em apreço. Confrontarei o *corpus* português com as versões asturianas e ainda com a singular versão de Vélez de Guevara.

Pese embora a baixa credibilidade do *corpus* português usado por Menéndez Pidal, insisto, muitos anos volvidos, e na posse de mais versões tradicionais, o professor Costa Fontes corroboraria que as versões do nordeste transmontano “may bear some relationship to the Asturian ballad” (Fontes, 2000a: 160).

Tentaremos confirmar estas possíveis ligações utilizando uma metodologia combinada narrativa e discursiva. Para tal, determinamos as sequências do romance antigo, passando depois a analisar a presença das mesmas nas tradições portuguesa e, mais adiante, asturiana.

1. Abertura: localização da ação no tempo;
2. Flérida despede-se do seu jardim;
3. Flérida justifica-se ao pai pela fuga com D. Duardos: o poder do amor derrotou-a;
4. D. Duardos consola Flérida, prometendo-lhe uma vida de riqueza;
5. Partem ambos nas galés de D. Duardos e Flérida adormece no barco;
6. Conclusão: ninguém pode vencer nem a morte nem o amor.

16. Esclareceu convenientemente este assunto o Prof. Manuel da Costa Fontes no estudo «Three new ballads derived from dom Duardos» (Fontes, 2000b: 181-230).

Eis, agora, como a estrutura que acabámos de observar se atualiza na tradição lusa:

1. Abertura: localização da ação no tempo;
2. Flérída despede-se do seu jardim / jardineiro;
3. Flérída justifica-se ao pai pela fuga com D. Duardos: o poder do amor derrotou-a;
4. D. Duardos consola Flérída, prometendo-lhe uma vida de riqueza;
- *5. Partem ambos nas galés de D. Duardos e Flérída adormece no barco [omitida em toda a tradição transmontana];
- *6. Conclusão: Flérída duvida se será bem-sucedida na sua nova vida; uma voz responde-lhe afirmativamente [presente nalgumas versões transmontanas].

Um dado curioso que nos é dado observar consiste no facto de a versão de Vélez de Guevara coincidir com a tradição oral portuguesa, o que abona em favor da uma suposta tradicionalidade (parcial, diríamos) do texto incluído na peça *El príncipe viñador*. Com efeito, termina o texto do século XVII na sequência 4 (omite a 5), manifestando um comportamento idêntico ao da tradição transmontana portuguesa, mas divergindo da gramática tradicional ao adicionar uma conclusão *apócrifa*, ao melhor estilo de romanceiro novo:

(...)

Vamos, que el luçero viene
denunciando el alva fría,
porque cuando nasca el sol,
tenga a los vuestros embidia.

(cito por Menéndez Pidal, 1933: 498)

Por sua vez, uma análise das versões asturianas disponíveis de *Flérída y Don Duardos* dá a ver a seguinte estrutura narrativa e discursiva:

1. Abertura: localização da ação no tempo;
2. Flérída despede-se do seu jardim;
3. Flérída justifica-se ao pai pela fuga com D. Duardos: o poder do amor derrotou-a; complementa que a culpa foi progenitor, que a mantinha solteira (ecos do romance *Conde Alarcos*);
- [4. Omitida]
5. Partem ambos nas galés de D. Duardos e Flérída adormece no barco, despertando mais tarde, assustada¹⁷;
- [6. Omitida]
7. Contaminações finais principais com *El moro cautivo* (IGR: 0438) e *La devota de la Virgen en el yermo* (IGR: 0212): Flérída é afinal levada como escrava; vive sete anos em oração afastada do mundo; no final dos sete anos aparece uma pomba / Virgem e a donzela entra para um convento.

17. Insisto que esta sequência, presente tanto no romance antigo como na tradição asturiana, é desconhecida na tradição transmontana.

3. CONTRIBUTOS PARA TESTAR A TEORIA PIDALINA

O confronto entre a tradição oral portuguesa e a asturiana levanta, desde logo, um problema com respeito à teoria pidalina de influência da tradição portuguesa sobre a espanhola, ao nível narrativo: da sequência número 5 (a partida de barco e o sono de Flérida) não há rasto na tradição oral moderna portuguesa (exceto nas versões de Teófilo Braga e do Cavaleiro de Oliveira, que ostentam esse traço, ambas com fortes indícios de erudição impressa). Tão-só a partir de uma abordagem narrativa, sem necessidade de irmos mais longe na análise, apercebemo-nos de que não é possível, com os dados de que dispomos, confirmar a afirmação pidalina de que a expressão “doce remos” pudesse ter transitado da tradição oral portuguesa para a asturiana, na medida em que a sequência narrativa na qual este verso tem lugar não está simplesmente documentada na tradição oral moderna do nordeste português, que nos interessa devido à contiguidade territorial, mas apenas nos suspeitos textos publicados por Braga e Garrett. Pelo contrário, o termo “dulce” encontra-se presente no romance antigo, o que por si só já faz supor um contacto direto entre a tradição asturiana e um hipotético modelo antigo do romance, independente da tradição oral transmontana.

Por seu turno, ao refinarmos o estudo comparativo e penetrarmos no nível discursivo, atentando no verso específico do romance em que Flérida se refere ao pai (sequência 3), obtemos os resultados expostos a seguir. Assim, o verso vicentino

Si mi padre me buscare que grande bien me quería (Gil Vicente)

apresenta as seguintes atualizações na tradição asturiana¹⁸:

Si mis padres por mi lloran de lo bien que me querían (Parres)
 Y si os pregunta mi padre de lo bien que me quería (Proaza)
 Si el rey mi padre pregunta por el bien que me quería (Castillón, Avilés)
 Si el mi padre por mí entroga, por lo bien que me quería (Avilés)

enquanto, para a tradição portuguesa, saliento as seguintes realizações:

Se meu pai te perguntar pelo bem que me queria (Velas, Açores)¹⁹
 Se por aqui passar meu pai, meu pai que tanto me queria (Vimioso)²⁰
 Se por aqui vier meu pai em busca de (da) sua filha (Bragança e Palácios)²¹
 Se por ‘qui vier meu pai aquele que tanto me queria (Vila Meã, Bragança)²²

18. As citações das versões asturianas têm como fonte as fixações de Fontes (2000a: 136-138).

19. «091-024-001.1 - Flérida y don Duardos», *Arquivo do Romancero em Português*, acedido 4 de novembro de 2020, <<https://arquivo.romancero.pt/items/show/8458>>.

20. «091-013-001.1 - Flérida y don Duardos», *Arquivo do Romancero em Português*, acedido 4 de novembro de 2020, <<https://arquivo.romancero.pt/items/show/8435>>.

21. «091-012-001.1 - Flérida y don Duardos», *Arquivo do Romancero em Português*, acedido 4 de novembro de 2020, <<https://arquivo.romancero.pt/items/show/8432>>; «091-010-001 - Flérida y don Duardos», *Arquivo do Romancero em Português*, acedido 4 de novembro de 2020, <<https://arquivo.romancero.pt/items/show/8430>>; «091-006-001 - Flérida y don Duardos», *Arquivo do Romancero em Português*, acedido 4 de novembro de 2020, <<https://arquivo.romancero.pt/items/show/8425>>; «091-001-001.1 - Flérida y don Duardos», *Arquivo do Romancero em Português*, acedido 4 de novembro de 2020, <<https://arquivo.romancero.pt/items/show/8418>>.

22. «091-011-001 - Flérida y don Duardos», *Arquivo do Romancero em Português*, acedido 4 de novembro de 2020, <<https://arquivo.romancero.pt/items/show/8431>>.

Se aqui vier meu pai homem que tanto me queria (Bragança)²³
Se vier por 'qui meu pai procurar a sua filha (Guadramil)²⁴

Se vier por 'qui meu pai perguntar por sua filha (Guadramil)²⁵
Se vires por aí o meu pai perguntar por sua filha (Guadramil)²⁶

Observamos, assim, algumas semelhanças entre as atualizações portuguesas e a sua correspondência na versão de Vélez de Guevara (*apud* Menéndez Pidal, 1933: 497):

Si mi padre os preguntare *por hija dél* tan querida²⁷

em contraposição com as lições asturianas, bem mais próximas do texto vicentino.

Estreitando ainda mais o escopo do estudo comparativo e atentando no verso do romance antigo “que grande bien me quería”, observa-se que este é omitido nalgumas das versões portuguesas. Regista-se uma transferência, com efeito, nalgumas versões desta tradição, do motivo da busca para o segundo hemistíquio, desaparecendo então o sentido original do verso, que não cumpria mais do que uma função explicativa, pois apenas contribuía para o desenvolvimento da ideia da boa relação mantida entre pai e filha. Conserva-se, com variantes, apenas em 4 das 17 versões transmontanas.

Em suma, observa-se uma variação significativa na tradição portuguesa, que apresenta uma maior criatividade nesta passagem, originalidade essa que não encontramos nas versões asturianas, muito conservadoras, na verdade, ao recordar o verso antigo com infimas variantes. Cumpre assinalar mais uma vez, em função desta circunstância, as coincidências discursivas mantidas entre a versão de Vélez de Guevara e algumas atualizações da tradição portuguesa. Não é de somenos lembrar que nos referimos à manutenção de discurso presente numa versão do século XVII que paira sobre o discurso tradicional em pleno século XX, o que permite inferir a *tradicionalidade* da versão espanhola setecentista dada a conhecer por Menéndez Pidal.

Pode concluir-se, pelo exposto, que as coincidências discursivas detectadas pelo filólogo espanhol no verso estudado no exemplo anterior também não são o suficientemente significativas para supor uma relação de influência da tradição oral moderna portuguesa sobre a asturiana.

Outro aspecto que merece a nossa atenção diz respeito à sequência 3 da tradição oral asturiana, que, como advertimos antes, conserva ecos discursivos do romance *Conde Alarcos*, no momento em que Flérída atribui a culpa ao pai, que a mantinha solteira. Ora, em primeiro lugar é preciso reconhecer que *Conde Alarcos* é um tema de extrema

23. «091-008-001.2 - Flérída y don Duardos», *Arquivo do Romancero em Português*, acedido 4 de novembro de 2020, <<https://arquivo.romancero.pt/items/show/8428>>.

24. «091-005-001 - Flérída y don Duardos», *Arquivo do Romancero em Português*, acedido 4 de novembro de 2020, <<https://arquivo.romancero.pt/items/show/8424>>.

25. «091-004-001 - Flérída y don Duardos», *Arquivo do Romancero em Português*, acedido 4 de novembro de 2020, <<https://arquivo.romancero.pt/items/show/8423>>; «091-028-001 - Flérída y don Duardos», *Arquivo do Romancero em Português*, acedido 4 de novembro de 2020, <<https://arquivo.romancero.pt/items/show/8476>>.

26. «091-003-001 - Flérída y don Duardos», *Arquivo do Romancero em Português*, acedido 4 de novembro de 2020, <<https://arquivo.romancero.pt/items/show/8422>>.

27. O itálico encontra-se presente na fixação do poema da responsabilidade de Menéndez Pidal.

raridade na tradição oral asturiana mas que, pelo contrário, é bastante corrente na tradição transmontana, facto que precipita de imediato a sugestão de influência da tradição oral portuguesa sobre a asturiana. Ao atentarmos em versos como

La culpa era d'él, que soltera me tenía
(versão de Avilés, *apud* Fontes, 2000a: 138)

somos obrigados a concordar que “The situation brings to mind *El Conde Alarcos*” (Fontes, 2000a: 147), fazendo notar o especialista português que expressões equivalentes existem nas tradições transmontana e sefardita de *Conde Alarcos*.

Contudo, dever-se-á matizar adequadamente a questão. Por exemplo, uma versão do *Conde Alarcos* de Cangas de Onís (Astúrias), recolhida por José Amador de los Ríos (cito pela *Silva Asturiana II*, 2003: 185-187), ostenta, nesta sequência, o verso

que otras fembras de mi tiempo mantienen casa é familia,

quase idêntico, portanto, ao verso presente na versão de *Flérida y Don Duardos* que o mesmo erudito recolheu em 1860, em Roza de Parres (Astúrias), que reza

que otras muchachas de mi tempo marido e hijos tenían.
(*apud* Fontes, 2000a: 136)

Não encetaremos aqui, para não nos desviarmos do assunto que temos em mãos, considerações sobre a presença do *Conde Alarcos* na tradição espanhola, nem tão-pouco lançarei a discussão em torno de eventuais relações entre a tradição portuguesa contígua e a asturiana do *Conde Alarcos*. Seja como for, seguramente que a justificação para a coincidência discursiva que acabo de analisar, em versões provenientes da mesma área geográfica, não obriga sequer ao recurso à tradição portuguesa.

Mas vejamos de seguida outro exemplo a partir de uma versão factícia de Trás-os-Montes elaborada pelo Professor Manuel da Costa Fontes e de duas versões madeirenses: uma delas consiste num texto fragmentário que conserva apenas as sequências 2 e 4 do romance; a segunda é uma atualização da cantiga narrativa *Lisarda*, que conserva ecos das sequências 2, 3 e 4 de *Flérida y Don Duardos* e, de um modo especial, no que respeita à sequência 4, que, recordo, abarca o consolo de D. Duardos a Flérida, animando-a e prometendo-lhe as imensas cortesias que a esperam na sua futura terra (águas, jardins, donzelas, luxos, etc).

Reza a versão factícia de Fontes (2000a: 171):

(...) (...)

Ganhada ides, senhora, ganhada, que não perdida.

Nos campos de Inglaterra bem lindos jardins havia,

Também há cravos e rosas para vossa regalia,

Também há ricas donzelas para vossa companhia.

Achareis muito do ouro, muito mais da prata fina,

Achareis casas telhadas ao uso da mouraria,

Achareis salas douradas para passear de dia.
Entre as mourinhas todas vós sereis a mais querida²⁸.

Observemos, de seguida, a versão madeirense fragmentária, publicada em Ferré / Boto (2008: 428):

(...) (...)
- Lá, porém, na minha terra, também claras águas havia.
- Eu vou p'ra terras alheias, p'ra onde eu ninguém conhecia.
- Vinte e quatro moças tenho para vossa companhia.
(...) (...)

E, ainda, na versão de *Lisarda* contaminada com *Flérída y Don Duardos* (Ferré / Boto, 2008: 430), atentemos no fragmento equivalente:

(...) (...)
- Calai-vos, minha senhora, não chorai, minha alegria,
Olhe que em França, senhora, mais claras águas havia
E tenho casas e janelas, tudo de alta valia.
Tenho vinte e quatro damas para a vossa companhia,
Tudo isto tenho eu feito para a vossa senhoria.

Postos estes exemplos de áreas geográficas dispersas em território português, observa-se como esta sequência 4 obteve sucesso assinalável ao longo da sua vida tradicional em Portugal, ao contrário da tradição asturiana, que a omite por completo, tal como tivemos oportunidade de verificar. Afasta-se esta, portanto, da tradição portuguesa que, na área contígua de Trás-os-Montes, trabalha este elemento narrativo até com significativa incidência e elevado grau de conservadorismo, ao mesmo tempo que se atribui uma tendência inovadora à tradição oral asturiana, o que não permite de todo aferir uma influência portuguesa. Recordo, ainda, que esta sequência está presente no romance antigo e adiante que, de igual modo, se conserva na tradição sefardita, embora não tenhamos incidido sobre ela este estudo.

Aliás, o conservadorismo português aqui patente não se fica pela componente narrativa, estendendo-se ao nível discursivo. Basta lembrarmos as semelhanças entre os exemplos modernos acima invocados com as palavras de D. Duardos na velha composição quinhentista (*apud* Révah, 1952: 136-137):

(...)
No lloréis, mi alegría,
que en los reinos de Inglaterra
más claras aguas avía,
y más hermosos jardines,
y vuestros, señora mía.
Ternéis trezientas doncellas

28. Apresento apenas um excerto da versão factícia de Costa Fontes, correspondente à sequência 4, que temos em análise. Os sublinhados no texto são da minha responsabilidade e destinam-se a salientar os fragmentos do poema que pretendo confrontar.

de alta genelosía;
 de plata son los palacios
 para vuestra señoría,
 de esmeraldas y jacintos
 toda la tapicería,
 las cámaras ladrilladas
 de oro fino de Turquía
 (...)

Atentemos, por fim, no último verso da já citada versão factícia portuguesa de Fontes (2000a), que refere: “Entre as mourinhas todas / vós sereis a mais querida”. É tácito, na tradição portuguesa, que os amantes se deslocam para terras de mouros.

The riches that Flérida will find in her new home —gold, fine silver, and houses with roofs in the Moorish style, of course, give a new twist to the ballad, for, rather than going to England, the princess is now being taken to Moorish territory, Somehow, Dom Duardos is turned into a Moor. Further confirming this, he informs the princess that, among all the Moorish women, she will be the most beloved.

Talvez, como propõe ainda Costa Fontes, possa observar-se aqui uma transferência do ouro turco ao qual se refere Gil Vicente como “de oro fino de Turquía” ao contexto do exótico mouro que, na tradição oral, se confundem (Fontes, 2000a: 173-174), proposta que se afigura, de resto, bastante plausível.

Mas há mais. Prossigamos na senda desta subtil trasladação para ambiente mourisco que se opera nalgumas versões transmontanas. Uma versão portuguesa de Nogueira (Vinhais, Trás-os-Montes), de características únicas, publicada por Leite de Vasconcelos²⁹ reza assim:

Chegadinha era la hora, ao pino do meio-dia,
 Quando a bela infanta do seu palácio saía.
 - Adeus, cravos, adeus, rosas, adeus, tanques de água fria;
 Adeus também, jardineiros, a quem tanto meu pai queria,
 Que eu me vou com o jornaleiro ao jornal ganhar a vida.
 Eu não sei se vou ganhada, nem sei se vou perdida.
 - Ganhada ides, senhora, ganhada e não perdida.
 O pão vo-lo darei por onças e a agua por medida.
 - Volta atrás, ó meu cavalo, que ainda remédio havia.
 Abre-me a porta, meu pai, que aqui tem a sua filha,
 Que venho de Santiago, de cumprir a romaria.

Os últimos 5 versos dão conta de uma contaminação com o romance *El moro cautivo* que, como já foi assinalado³⁰, surge com recorrência na tradição asturiana. Parece-me, pois, bastante provável que o modelo não tenha origem na tradição portuguesa

29. «091-009-001 - Flérida y don Duardos», *Arquivo do Romancelheiro em Português*, acedido 5 de novembro de 2020, <<https://arquivo.romancelheiro.pt/items/show/8429>>.

30. Esta contaminação foi já identificada por Fontes (2000a: 175).

transmontana, onde não se conhece mais nenhuma versão correspondente ao modelo *Flérída y Don Duardos + El moro cautivo*.

De todos os modos, o Professor Costa Fontes adiciona, a esta versão única, a existência de uma outra que tem como tema principal *El moro cautivo*, proveniente do mesmo enclave transmontano (Vinhais), por ele próprio recolhida, na qual surge, incrustada, a sequência da célebre despedida de Flérída (Fontes, 2000a: 175-176). Coloca, de imediato, a hipótese de a contaminação ter tido origem em Castela, mas revela-se a favor da possibilidade de a mesma se ter gerado, de forma independente, em Portugal e Espanha, argumentando que os dois textos portugueses que incluem *El moro cautivo* “are contaminated with the Portuguese, rather with the Spanish form of *Flérída*. (...) Moreover, in the Portuguese tradition, the two contaminations with *Canta, Mouro* constitute an exception, not the rule” (Fontes, 2000a: 177).

Afigura-se-me inegável que tanto a despedida dos “jardineiros” como a fuga com o “jornaleiro” presentes na versão de Leite de Vasconcelos configuram traços discursivos típicos do modelo transmontano, mas também se detetam outras características discursivas que são comuns às poucas versões asturianas analisadas (como sejam a despedida das flores (“cravos” e “rosas” e da “água fria”, em particular). Por outra parte, o simples reconhecimento de que, em Portugal, a ligação entre *Flérída y Don Duardos* não configura a regra, mas a exceção, ao contrário do que sucede em território asturiano, é um dado que nos obriga a estranhar que a mesma solução tradicional pudesse ter tido origem de forma independente em duas zonas geográficas tão próximas, ou seja, que em Portugal se tivesse criado de forma espontânea essa solução, de registo isolado.

Por outro lado, conforme o próprio Professor Costa Fontes reconhece, Castela apresenta-se tipicamente como um forte centro disseminador (Fontes, 2000a: 176) — completo eu — de temas, modelos, soluções criativas, enfim, que, ora prosperam (seja misturando-se, seja convivendo até de forma independente com outros modelos romancísticos), ora simplesmente não frutificam e acabam por desaparecer, só sendo registados de forma fortuita³¹. Por estes motivos, permito-me questionar a formulação do professor Costa Fontes, embora prefira alinhar pela prudência de, junto com ele, augurar, numa corrida contra a degradação da tradição oral, que “The Discovery of more variants would perhaps enable us to reach a firmer conclusion in this respect” (Fontes, 2000a: 176).

4. CONCLUSÕES

Para ajudar a confirmar as suposições de Menéndez Pidal, ao mesmo tempo que clarificamos, de alguma forma, o comportamento do romance no tempo e no espaço como almejava Carolina Michaëlis de Vasconcelos, demonstrámos que algum contacto terá havido entre as duas tradições orais (a transmontana e a asturiana), tal como já havia adiantado o incontornável estudo de Fontes (2000a).

31. Convoco, a título de ilustração do que acabo de afirmar, o caso da versão manuscrita de Almeida Garrett do romance *La flor del agua* (IGR: 0104), que ostenta curiosas ligações à tradição asturiana, num momento da vida impressa do romancista em que este tema não tinha ainda difundido em cancioneros ou folhetos (cf. Boto, 2011: 391-439 e, sobretudo, 431-438).

Desde logo, emerge desta análise que tais contactos não têm, não obstante, a ver com as premissas defendidas por Menéndez Pidal, cujo conhecimento da tradição portuguesa se resumia a dois textos parcamente representativos, como tenho vindo a insistir. No entanto, é preciso reconhecer, ainda assim, que a sua intuição não falhou rotundamente.

Por tudo o que temos vindo a observar, creio estar em condições de propor que, porventura, os contactos mais salientes, neste caso concreto, se tivessem produzido em sentido oposto, ou seja, Astúrias-Portugal (como em tantas outras vezes, de resto), o que não significa que a tradição oral portuguesa não tivesse, em hipótese, apresentado matrizes outras que hoje desconhecemos por não terem sobrevivido às forças depuradoras propulsadas pela rotação tradicional ou, de forma lamentável, ao desgaste da tradição. Mas, por outro lado, a análise empreendida também não nos capacita para negar que alguns versos, fórmulas ou motivos presentes na tradição asturiana possam ser de fatura portuguesa (não se esqueçam os profundos laços migratórios entre Trás-os-Montes, Galiza e Astúrias).

No fundo, sem ser possível contradizer os contactos postulados por Menéndez Pidal, não poderemos descartar outras hipóteses, nomeadamente a de que, devido à enorme popularidade deste tema, confirmada pela não descurável presença impressa do mesmo durante o *Siglo de Oro*, se tivessem ido fixando variantes confinadas localmente que poderiam explicar algumas das questões que a crítica, até agora, não pôde esclarecer.

O que cremos ter provado é que as peculiaridades ostentadas pelas duas tradições orais (com traços de conservadorismo e inovação por vezes independentes entre si) contribuem, em primeiro lugar, para supor uma maior complexidade na transmissão do romance ao longo dos tempos. As coincidências discursivas entre a versão de Vélez de Guevara e algumas portuguesas modernas podem indiciá-lo.

No entanto, nada melhor do que recuperar o sábio conselho fixado em *Romances Velhos em Portugal* por Carolina Michaëlis de Vasconcelos: “Convém recolher mais redações de diversas cantadeiras, a ver se apuramos um texto mais completo e perfeito” (Vasconcelos, 1909: 153, nota 23) do romance de *Flérida y Don Duardos*. Temendo que seja demasiado tarde, ao lembrar o estado crítico em que se encontra a tradição oral, não esqueçamos que é um facto que continuam a surgir, de quando em vez, verdadeiros achados decisivos para a compreensão de alguns dos problemas filológicos que a transmissão do romanceiro levanta.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- AMPG: *Archivo Menéndez Pidal-Goyri*, Fundación Ramón Menéndez Pidal, Madrid.
- ARAÚJO, Teresa (2010), *Romances de Tradição Antiga: o género e as suas manifestações em Portugal*, Relatório de Agregação (FCSH / UNL).
- ARAÚJO, Teresa (2014), «A alusão a romances nas letras portuguesas dos séculos XV-XVI», *Arbor*, 190 (766): a109. Acessível em linha em: <<http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2014.766n2001>>.
- ARMISTEAD, Samuel (1978), *El romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal (Catálogo-índice de romances y canciones)*, vol. II, Madrid, Cátedra – Seminario Menéndez Pidal.

- BOTO, Sandra (2011), *As Fontes do Romanceliro de Almeida Garrett. Uma Proposta de 'Edição Crítica'*, tese apresentada à Universidade Nova de Lisboa para a obtenção do grau de Doutor em Línguas, Literaturas e Culturas – especialidade de Estudos Literários. Acessível em linha em <<https://run.unl.pt/handle/10362/7205>>.
- BOTO, Sandra (2018), «Nos vértices do triângulo: Carolina Michaëlis de Vasconcellos, Ramón Menéndez Pidal e María Goyri através da correspondência», in Dimitri Almeida, Vanda Anastácio e María Dolores Martos Pérez (Hg.), *Mulheres em rede / Mujeres em red. Convergências lusófonas*, Berlim, Lit Verlag, 241-273.
- BRAGA, Theophilo (1869), *Cantos Populares do Archipelago Açoriano*, Porto, Livraria Nacional [Reedição facsimilada, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1982].
- CALDERÓN CALDERÓN, Manuel (1991), «La transmisión textual del romance de Flérida y don Duardos», *Íncipit XI* (1991), 107-[125].
- CINTRA, Luis Filipe Lindley (1967), «Notas à margem do Romanceliro de A. Garrett», *Boletim Internacional de Bibliografia Luso-Brasileira*, VIII, 105-135.
- FERRÉ, Pere (1982-1983), «El romance 'Él reguñir, yo regañar' en el 'Auto de la sibila Casandra' de Gil Vicente», *Revista Lusitana. Nova Série*, nº 3, 55-67.
- FERRÉ, Pere (2003), «Breves notas sobre el teatrõ de Anrique da Mota y Gil Vicente», in Maria Leonor Machado de Sousa et al. (org.), *Em Louvor da Linguagem. Homenagem a Maria Leonor Carvalhã Buescu*, Lisboa, Colibri, 97-109.
- FERRÉ, Pere e BOTO, Sandra (2008), *Novo Romanceliro do Arquipélago da Madeira*, Funchal, Empresa Municipal 'Funchal 500 Anos'.
- FERRÉ, Pere (2018), «Gil Vicente e a cultura popular» in José Augusto Cardoso Bernardes e José Camões (coords.), *Gil Vicente. Compêndio*, Lisboa / Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra / Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 86-122. Acessível em linha em: <https://doi.org/10.14195/978-989-26-1548-6_4>.
- FONTES, Manuel da Costa (2000a), «The oral transmission of *Flérida*», in Manuel da Costa Fontes, *Folklore and Literature. Studies in the Portuguese, Brazilian, Sephardic, and Hispanic Oral Traditions*, New York, State University of New York Press, 119-180.
- FONTES, Manuel da Costa (2000b), «Three new ballads derived from *Don Duardos*» in Manuel da Costa Fontes, *Folklore and Literature. Studies in the Portuguese, Brazilian, Sephardic, and Hispanic Oral Traditions*, New York, State University of New York Press, 181-230.
- GARRETT, Almeida (1851), *Romanceliro*, II, Lisboa; Na Imprensa Nacional.
- INFANTES, Víctor (1982), «Notas sobre uma edición desconocida de la *Tragicomedia de Don Duardos* (Sevilla, Bartolomé Pérez, 1530)», *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. 17, 663-701.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1907), «Catálogo del romancero judío-español (Conclusión)» *Cultura Española*, V, febrero 1907, 161-199.

- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1933), «Los ‘Estudios sobre o Romanceiro Peninsular’ de Doña Carolina» in *Miscelânea de Estudos em Honra de D. Carolina Michaëlis de Vasconcellos*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 493-500.
- RECKERT, Stephen (1977), «La problemática textual de *Don Duardos*», en Stephen Reckert, *Gil Vicente: Espírito y Letra*, vol 1, Estudios, Madrid, Gredos, 236-469.
- RÉVAH, I. S. (1952), «Édition critique du ‘romance’ de Don Duardos et Flerida», *Bulletin d’Histoire du Théâtre Portugais*, tome III, número 1, 107-139.
- RODRÍGUEZ-MOÑOINO, Antonio (1997), *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos siglo XVI*, edición corregida y actualizada por Arthur L.-F. Askins y Víctor Infantes, col. ‘Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica’, Madrid / Mérida, Editorial Castalia / Editora Regional de Extremadura.
- ROMANCEIRO.PT: *Arquivo do Romanceiro em Português*, Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (FCSH/UNL). Acessível em linha em: <<https://arquivo.romanceiro.pt/>>.
- SALAZAR, Flor (1994), «Contaminación o fórmula: Un falso problema en el romancero tradicional» en Diego Catalán *et al.* (eds.), *De balada y lírica, I, 3er. Coloquio Internacional del Romancero*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal / Universidad Complutense de Madrid, 323-343.
- Silva Asturiana II* (2003), *El Romancero asturiano de Juan Menéndez Pidal. La colección de 1885 y su compilador*, edición facsímil colacionada con las versiones «de campo» y estudio preliminar de Jesús Antonio Cid, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal / Seminario Menéndez Pidal / Universidad Complutense de Madrid.
- VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de (1909), *Estudos sobre o Romanceiro Peninsular. Romances Velhos em Portugal*, Madrid, *Cultura española* (tiragem em volume na Imprensa Ibérica de Estanislao Maestre) [Reedições em (1934), *Estudos sobre o Romanceiro Peninsular. Romances Velhos em Portugal*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra; e (1980), *Estudos sobre o Romanceiro Peninsular. Romances Velhos em Portugal*, Porto, Lello & Irmão Editores].
- VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de (1922), *Autos portugueses de Gil Vicente y de la Escuela Vicentina*, edición facsímil con una introducción de Carolina Michaëlis de Vasconcellos, Madrid, Centro de Estudios Históricos / Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas.

ARTE POÉTICA DO ROMANCEIRO

ROMANCERO INFANTIL: CATÁLOGO Y POÉTICA

MARÍA JESÚS RUIZ

Universidad de Cádiz

RESUMEN

Este estudio parte de la consideración del romancero infantil como un subgénero romancístico, articulado en unas coordenadas recreadoras particulares y sujeto a una gramática propia. Desde tal presupuesto, se propone una catalogación del repertorio en la tradición oral moderna y se procede a determinar los procesos de variabilidad y los tipos textuales caracterizadores del corpus, así como sus relaciones con la canción infantil y la retahíla.

PALABRAS CLAVE

Romancero infantil; tradición oral; canción infantil; retahíla.

ABSTRACT

This paper considers children's *romancero* as a sub-genre of the Pan-Hispanic Ballad, featuring particularities that are replicated and its own grammar features. Taking this into account, it proposes a catalogue of the repertoire of the modern oral tradition and proceeds to determine variability processes and text types characterized in the corpus as well as its links to children's songs and nursery rhymes.

KEYWORDS

Children's romancero; oral tradition; children's song; nursery rhymes.

Casi oculto, las más de las veces, en apéndices de colecciones y antologías, el romancero infantil (RI desde ahora) reclama a estas alturas una catalogación sistemática y un estudio particular de su singular poética. Sin duda es un asunto complejo y siempre controvertido (como se dejó ver en los debates sostenidos en torno al tema en el V Congreso Internacional celebrado en Coimbra), pues si aprehender las formas de vida del romance en general es intentar "la canonización de un objeto evanescente" (Chicote, 2012), proponer una gramática del género en las específicas coordenadas recreadoras infantiles tiene mucho de ejercicio funambulista y —por qué no decirlo— algo de fe ciega en el poder del imaginario popular.

Las propias contradicciones que se dan a la hora de clasificar el RI en esas antologías y colecciones de las que hablo avisan de tal complejidad: los romances se ordenan siguiendo criterios de tema y/o antigüedad; sin embargo, el capítulo de los romances infantiles queda clasificado autónomamente por su uso, el uso presuntamente especial

que le dan al romance los transmisores niños; ese uso, no obstante, no implica siempre marcas discursivas diferenciales, rasgos que obliguen a una consideración aparte, por lo que el único indicio del carácter infantil de los textos es, en muchos casos, el testimonio del informante: “cantaba eso cuando niña...”.

Junto a tales ambigüedades y contradicciones, prácticamente todos los estudiosos del romancero han advertido alguna vez del carácter diferencial del RI, desde Menéndez Pidal (que anotaba como última posibilidad de supervivencia del romance el grado cero, es decir, el estado de clausura y mimesis, ya ajeno a la variabilidad, que alcanza en la tradición infantil) hasta Ana Pelegrín, que en sucesivos estudios que aquí revisaré propuso la consideración del RI como un subgénero romancístico.

Ateniéndome a la propuesta de Pelegrín (2001: 81), mis objetivos pasan por reconsiderar los rasgos particulares del RI, enumerar y describir sus procedimientos recreadores, sistematizar sus tipologías discursivas y temáticas y, a partir de ahí, fijar el repertorio. Parto para ello de las siguientes premisas:

- El texto romancístico infantil está condicionado por el uso lúdico-rítmico que los niños (sujetos transmisores) hacen de él;
- En el proceso recreador “los niños han intervenido no sólo como componentes de una comunidad, sino también como colectivo con intereses, prácticas y gustos propios...” (Cerrillo, 1993: 71);
- El romancero es un género radicalmente proteico, poliédrico y transfronterizo (en tiempo, espacio y géneros);
- En contra de lo que a primera vista pudiera parecer, la tradición infantil actúa muchas veces como cofre en el que conservar las joyas que la tradición adulta va desechando. Las fuerzas de herencia e innovación que rigen la transmisión tradicional operan aquí de manera extrema: el texto romancístico infantil puede presentarse con una fuerza enormemente conservadora —como la del ámbar que conserva el mosquito durante millones de años— y, a la vez, representar tal innovación que haga casi irreconocible su parentesco con versiones adultas del mismo tema.

Limitándonos a lo conocido en la tradición oral moderna desde finales del siglo XIX hasta ahora, el catálogo de romances infantiles abarcaría unos setenta temas. Ana Pelegrín abordó varias veces el asunto, ampliando su lista en sucesivas publicaciones. En el IV Coloquio Internacional del Romancero la autora menciona que la frecuencia más alta del RI en España y Latinoamérica contiene los siguientes títulos¹: *Hilo de oro*, *Mambrú*, *Don Gato*, *La vuelta del marido* y *Alfonso XII* (1989: 356-358), y aquí mismo trae a colación un trabajo de Ana Valenciano (1987: 437) desde el que habrían de sumarse a este repertorio base “otros romances pertenecientes a un segundo nivel de la tradición, que en las últimas encuestas del SMP se recogen como del repertorio infantil”: *Doncella guerrera*, *Rico Franco*, *Alba Niña*, *Hermana cautiva*, *Tres cautivas*, *Santa Iria*... Concluye así Pelegrín en este momento que el repertorio infantil incluye 27 romances (documentados por ella en juegos de corro) y siete canciones narrativas estróficas, tradicionales y tardías.

1. Los códigos universales (IGR) de los romances infantiles citados en este trabajo pueden consultarse en el catálogo de las páginas siguientes, por lo que no se vuelven a repetir. Si indicamos en cada momento los códigos de los temas romancísticos citados que no forman parte del RI.

El listado se amplía hasta 47 temas en el capítulo dedicado al RI en *La flor de la maravilla* (Pelegrín, 1996: 229-286), que plantea un adelanto del aún inédito *Catálogo bibliográfico y manual de encuesta del romancero infantil*. Pocos años después, un rastreo exhaustivo por los repertorios americanos lleva a la investigadora a establecer su “Índice del repertorio infantil del romancero en América” (2001: 73-74), en el que incluye 33 temas, todos ellos ya registrados en la tradición peninsular. Finalmente, Pelegrín revisa el catálogo y procede al análisis de marcas textuales infantiles de algunas versiones en su estudio sobre el repertorio canario de La Gomera (2003).

Propongo un catálogo provisional del RI de 66 temas, resultado del cotejo de los repertorios de Pelegrín y de los disponibles hasta el momento², así como de mi propia colección.

0224.1	<i>A la quinta quinta</i>
0222	<i>Adúltera / Bernal Francés</i>
0625	<i>Adúltera del cebollero</i>
0234	<i>Albaniña / Blancaniña</i>
0156	<i>Atropellado por el tren</i>
0107	<i>Bella en misa</i>
0155	<i>Casada en lejanas tierras</i>
0308.1	<i>Castillo de la virgen / Llanto de la Virgen</i>
0049	<i>Conde Niño</i>
0110	<i>Condesita</i>
0177	<i>El cura pide chocolate / El cura enfermo</i>
0075	<i>Delgadina</i>
0144	<i>Don Gato</i>
0231	<i>Doncella guerrera</i>
0168.1	<i>¿Dónde vas Alfonso XII?</i>
0169	<i>Hermana cautiva / Don Bueso</i>
2964	<i>Hija del rey de España / La pérdida del anillo</i>
0826	<i>Hijas de Merino</i>
0224	<i>Hilo de oro</i>
0612	<i>Huésped afortunado / Pregunté si había cena</i>
0469	<i>Infanta preñada / Infanta parida / Mala hierba</i>
0047	<i>Isabel de Liar / Muerte de Inés de Castro</i>
2730	<i>La casaron con un viejo</i>
0235	<i>Loba parda</i>
0179	<i>Madre a la puerta hay un niño</i>
0221	<i>Malcasada / Me casó mi madre</i>
0178	<i>Mambrú</i>

2. Evidentemente la exhaustividad en el terreno de la tradición oral es inalcanzable. He revisado hasta el momento decenas de repertorios, colecciones, antologías y publicaciones diversos de muy diversa calidad y no siempre de probado rigor, segura de que cualquier fuente podría aportar un dato significativo. No obstante, debo señalar aquí algunas de las que me parecen más fiables y, en cualquier caso, útiles para el investigador interesado. Además de los trabajos citados de Pelegrín, remito a los de Díaz (1985), Díaz Roig / Miaja (1979), Fraile Gil (1994) y Weich-Shahak (2001), así como a los archivos digitales CLO y ALOC.

0175.9	<i>Mariana Pineda</i>
0180	<i>Marinero al agua / Marinero tentado por el demonio</i>
0411	<i>Marinero raptor</i>
0056	<i>Merienda del moro</i>
0225	<i>Monja a la fuerza / Monja por fuerza</i>
0034.3	<i>Monumento de Cristo</i>
0750	<i>Mozuelas de la alameda / Las dos mozuelas / El tonto de la alameda</i>
0154.9	<i>Muerte de Prim</i>
0115	<i>Muerte del galán / Polonia y la muerte del galán</i>
0115 + 0101	<i>Muerte del galán + No me entierren en sagrado</i>
3013.9	<i>Niña del carabí / Carabí / Muerte de la niña Felisa</i>
1008	<i>Niña desenvuelta / L´Anneta Rostollar</i>
0101	<i>No me entierren en sagrado</i>
0508	<i>Novia del Duque de Alba / Novia abandonada del conde de Alba</i>
0565	<i>Pastora y gatito / Estando una pastora</i>
0204	<i>Pedigüeña</i>
0812	<i>Pobreza de la Virgen / Pobreza de la Virgen recién parida</i>
0032.1	<i>Por las almenas del cielo</i>
0683	<i>Pretendiente maldecido / Niña que maldice a su pretendiente</i>
0142	<i>Primos romeros</i>
0888	<i>Pulga y piojo</i>
0176	<i>Quintado</i>
1537.1	<i>Rastro divino / Camino del Calvario</i>
3012	<i>Robo de la gallina</i>
0133	<i>Rico Franco / La venganza del honor</i>
0065 + 1527	<i>Saco de Roma + El robo del sacramento</i>
0126	<i>Santa Catalina</i>
0126 + 0180	<i>Santa Catalina + Marinero al agua</i>
0173	<i>Santa Elena / Muerte de Elena / Rapto de Elena / Santa Irene / Santa Iria</i>
0573	<i>Santa Teresa niña quiere ser mártir</i>
0113	<i>Señas del esposo / La vuelta del marido</i>
0140	<i>Tamar / El hermano incestuoso</i>
0763	<i>Tonada de los huevos / La tortilla del teniente</i>
0137	<i>Tres cautivas / Tres hermanas cautivas</i>
0232	<i>Una fatal ocasión / La vengadora de su honra</i>
0765	<i>Vendedor de nabos</i>
0226	<i>Virgen y ciego</i>
0034.2	<i>Virgen vestida de colorado</i>
0782	<i>Viudita del Conde Laurel</i>

Resulta tentador, a la vista del catálogo, intentar una clasificación temática. Los límites de este trabajo, sin embargo, me obligan a aplazar el intento para otra ocasión dada la nueva complejidad que ello supondría. Es inútil abordar una distinción por temas canónica en los textos infantiles, sujetos como están no a los parámetros expresivos de la tradición adulta, sino a otros que tienen que ver más con la comprensión rítmica y lúdica del

texto que con la comprensión conceptual (Ruiz, 2009). Es evidente que cuando los niños cantan *Bernal Francés* no tratan el tema del adulterio y, ni por asomo, traen a colación la situación de la mujer en la estructura familiar. Sí abordan, sin embargo, otros temas desde los que parecen ensayar, tal vez a un nivel muy intuitivo, conflictos universales del ser humano, caso del miedo o la violencia. Se puede, en todo caso, apuntar aquí una constelación de ideas-clave que resultan recurrentes en el RI, que no pretendo exhaustiva ni sistemática y en la que no distingo en rigor entre motivos y temas: matrimonio, miedo al hombre, hombre forzador, enamoramiento, elección de pareja, la mala madre, el castigo paterno, la muerte, mensajeros fúnebres, la guerra, el rapto, la niña mártir, el cielo y el infierno, el hombre-fuerza frente a la mujer-inteligencia, apariciones y milagros de la Virgen...

Centrándome ahora en los procesos recreadores del RI, empezaré diciendo que ciertamente encontramos en este repertorio versiones que representan el grado cero de la transmisión, asimilables muchas veces a sus correspondientes vulgatas, representativas de ese anquilosamiento discursivo al que hacía referencia Menéndez Pidal; pero es igual de cierto que la pervivencia del romancero en la tradición oral infantil se manifiesta de otras formas, bastante diversas, que obligan a hablar de que nos encontramos ante otro nivel de la tradición: “La singularidad de la actividad lúdica de la tradición infantil lleva al género romance a un límite fronterizo con la lírica exponiendo su arquitectura a una progresiva erosión textual, o a una desviación narrativa, lo que sitúa al repertorio infantil en una posible categoría de subgénero, como el romancero religioso.” (Pelegrín, 2001: 81).

En esta dinámica esencialmente lúdica se ponen en marcha una serie de procedimientos recreadores localizados por Pelegrín como específicos del RI y responsables, por ello, de esa singular configuración textual de la que habla la autora. La “erosión” o la “desviación narrativa” propia del subgénero vendrían dadas por la activación de los siguientes procedimientos: fragmentación, sustituciones léxicas, inclusión de estribillos, adición de series líricas y contaminación con otros juegos (Pelegrín, 1996: 243).

Efectivamente, la observación de cómo actúan tales recursos en el RI da una idea clara de las tendencias generales experimentadas en el devenir tradicional de este repertorio y lo hace definible e identificable por su configuración textual, por ajustarse a una poética determinada, articulada en coordenadas distintas a las que habitualmente sostienen la poética de los otros subgéneros romancísticos. En el ámbito infantil el romance desarrolla sus mejores y más sorprendentes capacidades para transformarse, y lo hace en distintos grados: desde una reducción más o menos intensa de la intriga en la que sigue siendo reconocible el relato baladístico, hasta una desintegración casi absoluta del mismo, que destierra del ámbito narrativo a algunas versiones infantiles, situándolas en el terreno de la canción lírica o incluso de la retahíla. Hasta cierto punto, la singular variabilidad del RI evidencia (como advertía en las premisas de este trabajo) que en este corpus se aceleran y se intensifican los procesos estructurales de transformación que reconocemos en el romancero de tradición oral moderna y que, como ha venido estudiando Petersen (1973), determinan el comportamiento más o menos conservador o más o menos innovador del género en la diatopía y en la diacronía. Discernir y clasificar dichas transformaciones nos lleva a determinar con bastante exactitud las tipologías textuales a las que pueden atenerse los romances infantiles.

En las Jornadas de Investigadores de la tradición oral infantil celebradas en Cuenca en junio de 2015 planteé cuatro posibles tipos de texto romancístico infantil (Ruiz,

2016). Amplió ahora a siete modalidades la tipología, a la vista de más versiones y de una más detenida observación. Prefiero hablar ahora de procesos recreadores antes que de tipos textuales, pues los tipos establecidos, no siendo incompatibles, pueden en ocasiones darse combinados:

1. Simplificación-reducción de la intriga (se mantiene la fábula).
2. Trivialización o supresión del conflicto (alteración fabulística).
3. Carnavalización.
4. Fragmentación (desviación hacia la lírica).
5. Fragmentación y contaminación con textos líricos y/o romancísticos.
6. Desintegración del romance.
7. Supervivencia de escenas, motivos o personajes romancísticos en retahílas.

I. *Simplificación-reducción de la intriga (se mantiene la fábula)*. En la recreación lúdica, el romance se hace menos circunstanciado, se debilita su narratividad, deja por el camino nombres, fechas y otros datos históricos; en definitiva, se desreferencializa. Estos tipos infantiles son asimilables muchas veces a las vulgatas adultas, incluso puede que lo que nos estén cantando como *recuerdo infantil* no sea un romance infantil propiamente dicho, sino una vulgata aprendida de memoria de los adultos. En tales casos el resultado es sencillamente una versión en la que se ha acentuado el olvido y en la que es apreciable el adelgazamiento del hilo de la tradición. Ofrezco aquí ejemplos de *La doncella guerrera*, *Santa Catalina* y *Las señas del esposo*.

En Sevilla un sevillano siete hijos le dio Dios
 pero con la mala suerte que ninguno fue varón.
 La más pequeña de ellas se puso en conversación,
 dijo que iba a la guerra vestidita de varón.
 Y su padre le decía: —Chiquilla, ¿qué vas a hacer
 con esa trenza de pelo que parece una mujer?
 Si parezco una mujer yo me lo recortaré
 y con el pelo cortado un varón pareceré.—
 Siete años peleando y nadie la conoció
 y un día en caballería la espada se le cayó.
 —Maldita sea mi espada y maldita sea yo.—
 Y el Rey, que la estaba oyendo, de ella se enamoró³.

En Cádiz hay una niña que Catalina se llama.
 —Catalina, Catalina, mira que tu Dios te llama,
 que le vayas a dar cuenta de tu vida la pasada.
 —¿Qué cuenta le ha de dar yo si se la tengo ya dada?
 Mi padre es un perro moro, mi madre una malcriada;
 todos los días de Dios mi padre me castigaba
 con tres varas de bembrillo con toda su flor y rama⁴.

3. Jerez de la Frontera, Cádiz, España (Ruiz, 1991: 283).

4. La Gomera, Islas Canarias, España (Trapero, 2000: 341).

—Buenas tardes, caballero. ¿De dónde ha venido usted?
 —De la guerra, señorita. ¿Qué se le ha ofrecido a usted?
 —Que si ha visto a mi marido en la guerra alguna vez.
 —No, señora, no lo he visto, ni sé de qué señas es.
 —Mi marido es un gran mozo, alto, rubio, aragonés
 y en el pomo de la espada lleva señas de marqués.
 —Por las señas que usted ha dado, su marido muerto es.
 Se lo han llevado a Zaragoza en casa de un genovés.
 —Siete años esperando, otros siete esperaré,
 si a los catorce no viene monjita me he de meter.
 —No llores, Isabelita, no llores más, Isabel,
 que soy tu querido esposo y tú mi amada mujer⁵.

II. *Trivialización o supresión del conflicto*. Se trata del resultado de un proceso eufemístico. Ante baladas que abordan la muerte (en su vertiente más cruenta) o el sexo (en su vertiente más soez), las versiones infantiles manipulan la fábula y la desvían hacia contenidos menos hirientes. El viejo romance histórico que recrea el asesinato de *Inés de Castro*⁶, por ejemplo, se presenta en el ámbito del juego con su argumento desdibujado, esquivando el dramático suceso histórico:

Soledá de la campana, Soledá triste de mí.
 No tengo padre ni madre ni quien se acuerde de mí,
 sólo tengo un hermanito que está muy lejos de aquí,
 que entre coches y tartanas lo llevan a pasear.
 Me asomé a la ventana a ver si venía ya,
 venían tres caballeros todos con la capa igual.
 El uno era un ladrón que me venía a robar,
 el otro era ayudante que me venía a ayudar,
 el otro era mi hermano que me venía a salvar.
 Aquí se acaba la historia de la triste Soledad⁷.

En la siguiente versión argentina de *Hilo de oro* se han suprimido la madre, las hermanas y todo el entorno dramático que pudiera dar a entender la violencia ejercida por el caballero. La reducción de la anécdota limita ésta a un diálogo coqueto entre el caballero y la niña, que aquí no opone resistencia, sino que —muy al contrario— ofrece sus gracias eróticas (“boquita de miel”). Para construir el *nuevo romance* la tradición se vale de la fórmula respuesta-calco.

— Siete leguas he corrido, niña por venirme a ver,
 con mi caballo rendido, y mi persona también.
 Dame un jarro de agua, niña, que vengo muerto de sed.
 — No tengo jarro ni jarra, ni en qué darte de beber,
 pero tengo una boquita que es más dulce que la miel.

5. Valladolid, España (Fraile Gil, 2010: 116).

6. Conocido como Isabel de Liar (IGR: 0047).

7. Azuara, Zaragoza, España (Fraile Gil, 2010: 47-49).

— No vengo por tu boquita ni tampoco por tu miel,
sino que vengo por saber de lo que hablamos ayer⁸.

Muchas de las versiones infantiles de *Santa Elena* presentan un relato en el que se ha eliminado el asesinato y, en general, los rastros de crueldad por parte del protagonista masculino. Esta muestra compatibiliza la reducción de la intriga con una presentación benevolente (eufemística) del caballero raptor y reinterpreta el destino de la niña, en este caso “afortunada”:

Estando tres niñas bordando corbatas,
la una de oro, la otra de plata,
la más chica de ellas de seda bordaba.
Pasó un caballero pidiendo posada.
—Si mi madre quiere, yo, de buena gana.
Le quitó la mesa, le puso la cama,
sábanas de hilo, las colchas de Holanda.
A la medianoche fue y se levantó,
de las tres que había a Elena cogió.
—Niña enamorada, di ¿cómo te llamas?
—En mi casa Elena y aquí afortunada⁹.

Un llamativo caso de este proceso lo encontramos en algunas versiones infantiles de *Delgadina*. El romance aborda un tema especialmente tabú, el del incesto entre padre e hija. Lo escabroso del asunto hizo, en su momento, que las versiones de *Delgadina* publicadas en los libros escolares españoles de la segunda mitad del siglo XX sustituyeran a la niña deseada por su progenitor por una simple *niña enamorada*, limpiando así al texto de *impurezas* mediante una sutil censura (Pelegrín, 1989). Las muestras infantiles a las que me refiero parecen ser el resultado de una re-tradicionalización de esas versiones desde el momento en que buscan una explicación a un conflicto que —por su ausencia— no se entiende:

Rey moro tenía tres hijas todas tres como la grana
y la más chica de todas Adelina se llamaba.
Estando un día en la mesa su papá que la miraba.
—Papá, ¿qué me mira usted? —Hija, no te miro nada,
han mandado una noticia que te encierre en una sala,
y si pides de beber agua de la más salada,
y si pides de dormir los ladrillos de la sala,
y si pides de almohada el poyete la ventana.
—Puede hace(r) usted lo que quiera pa cumplir con ese hada¹⁰.

La intervención de una mano censora parecen acusar también algunas versiones infantiles de *El vendedor de nabos*, en las que la procacidad sugerida en las actualizaciones

8. Argentina (Chicote, 2012: 223).

9. Marruecos (Weich-Shahak, 2001: 156-157).

10. Jerez de la Frontera, Cádiz, España. Puede verse el texto y un estudio sobre el mismo en Atero / Ruiz (1989).

adultas por los “nabos” queda eufemísticamente velada mediante la sustitución de aquellos por “nardos”. Cabe aquí el debate sobre si la censura fue ejercida por los mayores en el acto de la transmisión o han sido los niños los que han evitado las alusiones sexuales más explícitas. Y cabe asimismo la opción de interpretar que los niños cantan “nardos” por “nabos” por ser términos casi homófonos y sencillamente no entienden la importancia del significado erótico. En cualquier caso, la tradición infantil acepta estas versiones y las incorpora a su repertorio:

Mi abuelo tenía un huerto todo sembrado de nardos.
 —Aparéjame el borrico que me voy a vender nardos.—
 Al revolver de una esquina se encontró con un convento.
 Salieron todas las monjas, todas vestidas de blanco.
 —¿A cómo vende los nardos? —A peseta la docena.
 —No los quiero, son muy caros, yo los compro más baratos.—
 Le robaron el borrico, sólo quedaron los nardos¹¹.

III. *Carnavalización*. Hasta cierto punto este tipo textual viene desencadenado por un proceso contrario al anterior. La desviación no se produce ahora con resultados eufemísticos, sino con la presentación de un relato orientado en general hacia la intención burlesca y con la clara voluntad de exhibir comportamientos incorrectos o incluso transgresiones. Traigo a colación una versión de *La bella en misa* y otra de *Santa Catalina*:

Mañanita, mañanita, mañana de San Simón,
 entre damas y galanes y ay van a oír misa y sermón.
 En el *medio*¹² iba una que era de todas la flor:
 lleva saya sobre saya y jubón sobre jubón,
 pañuelo sobre pañuelo, sobre pañuelo mantón,
 y en sus manos blancas lleva anillo de gran valor
 que se lo trajo su amante, que se lo trajo su amor,
 que le costó cien ducados y una orza a por mayor.
 Mas al entrar en la iglesia agua bendita tomó,
 y andando más adelante de rodillas se humilló.
 Y el que decía la misa no la pudo decir, no,
 y el que tocaba en el coro el credo se le olvidó,
 el que toca las campanas también ha perdido el son
 y el monaguillo, de risa, a la calle se salió
 en ver lo que había pasado en la parroquia mayor¹³.

La santa Catalina
 piri-piri, piri-piri, pon, pon
 era hija de un rey.
 Su padre era pagano pero su madre no.
 Un día que estaba orando su papi la cachó.

11. Arcos de la Frontera, Cádiz, España (colección particular).

12. Con cursiva, en el original.

13. Navas del Madroño, Cáceres, España (Fraile Gil, 2010: 104-105).

—¿Qué haces, Catalina, en esa posición?
 —Le rezo a Dios mi padre, que no conoces tú.
 Sacó el rey su pistola tres tiros le metió.
 Los ángeles del cielo bailaron rockanroll
 de ver a Catalina al lado del Señor.
 Los diablos del infierno se echaron un danzón
 al ver al rey su padre junto al diablo mayor¹⁴.

IV. *Fragmentación*. Se trata de aquellos casos en los que el romance se convierte en canción: sencillamente elimina todo soporte narrativo y se instala en el terreno de la lírica, evidenciando que las fronteras entre uno y otro género no están nada vigiladas (Alvar, 1958-1959). A veces estas versiones dejan apreciar una particular aceleración de uno de los cambios estructurales más comunes en la dinámica tradicional, a saber: la tendencia hacia la articulación dramática del discurso en detrimento de la narratividad (Petersen, 1973: 168-171). Por lo demás, manifiestan también el gusto infantil por las series dialógicas, consecuencia del esfuerzo de la balada por adaptarse al juego y a su kinésica. Los ejemplos pertenecen a los romances de *Santa Catalina*, *Marinero raptor* y *Rico Franco*:

En la baranda del cielo hay una dama sentada
 vestida de azul y blanco que Catalina se llama.
 —Sube, sube, Catalina, que Jesusito te llama.
 —¿Para qué me quiere Cristo que tantas veces me llama?
 —Para ajustarte las cuentas de la semana pasada.
 —La cuentas las tengo justas de la semana pasada¹⁵.

Bordando telas de seda para la reina
 y en mitad del bordado le faltan sedas.
 —¿De qué color la querían? —Blanca y morena.
 —Blanca y morena la llevo para la reina¹⁶.

En Madrid hay un *palá* que le llaman Orobé,
 allí vive una señora que se llama Isabel.
 No la quieren casar ni con conde ni marqués,
 ni con el dinero que valga la corona de Isabel¹⁷.

V. *Fragmentación y contaminación con textos líricos y/o romancísticos*. Parece evidente que el uso lúdico o festivo es directamente responsable de este tipo de contaminaciones que, además de en el RI, suelen darse en otros repertorios, como el romancero de los gitanos, un ámbito en el que también la narratividad se supedita a las necesidades fónico-rítmicas del texto (Bonet / Ruiz, 1989). Los casos que acusan este proceso exigen valerse del concepto de “familia tradicional” para así comprender las razones que han provocado la atracción entre los temas (Alvar, 1958-1959). Por ejemplo, la siguiente versión

14. México (Díaz Roig / Miaja, 1979: 24).

15. Cádiz, España (colección particular).

16. Valdepeñas de Jaén, Jaén, España (CLO, 0409r).

17. Frigiliana, Málaga, España (Pelegrín, 1996: 334-335).

presenta una primera escena que desarrolla una retahíla derivada del romance de *Santa Catalina* y una segunda que actualiza el inquietante episodio inicial de *Bernal Francés*:

Doña Teresita, *bang, bang*,
 hija de un granjero, *bang, bang*,
 que mató a su padre, *bang, bang*,
 con un cuchillero, *bang, bang*.
 Lllaman a la puerta, *pon, pon*,
 yo no quiero abrir, *pon, pon*,
 que será la *poli, poli, poli*,
 que vendrá por mí¹⁸.

Acudiendo a la noción de “familia tradicional” podría aventurarse que el encuentro de los temas tiene lugar en el motivo “crimen sangriento”: el acuchillamiento del padre que actualiza la retahíla de *Santa Catalina* (aquí “Doña Teresita”) arrastra de algún modo la evocación del crimen con el que suele culminar el romance de *La adúltera* y, desde luego, justifica la aparición de la policía como amenaza inminente, algo habitual por otra parte en las versiones infantiles de *Bernal Francés* (Ruiz, 2016: 78).

Por lo demás, las muestras que siguen son emblemáticas de este comportamiento del RI e invitan asimismo a reflexionar sobre los fundamentos de cada contaminación. En la primera se conjuga el tema de *El pretendiente maldecido* con la retahíla titulada “Isabelita” por Pelegrín (1999: 233); en la segunda el encuentro se produce entre *Las hijas de Merino* y la enigmática canción de *La tórtola herida* o *La tórtola del peral*; la tercera se inicia con *La viudita del conde Laurel* y prosigue con una escena de *El pretendiente maldecido* y una pequeña serie lírica.

Un capitán de un barco me ha escrito un papel
 a ver si quería casarme con él,
 mi padre lo supo, tres palos me dio:
 —Maldita sea la carta y el que la escribió.
 —La escribió un marinerito que de los cielos bajó
 con las alitas moradas y en el piquito una flor,
 de la flor era una rosa y de la rosa un clavel,
 del clavel salió una niña que se llamaba Isabel.
 —Isabel me llamo, soy hija de un labrador,
 aunque vaya y venga al campo, no le tengo miedo al sol.
 Este coro es un jardín y las niñas son las rosas
 y yo, como jardinera, escojo la más hermosa¹⁹.

Las hijas de Ceferino salieron a pasear,
 se perdió la más bonita, su papá la anda a buscar
 calle arriba, calle abajo, calle de Santo Tomás,
 la ha encontrado en una plaza hablando con su galán

18. Arcos de la Frontera, Cádiz, España (Peña Díaz, 2008: 15).

19. Jimena, Cádiz, España (Atero / Ruiz, 1990: 46).

que estas palabras decía:

—Contigo me he de casar aunque me cueste la vida.

Mi abuelo tiene un peral que se crían peras finas,

en la ramita más alta se crió una tortolita

que por el pico echa sangre y por las alas decía:

“Qué tontas son las mujeres que de los hombres se fían”.

A los hombres garrotazos, a las mujeres cosquillas,

a los niños escobazos, a las niñas galletillas²⁰.

Yo soy la viudita del conde Laurel.

Me quiero casar y no encuentro con quién.

El mozo del cura me manda un papel

y yo mandé otro por santa Isabel.

Mi padre lo supo, qué palos me dio.

Malhaya sea el hombre que me enamoró.

Me gusta la leche, me gusta el café,

pero más me gustan los ojos de usted.

Me gusta el tabaco, me gusta el cigarro,

pero más me gustan los ojos del gato²¹.

VI. *Desintegración del romance*. La erosión textual y la desviación hacia la lírica se hacen extremas en este tipo de versiones, algunas de las cuales se adentran de lleno en el terreno de la retahíla. Un buen ejemplo es el proceso del viejo romance de *El entierro de Fernand Arias* (IGR: 0034), que ha dejado su impronta en la tradición infantil. Éstos son los primeros versos de la versión que se registra en los cancioneros del siglo XVI:

Por aquel postigo viejo, que nunca fuera cerrado,

vi venir pendón bermejo con trescientos de caballo:

en medio de los trescientos viene un monumento armado

y dentro del monumento viene un cuerpo de un finado,

Fernán D` Arias ha por nombre, fijo de Arias Gonzalo²².

A juicio de Mendoza Díaz-Maroto (1989: 269), el romance dio lugar a varias contrafactas a lo divino, a saber: *Por las almenas del cielo* (IGR: 0032.1), *La Virgen vestida de colorado* (IGR: 0034.2) y *El monumento de Cristo* (IGR: 0034.3). De *La Virgen vestida de colorado* provendría esta canción infantil de columpio:

Este columpio está abierto,

nunca lo veo cerrado,

pasó la Virgen María

vestida de colorado²³.

20. Villaganacino, Palencia, España (Pelegrín, 1996: 330).

21. Llanes, Asturias, España (CLO, 0465r).

22. *Cancionero de romances de 1550* (2017: f. 156); *Silva de 1550* (1970: t. I, f. 81).

23. Cádiz, España (Ruiz / Fraile Gil / Weich-Shahak, 2008: 87).

VII. *Supervivencia de escenas, motivos o personajes romancísticos en retahílas*. La primera certeza a la que lleva la observación de estos casos es la capacidad innata de la balada tradicional para sobrevivir, la tenaz resistencia a extinguirse de sus principales elementos expresivos. En las retahílas infantiles, desde su aparente sinsentido, resuenan una y otra vez ecos romancísticos que hablan del poder migratorio, intergenérico, de motivos, fórmulas o personajes: “En el romancero infantil, límite del género romance tradicional y la lírica, surgen con potenciadora fuerza las mínimas unidades narrativas, los motivos, que se despliegan hacia la esencial imagen poética. Estas partículas, estas imágenes esenciales, construyen el nivel de lo imaginario, enlazadas con los estratos profundos de la infancia” (Pelegrín, 1996: 265).

Uno de los romances más prolíficos a la hora de dejar su huella en el repertorio infantil ha sido el de *Bernal Francés*, documentado por Margit Frenk (1990: 66) en su temprano uso infantil durante el Siglo de Oro, y localizada su presencia por Ana Pelegrín (1996: 266-272) en diversas retahílas modernas. *Bernal Francés* parece contener un cúmulo de motivos y fórmulas de fuerte impacto emocional, o al menos dotados de una atracción irresistible para el repertorio infantil. Además de los motivos de *lugar deleitoso*, *dama en espera amorosa* o de la inquietante fórmula de “tras, tras, a la puerta llaman”, el motivo del candil apagado —que con el mismo sentido de presagio de muerte acogen otras baladas, como *Landarico* (IGR: 0426)— se cuela en varias retahílas, como la tan difundida *Una dola*:

Una dona
tena catona
quina quineta
estando la reina
en su gabineta
vino el rey
le apagó el candil
candil candón
cuéntalas bien
que las veinte son²⁴.

El cancionero infantil, plagado de rituales transformados y de imágenes y símbolos romancísticos ya desvanecidos en el mundo de los adultos, conserva incluso restos de memoria que atañen a la parte más oscura y violenta de la condición humana. Una popular retahíla ampliamente documentada en el repertorio panhispanico convoca con provocación y exhibicionismo el uxoricidio, escena sangrienta ritualizada en ciertos romances de asunto atroz, como el de *Los presagios del labrador* (IGR: 0818). Ofrezco aquí dos versiones de la retahíla, una peninsular y otra americana²⁵:

El Tío Gurrumino mató a su mujer,
la llevó a la plaza, la puso a vender,
la gente pasaba y olía a tocino
y era la mujer del Tío Gurrumino.

24. Grazalema, Cádiz, España (Ruiz, 2016: 78-79).

25. Pueden verse más versiones en Ruiz (2016: 79-80).

Un colorado mató a su mujer,
con un cuchillito de punta alfiler,
le sacó las tripas, se puso a vender:
—¡A veinte, a veinte, las tripas de mi mujer!

Finalmente, la capacidad migratoria entre géneros de ciertos personajes romancísticos se hace proverbial en la recreación infantil de muchas retahílas. El tono jocoso habitual en estas piezas poéticas viene dado por la desacralización o la degradación de figuras que en el mundo folklórico adulto se mantienen en los límites de la respetabilidad: “Personajes del ámbito de la religiosidad popular como San Pedro, San Juan, Santa Teresa o Santa Catalina, o pertenecientes a nuestra mitología literaria protagonizan este tipo de retahílas-escena” (Ruiz, 2009: 74). De los resultados humorísticos provocados por la aclimatación al repertorio infantil de la balada de *Santa Catalina* hemos visto ya algunas muestras en las páginas anteriores²⁶. Este último texto viene a confirmarlo, también a invitar a una más profunda investigación sobre la vertiente paródica (y no sólo lúdica) del RI y sobre todo a sugerir que en esta parte del romancero pan-hispánico, con verdadera entidad de subgénero, hay mucho todavía por hacer.

Santa Catalina,
hija de un rey moro
que mató a su padre
con un cuchillo de oro.
No era de oro
ni era de plata,
que era un cuchillito
de pelas patatas²⁷.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALOC: *Archivo de Literatura Oral de Canarias*, Maximiano Trapero. Accesible en línea en: <<http://mdc.ulpgc.es/cdm/>>.
- ALVAR, Manuel (1958-59), «Patología y terapéutica rapsódicas: cómo una canción se convierte en romance», *Revista de Filología Española*, vol. XLII, núms. 1-4, 19-35.
- ATERO, Virtudes y RUIZ FERNÁNDEZ, María Jesús (1989), «El romancero en el bajo sur peninsular: una versión distinta de *Delgadina*», *Draco. Revista de Literatura Española*, 1, 1989, 37-50.
- ATERO, Virtudes y RUIZ FERNÁNDEZ, María Jesús (1990), *En la baranda del cielo. Romances y canciones infantiles de la Baja Andalucía*, Sevilla, Guadalmena.

26. Véanse las notas 14 y 18.

27. Cádiz, España (Ruiz, 2009: 82).

- BONET, Soledad y RUIZ FERNÁNDEZ, María Jesús (1989), «Unas calas en los romances de los gitanos de Jerez», en Pedro Piñero, Virtudes Atero, Enrique Baltanás y María Jesús Ruiz (eds.), *El romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX. Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero*, Cádiz, Fundación Machado / Universidad de Cádiz, 637-645.
- Cancionero de romances de 1550* (2017), introducción de Paloma Díaz Más, México, Frente de Afirmación Hispanista.
- CERRILLO, Pedro (1993), «Literatura y folklore en la lírica popular infantil», en Pedro C. Cerrillo y Jaime García Padrino (coords.), *Literatura infantil de tradición popular*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- CLO: *Corpus de Literatura Oral*, Universidad de Jaén. Accesible en línea en: <<http://www.corpusdeliteraturaoral.es/>>.
- CHICOTE, Gloria (ed.) (2012), *Romancero*, Buenos Aires, Ediciones Colihue (col. Colihue Clásica).
- DÍAZ ROIG, Mercedes y MIAJA, María Teresa (1979), *Naranja dulce, limón partido. Antología de la lírica infantil mexicana*, México, El Colegio de México.
- DÍAZ, Joaquín (1985), *Cien temas infantiles. Fonomusic*. Accesible en línea en <<http://cancioneroderomances.wordpress.com/2012/06/26/100-temas-infantiles-1985/>>.
- FRAILE GIL, José Manuel (1994), *La poesía infantil en la tradición madrileña*, Madrid, Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid.
- FRAILE GIL, José Manuel (2010), *Antología Sonora del Romancero Tradicional Panhispánico II*, Santander, Cantabria Tradicional.
- FRENK, Margit (1990), *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid, Castalia.
- MENDOZA DÍAZ-MAROTO, Francisco (1989), *Introducción al romancero oral de la provincia de Albacete*, Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses de la Diputación de Albacete / CSIC / Confederación Española de Centros de Estudios Locales.
- PELEGRÍN, Ana (1989), «Romancero infantil», en Pedro Piñero, Virtudes Atero, Enrique Baltanás y María Jesús Ruiz (eds.), *El romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX. Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero*, Cádiz, Fundación Machado / Universidad de Cádiz, 355-369.
- PELEGRÍN, Ana (1996), *La flor de la maravilla: juegos, recreos, retahílas*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- PELEGRÍN, Ana (1999), «Catálogo de retahílas y canciones infantiles en Andalucía», en Pedro Piñero, Enrique Baltanás y Antonio José Pérez Castellano (eds.), *Romances y canciones en la tradición andaluza*, Sevilla, Fundación Machado, 217-290.
- PELEGRÍN, Ana (2001), «Romances del repertorio infantil en América», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 30 (2001), 69-95.

- PELEGRÍN, Ana (2003), «Los romances infantiles: Siéndome yo niña...», en Maximiano Trapero (ed.), *El romancero de La Gomera y el romancero general a comienzos del tercer milenio*, San Sebastián de La Gomera, Cabildo Insular de La Gomera, 201-218.
- PEÑA DÍAZ, Miguel A. (2008), «Del repertorio tradicional infantil de Arcos de la Frontera», *Culturas Populares. Revista Electrónica*, 7, julio-diciembre (2008), 1-19. Accesible en línea en <<http://www.culturaspopulares.org/textos7/articulos/pena1.pdf>>.
- PETERSEN, Suzanne (1973), «Cambios estructurales en el romancero tradicional», en Diego Catalán y Samuel G. Armistead (eds.), *El romancero en la tradición oral moderna. I Coloquio Internacional*, Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal / Rectorado de la Universidad de Madrid, 167-179.
- RUIZ FERNÁNDEZ, María Jesús (1991), *El romancero tradicional de Jerez. Estado de la tradición y estudio de los personajes*, Jerez, Caja de Ahorros de Jerez.
- RUIZ FERNÁNDEZ, María Jesús (2009), «Repertorio tradicional infantil de la provincia de Cádiz: texto, rito, gesto y símbolo», *Ocnos*, 5 (2009), 69-96. Accesible en línea en <https://www.revista.uclm.es/index.php/ocnos/article/view/ocnos_2009.05.05/165>.
- RUIZ FERNÁNDEZ, María Jesús (2016), «Las metamorfosis del romancero infantil», en Cristina Cañameres, Ángel Luján y César Sánchez Ortiz (eds.), *Odres nuevos: retos y futuro de la literatura oral infantil*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 69-82.
- RUIZ FERNÁNDEZ, María Jesús, FRAILE GIL, José Manuel y WEICH-SHAHAK, Susana (2008), *Al vaivén del columpio: fiesta, coplas y ceremonial*, Cádiz, Diputación Provincial / Universidad de Cádiz.
- Silva de romances (Zaragoza, 1550-1551)* (1970), estudio, bibliografía e índices por Antonio Rodríguez Moñino, Zaragoza, Publicaciones de la Cátedra Zaragoza.
- TRAPERO, Maximiano (2000), *Romancero general de La Gomera (2ª edición revisada y ampliada)*, San Sebastián de La Gomera, Cabildo Insular de La Gomera.
- VALENCIANO, Ana (1987), «Survival of the Traditional Romancero: Field Expeditions», *Oral Tradition*, 2/2-3 (1987), 424-450.
- WEICH-SHAHAK, Susana (2001), *Repertorio tradicional infantil sefardí*, Madrid, Compañía Literaria.

APROXIMACIÓN AL ROMANCIERO TRADICIONAL DESDE LA RETÓRICA CULTURAL: LOS NIVELES DE ORGANIZACIÓN POÉTICA DE DIEGO CATALÁN EN EL MARCO DE LA TEORÍA LITERARIA DEL SIGLO XX*

RAQUEL LÓPEZ SÁNCHEZ

Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN

El objetivo de este artículo consiste en realizar una exposición teórica en torno al aspecto de la oralidad en el romancero tradicional y las condiciones de pervivencia y de renovación del discurso del romance a través de la dinámica de versiones y variantes. La transmisión de carácter oral permite la concepción aperturista del modelo romancístico mediante la concatenación de los discursos en virtud de los constantes procesos de producción y de recepción por parte de los diversos recitadores o cantores. En aras del discernimiento del sentido profundo de la vida folklórica del romance, este trabajo contempla tres propósitos fundamentales desde el marco teórico-metodológico de la Retórica cultural: 1) aborda las relaciones del romancero tradicional con la Retórica y la Retórica cultural; 2) revisa los niveles de articulación poética del romancero propuestos por Catalán —la fábula, la intriga y el modelo actancial— y los conecta con los conceptos clave de la Teoría del siglo XX en el ámbito de los estudios narratológicos, y 3) explica el componente comparatista y el fenómeno de la intertextualidad en el romancero tradicional a la luz de la Retórica cultural.

PALABRAS CLAVE

Romancero tradicional; oralidad; Retórica cultural; niveles de articulación poética; teoría literaria del siglo XX; comparatismo.

ABSTRACT

The aim of this paper is to perform a theoretical exposition around the aspect of the orality in the traditional balladry and the conditions of survival and renovation of ballad's discourse through the dynamics of versions and variants. The oral transmission allows the opening concept of ballad's model by means of discourses concatenation by virtue of the continual processes of production and reception by minstrels or ballad singers. For to be conscious of the knowledge of the ballad's folk life meaning, this article views three fundamental aims since the Cultural Rhetoric methodology: 1) to approach the traditional balladry connections with the Rhetoric and Cultural Rhetoric, 2) to revise the levels of poetic

* Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación "Translatio" (Referencia: PGC2018-093 852-B-I00), concedido por el Ministerio de Ciencia, Investigación y Universidades.

articulation proposed by Catalán for balladry —the fable, the intrigue and the actantial model— and connect them with essential concepts on the twentieth-century theory in narratological studies, and 3) to explain the comparative element and the intertextuality in Traditional Balladry since the Cultural rhetoric.

KEYWORDS

Traditional Balladry; orality; Cultural Rhetoric; levels of poetic articulation; literary theory on the twentieth-century; comparatism.

Toda cultura es comunicación y existe humanidad y sociabilidad solamente cuando hay relaciones comunicativas.

La estructura ausente, Umberto Eco

Es bien sabido: pese al inestimable valor de la poesía de tipo popular a la luz de la exaltación de los valores y del acervo cultural de un territorio, el cauce oral por que se transmite la aleja de una posible inclusión en el canon de la literatura (*vid.* Beltran, 2016). La asunción de la memoria en la transmisión de tipo oral resuelve la interacción comunicativa de quienes constituyen a su vez receptores y nuevos emisores, suponiendo esas interacciones la objetivación del texto oral cifrado en las variantes interpretativas en cada acto de transmisión o recreación (*vid.* Martos, 2017).

El romancero tradicional constituye la expresión de una dinámica creativa en que conciertan las formas de la pervivencia y de la renovación del discurso gracias al carácter aperturista que le brindan la transmisión y la divulgación oral. La recitación o canto del romance por parte del emisor —o juglar— puede considerarse como única y personal en tanto requiere de un individuo sujeto de la enunciación; la particularidad del romance es meramente temporal, pues su naturaleza tradicionalista, fundada en la aceptación entre la comunidad de oyentes, legitima la manifestación del romancero como práctica plural de autoría colectiva. Así, la acción del componente persuasivo de la declamación activa la reiteración del discurso romancístico, que se caracteriza tanto por la permanencia de fórmulas, estructuras y motivos perpetuados en territorios y en épocas diversas, como por la inclusión de variantes determinadas histórica, social, política, antropológica y culturalmente.

El procedimiento de concatenación de modificaciones y permutaciones del texto sustenta el concepto de “apertura” de los romances presupuestado por Catalán (1984: 20), también de lo que este considera como un “dinamismo del modelo” siempre atento a las transformaciones semánticas, sintácticas y pragmáticas del signo literario en el marco de los procesos de síntesis productiva y de análisis interpretativo del discurso. En esa variabilidad constitutiva del romancero, la multiplicidad de versiones mantiene, no obstante, un núcleo de significación que permite identificar la composición en la serie de poemas correspondientes a un mismo romance, y no a romances distintos. Lejos de centrar el estudio en el tipo romancístico original, la observación y el discernimiento deben dirigirse hacia su constante actualización y, por ende, a la explicación de la vida folklórica del romance.

Tomando como punto de partida la condición oral y la apertura narrativa del romancero tradicional, este trabajo contempla varios objetivos en aras de la integración de los estudios históricos y teórico-críticos del romancero, cuyo análisis semiótico encabezó el magisterio de Catalán: así, 1) aborda las relaciones del romancero tradicional con la Retórica y la Retórica cultural; 2) revisa los niveles de articulación poética del romancero propuestos por Catalán —la fábula, la intriga y el modelo actancial— y los conecta con los conceptos clave de la teoría del siglo XX en el ámbito de los estudios narratológicos, y 3) explica el componente comparatista y el fenómeno de la intertextualidad en el romancero tradicional a la luz de la Retórica cultural.

El marco teórico-metodológico de la Retórica cultural, propuesto por Albaladejo (2009a; 2012; 2013; 2014), permite el discernimiento de estos elementos constitutivos y configuradores del discurso gracias a un sistema retórico fundado en las partes *artis u oratoris officia* que comprende tanto las construcciones lingüístico-poéticas —de naturaleza inventiva (*inventio*), dispositiva (*dipositio*) y elocutiva (*elocutio*)— como las acciones práctico-comunicativas —de naturaleza intelectualiva (*intellectio*), mnemotécnica (*memoria*) y performativa (*actio / pronuntiatio*)— y que concibe “discursivamente la cultura de una sociedad, ampliamente entendida como el conjunto de conocimientos de los ámbitos antropológico, artístico, económico, histórico, literario, político, religioso, social, etc. aceptados y transmitidos en su seno” (Chico Rico, 2015: 313-314). A expensas de lo que Catalán consideraría como “análisis semiótico de estructuras abiertas” o González como apertura narratológica en la vida tradicional de los romances, el planteamiento de una Retórica cultural fundamentada en la condición cultural de la Retórica y en la presencia de la cultura en esta (Albaladejo, 1998b) posibilita el acercamiento al estudio de los cambiantes procesos de producción y recepción del texto, dirimiendo así el horizonte descriptivo-explicativo del dinamismo romancístico sobre la base de la realidad cultural y a cuenta de la realización diacrónica y geográfica de las múltiples recitaciones en sociedad.

0. “LA POESÍA VIVE EN VARIANTES”. ORALIDAD, PERVIVENCIA Y RENOVACIÓN EN EL ROMANCERO TRADICIONAL: LA APERTURA DEL ROMANCE

Habida cuenta de la diversidad territorial y también temporal en que ha ido transmitiéndose el romance, es palmario que los elementos de recurrente aparición discursiva deben ser de los más antiguos; no se trata, pues, de reconstruir el texto primigenio, sino de seguir lo que Devoto (1955: 266-267) refiere en «Sobre el estudio folklórico del Romancero español» como un “contenido latente idéntico” que resulta del ejercicio comparado de las variantes y opera sobre la conformación de todas ellas. En el método postulado por Devoto (1955: 266-267), la cláusula de tratamiento comparatista sobre el trenzado de variantes no resulta operativa respecto del relato o narración primigenia, sino que focaliza “su funcionamiento en la transmisión oral” como parte de la indagación en que rebulle la tradicional esencia del folklore.

El trabajo realizado por Menéndez Pidal refrenda, como sostienen Galmés / Catalán (1954: 145), la “prueba abrumadora de cómo la poesía tradicional vive sujeta a continua re-creación por parte de los sucesivos y simultáneos individuos cantores que la repiten”. Menudean ya en estas líneas la tradicionalidad y el principio pidaliano por el que “la poesía vive en variantes”, y lo hacen a expensas de la relevancia que adquieren como

cimientos no solo del estudio y entendimiento de un proceso sucesivo y colectivo de creación en el seno de la transmisión oral, sino también como fundamentos teóricos que más adelante constituirán la indagación de una relación con el sistema retórico clásico. Así, al modo de la *inventio* discursiva —*intellectio*, tal vez—, las palabras de Galmés / Catalán (1954: 145) legitiman que “al acto previo de la invención, naturalmente individual, se sigue la aceptación por la colectividad; y a su vez cada individuo de ella deja en libertad su inventiva sólo refrenada por la presión del recuerdo colectivo”. La natural capacidad del oyente en el despliegue de su albedrío imaginativo predispone el impulso de las variantes en una cadena de comunicación sorbida por sendas fuerzas: como aducen Galmés / Catalán (1954: 145), “el romance vive en variantes continuas, aunque conservando inalterada en el fondo su estructura esencial. Su autor es, pues, legión”. La “presión del recuerdo colectivo”, en efecto, modula y contiene las condiciones en que tiene lugar la recreación del texto. Dice Menéndez Pidal (1920: 320) que

En poesía tradicional, y lo mismo exactamente en el lenguaje, la de un individuo es el origen de toda innovación; pero o bien (y este es el caso más corriente) esa iniciativa es mínima dentro del medio en que nace, y entonces, por estar muy apoyada en el medio donde surge, se propaga fácilmente, o bien es de mayor novedad, y entonces necesita para propagarse un excepcional ascendiente y preponderancia del individuo que la impone, resultando fenómeno difícil que sólo con escasa frecuencia se produce. En cuanto a la propagación o arraigo de estas innovaciones, no se verifica sino mediante una insistente y difusa reiteración de actos, primero entre las personas sometidas a la influencia del individuo innovador, y luego constituyéndose cada una de estas en nuevo centro de irradiación.

Lo cierto es que la natural condición oral de la narración de los textos romancísticos conduce a la aserción siguiente de Devoto (1955: 245): “los estudios folklóricos del Romancero no son fáciles de separar de los estudios literarios, ya que siendo el Romancero tradicional, como lo es, literatura oral, aun su estudio estrictamente folklórico se vincula con un hecho literario”. Meritaba Catalán (1997 [1959]: 1)¹ del modo que sigue el trabajo de Devoto:

Entre los numerosos estudios dedicados a los romances hispánicos son proporcionalmente escasos los que tratan de aclarar el “misterio” de la vida tradicional, vida que desde hace siglos esos poemas vienen teniendo; son contadísimos los que tienen por objetivo descubrir la esencia de la literatura de carácter tradicional. Este desinterés procede, en gran parte, de la resistencia de una crítica, que se autodefine como individualista, a admitir la existencia de una literatura colectiva sustancialmente diversa de la literatura personal o individual. Por ello me es grato dar la bienvenida a un artículo de Daniel Devoto encabezado por el prometedor título: “Sobre el estudio folklórico del Romancero español. Propositiones para un método de estudio de la transmisión tradicional”.

1. Señala Catalán (1997: XXXIII) que “la primera edición de este capítulo fue publicada en el *BHi*, LXI (1959), 149-182, con el título ‘El motivo y la variación en la transmisión tradicional del romancero’”.

La concatenación de transmisiones deviene en la manifestación más o menos precisa de unos condicionamientos socioculturales comunes, pero también en la declaración personal de cada individuo como nuevo recitador. Ahora, lo que Catalán propone es el estudio minucioso de la dimensión contenidista del discurso, centrando para ello su trabajo con el *Catálogo general del romancero pan-hispánico* en el romancero oral moderno.

Como decía González (1995: 147), el recuerdo del discurso entre los diversos miembros de la comunidad se atiene así a una reciprocidad entre contenido y contexto que termina por esgrimir no solo una tradición de carácter literario, sino también ideológico. La teoría general de Catalán en su *CGR* resuelve idéntica orientación, ya que propone la consideración del romance como una estructura narrativa abierta, enfatizando con ello las nociones de “apertura” y de “dinamismo del modelo” (Catalán, 1984: 20; *vid.* también Lorenzo Vélez, 1986). Los fundamentos de Catalán refieren, en efecto, la sobrevivencia en los discursos de elementos inactuales, circunstancialidades ajenas al contexto contemporáneo que, no obstante, no constituyen una contradicción con la actualidad del contenido discursivo. De este modo, y, si como alega Catalán, bien es cierto que existe en la *inventio* el despliegue de componentes inventivos caducos, este no responde a intereses históricos, políticos, sociales o ideológicos pretéritos, ni obedece tampoco al apego hacia una reiteración mecanicista “de construcciones poéticas viejas”. Su condición “desactualizadora” delimita, empero, una pretensión muy específica que tiene que ver, nuevamente, con la dinámica de modulación ejercida por los cantores; esta acronía —“atemporalidad” o “temporalidad anacrónica”, según González (1995: 147)— permite la inclusión en la sociedad de nuevos semas de significación que, difiriendo en mayor o menor medida de los esquemas antropológico-culturales de la realidad coetánea, constituyen planteamientos plurales y abiertos en torno a las formas, “las condiciones y costumbres del contexto en el cual vive un texto determinado” (González, 1995: 147). Lo que para Catalán (1984: 21) implica la penetración de los recitadores en una realidad *otra*, “irreal pero posible (‘utópica’)” a través de la enunciación de los discursos, comporta una formulación atemperada y aventajada, pero también motriz, tanto de la Teoría de los Mundos Posibles² como de las posibilidades de construcción ficcional. La *narratio* de un mundo también *otro* dirime la proyección imaginaria de modelos subversivos, atenuadores de las estructuras del orden establecido en el tiempo y en el espacio concretos.

El romance, sistema narrativo abierto, se propone, pues, como un texto capaz de integrar todas las manifestaciones existentes o imaginables, aunque estas devengan en inverosimilitud en el seno de una realidad precisamente cotidiana. Parece evidente que no recogiendo el romancero tradicional “el ideario de las clases dominantes” (Catalán, 1984: 21) el pueblo ejerza sobre las composiciones romancísticas una potestad ideológica “con aspiraciones a una reorganización más justa de la realidad social y a una profunda revisión del sistema de valores en que se sustenta el orden, injusto, establecido” (Catalán, 1984: 21). La inactualidad de los elementos del mundo discursivamente representado debe entenderse al trasluz no solo de un revestimiento ficcional, sino también de una deliberada y perentoria alteración de las leyes de la realidad efectiva; bien que más

2. Sobre la Teoría de los Mundos Posibles, *vid.* Doležel (1989, 1999 y 2010), Albaladejo (1992 y 1998a) y Rodríguez Pequeño (1995 y 2008).

pudiera suponer este propósito el punto de partida, también, de la Teoría de los Mundos Imposibles³, muy en la línea de lo que para Doležel significan sus postulados en torno a la semántica ficcional. Señala pues Doležel (1997: 79-84), recalcando la funcionalidad mimética evocada por la *Poética* aristotélica, que “1. Los mundos ficticios son conjuntos de estados de cosas posibles”; que “2. El conjunto de mundos ficcionales es ilimitado y variado al máximo” y que “3. Los mundos ficcionales son accesibles desde el mundo real”. Los discursos y creaciones en cadena no quedan restringidos a las imitaciones del mundo real, actual, sino que tanto cantores, en su proceso de emisión, como “pueblo” oyente, en su proceso inverso de recepción —también nuevo transmisor y recreador—, asumen la semántica de los mundos posibles, de esos elementos inactuales, como realidades alternativas que “no excluyen de su ámbito los mundos ficcionales o análogos al real” (Doležel, 1997: 80). Es la tercera tesis la que más se aviene a las consideraciones “desactualizadoras” de Catalán. Dice Doležel (1997: 82) que

[...] la semántica de los mundos posibles legitima la soberanía de los mundos ficcionales frente al mundo real. Sin embargo, al mismo tiempo su noción de accesibilidad ofrece una explicación de nuestros contactos con los mundos ficticios. Para este acceso es necesario atravesar las fronteras del mundo, transitar del reino de los existentes reales al de los posibles ficcionales. Bajo esta condición, el acceso físico es imposible. Los mundos ficcionales solo son accesibles desde el mundo real a través de canales semióticos, mediante el proceso de información.

Las consideraciones de Doležel explican y consolidan teóricamente los presupuestos de Catalán y de González en lo que estatuye una firme aseveración de la actuación de la noción de “apertura” sobre los romances, sobre estructuras narrativas cuyos segmentos discursivamente estructurados toman la vida real como modelo para impulsar la representación —fragmentaria y simplificada— no solo de los sistemas sociales, económicos e ideológicos del referente inmediato y vigente (*vid.* Romero, 1979), sino también de paradigmas de organización semántica alternativos que constituyen, en palabras de Catalán (1984: 19), “la *fábula* que todo romance encierra”. Esos sistemas semánticos alternativos configuran lo que Doležel, entre otros, significa como “mundos posibles”, entidades espacio-temporales cuyo acceso está supeditado, primero, al discernimiento sensible de los receptores y nuevos emisores de la creación artístico-verbal respecto de la realidad posible, “desactualizada”, caducada quizá; al aserto y voluntad más o menos consciente de la innovación en el texto oral a través de nuevas construcciones verbales y temáticas, luego.

Catalán (1984: 19) refiere así la tendencia dicotómica e integradora de la herencia y la innovación —sostenida ya en el estudio pidaliano de 1920— que define los romances como narraciones tradicionales “sujetas al juego de estas dos fuerzas complementarias que gobiernan la transmisión y transformación de toda estructura social y de toda expresión artística colectiva”. Por ello

3. Sobre la formulación de los Mundos Imposibles *vid.* Martín Jiménez (2015a, 2015b y 2016) y Rodríguez Pequeño (1997).

[...] la complejidad significativa de sus fábulas. Por una parte, su plano expresivo, aunque sujeto a variación renovadora, retiene a menudo significantes que apuntan a sistemas de oposiciones paradigmáticas lejanas en el tiempo; esto es, significantes que permiten una interpretación referida a sistemas semánticos caducados ya (o, al menos, aparentemente caducados). De otra, sirven perfectamente, aunque arrastren esa herencia tradicional, para manifestar o reflejar el referente en que modernamente se cantan, el mundo real en que viven los usuarios del romancero. Ello es posible gracias a una propiedad esencial de las creaciones tradicionales: la apertura, tanto de los significantes como de los significados, a cualquiera de los niveles de articulación del mensaje. (Catalán, 1984: 19-20)

Reiteración e innovación, como alegaba Menéndez Pidal (1920: 327) en *Sobre geografía folklórica*, van perpetrando

la transformación como consecuencia del proceso mismo de memorización y re-producción de versiones por los sucesivos (y simultáneos) transmisores del saber tradicional. Aunque la manifestación múltiple y variada de las virtualidades que una estructura contiene no supone, en principio, la transformación de la estructura básica, el proceso reproductor acaba por alterar el modelo, el 'programa'. (Catalán, 1984: 20)

Cantores y recitadores —en sus procesos de emisión y de recepción del discurso— ostentan así una doble potestad compositiva. Por un lado, la representación de la fábula puede mantener la expresión de significantes directamente vinculados con temporalidades diversas y pretéritas que, del mismo modo, están sujetas a la manifestación de todo un sistema de oposiciones respecto de la realidad coetánea en que estos textos fundan su articulación enunciativa; por otro lado, y pese a esa relativa fijación semántica —la “herencia tradicional” significada por Catalán—, la expansión semiótica de la fábula permite insertar la composición en un tiempo también contemporáneo, representativo de la modernidad socio-histórica en que esta se canta y coherente con las estructuras del mundo antropológico, cultural y cognitivo de “los usuarios del romancero” (Catalán, 1984: 20). Es posible esto gracias a esa mixtura de pervivencia y renovación fundada en las condiciones del texto oral, su cimentación folklórica y significación abierta en lo que constituye, al cabo, la dinámica de conformación de las variantes y las versiones.

La apertura es, pues, no solo un rasgo definitorio de los romances como estructuras narrativas abiertas, sino también característica esencial para la observación de los procesos que tienen lugar en esa dimensión contenidista del discurso que antes quedó apuntada. Siguiendo una orientación descriptivo-explicativa, el *CGR* de Catalán (1984: 21-22) postula que “un modelo puede producir un sinfín de poemas-objeto más o menos diferenciados según tipos temporal y espacialmente delimitados (esto es, históricamente condicionados), dependientes de la interpretación de los modelos por la serie de transmisores-recreadores (artesanos) que en el curso del tiempo, en espacios sociológicos variables, los han ido utilizando”. Una vez más cabe incidir en la relevancia que adquiere el estudio pidaliano en torno a la “geografía folklórica”. Como dirimía Devoto (1955: 267-269) en su «Sobre el estudio folklórico del Romancero español»,

Un gran paso hacia la concepción multiforme de la canción narrativa española se debe a los trabajos de Menéndez Pidal, que establece la diferencia entre la poesía de arte y la poesía tradicional en el hecho de que aquella cuente con un texto único al que debemos referirnos —aun en los casos en que existan variantes, estas nunca serán tantas ni tan fundamentalmente diversas como las de una canción tradicional—, mientras que “la poesía tradicional se repite siempre en variedad continua”. [...] La variante no es un accidente, en la poesía tradicional, sino su propia y única manera de vivir: “el romance vive variando su forma. Vive en variantes”. [...] La vida de la canción popular, hija de la lengua, es semejante a la del idioma: tanto la canción como el lenguaje viven “en variedad continua y en permanencia esencial”. Y entre el doble balanceo del individuo, creador de variantes, a la colectividad, que las acepta o las deja perder, la conducta de la canción no es meramente azarosa.

Ahora bien, los nuevos presupuestos que salen a colación no solo fundamentan la permutabilidad de los romances en su peregrinaje espacio-temporal como creaciones que van sucediéndose en variantes y versiones, sino que refutan “la mera actualización de su estructura verbal” focalizando “una reorientación temática profunda” (Catalán, 1982: 287). Según el CGR, la multiplicidad de realizaciones de un modelo romancístico no puede considerarse asimismo como una pluralidad de romances distintos. Se trata ciertamente de manifestaciones diversas que difieren de lo que podría denominarse el discurso arquetípico que les da origen, pero que en su recitación y enunciación otra no resuelven sino el poema “que se cantó ayer o se cantará mañana, o se canta, cantó o cantará allí (en cualquier otro lugar de su área de difusión)” (Catalán, 1984: 22)⁴. La variabilidad de la invención depende de un proceso de transmisión en que prima el principio pragmático de adaptación, pero la nueva reproducción consiente con una identidad de variantes entre las que pueden encontrarse innovaciones “a otro nivel estructural, una ‘invariante’” (Catalán, 1984: 22). La inclusión de la “invariante”, como refiere Catalán, no contraviene la proclamación de las versiones como estribaciones de un mismo romance e indistinción del poema primigenio. La propiedad aperturista estatuye así la categoría por la que el CGR considera todas y cada una de esas manifestaciones compositivas de un romance “como expresiones igualmente válidas de un modelo abierto, dinámico, y aspira a representarlas en su descripción” (Catalán, 1984: 22). De acuerdo con esta afirmación, un romance como el de la *Muerte del príncipe don Juan* no remite a una sola de sus manifestaciones, ni siquiera a la primera y más remota de ellas, sino que encuentra su significación en el vínculo semántico y pragmático integrado que a través del tiempo y del espacio se establece entre todas sus versiones. No se trata de que el relato original inherente a la primitiva tradición oral vaya viendo mermada su densidad y precisión con la flexibilización del meollo significativo en su transmisión, realizada ahora por la tradición literaria, sino más bien de una expansión de las formas periféricas de la narración que en absoluto resulta desvirtuadora del discurso originario; antes bien, la evolución no solo antropológica sino también histórica y cultural de las sociedades despliega la

4. Vid. también Atero Burgos (1996).

potenciación de un horizonte de significación que, en todo caso, vuelve una y otra vez sobre un mismo eje central de significación o unidad mínima de significado.

El plano contenidista de Catalán vuelve así sobre los postulados de la poesía tradicional de Menéndez Pidal, pero también sobre las ideas reformuladas por Devoto, quien veía en esa recolección de las narraciones tradicionales y en la indagación de sus precedentes primitivos y clásicos los comicios históricos y teóricos del discurso popular en torno a su origen y expansión narrativa, cuya idiosincrasia convinieron los estudiosos en abordar conjuntamente al trasluz de esa manifestación discursiva arquetípica que Catalán (1984: 22) sojuzgaba no es distinta a la “que se cantó ayer o se cantará mañana, o se canta, cantó o cantará allí (en cualquier otro lugar de su área de difusión)”. Menéndez Pidal (1920: 330; *vid.* Galmés y Catalán, 1954: 131), ya señalaba que

[...] cada versión se nos puede mostrar como una agrupación de pormenores venidos de parte diversa [por entrecruzamientos multiformes de unas con otras]; pero esos pormenores cambiadizos son partes del cuerpo de la poesía que se renueva para vivir, y ese cuerpo tiene como alma, como principio informador que le da unidad vital, la idea poética del conjunto del romance, arraigada en todas las imágenes por cima de las variantes especiales. Esta idea del conjunto, como creación poética más alta y difícil que los detalles, está muchísimo más que estos libre de las invenciones individuales de los recitadores, permaneciendo casi siempre inalterada, en medio de los múltiples cambios de pormenor en su exposición, presidiendo y señoreando todos esos cambios.

La permutabilidad de la dimensión contenidista, de esa “reorientación temática profunda” (Catalán, 1982: 287), es cuestión ya esbozada también por el maestro Menéndez Pidal (1920: 330) a través de lo que él aprehende como “unidad vital” o “idea poética del conjunto del romance”. De lo que se trata, en suma, es del alma de la historia discursiva como principio imaginativo y alegórico fundante de la renovación romancística, elevando por encima de cualquier variante particular una pulsión inventiva que remite en términos generales a un “alma” semántico-creacional común y exenta en mayor medida de las alteraciones producidas en cada intervención individual (Catalán, 1959: 153). Esta alma sémica, y en virtud de su consideración general tanto en la producción como en la recepción textual, capitanea y modula los cambios que a su alrededor se ejecutan. En el marco de la variedad elocutivo-expresiva de la *inventio*, la invariante permea el remate de una modificación semántica que es consecuencia de una posible interpretación.

Desde el discernimiento en conjunto del romance en todas sus variantes, la propuesta metodológica de Devoto frente a Menéndez Pidal estriba en la voluntad de “buscar en el sentido profundo de los motivos la explicación de la vida folklórica del tipo” (Devoto, 1955: 289; *vid.* Catalán, 1959: 151). Si bien Devoto se aleja en su método de la contemplación y exploración del “modelo” (Catalán, 1984: 22) o discurso arquetípico; esto es, se desentiende del “origen del relato que [le] ocupa” (1955: 266). Arguye pues que

[...] existe un romance —es decir, una narración tradicional— en un número *n* de versiones. Sin pretender referirlas a un prototipo —existente o perdido— del que se desprendieron las variantes por un proceso más o menos largo cuyas etapas es —creemos— imposible reconstruir, es innegable que existe un *contenido*

semejante en cada una de las variantes de un mismo romance y no como entidades sin relación alguna. Nos interesa primeramente el estudio de ese *contenido*, de su transmisión, y de cómo, permaneciendo las variantes fieles en esencia a ese contenido, lo han modificado cada una dentro de una fidelidad general. De la comparación de las variantes surgirá, pues, un contenido latente idéntico que las informa a todas; y su estudio nos servirá, no para explicar el relato [...] sino para explicar su funcionamiento en la transmisión tradicional. [...] Si un contenido latente surge de la comparación de las variantes, no por escondido es menos real que las variantes mismas; nuestro método se reduce a desentrañarlo para explicar por él la conducta folklórica de la narración, y no a remontar el tema o la variante elegida a una época y una función anteriores. Es más: libres de toda historicidad [...] consideramos las variantes antiguas como lo que son: como “idealmente contemporáneas”, para emplear la afortunada frase de Croce, ya que estuvieron —están— informadas por un mismo contenido que las versiones actuales (1955: 266-267).

He aquí que el despojamiento explicativo del origen del relato de que se desprende un número indeterminado de versiones perpetra un viraje del estudio hacia el *iter* cenital de un contenido concurrente en cada una de las variantes. En la imposibilidad de reconstrucción de un romance prototípico, que señala Devoto, interesa sustancialmente el núcleo contenedista de común estatuto semántico en cada producción de nuevas y particulares variantes. Podría tratarse, en efecto, de variantes individuales, y ello si se atiende a la singularidad con que opera el proceso de recepción en el seno de una multiplicidad de oyentes y, a su vez, nuevos emisores del discurso; no se trata, no obstante, de variantes aisladas, en cuanto el vaivén de repeticiones no disgrega la univocidad de la secuencia significativo-narrativa.

1. “LO QUE TODAVÍA VIVE EN LABIOS DEL VULGO”. RETÓRICA, RETÓRICA CULTURAL Y ROMANCERO TRADICIONAL

Retomar la formulación de las construcciones ficcionales o los postulados en torno a los mundos posibles no cae en trivialidad alguna si se atiende al estatuto de apertura de los discursos; apertura que exige considerar el sentido de las voces interpretativas en términos atinentes tanto a los procesos de síntesis productiva como a los procesos de análisis interpretativo. A este tenor, y desde la voluntad de integración conceptual que rige el romancero, también los estudios históricos y los dogmas teóricos encuentran su propia coyuntura de convergencia en sus análisis. Es el caso de la articulación de los procedimientos psicofisiológicos de producción y de recepción del discurso del romance, cuyo contenido respecto de la realidad que subyace puede abordarse desde los presupuestos teórico-analíticos de la Retórica cultural.

El arte de lenguaje debe entenderse como un fenómeno cultural explícito tanto en el lenguaje retórico como en el lenguaje literario, cuya global sistematización comunicativa abarca no solo el nivel microestructural y elocutivo, sino también la macroestructura, el referente textual y los aspectos pragmático-comunicativos (Albaladejo, 2013: 17). Siendo el romancero una manifestación lingüística enraizada en la modulación cíclica y retroactiva de la interacción humana, la realización oral de los discursos mediante el canto y la recitación conecta no solo con su funcional proyección perlocutiva de persuasión, sino

también con la conciencia, igualmente perlocutiva, por parte de productores y receptores de su efecto de convicción. En la dimensión perlocutiva de los actos de persuasión y convicción, de naturaleza pragmática y recíproca en la comunidad de cantores y oyentes, adquiere una gran importancia la presencia de elementos culturales “que forman parte del discurso y la posición de este en el contexto de la comunicación”, el cual se revela como una “construcción cultural en que el discurso desempeña una función política y social que también es cultural” (Albaladejo, 2014: 296-297).

Que Catalán (1997: 143), en su *Arte poética del romancero oral*⁵, refiera que ha aspirado “a completar la lectura horizontal, sintagmática, de los textos, con una lectura vertical, paradigmática [y que ha] considerado como parte inalienable del acto sémico la actualización, en los productos de la ‘artesanía’ literaria, de concepciones, fragmentarias o simplificadas, pero siempre representativas de los sistemas sociales, económicos e ideológicos del referente”, constata no solo el que empieza a ser el discernimiento sensible de la apertura significativo-romancística como principio de estudio semiótico (vid. Pinto-Correia, 1995) con conciencia de dominio propio, sino también —y principalmente— la filiación crítica con el interés por el texto como unidad de comunicación global en que quedan representados y expresados el conjunto de los valores, las creencias y las estimaciones de los individuos de una sociedad (Chico Rico, 2015: 313; vid. también Albaladejo, 2012). Tal interés constituye en la actualidad un eje fundamental de los estudios semiótico-lingüísticos; con esto, las propuestas contemporáneas que circundan la disciplina de la semiótica centran sus investigaciones ya no tanto en el signo lingüístico como sí en los complejos procesos de significación —producción y recepción— en los que este adquiere sentido pleno. Desde esta perspectiva, el crédito concedido al texto como sistema semiótico incide en lo que se ha denominado “semiótica textual”, metodología de análisis que focaliza los objetos, fenómenos y relaciones del plano textual mediante la búsqueda de significados globales (vid. García Berrio, 1981: 10; Chico Rico, 1988: 10). En esta línea, y cuando resulta precisa la consideración de la comunicación humana y la vida en sociedad gracias a una “galaxia de discursos”, cabe plantearse el modo en que estos discursos establecen sus relaciones e influencias, unos sobre otros, de la misma manera que han de tenerse en cuenta la comprensión y explicación de “cómo todos ellos envuelven a los productores y a los receptores haciendo que una red de relaciones interdiscursivas los conecte y dé sentido a sus actuaciones comunicativas” (Albaladejo, 2012: 89). Según Peirce (1965: 332),

5. La «Advertencia» a *Arte poética del romancero oral. Parte 1ª: los textos abiertos de creación colectiva* explicita la labor de compilación de “trabajos de índole teórica referentes al análisis de la particular poética de los textos estructuralmente abiertos del romancero de tradición oral cantado en los siglos XIX y XX. Pertenecen a muy distintos momentos de [su] vida profesional, por lo que su metalenguaje crítico varía considerablemente, aunque respondan a una concepción unitaria de la poesía analizada. Por ello los public[a] atendiendo a su cronología. En esta reedición [ha] acoplado, a veces, en un mismo capítulo más de un trabajo, para no presentar al lector dos versiones de una exposición que circunstancias de diverso tipo [le] habían llevado a repetir. Aún así, el carácter misceláneo del libro y la voluntad de respetar la argumentación original explican que ciertos ejemplos reaparezcan en más de un contexto. La versión que [da] en esta reedición mejora, a veces, la expresión original. Solo cuando añad[e] información ajena al trabajo o trabajos reeditados en cada capítulo, utiliz[a] corchetes [] para que el lector no atribuya el dato al tiempo histórico de la redacción original. Las otras correcciones, de carácter estilístico, no llegan a despojar al texto del lenguaje crítico propio del tiempo en que se escribió, aunque, a veces, haya estado tentado de hacerlo” (Catalán, 1997: XXXIII).

[5. 484.] Yes this does not quite tell us just what the nature is of the essential effect upon the interpreter, brought about by the *sêmio'sis* of the sign, which constitutes the logical interpretant. (It is important to understand what I mean by semiosis. All dynamical action, or action of brute force, physical or psychical, either takes place between two subjects [whether they react equally upon each other, or one is agent and the other patient, entirely or partially] or at any rate is a resultant of such actions between pairs. But by "semiosis" I mean, on the contrary, an action, or influence, which is, or involves, a cooperation of *three* subjects, such as a sign, its object, and its interpretant, this tri-relative influence not being in any way resolvable into actions between pairs.

En tanto proceso de producción de sentido, la semiosis deviene esencial en la comunicación, donde el signo ejerce y expande su operatividad en el seno del vínculo triádico que mantiene con el objeto representado y el interpretante; así pues, atiende a las relaciones signícas —signo, objeto e intérprete— del discurso como construcción lingüística y se ocupa de la explicación y descripción de la nueva reproducción del discurso en la mente del receptor "a modo de constructo de la comprensión del discurso recibido e interpretado. Un signo produce un interpretante y puede darse una cadena de interpretantes, de tal modo que la semiosis llega a ser ilimitada" (Albaladejo, 2012: 90). La semiosis es asimismo imprescindible en los estudios relativos a la Retórica en general y a la Retórica cultural en particular si se repara en el componente cultural del discurso retórico en sus diversas operaciones, centrando las implicaciones sociales de la dimensión comunicativa en los diferentes ámbitos de realización discursiva en el marco del hecho comunicativo de que forma parte.

La conexión entre lo que Catalán considera como "análisis semiótico de estructuras abiertas" o González como concepción de apertura narratológica en la vida tradicional de los romances y el planteamiento de la Retórica cultural encuentra su justificación ya en las formulaciones de un romancero entendido como poesía de raigambre oral-tradicional y, por ende, como manifestación eminentemente folklórica. Es en esta estructura oral, modulada desde la competencia evocadora de la memoria, donde tiene lugar el comienzo del espectro teórico-analítico del discurso retórico o literario, insoslayablemente vinculado a los orígenes del pensamiento inherente a la Retórica y Poética clásicas que enraízan en el estímulo del estudio del ámbito comunicativo lingüístico general (Chico Rico, 1992: 234; 1998: 338 y ss.; Albaladejo, 2009a: 91 y ss.) desde una perspectiva metodológica moderna asentada en las recientes teorías poético-lingüísticas discernidoras de la especificidad del discurso verbal artístico.

Más allá de la pormenorización de la particularidad de los procesos de producción y de recepción de la poesía tradicional atendiendo a la instrumentalización de la oralidad, la natural condición del ser humano para la interacción comunicativa sienta las bases para la justa consideración del lenguaje como enlace que conecta la Poética y la Retórica, y por ende, el discurso literario y el discurso retórico, cuya naturaleza presenta diversas desemejanzas resueltas en la implicación siempre activa de un lenguaje "de configuración expresiva y potenciadora de rasgos que están al servicio de los propósitos comunicativos de carácter perlocutivo e ilocutivo que están presentes en estas clases de discurso y en las intenciones de quienes producen discursos retóricos y obras literarias" (Albaladejo, 2005: 11; *vid.* también Chico Rico, 2015).

El vínculo de integración que imprimen estas ciencias no estriba sino en el terreno preeminente del lenguaje como instrumento de activación comunicativa; tal nexo adviene bajo la coyuntura de la Retórica general propuesta por García Berrio (1984). Deudatarias del estructuralismo y de las corrientes de pensamiento de la crítica formalista, las contribuciones de García Berrio sientan la base de la teoría literaria moderna, que desde la segunda mitad del siglo XX ha asumido la eclosión de una conciencia retórica afanada en la recuperación de la Retórica en todas sus partes con el objeto de “fortalecer la reflexión sobre la comunicación lingüística y sobre la constitución discursiva [...] y, retroactivamente, reinterpretar, enriqueciéndolo, el propio sistema retórico recuperado” (Chico Rico, 2015: 305). Es este el contexto que Chico Rico (2015) ha abordado en relación con el marchamo de “Neorretórica”, en que se incluye tanto la Retórica general presupuestada por García Berrio como la Retórica cultural concebida por Albaladejo. En su recorrido, la Retórica general o teoría retórico-general no solo ha concitado la integración fructífera e interdisciplinar de las ciencias clásicas del discurso, la Poética y la Retórica, y las modernas, la Lingüística textual y la Poética lingüística (García Berrio, 1984; Chico Rico, 1988: 61-62; 1998: 340; Albaladejo, 1988-1989: 9; 2005: 11; 2009a), con el propósito de desarrollar y consolidar una ciencia general del discurso capaz de reorganizar definitivamente los estudios sobre el discurso literario y sobre el discurso retórico, así como sobre su comunicación, sino que ha comportado también, desde la vocación de una “teoría retórica integrada” (García Berrio, 1984: 49), una propuesta teórico-metodológica que permite el entendimiento y la explicación de las relaciones entre Retórica y cultura⁶, entre discurso —literario y no literario— y cultura, y las funciones que la Retórica y el discurso “desempeñan desde una perspectiva pragmático-cultural en el marco de una sociedad, así como [sus] elementos culturales” (Albaladejo, 2012; Chico Rico, 2015: 319)⁷.

6. En palabras de Albaladejo (2013: 3), “Retórica y cultura están unidas y no puede entenderse una sin la otra. Paiedia de Werner Jaeger ofrece las claves de la significación cultural de la Retórica en la Grecia clásica, que estaba unida a la enseñanza y, por tanto, a la formación de los ciudadanos, como una auténtica cultura política [...], de tal modo que la cultura globalmente considerada no podía concebirse sin la Retórica. La función de la Retórica en la cultura romana es inseparable del programa que en su *Institutio oratoria* ofrece Quintiliano para la formación del orador, que en gran medida es un programa para la formación del ciudadano culto. Por tanto, la Retórica es clave en la cultura y en la enseñanza [...]. A su vez, la cultura tiene una función imprescindible en la Retórica, tanto en lo que se refiere a los contenidos del discurso como al carácter cultural de su construcción y, por tanto, a la consideración del propio discurso retórico como una construcción cultural, como también lo es la obra literaria o cualquier manifestación poética de la pintura, la escultura, la música, etc.”

7. La Retórica cultural implica, pues, un instrumento teórico-metodológico de integración deductiva de acuerdo con las relaciones que se establecen en el núcleo triádico conformado por la Retórica, el discurso, literario y no literario, y la cultura. La Retórica asimila así los empréstitos sociales, antropológicos, ideológicos, económicos, religiosos e históricos que comporta la cultura, y de cuyas relaciones se colegía en la Antigüedad la conformación de un proyecto sistémico de enseñanza, aprendizaje y formación de la comunidad ciudadana. Con todo, una nueva formulación de Albaladejo (2014: 296; *vid.* también Chico Rico, 2015: 313) avala que “[e]l planteamiento de una Retórica cultural se basa en la condición cultural de la Retórica y asimismo en la presencia de la cultura en la Retórica [...], la cual no podría cumplir su finalidad perlocutiva, su meta de persuasión y convicción, sin contar con elementos culturales que son insertos y activados en los discursos y que contribuyen a la finalidad de éstos, colaborando al reforzamiento del código comunicativo que se sitúa entre el orador y los oyentes, así como entre todo productor y sus receptores, conectando la instancia productora y la instancia receptora. El componente cultural de la Retórica y la función cultural de ésta son el objetivo central de la Retórica cultural. Dicho componente está distribuido en los distintos niveles del discurso retórico correspondientes a las operaciones retóricas, si bien tiene en el nivel de *inventio* uno de sus principales alojamientos, junto al nivel de *elocutio*, en el que la metáfora desempeña una ineludible función cultural.”

En el marco de semejante despliegue de la cobertura semiótica se inscriben, pues, los estudios históricos del romancero, a los que Catalán concede, mediante el concepto de apertura, la amplitud teórico-analítica considerando “como parte inalienable del acto sémico” (1997: 143) la propia naturaleza y dinámica del romancero. La esencialidad de la significación tradicionalista inserta el romance en un sistema de comunicación homologable con el proceso de la semiosis; con ello, la producción del discurso literario-romancístico, esto es, la ejecución de los signos, proyecta la representación de un objeto perteneciente al conjunto referencial del texto, el mundo efectivo que le sirve de base y fundamentación, para posteriormente asumir en el constructo comprensivo del oyente, receptor o interpretante un ejercicio de adecuación y apropiación hermenéutica susceptible de perpetrarse comunicativo-materialmente en una nueva reproducción del discurso. Del mismo modo que la semiosis se delinea en términos de ilimitación de conformidad con su natural régimen de concatenación constante de signos en una cadena de interpretantes, el origen, la explicación y la maduración de la poesía lírica tradicional se coligen atendiendo a la descodificación y recreación de los signos en la realización discursiva de su ilimitado eslabonamiento.

Así pues, la predisposición a una hipótesis de conocimiento de carácter aperturista e integrador no solo atañe a la instrucción teórica que concita la actuación teórico-analítica de las ciencias clásicas —Retórica y Poética— y las modernas —Lingüística textual y Poética lingüística—, sino que atiende también a los efectos que elucidan la trayectoria histórica de un género, subgénero, clase textual o modelo expresivo-referencial, expandiendo su avezado revisionismo histórico hacia un replanteamiento inclusivo de índole teórica. Es importante en este punto delimitar las trabazones de pertinencia descriptivo-explicativa y teórico-crítica que permiten precisar la coyuntura de incorporación de los estudios retóricos a la dimensión comunicativa del romancero. Si García Berrio (1984: 34), en efecto, consideraba la Retórica desde un enfoque retórico-general como una “técnica de persuasión”, y esto mediante la reformulación del discurso “como proceso de persuasión orientado a la acción moral, individual o colectiva” (1984: 37), es decir, “como un *proceso constante, cuidadosamente graduado de intercambio de valores* entre el emisor del discurso [...] y el receptor del mismo” (García Berrio, 1984: 38; *vid.* también Chico Rico, 2015: 312), Albaladejo apunta con su orientación teórico-cultural a “la necesidad de estudiar el discurso y la cultura a partir de sus componentes persuasivos” (Chico Rico, 2015: 312), lo que implica la indagación y el discernimiento de la influencia ejercida sobre los individuos extendiendo su campo de acción hacia las relaciones entre Retórica y cultura y, por ende, hacia un espacio en que convergen las diversas tipologías textuales conformantes del tejido discursivo de la cultura de una sociedad (Albaladejo, 2012; Chico Rico, 2015). Un viraje hacia los estudios del romancero conduce a la tesis revitalizadora y de dignificación de la poesía popular tradicional a mediados del siglo XX a cargo de la hispanista Frenk. Según sus palabras,

[l]a transmisión solía producirse en un circuito complejo. Por ejemplo: a alguien le gustaba un poema que acababa de oír; pedía que se lo recitaran o cantaran otra vez; lo memorizaba, quizá después de escribirlo; lo recitaba o cantaba ante otras personas, que a su vez podían memorizarlo, quizá ponerlo por escrito, y en todo caso repetirlo ante otros, con o sin música, y así sucesivamente. Digo “ante

otros”, porque una característica más de esa difusión por la voz es la frecuente presencia de grupos de oyentes: se trataba de un fenómeno colectivo, emparentado, hasta cierto punto, con el teatro. (Frenk, 2006: 159)

En relación con la Retórica como “técnica de persuasión”, la proposición de Frenk sedimenta del mismo modo en una combinatoria inclusiva que concierne los procedimientos psicofisiológicos de producción y recepción del discurso artístico-verbal. En este sentido, la transmisión de la poesía oral-tradicional tiene lugar amén de lo que Frenk significa como un “circuito complejo” de interacciones expresivas y comunicativas fundado en un sistema de variabilidad productiva e interpretativa que se inicia con la recitación oral del texto y que circula de manera amplia y concatenada hacia las diversas manifestaciones de la recepción aural para devenir en fenómenos discursivos innovadores, sin soslayar por ello la reiteración auditiva radicada a través del reducto memorístico y que constituye la complejidad de las variantes. El planteamiento de Frenk se adhiere así a la manifestación del hecho retórico al conectar sendos territorios de formulación comunicativa, la retórica y la literaria, estatuyéndose esta última —en lo tocante al romancero— en trasunto de la cristalización de la vida y la pervivencia folklórica.

La integración científica queda legitimada volviendo sobre los fundamentos clásicos de la *Retórica* aristotélica y su constitución del discurso sobre la base de la realidad de sus tres componentes conformantes. En palabras del Estagirita (1358b: 193), “el que habla, aquello de lo que se habla y aquél a quien habla”, matizando, no obstante, a reglón seguido que “el fin se refiere a este último, [es decir], al oyente”. La definición en que Frenk circunscribe la intervención de la trasmisión no constituye solo un “circuito complejo”, sino que rige además el engranaje de una divulgación en términos cíclicos. Así pues, la declamación del discurso romancístico se ensarta en la cimentación del esquema retórico al cifrarse su realización y desarrollo oral esencialmente orientados al *movere* de los afectos de los “grupos de oyentes”. “El hecho retórico [sostiene Albaladejo (2009b: 39)] es un fenómeno comunicativo del que forman parte el orador o la oradora que pronuncia el discurso, quienes oyen el discurso y el propio discurso, así como el canal de la comunicación, el código, el referente del discurso y el contexto de la comunicación”. El gusto de los oyentes por la recitación romancística, sostenida por el *docere* y su vinculación con el *logos*, comienza a constituir el proceso por que tiene lugar el *delectare* —*ethos*— y la consecuente afección del *movere* —*pathos*—, motivado por el componente persuasivo del discurso orientado, como decía García Berrio (1984: 37), “a la acción moral, individual o colectiva” materializada en la nueva recitación cada vez. En efecto, la declamación y difusión por voz es para Frenk un fenómeno colectivo, pero no deja de ser también individual en tanto debe considerarse cada recitador en su singularidad personal e idiosincrasia discursiva. También “la acción moral” presupuestada por García Berrio está presente en la consideración del romance si no se olvida que para el pensamiento del Romanticismo alemán tanto el romancero como el teatro estatuyen el paradigma de la expresión cultural e identitaria española. El romance, fundamentalmente el romance tradicional viejo, se nutre de la experiencia humana, de la realidad cotidiana y de las circunstancias históricas, por lo que resulta extraña una recitación sin implicaciones de tipo moralista, ejemplarizante o informativa con propósitos de instrucción sobre el pueblo; por esta misma causa, y en la perpetua dinámica de producción, recepción y repetición del discurso, el romancero se relaciona

con la definición retórico-general al atender a “un proceso constante, cuidadosamente graduado de intercambio de valores entre el emisor [...] y el receptor” (García Berrio, 1984: 38) atinentes al constituyente cultural de la sociedad. Resulta efectiva aquí no solo la posibilidad de una teoría retórica integrada a partir de la Retórica general o teoría retórico-general abarcadora de las relaciones de influencia de la cultura sobre la Retórica y de la Retórica sobre la cultura en el marco de una Retórica cultural —o teoría retórico-cultural—, sino también de una “teoría pragmática de la influencia o la persuasión” (García Berrio, 1984: 43), que brinda carta de naturaleza al estudio de estrategias comunicativas de persuasión con la finalidad de conocer los diferentes modelos que presenta la comunicación de todos los tiempos en la construcción y transmisión de conocimiento, significado ideológico, relaciones de poder y propuestas de cambio social (Chico Rico, 2015).

La pronunciación del romance popular tradicional encuentra su formulación, como el discurso retórico de la Antigüedad, en la actuación conceptual de la poliacroasis, noción que, construida a partir del griego *polýs*, *pollé*, *polý*, en su acepción de abundancia y multiplicidad, y *akróasis*, “audición”, significa la “audición e interpretación [que] se producen en relación con todo discurso retórico que es pronunciado ante un auditorio como conjunto de personas” (Albaladejo, 2009a: 1-2). De nuevo, la vinculación histórica entre Retórica y Poética aparece como argumento e instrucción para denotar la transferencia del concepto de poliacroasis desde el ámbito de la oratoria al de la literatura, en tanto una y otra resuelven manifestaciones del arte del lenguaje (Albaladejo, 2009a: 3).

El prototipo poemático escuchado mediante el canto o la recitación gozaba de originalidad y talante persuasivo; era memorizado, quizá también escrito, e insertado, a través de la nueva declamación —cifrada en variantes—, en un sistema de propagación cíclica y constante reconocida por el vulgo, al que este concedía, por prestigio e imposición prioritaria, la categoría de versión como valor predominante de producción de la *narratio* y estatuía como producto sociocultural enraizado en la memoria de la colectividad contemporánea. Bien pudiera deberse esta precedencia a las circunstancias socio-históricas de un contexto amplio —político, lingüístico, entre otros—, bien a la celebridad y gusto de modelos expresivo-referenciales en que sale a colación el mayor o menor apego por la letra, la musicalidad o las aptitudes del cantor. Se colige, del privilegio de una versión u otra sobre el resto de recitaciones, la contigüidad o inclinación de los oyentes respecto de los empréstitos socio-históricos de este contexto amplio hacia la realidad contemporánea de materialización narrada o cantada del romance, también el gusto o la querencia por la notoriedad semántica del discurso en la historia de una sociedad o comunidad. Tal vez, también, por las aptitudes paraverbales y corporales del orador o cantor, fundadas en elementos comunicativamente significativos más propios de la operación no constituyente del discurso de la *actio* o *pronuntiatio*, y que favorecen la memorización de la actividad discursiva gracias a la conciencia poliacroática del recitador, que “no olvid[a] en su actividad discursiva a todos esos integrantes de su amplísimo auditorio, en un difícil ejercicio de construcción comunicativa adecuada” (Albaladejo, 2000: 21). En esta órbita de adecuación comunicativa se inscribe el principio del *decorum* o *aptum* (Lausberg, 1960: 258), por el que quedan justificadas la función persuasiva en el ámbito histórico-cultural e ideológico de su época y la interacción de sujetos e instancias comunicativas como telón de fondo. No debe olvidarse, no obstante, lo que Catalán (1984: 21) postulaba como incursión del discurso en una realidad otra, caduca, pretérita, o González (1995:

147) como “atemporalidad”, planteamientos que recalcan en el hecho de que, aunque el contenido del discurso no se aviniera a la ósmosis sociocultural e ideológica del periodo coetáneo, siempre aparece proyectado hacia una actualización y dinamización del modelo: el carácter apertural y plural “en torno a las formas, condiciones y costumbres del contexto en el cual vive un texto determinado” (González, 1995: 147) que conecta con la Teoría de los Mundos Posibles y la construcción de realidades semióticas alternativas.

La repetición “ante otros”, como postula Frenk, legitima el procedimiento de interpretación aural múltiple, incorporado activamente a la significación y funcionalidad de la poliacroasis en el estudio de la comunicación literaria, entendida esta última no solo como tipologías textuales pertenecientes a la literatura oral, sino también a la escrita, y en palmaria conciliación con la comunicación retórica amén del principio de “pregnancia retórica del lenguaje” (Ramírez Vidal, 2004). Se trata, pues, de un fenómeno colectivo de interacción productivo-receptiva donde

la formulación conceptual de la poliacroasis contribuye de modo decisivo al enriquecimiento de la pragmática lingüística que, como es sabido, se integra como componente de la Retórica general, dado el carácter pragmático de la totalidad del conjunto que forman las operaciones retóricas, con una configuración semiótica que engloba también la sintaxis y la semántica. La poliacroasis subraya la naturaleza semiótica y esencialmente pragmática de la comunicación retórica... (Calvo Revilla, 2003: 5)

Comunicación retórica y comunicación literaria oral asimilada a las formas del folclore refrendan un sistema de constitución lingüística total en sociedad en que el dogma del *decorum* o *aptum* se presenta a través del *iudicium* o discernimiento llevado a efecto por el orador o cantor de romances, juglar, no solo para sustentar la coherente organización interna del texto —coherencia sintáctica— y la pertinencia entre el texto y el referente —coherencia semántica—, sino también para garantizar su conveniencia en el ámbito de actuación pragmática, cercando así la voluntad y afectos que competen al orador y al grupo de oyentes en lo que resulta un discurso sincrético caracterizado por la *utilitas* —finalidad práctica— y la *voluptas* —belleza y placer— (vid. Albaladejo, 1989: 53). La adecuación semiótica de la red discursiva tiene lugar con la coordinación, complementariedad e integración de la totalidad de los elementos cotextuales y extratextuales, mientras que su natural trabazón responde al espacio global de coherencia y adecuación pragmática.

Desde el marco del sistema operativo de la Retórica, la doctrina de la teoría y la crítica literaria postestructuralista arraiga en la superación del hermetismo científico-inmanentista fundado en la indagación sintáctico-estructural, abriéndose así a formas de estudio abarcadoras del signo literario tocantes también a las dimensiones semióticas de lo semántico y lo pragmático. A esta luz, la *inventio* comprende la obtención del material semántico expresable por el texto, constitutivo del referente textual, es decir, de los “seres, estados, procesos, acciones e ideas” (Albaladejo, 1990: 305) que 1) permiten la comunicación de elementos extensionales, 2) avalan la constitución e identificación de un determinado Modelo de Mundo (MM)⁸ y 3) son susceptibles asimismo de articularse de

8. Vid. Albaladejo (1998a); Asensi Pérez (2017: 38-55).

acuerdo con un mayor o menor índice de ficcionalización del producto artístico-verbal. Pero los límites de la *inventio* no culminan en la extensión textual, esto es, en la semántica del mundo referencial, sino que se imbuje también del campo de actuación puramente cotextual al expandirse los elementos semántico-extensionales hacia el nivel más profundo de la macroestructura que conecta con la *dispositio* como operación que rige la organización sintáctica de la información semántica obtenida por la *inventio*. La *dispositio*, de naturaleza semántico-intensional, se ocupa así de la intensionalización de los elementos de la *res* extensional, mientras que la *elocutio* ratifica la plasmación microestructural de los materiales semánticos obtenidos por la *inventio* y organizados sintácticamente por la *dispositio* (García Berrio / Albaladejo, 1983; Albaladejo, 1985 y 1990; Chico Rico, 1988: 32 y ss.).

Las operaciones retóricas, por tanto, no pueden concebirse como compartimentos estancos; la propia naturaleza expresiva y referencial de la comunicación en general y del texto en particular refrenda la necesaria integración de sus elementos constitutivos y aptitudes organizativas y estructurales del material semántico. La *inventio*, como procedimiento atinente a la toma de referentes —elementos semántico-extensionales— del mundo efectivo, real, implica una fase prelingüística indisoluble respecto de los procesos de la *dispositio* y la *elocutio*. El paso de la *res* extensional a la *res* intensional queda definido en los términos propios de un correcto funcionamiento comunicativo en las direcciones sintético-productiva —emisión— y analítico-reproductiva —recepción— (López Sánchez, 2016: 47) del discurso retórico o literario.

2. LA FÁBULA, LA INTRIGA Y EL MODELO ACTANCIAL EN EL MARCO DE LA TEORÍA LITERARIA DEL SIGLO XX

En el concepto y estructura del *CGR*, Catalán distingue tres niveles de organización poética del romancero, fundados estos en las variantes expresivas e invariantes semánticas de los relatos romancísticos: discurso / intriga, intriga / fábula y fábula / modelo actancial. Como ocurría con las operaciones de *inventio*, *dispositio* y *elocutio*, tampoco estos planos pueden concebirse de manera autónoma; antes bien, suponen una estructura bien trabada de organización, expresión y significación del contenido narrativo. En el primer nivel de articulación, formado por la relación discurso / intriga, el discurso comprende la articulación sémica actualizada de una intriga y cuyo contenido narrativo encuentra su justificación a través de la formulación discursiva doblemente articulada en términos métricos y dramáticos. Si al discurso romancístico se le despoja de sus particularidades articulatorias en términos de representación, un nivel más profundo de análisis significativo conduce a la delimitación del plano intriga / fábula. La intriga es definida por Catalán como el “plano expresivo del contenido fabulístico”; constituye así la narración artísticamente organizada o “expresión particularizada [y dispositiva] que adopta la fábula”, en tanto debe entenderse esta última como la historia, la “serie lógico causal de sucesos cardinales que se suceden encadenadamente apoyándose en el discurrir natural del tiempo” y cuya unidad es la secuencia, etiqueta léxica de significación explícita y delimitadora del romance susceptible de modificar las relaciones entre los personajes o *dramatis personae* (1997: 149). La ejecución del romance cantado o recitado avala su alteración una vez ha alcanzado a los auditores o receptores, de modo tal que

estos llevan a término la reconstrucción memorística según parámetros bien de sucesión lógico-temporal de los acontecimientos acaecidos, esto es, la fábula —vinculada a un *ordo naturalis*—, o bien reorganizados atendiendo a una formulación artificiosa —la intriga, o el *sujeto*, en términos formalistas—, es decir, reordenados de conformidad con un *ordo artificialis*.

Aunque los tres niveles de organización poético-romancística de Catalán se encuentran estrechamente imbricados, es el segundo nivel, el de la relación intriga / fábula, el que más reconociblemente puede vincularse con el par conceptual “fábula / sujeto” de los formalistas rusos (*vid.* Pujante Sánchez, 2015: 581-582). El método formal encabeza la teoría literaria del siglo XX con el Formalismo ruso y su interés por el principio de inmanencia del texto literario (*vid.* Cuesta Abad / Jiménez Heffernan, 2005). En este nuevo horizonte de investigación del lenguaje poético *per se* se inscriben las teorizaciones de Tomashevski, quien estableció una tesis categorial definida con los términos fábula y *sjuzet*, con frecuencia considerados en su traducción como *historia* y trama. Desde que la fábula —*μύθος*— apareciera ya planteada en la *Poética* aristotélica mediante la distinción entre *ordo naturalis* y *ordo poeticus* y, en cierto modo, “en la propia oposición retórica entre la *inventio* y la *dispositio*” (Valles Calatrava, 2016: 246; *vid.* también 2008: 85), su reconsideración teórica en los albores del siglo XX es mérito de la escuela del método formal y, por extensión, de la Narratología, que alcanzaría sus mayores cotas críticas con la Semiótica estructuralista. Así pues, mientras que la *fábula* resuelve “el contenido que se narra en la historia”, la *trama* o *sjuzet* —*sujeto*— refiere la “disposición literaria real, efectiva y concreta de los materiales de tal fábula en el texto” (Valles Calatrava, 2016: 346; *vid.* también 2008: 85). La *fábula* de Catalán, en tanto serie lógico-causal temporal de los acontecimientos o “motivos” ajena a “la formalización literaria o representación verbal” (*vid.* Resina, 1992: 254), se asimila a la *fábula* del método formalista, que “marca la virtualidad de la narración y su abstracción mental, correspondiendo al plano profundo o, si se quiere, la ‘*inventio*’ retórica”. La *intriga* poético-romancística, por su parte, como expresión particular y artística del contenido fabulístico, se adhiere al *sujeto* formalista, que, “como ordenación literaria efectiva [de los motivos], supone la actualización de la [fábula] como realidad discursiva concreta y se relaciona con el *ordo poeticus* y la ‘*dispositio*’, y en cuanto a su diseño para la ejecución verbal efectiva con la ‘*elocutio*’” (Valles Calatrava, 2016: 346; *vid.* también 2008: 85)⁹.

Como ha subrayado Valles Calatrava (2008: 85 y 2016: 347), los criterios generales del binomio conceptual correspondiente a la fábula y el sujeto se encuentran, tanto en Tomashevski como en Shklovski, muy cercanos, sin embargo, existen también diferencias

9. *Vid.* Tomashevski (1982: 182-194). En *Teoría de la Literatura de los Formalistas rusos*, Todorov (1970: 199-232) incluye el artículo «Temática», de Tomashevski (1970: 202-203; *vid.* también 2005: 88), que en el epígrafe “Trama y argumento” señala lo que sigue respecto del par conceptual fábula / sujeto: “Detengámonos en la noción de trama. Llamamos trama [fábula] al conjunto de acontecimientos vinculados entre sí que nos son comunicados a lo largo de la obra. La trama podría exponerse de una manera pragmática, siguiendo el orden natural, o sea el orden cronológico y causal de los acontecimientos, independientemente del modo en que han sido dispuestos e introducidos en la obra. La trama se opone al argumento [trama, *sjuzet*], el cual, aunque está constituido por los mismos acontecimientos, respeta en cambio su orden de aparición en la obra y la secuencia de las informaciones que los representan. En una palabra: la trama es lo que ha ocurrido efectivamente; el argumento es el modo en que el lector se ha enterado de lo sucedido.”

notorias por las que para este último “el *sjuzet* no [es] solo la ordenación artística de la materia por narrar sino asimismo la totalidad de los *recursos* [...] utilizados en la narración concreta de la fábula”. Para Shklovski (1975: 178),

[e]l concepto de trama [*sjuzet*] se confunde muy a menudo con la descripción de los acontecimientos, con aquello que propon[e] llamar convencionalmente fábula. En realidad, la fábula no es otra cosa que el material para realizar la trama. De esta manera la trama de *Evgeni Onegin* no es la relación amorosa entre Onegin y Tatiana, sino la elaboración formal de esta fábula mediante la inserción de digresiones que la interrumpen.

En síntesis, mientras que la fábula es para Shklovski el material sobre el que se erige la construcción de la trama en tanto sucesión cronológica de los acontecimientos, la trama se identifica con la composición estilística del relato, comprendiendo además el conjunto de los procedimientos intervinientes en la composición empleados en la presentación de motivos y personajes (*vid.* García Gabaldón, 1996: 26-46).

Digna de mención es también la dualidad categorial en el ámbito anglosajón, definida con los términos *story* —historia— y *plot* —argumento—. Es Forster, en *Aspectos de la novela* (1985) quien contribuye a clarificar la distinción fundada del par conceptual, si bien lo hace en un sentido distintivo respecto de la fábula y la trama de los formalistas rusos focalizando la ordenación temporal / causal de los acontecimientos. Mientras que la *story* correspondería a la secuencia de los hechos temporalmente ordenados, el *plot* significaría la estructura narrativa de los hechos con una proyección causal¹⁰.

En el último nivel distinguido por Catalán, correspondiente a la relación fábula / modelo actancial, la fábula, “tan vinculada al referente a través de la simulación de comportamientos humanos, no es sino [la] manifestación ‘histórica’, circunstancial, de estructuras más generales y abstractas (modelos actanciales o funcionales) que organizan sintagmáticamente contenidos ‘míticos’ atemporales” (Catalán, 1984: 25). Como sucedía con la fábula y la intriga, también este modelo actancial definido por Catalán presenta correlaciones con la teoría literaria del siglo XX, en este caso con el Estructuralismo, en que la Narratología alcanza sus mayores logros con los estudios en torno a los diversos elementos del texto literario. Uno de estos elementos es el que corresponde al modelo actancial, también referido como esquema o estructura. Si bien es cierto que las teorizaciones semiológicas focalizan el modelo actancial en relación con los personajes y acciones de la dramaturgia, no debe olvidarse que el romancero rige un tipo estructural-estrófico en que concurren características de los tres géneros mayores: el lírico, el épico y el dramático.

El modelo actancial implica una nueva consideración sobre el personaje, que ya no se asimila a un ser caracterizado psicológica o metafísicamente (*vid.* Barthes, 1970: 29),

10. Aduce Forster (1985: 89): “la historia [*story*] [es] una narración de sucesos ordenada temporalmente. Un argumento [*plot*] es también una narración de sucesos, pero el énfasis recae en la causalidad. Una historia es: ‘El rey murió y luego murió la reina’. Un argumento es: ‘El rey murió y luego murió la reina de pena’. Se conserva el orden temporal, pero se ve eclipsado por la sensación de causalidad.” *Vid.* también el capítulo de Albaladejo (2005: 260-275) «Sobre lingüística y texto literario» y la distinción entre las dicotomías establecida por Todorov (1972: 157): “histoire” / “discours”; Genette (1989: 72): “histoire” / “récit”; Bremond (1973: 321): “récit raconté” / “récit racontant” y Segre (1976: 14-15): “fábula” / “intriga”.

sino que se entiende como un agente relativo a las acciones. Para Greimas y Courtés (1990: 23), siguiendo a Tesnière (1994: 169)¹¹ *actante* es “aquel que cumple o quien sufre el acto, independientemente de toda determinación”. Este actante es, por consiguiente, no solo un personaje en cuanto ser incluido en el proceso “histórico” o “circunstancial” (fabulístico), como aduce Catalán, sino un participante de la estructura abstracta designada por la función, el rol y la acción. La propuesta de Catalán respecto de la centralización del “hacer” de los personajes se aviene perfectamente a la definición del esquema actancial de Greimas, para quien la clasificación de los personajes solo puede realizarse desde lo que estos hacen, y no desde lo que son (*vid.* Greimas, 1987: 261 y ss.). En la misma línea, Barthes (1970: 30) afirma que lo principal “es definir el personaje por su participación en una esfera de acciones, siendo estas esferas poco numerosas, típicas, clasificables; [es por esto que] aunque sea el nivel de los personajes, [se le llama] nivel de las acciones [...], en el sentido de las grandes articulaciones de la praxis (desear, comunicar, luchar)”. Se trata, pues, de una unidad estructural que contribuye al progreso de la narración. Puede decirse que la aplicación del modelo actancial o funcional consolida la manifestación de la fábula, resultando de todo esto la enunciación de la acción dramática, a través de cuyo “contenido ‘mítico’ atemporal” es posible dilucidar el despojamiento de los personajes “de sus valores semánticos para quedar identificados meramente con los grandes papeles de la ‘gramática’ de la narrativa” (Catalán, 1984: 25; *vid.* también Vázquez Recio, 2000: 89-90)¹².

Ahora bien, un nuevo parangón explicativo-descriptivo puede establecerse en relación con los niveles de fábula, intriga y modelo actancial de Catalán; en esta ocasión, no obstante, los postulados neoformalistas de la semiología de la narración aparecen superados por la crítica al Formalismo llevada a cabo por Bajtín. El tratamiento esencialmente lingüístico-inmanentista de la literatura ejercido por la escuela formalista se amplía potencialmente con la hermenéutica de la cosmovisión bajtiniana como un marco de carácter totalizador y representacional no solo del texto literario, sino también de la dimensión social e histórica de la literatura.

El pensamiento de Bajtín en torno a la censura del exclusivismo metodológico del estudio formal-inmanentista surge con su ensayo de 1924 sobre «El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria» (1989: 13-75), donde cristalizan sus ideas sobre la base del rechazo al solipsismo lingüístico de las estructuras en aras del auténtico objeto de estudio, la obra literaria. Esta obra literaria debe entenderse como reflejo textual de la realidad por medio de la noción integradora-contextual como catalizadora de un sistema semiótico de amplitud social, ideológica, religiosa, cultural, en definitiva, en que también se encuentra sustentada la *literariedad* (*vid.* Jakobson, 1977: 16-17; también

11. En *Elementos de sintaxis estructural* (1994: 169-170), Tesnière define los actantes como “los seres o las cosas que, por cualquier concepto y de algún modo, incluso como simples figurantes y de la manera más pasiva, participan en el proceso. [...] Los ‘actantes’ son siempre ‘sustantivos’ o equivalentes de sustantivos. Inversamente, los sustantivos asumen siempre, en principio, la función de actantes en la frase.”

12. Subraya Catalán (1997: 152) a este respecto que “[d]ada la importancia, en la creación de un romance, del proceso de transformación que permite generar una intriga a partir de una fábula y de la incorporación al relato de ‘indicios’ superpuestos a la cadena de unidades del hacer, la posibilidad de reducir a un inventario limitado de reglas ese proceso generativo y de establecer un código capaz de dar cuenta de esas unidades no encadenadas constituye un objetivo fundamental de la translingüística aplicada al Romancero.”

Eichenbaum, 1978: 25-26)¹³ del texto. El desplazamiento de la indagación intrínseca hacia un estudio de índole aperturista es lo que se conoce como superación de las “formas composicionales (combinatoria de estructuras sintácticas y expresivas inmanentes al texto construido)” a través de las denominadas por Bajtín “formas arquitectónicas (amplias categorías culturales) constitutivas del sistema estético de la Literatura” (García Berrio / Hernández Fernández, 2004: 56). Las formas arquitectónicas¹⁴ bajtinianas engloban tanto los elementos lingüístico-formales, como aquellos atinentes al contenido y a la ideología, por cuanto “la forma artística es la forma del contenido, pero realizada por completo con base en el material y sujeta a él” (Bajtín, 1989: 60). La forma, alega Bajtín (1989: 60), debe estudiarse “1) desde dentro del objeto estético puro, como forma arquitectónica orientada axiológicamente hacia el contenido (acontecimiento posible), y relacionada con este”, así como “2) desde dentro del conjunto material compositivo de la obra: es el estudio de la técnica de la forma”¹⁵. La nueva perspectiva del concepto de “forma” se despoja así de su conciencia eminentemente formalista para dar cabida también a la conciencia de “la expresión de la actividad creadora”, esto es, la actividad productora “de un sujeto activo desde el punto de vista estético” (Bajtín, 1989: 61). El autor-creador, su acción, es un elemento constitutivo de la forma artística representativa del contenido¹⁶ y, por ende, ha de estar orientada hacia valores externos al plano típicamente intrínseco del texto; atendiendo así al universo emocional e intencional —concepción del mundo— de la instancia creadora, como también al espacio correspondiente a la instancia y la inclinación receptoras, es posible discernir el material estético de que la obra literaria es portadora. La afición de la realidad sobre el productor textual —lo que Bajtín refiere como “la posición en el mundo del autor-artista— y su tarea artística debe entenderse, pues, “en relación

13. *Huit questions de poétique* (1977) recoge una serie de ensayos de Jakobson, el más antiguo de los cuales es «La nouvelle poésie russe» (1919). El lingüista y teórico ruso expone su teoría formalista en torno al objeto de la literatura del modo que sigue: “[...] l’objet de la science de la littérature n’est pas la littérature mais la littéraarité, c’est-à-dire ce qui fait d’une œuvre donnée une œuvre littéraire. Pourtant, jusqu’à maintenant, les historiens de la littérature ressemblaient plutôt à cette police qui, se proposant d’arrêter quelqu’un, saisirait à tout hasard tout ce qu’elle trouverait dans la maison, de même que les gens qui passent dans la rue. Ainsi les historiens de la littérature se servaient de tout: vie personnelle, psychologie, politique, philosophie. Au lieu d’une science de la littérature, on créait un conglomerat de recherches artisanales, comme si l’on oubliait que ces objets reviennent aux sciences correspondantes: l’histoire de la philosophie, l’histoire de la culture, la psychologie, etc., et que ces dernières peuvent parfaitement utiliser les monuments littéraires comme des documents défectueux, de deuxième ordre” (Jakobson, 1977: 16-17).

14. El concepto de arquitectónica de Bajtín es, en cierto modo, un “*organum*”; como diría Humboldt, una entidad viva que concita el lenguaje y el pensamiento para llevar a cabo una potencialidad de creaciones que sustentan la actividad e interacción comunicativas. Este *organum* se forma a partir de los que Bajtín ha considerado componentes del texto literario: el ideológico-cognitivo, el ético y el verbal-estético. Estos componentes funcionan interactuando en el interior de la obra literaria brindándole un carácter unitario a la creación artístico-verbal, íntimamente conexionado con el aspecto axiológico de y para la sociedad y la cultura. La cuestión encuentra su raíz en el pensamiento kantiano y, como ha comentado Zavala (1996: 133), esta arquitectónica es “la forma en que se construyen las cosas; las relaciones entre el yo y el otro y, no menos importante, la forma en que los autores construyen esa unidad provisoria que se denomina texto literario.”

15. Aclara Bajtín (1989: 60) que “[d]entro de la segunda orientación, la forma no ha de interpretarse, en modo alguno, como forma del material [...], sino solamente como forma realizada [sobre la base del] material y con su ayuda; y, en este sentido, condicionada, además de por su objetivo estético, por la naturaleza del material dado.”

16. El contenido de la obra de arte, el verdadero *objeto estético*, es, según los postulados de Bajtín (1989: 37), “esa realidad del conocimiento y de la acción ética, reconocida y valorada, que forma parte del objeto estético, y está sometida en él a una unificación intuitiva determinada, a individualización, concreción, aislamiento y conclusión, es decir, a una elaboración artística multilateral con la ayuda de un material determinado.”

con todos los valores del conocimiento y del hecho ético”, de modo que sea la “estructura valorativa de la realidad vivida en todos sus aspectos, el acontecimiento de la realidad”, la que haya de encontrarse, además, unificada, individualizada, completada, aislada y concluida, y ello intuitiva y externamente por el sujeto creador mediante la elaboración del *objeto estético*, esto es, la ejecución artística del contenido (Bajtín, 1989: 37)¹⁷.

En relación con lo anterior, el pensamiento de Bajtín responde, en síntesis, a la conexión entre la construcción textual de la obra de arte verbal y el contexto social y cultural de que esta forma parte. Para Bajtín, dicha conexión se manifiesta en la explicación y descripción del texto literario como el resultado de la imbricación en él de tres componentes íntimamente vinculados con “el problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria”: 1) el componente ideológico-cognitivo; 2) el componente ético y 3) el componente verbal-estético. El contenido del texto artístico no resuelve un mero signo, sino que su especificidad consiste en la intencionalización de los fundamentos constituyentes e integrados de la realidad sociocultural de que la obra se nutre para culminar su acto comunicativo, acto que concluye, asimismo, con la aplicación de la unificación intuitiva de la forma estética al contenido (movimiento *exterior / interior; fuera / dentro*); lo que Bajtín considera la “existencia aislada y acabada, autorrealizada desde el punto de vista valorativo [y conducente] al plano de lo bello” gracias a un componente de cohesión proveniente de la vida entendida éticamente (Bajtín, 1989: 38). El telón de fondo de esa realidad sociocultural en que se acomodan el individuo, su vida y costumbres, el mundo que le rodea y sus valores y principios se convierte en objeto de la representación literaria, y ésta de acuerdo con la tríada de componentes mencionados apenas unas líneas atrás.

Siendo así, el componente ideológico-cognitivo está formado por las ideas que constituyen el contenido de la obra; se trata de una obtención referencial o extracción de un conjunto de elementos e ideas históricas, sociales, etc. que se sitúa equidistante respecto de los procedimientos desarrollados por la operación retórica de *inventio*. Si, como se ha dicho ya, el arte individualiza, concretiza, aísla y concluye “esa realidad del conocimiento y de la acción ética, reconocida y valorada, que forma parte del objeto estético” (Bajtín, 1989: 38), entonces lo que queda al trasluz es tanto una dinámica de selección de elementos extraídos de la realidad —conjunto referencial del texto— que son sometidos a la elaboración de una forma artística, como la acción de esta forma artística para

17. Dice Bajtín (1989: 37-38) al respecto que “no es el material el que se unifica, se individualiza, se completa, se aísla y se concluye (el material no tiene necesidad de unificación porque conoce rupturas, ni tampoco de conclusión [...]); para necesitar conclusión el material debe implicarse en el movimiento valorativo semántico del hecho”. Se refiere aquí el crítico que reacciona contra las doctrinas formalistas a la posición, postura y actitud valorativa que adopta el sujeto creador, la instancia productora del texto literario, la obra de arte verbal, respecto de los acontecimientos acaecidos y subsistentes en la realidad. El material por sí mismo no se somete a proceso alguno de unificación o conclusión; es la valoración semántica y estructural de los hechos de la realidad referencial y extralingüística llevada a efecto por el autor la que queda sometida a la elaboración del *objeto estético*, esto es, la ejecución artística del contenido. Una explicitación como esta deja al trasluz la evidencia de los presupuestos bajtianos siguientes: “[l]a forma significativa, desde el punto de vista estético, es expresión de una actitud esencial ante el mundo del conocimiento y del hecho, pero no tiene carácter cognitivo ni ético: el artista no interviene en el acontecimiento como participante directo (entonces sería partícipe del conocimiento y de la acción ética), sino que ocupa una posición fundamental, de observador desinteresado, fuera del conocimiento, pero *entendiendo el sentido valorativo de lo que se realiza* [...] Esta *situación exterior* [...] permite a la actividad artística unificar, modelar y acabar el acontecimiento *desde el exterior*” (Bajtín, 1989: 38).

modular el contenido sobre la base de esa individualización, concreción, aislamiento y conclusión. Las relaciones de analogía no terminan con la identificación entre componente ideológico-cognitivo y la *inventio* retórica, sino que un paso más allá en las posibilidades de integración, correspondencia y reciprocidad teórica y descriptivo-explicativa lleva a considerar estos niveles de construcción textual bajtiana en relación con los niveles organizativo-poéticos del romancero explicitados por Catalán. Debe recordarse en este punto que el plano discurso / intriga responde a la actualización de un contenido —de una intriga—, por lo que nuevamente se produce la obtención de materiales semánticos o de referentes textuales como proceso asumible por la *inventio*, en tanto selecciona los elementos de la realidad sujetos al acto de la comunicación. El componente ideológico-cognitivo está operando en el nivel discurso / intriga amén de la renovada extracción de ideas referenciales del mundo representables por el discurso y de la materialización del contenido narrativo del romance métrica y dramáticamente.

Hay que distinguir, ahora bien, entre el componente cognitivo y el componente ético, fundamentalmente integrado también en el contenido (Bajtín, 1989: 41 y ss.) Este último, el contenido, no puede ser concebido únicamente en relación con la dimensión cognitiva, sino que su primacía concierne a lo ético. La forma artística —y tomando en consideración que forma y contenido constituyen el haz y el envés del objeto estético— “no puede realizarse solamente por referencia a la noción pura [...]: el elemento puramente cognitivo se queda inevitablemente aislado en la obra de arte. Todo lo que es conocimiento debe estar interconexionado con el mundo de la realización del hecho humano, debe estar relacionado, en lo esencial, con la conciencia en acción” (Bajtín, 1989: 41-42). Los elementos cognitivos del contenido tienen lugar por cuanto dicho contenido del objeto estético viene dado a través de la selección de fundamentos de la realidad preexistente del conocimiento para el creador-artista; este reconocimiento cognitivo es compartido por las actividades de creación-producción y de recepción, pero resulta indisoluble del elemento ético, esto es, la acción y comportamientos relativos a los personajes de la obra literaria, en que son incorporadas las intuiciones cognitivas del contenido del objeto estético. La intuición cognitiva, por profunda que sea, no se presenta aislada en el objeto estético; si así fuera, la forma artística no estaría en relación con tales intuiciones ni podrían hallarse concluidas. La intuición cognitiva está vinculada con el “aspecto ético del contenido, con el universo del hecho, con el acontecimiento” (Bajtín, 1989: 44), con la posición ante la vida que, en definitiva, está llamada a la forma artística finalizadora de la obra literaria. El componente ético se relaciona con la *dispositio* retórica, pues permite la organización, por medio de su instauración en los personajes, del conjunto de las ideas de la obra; esto confirma el privilegio del principio de integración por cuanto el repertorio de ideas (*inventio* / *componente ideológico-cognitivo*) y su organización artística (*dispositio* / *componente ético*) solo cobran sentido si se tienen en cuenta interrelacionadas. El componente ético bajtiniano resultaría equivalente al nivel intriga / fábula de Catalán (1997: 149), entendida la intriga como “plano expresivo del contenido fabulístico” o “expresión particularizada que adopta la fábula”, pero también al modelo actancial, ya que el campo de acción y funcionalidad de los personajes no solo asume y *reconoce* los elementos extensionales del aspecto cognitivo —estados, procesos, acciones e ideas referenciales—, sino que “se une al mundo de la aspiración ética, realizando una original unidad —dada de manera intuitiva— de esos dos mundos que [...] constituyen el aspecto esencial de lo estético como tal” (Bajtín,

1989: 43)¹⁸. Bien puede esto último, la expresión particular de la estructura funcional que se colige de los *dramatis personae* y de su “hacer”, hacerse corresponder con la integración de lo cognitivo y de lo ético para, como decía Catalán (1997: 153), “ofrecer al receptor mensajes unificados” conducentes a “una estructura actancial profunda”.

El tercer componente bajtiniano del texto literario, imbricado a los dos anteriores, es el verbal-estético. Viene dado este último por la configuración lingüística del componente ideológico-cognitivo y del componente ético en el texto. Como se dijo ya en el inicio de estas líneas sobre la teoría de Bajtín (1989: 60), “la forma artística es la forma del contenido, pero realizada por completo con base en el material y sujeta a él”; en efecto, la forma se orienta hacia el contenido, por un lado, hacia el material, por otro. El material resulta necesario para que la forma —y, en consecuencia, el contenido— puedan darse en el ámbito empírico de la obra de arte; para que estos puedan ser expresado-productos, transmitidos y recibidos. Según Bajtín (1989: 57), “el componente estético [...] no es ni noción, ni palabra, ni representación visual, sino una formación estética original, realizada en poesía con la ayuda de la palabra”. La organización de la palabra, pues, se proyecta en dos direcciones; la primera tiene que ver con “el todo de la proposición, del periodo, del capítulo, del acto”, mientras que la segunda se relaciona con la creación del todo relativo al “aspecto exterior del héroe, de su carácter, de la situación, del ambiente, del hecho” (Bajtín, 1989: 54). No tiene que ver esta referencia a la palabra con un marbete meramente nominalista, lo que volvería sobre los pasos de la estética-material del Formalismo, sino que comprende también tanto el objeto como el concepto; una y otra dirección de la organización de la palabra respaldan “el todo realizado en la forma estética y acabada del acontecimiento ético de la vida [...]: el proceso de realización del objeto estético, es decir, la realización de la finalidad artística en su esencia, es el proceso de la transformación consecuente del todo verbal, entendido desde el punto de vista lingüístico y compositivo, en el todo arquitectónico del acontecimiento acabado estéticamente” (Bajtín, 1989: 54). Especial relevancia es la que tiene el concepto de “polifonía” para esta configuración total, esto es, el conjunto de las voces de los personajes que expresan las ideas del componente ideológico-cognitivo instauradas en ellos gracias al componente ético¹⁹.

Desde la equivalencia que es posible determinar entre los componentes bajtiniianos del texto literario y las operaciones constituyentes del esquema retórico, este componente verbal-estético puede asociarse con la *elocutio*, operación que abarca en su totalidad los planos de la extensión y de la intensión. Si las operaciones de *inventio* y *dispositio* tienen como resultado la macroestructura textual, la *elocutio*, en su potencial factor de unificación, deriva en la microestructura, de modo que “el texto, como microestructura, es un

18. Añade Bajtín (1989: 43) que “[d]e esta manera, detrás de cada palabra, de cada frase de la obra poética, se percibe un posible sentido prosaico, una orientación hacia la prosa; es decir, una posible referencia total a la unidad del conocimiento.”

19. En palabras de García Berrio / Hernández Fernández (2004: 19), el tercer componente bajtiniano es la habilidad verbal-estética del autor-creador “para que reconozcamos en las ideas, en las acciones peculiares y, en último término, en los discursos de los personajes las voces representativas [...] de un determinado cronotopo. Término este de gran difusión crítica que designa la sociedad en un momento y en un lugar determinados. Al reproducir cada personaje de una narración con su lenguaje ficcional una ‘voz’ representativa del escenario social, el conjunto ‘dialógico’ que forman todas las voces en el contexto de una novela o narración se representa como ‘polifonía’ narrativa o pluralidad concertada de voces.”

signo lingüístico o, mejor, un macrosigno lingüístico producido por la combinación de un macrosignificante, de un macrosignificado y [...] de un macrorreferente” (Chico Rico, 1988: 51). El producto macrosignico que es la obra de arte verbal construida sobre la base de dicha combinación, gracias a la acción de los procesos de *inventio*, *dispositio* y *elocutio*, conecta con la tesis de la arquitectónica bajtiniana, donde la interacción lingüística constitutiva del texto se transforma en interacción extraverbal y referencial. La fusión de los componentes del objeto estético comporta la unidad valorativo-significativa del acontecimiento —ético— y experiencia de la vida, de que se deduce el *todo* realizado y acabado estéticamente. Con un último paso en la línea de las semejanzas y equivalencias, el componente verbal-estético de Bajtín puede vincularse con el nivel *fábula* / modelo actancial. Como ha señalado Ceballos Viro (2010: 5), “el referente de cada actante en su concreción de personaje [...] proporciona información y sentido a las motivaciones profundas de los actos de cada uno, al superponerse las funciones extranarrativas de esos tipos sociales a las funciones intradieгéticas de cada actor de la *fábula*”.

Delimitadas las similitudes entre los principios categoriales formalistas de *fábula* y *sujeto* y el estructuralista de modelo actancial y los niveles organizativo-poéticos de *fábula* e *intriga* y *modelo actancial* en el romancero, con una vuelta más de tuerca se ha pretendido bosquejar descriptivo-explicativamente la dinámica de semejanza, correspondencia, integración y superposición entre las operaciones constituyentes de la Retórica —*inventio*, *dispositio* y *elocutio*—, los componentes bajtinianos del texto literario —el ideológico-cognitivo, el ético y el verbal-estético— y los niveles de la composición romancística presupuestados por Catalán —*fábula*, *intriga* y *modelo actancial*—; entre las primeras, los segundos y los terceros, primero, entre todos ellos, después. Con esto, operaciones, componentes y niveles ejercen su funcionalidad simultánea y significativamente a partir de la consideración de un plano expresivo-contenidista en que se produce la selección del repertorio de material extensional —elementos del conjunto referencial extralingüístico— conformante del discurso y de la narración organizada artísticamente. A la luz de la práctica de innovación de los transmisores, los seres, estados, procesos, acciones e ideas se integran semántico, sintáctica y pragmáticamente en la construcción del discurso para sumir la expresión de la intriga de cada versión. La piedra de toque de estas consideraciones estriba en la posibilidad de abordar estas relaciones y especificidades de construcción del acto comunicativo desde el planteamiento de la Retórica cultural, en que se avienen los pormenores del discurso y la comprensión ética —axiológica— de los valores sociales, antropológicos, ideológicos, económicos, religiosos e históricos que comporta la cultura.

3. COMPARATISMO E INTERTEXTUALIDAD: LO *UNO* Y LO *DIVERSO* EN EL ROMANCERO TRADICIONAL

Señala Albaladejo (2008: 251) que “la Poética tiene un componente de comparación, como lo tienen todo conocimiento y toda disciplina”²⁰. Desde este componente

20. Desde su nacimiento, el concepto propio de Poética tiene un importante componente de comparación. Como sostiene Albaladejo (2008: 252), “Aristóteles en su *Poética* compara las diferentes artes, los modos de imitación, la tragedia y la comedia, etc., y apoya en comparaciones una parte importante de los conceptos fundamentales de la obra. Por su parte, Platón, que no escribió un tratado de Poética, pero que hace una importante aportación

comparativo de la Poética, donde se reconoce la inferencia cognoscitiva por el encuentro o aproximación entre objetos diversos —ya sean estos de naturaleza homogénea o heterogénea— el comparatismo aparece como una forma idónea de superación de los límites y de la consunción en el campo de conocimiento. El estudio y aprehensión del saber de las diferentes disciplinas y ciencias reclama un constituyente comparativo que permita establecer un sistema de diferencias y semejanzas entre el objeto de conocimiento y sus particularidades intrínsecas y otro objeto cuyo discernimiento se pretende alcanzar. La tarea del comparatismo queda regida por una proyección de orden dialéctico que propugna, como aduce Guillén (1985), las conexiones posibles entre lo uno y lo diverso, la unidad y la multiplicidad. No es sino mediante el encuentro, por oposición y contraste o por proximidad y similitud —esto es, el dialogismo y la alteridad bajtianos—, con lo *otro* como se accede al discernimiento sensible de la realidad y de los objetos existentes en el mundo (*vid.* Bajtín, 1986 y 1999; también Todorov, 2013).

En esta directriz, y cuando el proyecto bajtiniano adensa en la formulación de la interacción y la coexistencia como prismas de la concepción del mundo, el análisis crítico de discursos literarios —y no literarios—, se cimenta en su operatividad analógica y discernidora por correlación e influencia, y no solo sustenta las señas de identidad profunda del texto objeto de estudio, sino que contribuye a la delimitación de su especificidad configurativa, estructural y funcional bien por semejanza o bien por disparidad con otro o diversos otros textos, de idéntica o desigual naturaleza lingüística en un periodo coetáneo o no. Sobre la base del dialogismo de Bajtín y de los procedimientos de la ideologización comparatista, la semiótica búlgaro-francesa Kristeva propone el concepto de intertextualidad señalando que “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto [...] y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como *doble*” (Kristeva, 1997: 3). El lenguaje, en efecto, debe entenderse como un fenómeno social que pertenece no solo a la lengua, sino también al contexto cultural, de modo que lo que se produce es una puesta en diálogo, una lectura doble, como sentencia Kristeva, en que el texto es interpretado como interacción verbal y donde las nuevas relaciones entre los enunciados, personajes, estados, acciones, procesos e ideas reconfiguran el discurso en todos sus niveles estatuyendo una renovada actividad reconocitiva decodificadora tanto de los procesos de producción como de los procesos de recepción textual. Abordar el concepto de intertextualidad en relación con las nociones de reiteración e innovación en el estudio del romancero significa consolidar el enfoque crítico entre textos que implican la presencia de variantes verbales y temático-significativas susceptibles de producir, a su vez, versiones diversas determinadas semántica y pragmáticamente por una “reorientación temática profunda” (Catalán, 1982: 287) a expensas de la realidad de realización diacrónica y geográfica de las recitaciones.

a ella en diversos diálogos, también se había servido de la comparación para la explicación de los conceptos; por ejemplo, Platón compara de este modo, en el diálogo *Ion*, a los poetas inspirados con los poetas no inspirados y las obras escritas en momentos de inspiración con las obras no escritas en tales momentos (Platón, *Ion*, 534a-535a). Sobre este componente comparativo de la Poética se construye la Poética comparativa o comparada, con la tarea de estudiar comparativamente las poéticas, los sistemas literarios y las instituciones literarias contando con el análisis de las modificaciones de gustos, géneros, estilos, etc.”

Llegados a este punto, han de tenerse en cuenta tanto las reflexiones en torno a la perspectiva retórico-general de la Retórica como “técnica de persuasión” (García Berrio, 1984: 38), como las consideraciones sobre la orientación retórico-cultural en su estudio de las relaciones e influencias entre el discurso, la Retórica y la cultura. El componente persuasivo forma parte del discurso como proceso constante de intercambio de valores (García Berrio, 1984: 38), ideas e interpretaciones entre los diversos emisores y receptores de una sociedad, garantizando también la posibilidad de una teoría pragmática de la influencia o la persuasión radicada en el desvelamiento de habilidades y estrategias comunicativas para la construcción, transmisión y eslabonamiento de creaciones romancísticas. Conceptos como el de dialogismo, alteridad, polifonía o intertextualidad conectan directa y axiológicamente con nociones como el “dinamismo del modelo”, la “apertura” o el proceso de semiosis en el análisis de las estructuras en la vida tradicional de los romances. Así, en el todo arquitectónico del objeto estético acabado, la polifonía fundamenta, como sostiene Bajtín (2005: 15), “la pluralidad de voces” asociada a una idéntica pluralidad de “conciencias” que constituyen, a su vez, la condición plural de la sociedad. Esta condición plural de la sociedad se proyecta en la comunicación integrando la gran heterogeneidad de discursos que conforma la manifestación lingüística de la realidad, de modo que la diversidad se extiende también hacia las dimensiones comunicativas de producción e interpretación. El procedimiento de poliacroasis es también polifónico, en tanto tiene lugar la plural actividad aural ante un amplio conjunto de oyentes que se ocupan de las posibles interpretaciones, lo que en el ámbito del romancero conlleva también el despliegue de las propias habilidades memorísticas de los receptores en el acto de recreación discursiva.

En relación con las palabras previas, el dinamismo de las modificaciones en los procesos constantes de producción y de recepción comulga también con la tesis de Guillén sobre los mundos posibles entre lo uno y lo diverso, la unidad y la multiplicidad. Un romance, como adujera Frenk, era recitado ante una colectividad en un movimiento primero de canto o ejecución lingüística oral; iniciado el mecanismo oratorio de la poliacroasis, la declamación cumplía el ánimo persuasivo sobre el oyente, que porfiaba en una segunda o tercera audición hasta cubrir la operación retórica de memoria, en que el receptor permuta en nuevo productor del discurso romancístico, retenido mentalmente con el fin de reactivar la cadena de transmisión. La retentiva memorística impulsa efectiva y nuevamente los procedimientos “onomasiológico”, es decir, del productor, y “semasiológico”, el del receptor (Ramón Trives, 1979), del discurso del romance.

Lo que comienza siendo la recitación de un romance único pronto constituye la idea de una diversidad discursiva y una multiplicidad de cantores erigida sobre las continuas alteraciones bidireccionales y multidireccionales del modelo en la praxis discursiva; esto es, la sentencia tradicionalista de Menéndez Pidal en la vida en variantes de esta poesía. El aspecto de la pluralidad vinculada a esta poesía que vive en variantes termina, o comienza, por configurar una galaxia de fenómenos comunicativos al servicio de la intertextualidad y del imaginario dialógico “que hace posible ensanchar la amplitud de una perspectiva autocomprendida para crear una síntesis multiforme de las cosmovisiones de la realidad” (Cuesta Abad, 1991: 142). El componente de comparatismo y del valor de lo *uno* y de lo *otro* determina “la experiencia del acto recolector y la comparación intertextual en los estudios del Romancero”, según Catalán (1997: 203). Aduce el crítico que

resulta mucho más informativo el estudio comparativo de las versiones-objeto de un romance recogidas en lugares, tiempos y contextos varios (aunque representen una mínima parte del inmenso número de versiones que han atesorado y atesoran las memorias de todos los conocedores del romance que ha habido y hay en el mundo hispano-parlante. A través del análisis comparativo de los *corpora* de versiones de los romances el mecanismo de la variación se nos revela en toda su complejidad, se nos hace patente el interesantísimo juego de la creación poética colectiva. (Catalán, 1997: 203)

Tal y como planteara Devoto (1955: 266-267), la firme determinación de soslayar la indagación del discurso arquetípico, la formulación originaria del romance de que dimana toda una heterogeneidad de versiones, radica en el privilegio de la vida folklórica del tipo; así, el estudio y análisis de los motivos de cada una de las versiones implica un discernimiento del sentido profundo a través del cual es posible colegir la causa y efectos de la pervivencia del romance, por qué la subsistencia de unos elementos y por qué la pérdida de otros, qué grado de incidencia presentan los hitos culturales e ideológicos en la variabilidad narrativa. La atención sobre el atributo de la unicidad queda, una vez más, relegada en aras de la naturaleza múltiple de los discursos en cada pronunciación. Pero no solo se trata de toda una heterogeneidad discursiva, claro está: la enunciación, cada una de ellas, corresponde a un individuo personal que es, a su vez, colectividad. No se trata solamente de que en la comunicación del romance desde la oralidad la voz autorial o recitadora sea plural, sino de que el oyente, el receptor, el nuevo emisor-creador, también lo es. En este sentido, la actividad dinamizante de la intertextualidad permite que pueda hablarse de la tesis realizada por Barthes (2008) y Foucault (2008) a propósito de la “muerte del autor”. Desde la propuesta de estos autores, comenta Gómez Alonso (2017: 108) que “[l]a expresión *el autor ha muerto* supone una contaminación de significados a través de muchos subtextos que hace que nos planteemos la imposibilidad de la autoría real, dado que todos los textos están permeados de otros textos que impiden que haya una fuente inventiva única y determinada en una obra concreta”. “El autor ha muerto”, sin embargo, supone también otra inferencia: la pidaliana y tradicionalista del “autor-legión” (Menéndez Pidal, 1968, I: 49-50). Esa “imposibilidad de la autoría real” y “de que haya una fuente inventiva única”, como refería Gómez Alonso, demarca igualmente la inviabilidad de una recepción unívoca, de un oyente real; el receptor-oyente también ha muerto. *Autor-legión* y no *receptor-legión* sigue siendo la expresión idónea, puesto que se convierte este individuo en el próximo autor y transmisor de la comunicación.

La inexistencia de autor y de receptor, aun habiéndolos en abundancia, no constituye tanto una contaminación de significados en los discursos como sí un enriquecimiento de la poesía oral, esencialmente radicada en el mundo social y entregada, por tanto, a las experiencias y vivencias humanas en que se encuentran, entrecruzan e interaccionan las categorías de lo uno y de lo otro. Como se desprende de todo lo anterior, el romance es ineludiblemente una estructura narrativa abierta, y lo es no solo porque se trate de un producto discursivo inacabado, siempre sujeto a las modificaciones de los diversos cantores en la(s) sociedad(es), sino también porque pertenece a la comunidad, es decir, cualquiera puede participar en su transformación. En este punto, un paso más lleva a la evidencia de la cultura como la coexistencia de discursos, y es que, como aduce Cuesta Abad

(1991: 168) a propósito del dialogismo bajtiniano, aplicado a la cultura este “expresa el permanente *feedback* que dinamiza y desarrolla las estructuras históricas de la sociedad. De este modo, se trata de observar los textos como *entramados polifónicos* que superponen unos signos a otros y correlacionan enunciados procedentes de sujetos y universos plurales”. Se ha dicho ya que la polifonía es la “pluralidad de voces” vinculada igualmente a una “pluralidad de conciencias” (Bajtín, 2005: 15); estas conciencias, individuales pero entreveradas en el tejido de la realidad, estatuyen también un “entramado polifónico” que a través de la interacción comunicativa humana conforma la dimensión social, que es dialógica y requiere de una constante actualización de las estructuras y significaciones del discurso obtenidas por el receptor. La interacción humana transcurre paralela a la interacción e interconexión de los textos y viceversa, de modo que la cultura no es solo la coexistencia de discursos, sino que lo es también de los individuos en sociedad, de las relaciones que todos estos mantienen entre ellos y con la Retórica, y de la propia presencia de elementos culturales en la construcción de los discursos, cuya diversidad se extiende hacia las instancias comunicativas de producción y de recepción. Por todo esto, la Retórica cultural vuelve a ser el planteamiento que mejor se aviene a las relaciones siempre integradas e integradoras de la Retórica, del discurso, la sociedad y, naturalmente, de la cultura.

Como la Retórica, como todas sus partes constitutivas y la coexistencia entre estas, el romancero es una entidad viva, y en su vitalidad el componente comparatista, apoyado en los conceptos medulares de apertura y de dinamismo, es el resorte que permite y explica el sentido profundo de la vida folklórica del género de los romances. Según Alvar (1958-1959: 19), siguiendo al lingüista suizo Gilliéron,

[...] las palabras eran seres vivos, con la acuciante necesidad de sobrevivir y con la inalienable congoja de mantener intacta —contra todo y contra todos— su propia presencia. Como seres vivos, las palabras tenían padecimientos, enfermedades, y tales estados “patológicos” debían superarse si es que la palabra no quería morir. Entonces, el lenguaje corría solícito en ayuda del miembro enfermo: los procedimientos “terapéuticos” variaban con la dolencia y, como en la vida misma, la medicación podía ser impotente. Entonces la palabra moría por desgaste, por insuficiencia física o porque otros seres la llevaban a la muerte.

“Las palabras eran seres vivos” recuerda a la arquitectónica de Bajtín, en definitiva. La cadena de transmisión de la comunicación oral ratifica la vitalidad del género romancístico, cuya condición fundamental de apertura resuelve no solo la conservación de la tradición, sino también la constante actualización estructural u organizativa del acervo comunal. El cuerpo cambiadizo de la poesía tradicional, como refería Menéndez Pidal, se renueva a cada canto o recitación con la variabilidad de sus pormenores —fábula, intriga y modelo actancial—, dejando más o menos libre de toda modificación lo que el padre de la tradicionalidad denomina como “alma”, y que Devoto (1955: 266-267) atiende como el “contenido latente idéntico” susceptible de aparecer invariable semánticamente en el marco del régimen contenidista del discurso. Ya se ha dicho: a expensas del componente comparativo de las variantes es posible establecer un contenido significativo de orden inmutable a que aparece subordinado el sistema de la *variatio* y que responde a un esquema de “fidelidad [sémica] general” (Devoto, 1955: 266-267) especificativo del tránsito tradicional-folklórico del romance en comunidad, y bajo los factores de espacialidad y diacronía.

4. CONCLUSIONES

Como se ha expresado en el decurso de este estudio, no podía ser de otro modo: la condición ontológica de la emisión y de la recepción del romancero tradicional viene legitimada por un más que necesario estadio intermedio de regeneración, transformación y actualización del relato, acorde a los designios y modulaciones particulares de cada recitador en el centro mismo de su cotidianidad y experiencia sociocultural. Se trata, pues, de una importante praxis de transmisión y reinterpretación individuales que arraigan en la dinámica de percepción y asimiento colectivos. La naturaleza del discurso romancístico no es sino la de una narración que vive a través de la transmisión tradicional en versiones, la de una historia en constitución constante de honda fijación popular y su categorización, en el péndulo entre reiteración e innovación, como hecho folklórico permanentemente alumbrado por la memoria colectiva.

Esta poesía que vive en variantes supone un perpetuo eslabonamiento de construcción y actualización discursiva que envuelve a los productores y a los receptores, y que constituye un procedimiento idéntico al delimitado por la semiosis mediante la cadena de signos emitidos e interpretados. En su natural obtención de elementos culturales de la realidad en sociedad, el romancero tradicional puede abordarse desde la Retórica en general y la Retórica cultural en particular, que se ocupa de las relaciones entre el discurso, la Retórica y la cultura, así como de las funciones que estas desempeñan en el marco de la comunicación y de la sociedad. La Retórica cultural permite el estudio de los niveles de organización poética del romancero postulados por Catalán; la fábula, la intriga y el modelo actancial sustentan los mecanismos de construcción semiótica del discurso romancístico y se vinculan con los conceptos inherentes a la Teoría literario-narratológica del siglo XX, esto es, con los postulados por el Formalismo ruso *fábula y sujeto [sjužet]* y con el definido por los estructuralistas como esquema actancial. Del mismo modo, la conexión entre las operaciones retóricas y los niveles de articulación romancística encuentra su correspondencia con los componentes bajtinianos del texto literario: el componente ideológico-cognitivo, el componente ético y el componente verbal-estético. Todos estos resuelven una efectiva integración conceptual-contenidista atinente al discurso, a los elementos de su realidad extralingüística y a los valores axiológicos de la vida en sociedad.

El carácter abierto de estas estructuras y el dinamismo que le brindan las múltiples y distintas ejecuciones de los procesos de producción y de recepción a través de espacialidades y de épocas diversas revierte en una importante conexión intertextual, contribuye a consolidar la idea de una dimensión social en que toda una heterogeneidad de voces individuales y personales termina por constituir un fenómeno comunicativo ligado a la conciencia cultural de productores y receptores e impulsa el estudio del sentido profundo de la vida folklórica de los romances. En definitiva, la cultura resulta esencial en la Retórica, no solo por cuanto los contenidos del discurso se avienen a las manifestaciones e inferencias culturales de la sociedad en que se vive, sino también por el carácter propiamente cultural de la construcción en todos sus niveles constitutivos, lo que conmina a considerar este discurso como retórico, en sí mismo, como un entramado cultural producto del cruce de coordenadas espacio-temporales y de la mentalidad del colectivo que tiene lugar en ellas.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALBALADEJO, Tomás (1985), «Estructura de sentido, representación textual semántico-intensional y tópico textual», *Anales de la Universidad de Murcia*, 1-2, 265-284.
- ALBALADEJO, Tomás (1986), *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid, Taurus.
- ALBALADEJO, Tomás (1990), «Semántica extensional e intensionalización literaria: texto literario», *Epos*, nº6, 303-314.
- ALBALADEJO, Tomás (1998a), *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa: análisis de las novelas cortas de Clarín*, Alicante, Universidad.
- ALBALADEJO, Tomás (1998b), «Retórica y cultura. A propósito de la oratoria política», en Emilio del Río, José Antonio Caballero y Tomás Albaladejo (eds.), *Quintiliano y la formación del orador político*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 11-26.
- ALBALADEJO, Tomás (2000), «Polifonía y poliacroasis en la oratoria política: propuestas para una retórica bajtiniana», en Mikel Labiano Ilundain, Antonio López Eire y Antonio Miguel Seoane Pardo (coord.), *Retórica, política e ideología: desde la antigüedad a nuestros días*, Salamanca, Asociación Española de Estudios sobre Lengua, Pensamiento y Cultura Clásica, 11-21.
- ALBALADEJO, Tomás (2005), «Sobre lingüística y texto literario», en José Manuel Cuesta Abad y Julián Jiménez Heffernan (eds.), *Teorías literarias del Siglo XX*, Madrid, Akal, 260-275.
- ALBALADEJO, Tomás (2009a), «La poliacroasis en la representación literaria: un componente de la retórica cultural», *Castilla: Estudios de Literatura*, nº0 (2009a), 1-26.
- ALBALADEJO, Tomás (2009b), «Retórica de la comunicación y retórica en sociedad», en Helena Beristáin y Gerardo Ramírez Vidal (comp.), *Crisis de la historia, condena de la política y desafíos sociales*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 39-58.
- ALBALADEJO, Tomás (2009c), «La lingüística del texto y el análisis interdiscursivo en la literatura comparada», en María Azucena Penas Ibáñez y Rosario González Pérez (coord.), *Estudios sobre el texto. Nuevos enfoques y propuestas*, Frankfurt, P. Lang, 89-113.
- ALBALADEJO, Tomás (2012), «La semiosis en el discurso retórico. Relaciones intersemióticas y Retórica Cultural», en Ana Gabriela Macedo, Carlos Mendes de Sousa y Víctor Moura (org.), *Estética, Cultura Material e Diálogos Intersemióticos*, Braga, Húmus / Centro de Estudios Humanísticos, 89-101.
- ALBALADEJO, Tomás (2013), «Retórica cultural, lenguaje retórico y lenguaje literario», *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, nº25 (2013), 1-21.
- ALBALADEJO, Tomás (2014), «La Retórica cultural ante el discurso de Emilio Castelar», *Constitución republicana de 1873 autógrafa de D. Emilio Castelar: El orador y su tiempo*, Madrid, Servicio de Publicaciones, 293-319.
- ALVAR, Manuel (1958-1959), «Patología y terapéutica rapsódicas: cómo una canción se convierte en romance», *Revista de Filología Española*, 1-4, 19-35.

- ASENSI PÉREZ, Manuel (2017), «Teoría de los modelos de mundo y teoría de los mundos posibles», *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, nº0 (2017), 38-55.
- ATERO BURGOS, Virtudes (1996), «Panorama general del romancero panhispánico», en Virtudes Atero Burgos (ed.), *El romancero y la copla: formas de oralidad entre dos mundos (España-Argentina)*, Sevilla, Universidad de Cádiz / Universidad de Sevilla, 13-30.
- BAJTÍN, Mijaíl (1989), *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- BAJTÍN, Mijaíl (1999), *Estética de la creación verbal*, Madrid, Siglo Veintiuno.
- BAJTÍN, Mijaíl (2005), *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica.
- BARTHES, Roland (1970), «Introducción al análisis estructural del relato», *Análisis estructural del relato*, Beatriz Dorriots (trad.), Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 9-43.
- BARTHES, Roland (2008), «The death of the author», en David Lodge y Nigel Wood (eds.), *Modern Criticism and Theory a Reader*, Londres, Longman, 313-316.
- BELTRAN, Vicenç (2016), *El romancero: de la oralidad al canon*, Kassel, Reichenberger.
- BREMOND, Claude (1973), *Logique du récit*, Paris, Seuil.
- CALVO REVILLA, Ana (2003), «Comunicación oral y procesos interpretativos: presencia del receptor / oyente en la comunicación retórica. Un acercamiento al concepto de poliacroasis», *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, nº5 (2003), 1-9.
- CATALÁN, Diego (1982), «Hacia una poética del romancero oral moderno», en Eugenio de Bustos (coord.), *Actas del cuarto Congreso Internacional de Hispanistas*, vol. 1, 283-296.
- CATALÁN, Diego (1984), *Catálogo general del romancero pan-hispánico*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal.
- CATALÁN, Diego (1997), *Arte poética del romancero oral. Parte 1ª. Los textos abiertos de creación colectiva*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal / Siglo Veintiuno.
- CEBALLOS VIRO, Ignacio (2010), *El Romancero tradicional y las relaciones de parentesco: la suegra malvada*, Madrid, Universidad Complutense.
- CHICO RICO, Francisco (1988), *Pragmática de la comunicación literaria: discurso retórico y discurso literario*, Alicante, Secretariado de Publicaciones.
- CHICO RICO, Francisco (1992), «Lingüística del texto y teoría literaria», *RILCE*, nº8 (1992), 226-264.
- CHICO RICO, Francisco (1998), «Retórica, lingüística, texto», en Emilio del Río, José Antonio Caballero y Tomás Albaladejo (eds.), *Quintiliano y la formación del orador político*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 337-342.
- CHICO RICO, Francisco (2015), «La Retórica cultural en el contexto de la Neorretórica», *Dialogía. Revista de lingüística, literatura y cultura*, nº9 (2015), 304-322.

- CUESTA ABAD, José Manuel (1991), *Teoría hermenéutica y literatura (El sujeto del texto)*, Madrid, Visor.
- CUESTA ABAD, José Manuel y JIMÉNEZ HEFFERNAN, Julián (eds.) (2005), *Teorías literarias del Siglo XX*, Madrid, Akal.
- DEVOTO, Daniel (1955), «Sobre el estudio folklórico del Romancero español. Propositiones para un método de estudio de la transmisión tradicional», *Bulletin Hispanique*, 57, nº3, 233-291.
- DOLEŽEL, Lubomir (1989), «Possible Worlds and Literary Fictions», en Sture Allen (ed.), *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences: Proceedings of Nobel Symposium 65*, New York-USA, De Gruyter, 221-242.
- DOLEŽEL, Lubomir (1997), «Mímesis y mundos posibles», en Antonio Garrido Domínguez (comp.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco / Libros.
- DOLEŽEL, Lubomir (1999), *Heterocósmica: Ficción y Mundos Posibles*, Madrid, Arco / Libros.
- DOLEŽEL, Lubomir (2010), *Possible Worlds of Fiction and History. The Postmodern Stage*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- EICHENBAUM, Boris (1978), «La teoría del “método formal”», en Tzvetan Todorov (ant.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Madrid, Siglo Veintiuno, 21-54.
- FORSTER, Edward Morgan (1985), *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate.
- FOUCAULT, Michel (2008), «What is and author?» en David Lodge y Nigel Wood (eds.), *Modern Criticism and Theory a Reader*, Londres, Longman, 281-293.
- FRENK, Margit (2006), «El Cancionero oral en el Siglo de Oro», en *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, México, Fondo de Cultura Económica.
- GALMÉS, Álvaro y CATALÁN, Diego (1954), «La vida de un romance en el espacio y en el tiempo», en *Cómo vive un romance. Dos ensayos sobre tradicionalidad*, Madrid, CSIC (Anejo LX de la RFE), 143-280.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1981), *Enrique Brinkmann: semiótica textual de un discurso plástico*, Montpellier, Universidad Paul Valéry.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1984), «Retórica como ciencia de la expresividad (presupuestos para una Retórica general)», *E.L.U.A., Estudios de Lingüística*, nº2 (1984), 7-59.
- GARCÍA BERRIO, Antonio y ALBALADEJO, Tomás (1983), «Estructura composicional. Macroestructuras», *E.L.U.A., Estudios de Lingüística*, nº1 (1983), 127-180.
- GARCÍA BERRIO, Antonio y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa (2004), *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura*, Madrid, Cátedra.
- GARCÍA GABALDÓN, Jesús (1996), «La forma del lenguaje: poética formal y estética literaria», en Valeriano Bozal Fernández (coord.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, tomo II, Madrid, Visor, 26-46.

- GENETTE, Gérard (1989), *Figuras III*, Barcelona, Lumen.
- GÓMEZ ALONSO (2017), Juan Carlos, «Intertextualidad, interdiscursividad y Retórica general», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, nº1 (2017), 107-115.
- GONZÁLEZ, Aurelio (1995), «Literatura tradicional y literatura popular. Romance y corrido en México», *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilin*, nº65 (1995), 143-157.
- GREIMAS, Algirdas J. (1987), *Semántica estructural. Investigación metodológica*, Madrid, Gredos.
- GREIMAS, Algirdas J. y COURTÉS, Joseph (1990), *Semiótica: Diccionario razonado de la Teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos.
- JAKOBSON, Roman (1977), *Huit questions de poétique*, París, Éditions du Seuil.
- KRISTEVA, Julia (1981), *Semiótica I*, Madrid, Fundamentos.
- KRISTEVA, Julia (1997), «Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela», en Desiderio Navarro (coord. y trad.), *Intertextualité*, La Habana, UNEAC-Casa de las Américas, 1-24.
- LAUSBERG, Heinrich (1960), *Manual de Retórica literaria. Fundamentos de una Ciencia de la Literatura*, 3 vols., Madrid, Gredos.
- LÓPEZ SÁNCHEZ, Raquel (2016), «Don Quijote, Chíchikov y el descreimiento del héroe: aspectos de semántica extensional en la recepción cervantina de *Almas muertas* de Nikolái Gógol», *JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research*, 4.2 (2016), 43-61.
- MARISCAL, Beatriz (1979), «The Modens European Ballad and Myth: a Semiotic Approach», en Diego Catalán, Samuel Armistead y Antonio Sánchez Romeralo (eds.), *El romancero hoy: poética*, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 275-284.
- MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso (2015a), *Literatura y ficción: la ruptura de la lógica ficcional*, Bern, Peter Lang.
- MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso (2015b), «A Theory of Impossible Worlds (Metalepsis)», *Castilla: Estudios de Literatura*, nº6 (2015b), 1-40.
- MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso (2016), «Mundos imposibles: Autoficción», *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, nº0 (2016), 161-195.
- MARTOS, Josep Lluís (ed.) (2017), *Variación y testimonio único: la reescritura de la poesía*, Alicante, Universidad-Servicio de Publicaciones.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1920), «Sobre geografía folklórica: ensayo de un método», *Revista de Filología Española*, 7, nº3-4 (1920), 219-338.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1968), *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí)*, tomo I, Madrid, Espasa-Calpe.
- PEIRCE, Charles Sanders (1965), en Charles Hartshorne y Paul Weiss (eds.), *Collected Papers. Volume V: Pragmatism and pragmaticism and Volume VI: Scientific Metaphysics*, Cambridge, Massachusetts, Belknap Press of Harvard University Press.

- PINTO-CORREIA, João David (1995), «Comment renouveler l'étude du Romancero? Perspectives narratologico-sémiotiques», en Claude Bremon y Sophie Fischer (eds.), *Le Romancero ibérique: Genèse, architecture et fonctions*, Madrid, Casa de Velázquez, 141-157.
- PUJANTE SÁNCHEZ, David (2015), «Fundamentos lingüísticos de la literatura y de la teoría literaria. El Estructuralismo», en José María Pozuelo Yvancos et al. (eds.), *De Re poetica: homenaje al profesor D. Manuel Martínez Arnaldos*, Murcia, Universidad, 571-594.
- RAMÓN TRIVES, Estanislao (1979), *Aspectos de semántica lingüístico-textual*, Madrid, Istmo-Alcalá.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Javier (1997), «Mundos imposibles: ficciones posmodernas», *Castilla: Estudios de Literatura*, nº22 (1997), 179-188.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Javier (1995), *Ficción y géneros literarios*, Madrid, Universidad Autónoma.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Javier (2008), *Géneros literarios y Mundos Posibles*, Madrid, Eneida.
- ROMERO, Francisco (1979), «Hacia una tipología de los personajes del Romancero», en Diego Catalán, Samuel Armistead y Antonio Sánchez Romeralo (eds.), *El romancero hoy: poética*, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 251-274.
- SEGRE, Cesare (1976), *Las estructuras y el tiempo. Narración, poesía, modelos*, Barcelona, Planeta.
- TESNIÈRE, Lucien (1994), *Elementos de sintaxis estructural*, Madrid, Gredos.
- TODOROV, Tzvetan (1972), «Las categorías del relato literario», *Comunicaciones*, nº8 (1972), 155-192.
- TODOROV, Tzvetan (2013), *Mijaíl Bajtín. El principio dialógico*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.
- TOMASHEVSKI, Boris (1970), «Temática», en Tzvetan Todorov (ed.), *Teoría de la Literatura de los Formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 199-232.
- TOMASHEVSKI, Boris (1982), *Teoría de la Literatura*, Fernando Lázaro Carreter (pról.), trad. Marcial Suárez (trad.), Madrid, Akal.
- TOMASHEVSKI, Boris (2005), «Temática», en José Manuel Cuesta Abad y Julián Jiménez Heffernan (eds.), *Teorías literarias del siglo XX*, Madrid, Akal.
- VALLES CALATRAVA, José R. (2008), *Teoría de la narrativa: una perspectiva sistemática*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert.
- VALLES CALATRAVA, José R. (2016), «Hacia una nueva propuesta teórica de sistematización de los estratos del texto narrativo. Fábula, trama y relato como planos funcional, actual y discursivo», *Revista de Literatura*, nº156 (2016), 345-367.
- VÁZQUEZ RECIO, Nieves (2000), *Una "yerva enconada": sobre el concepto de motivo en el romancero tradicional*, Cádiz, Servicio de Publicaciones.
- ZAVALA, Iris M. (1996), «Bajtín y sus apócrifos o en El-Nombre-del-Padre», en Iris M. Zavala (coord.), *Bajtín y sus apócrifos*, Puerto Rico, Anthropolos, 131-148.

MOTIVO Y VARIACIÓN DISCURSIVA: *EL PROTAGONISTA PASEA*

AURELIO GONZÁLEZ

El Colegio de México

RESUMEN

Los motivos son las unidades narrativas menores de los romances y están configuradas por un núcleo que contiene los elementos esenciales y elementos periféricos que completan el significado. Sin embargo, estas unidades tienen la posibilidad por su propia composición de variar su significado. En este trabajo se muestran estas posibilidades de variación en el motivo *el protagonista pasea*, su apertura en la significación, la forma en que varía discursivamente y las posibilidades de uso según el tema de la historia del romance. Hay que señalar que se trata de un motivo presente en un enorme número de versiones de distintos romances.

PALABRAS CLAVE

Motivo; romancero; fórmula; variación; paseo.

ABSTRACT

Motifs are the minor narrative units of the Spanish ballads and are configured by a core that contains the essential elements and satellites or peripheral elements that complete the significance. Nevertheless, these units have the possibility, by their own composition, to vary their significance. In this work we show these possibilities of variation in the motif *the protagonists walk*, its opening in the significance, the form of its discursive variation and the possibilities of use according to the plot and theme of the fable of the Spanish ballad. It should be noted that this is a motif present in a big number of versions of different ballads.

KEYWORDS

Motif; Spanish ballad; formula; discursivity; variation; walk.

Al concebir el motivo como la unidad mínima narrativa, esta es una unidad muy importante para el romancero —espléndida expresión de la literatura tradicional— ya que el texto romancístico utiliza un lenguaje configurado por elementos literarios que al tiempo que llenan una función nemónica, cumplen con diversas funciones narrativas o poéticas. En este sentido, los motivos y las fórmulas —unidades elementales de la narración—, además de ser elementos memorizables por su recurrencia, y por su fijeza discursiva, identificadores de un género, pueden cumplir con otros cometidos en la economía textual como es la caracterización de personajes o de situaciones narrativas contextuales. Pero también, y eso es la particularidad del discurso tradicional, son unidades abiertas y,

por tanto, además de la fijeza necesaria para la transmisión oral apoyada en la memoria, su función narrativa varía tanto en el plano del significante o discursivo, como en el plano del significado.

En este sentido, hay que tomar en cuenta que también es útil concebir el motivo, en tanto es una unidad que forma parte del lenguaje tradicional, como una “proposición narrativa elemental” (Bremond, 1987: 124) que por tanto implica tanto elementos estables que pueden servir para definir un tema en lo general, como elementos variables que además pueden definir submotivos o variantes únicas.

Por otra parte, puesto que asumimos los motivos como unidades mínimas narrativas, éstos pueden tener una función identificadora del género o de un tema en particular dentro de la economía verbal del romance en un sentido paralelo a la de las fórmulas y bastante similar a la que pueden tener los indicios¹ culturales y los tópicos. A propósito de estas últimas unidades hay que recordar que en la relación de enunciación-recepción establecida en la transmisión oral de los romances

los tópicos funcionan como unidades compositivas del texto y como referentes reconocidos (aunque al margen de la significación particular en el texto) con distintas posibilidades funcionales, esto es pueden tener una función genérica (identificación del tipo de historia); climática (crean la atmósfera de la narración); introductora (presentación de personajes, ubicación espacio temporal) (González, 2000, I: 858)

paralela a la de los motivos.

Sin embargo, hay que tener presente que frecuentemente hay un problema de vaguedad o indeterminación al tratar de identificar los motivos en una narración, ya sea esta romance, corrido o cuento, problema el que a mi parecer también presenta tanto en una obra específica del género como el *Catálogo General del Romancero (CGR)* como en muchos otros catálogos e índices de motivos generales. En el caso del *CGR*, aunque éste los define como las “unidades narrativas que los cantores o recitadores tienen a su disposición como conocedores del lenguaje narrativo tradicional” (Catalán, 1984, I: 128), cuando trata de ejemplificar lo que es un motivo, se mencionan como tales “señal de reconocimiento”, “sueño présago”, “lugar deleitoso”, “solsticio de verano”, “disfraz”, “espada de oro” o “caza frustrada”; con lo cual pueden ser motivos las características de un personaje, ubicaciones espacio-temporales, objetos, acciones o, incluso, personajes. De acuerdo con estos ejemplos, el motivo, en cuanto unidad intercambiable, sería una unidad elemental de discurso y no de intriga (unidad narrativa). En realidad, para que el motivo pueda ser entendido como unidad narrativa lo tenemos que ver en relación con la secuencia fabulística, y esto hace necesaria la relación personaje-acción y así los ejemplos antes mencionados tendrían que formalizarse de otra forma, pues si no se implica una acción más bien pueden ser elementos simbólicos, complementarios o tópicos usados en un discurso codificado (González, 2010: 929).

1. Entiendo por *indicios* elementos con significados implícitos, que requieren del receptor una actividad de desciframiento que lo remite a una atmósfera particular, y por lo tanto a significados que podríamos llamar suprasegmentales derivados de un contexto cultural particular. Hay una coincidencia con los planteamientos de Barthes en este sentido (Barthes, 1970: 21).

Por lo tanto, desde mi punto de vista, en el texto romancístico podemos reconocer dos tipos de unidades elementales: las fórmulas y los motivos. “Las primeras son aquellas unidades que no expresan un contenido narrativo más profundo; y los motivos son las unidades mínimas narrativas en las cuales se expresa el significado de las secuencias fabulísticas, o partes invariantes de la historia” (González, 2003: 383). Estas unidades pueden llenar la función de caracterizar a un personaje y definir su carácter en el ámbito de una historia particular, señalando al receptor el contexto narrativo de una historia, el posible desenlace de lo que se narra, identificar la causa del conflicto, la función de un ayudante o la solución al conflicto narrado. En una perspectiva narrativa amplia cumplen desde la función caracterizadora, que también llenan las fórmulas en un nivel discursivo del tipo “buen rey” o “buen conde”, hasta ser la expresión del desenlace de la historia.

Así, en el texto de tradición oral, o en textos relacionados con ésta, el motivo hay que entenderlo como una unidad funcional y no, como lo hacen algunos autores², como un lugar común literario que por tanto simplemente se repite a lo largo del tiempo en distintos textos y géneros literarios, en cuyo caso lo definiríamos más acertadamente como un tópico.

Para los estudios literarios es clara la utilidad de distinguir esta unidad menor (motivo) en cuanto puede reflejar la estructuración de la narración o su segmentación y crear el contexto de identificación de la historia incluso en su marco genérico. Así, en uno de sus cuidadosos y útiles trabajos de recopilación e identificación de motivos, Harriet Goldberg plantea la utilidad del motivo como marco identificador y unidad combinatoria:

The utility of an index of folk-motif clearly lies in its ability to present in an orderly framework those transitory flashes of recognition that we experience upon hearing a familiar story or a familiar narrative components in a new context. [...] Perhaps even more importantly, a motif index makes those of us interested in narratology increasingly aware of the possibilities of combining these narrative units. (Goldberg, 1998: xiii)

Al hablar del motivo como herramienta de análisis, es inevitable la referencia a Stith Thompson, ya que él ha creado el repertorio de referencias más difundido por lo que se vuelve fundamental en el momento de citar o identificar motivos, aunque en ocasiones en los estudios que emplean las referencias contenidas en el *Motif-Index*, éstas parecen ser fin a sí mismas, ya que no iluminan el texto en cuestión, ni establecen más relaciones, simplemente identifican un elemento ya conocido presente en el texto en cuestión y en otros que pueden ser, incluso, muy diversos.

Thompson define esta unidad a la que nos referimos como “motivo folclórico” (ubicando así el concepto en una dimensión universalista y literariamente en un ámbito de límites imprecisos y no culto) y es “el elemento más pequeño en un cuento que tiene el poder de persistir en la tradición”; a esto añade que son tres las clases de motivos: los protagonistas o personajes de los cuentos, algunos elementos de la acción o trama

2. En este sentido véase, por ejemplo, el muy difundido manual de M. H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms*, que dice que el motivo es “A conspicuous recurring element, such as a type of incident, a device, a reference, or verbal formula, which appears frequently in works of literature” (Abrams, 1993: 121). En este planteamiento un motivo es un elemento —una especie de incidente, recurso referencia o fórmula— que tiene una recurrencia frecuente en la literatura. En realidad, eso es un tópico y no un motivo.

(objetos mágicos, costumbres y creencias especiales) y, por último, los incidentes aislados que a veces pueden aparecer de forma independiente, dando lugar a cuentos-tipo (Thompson, 1972: 528). Estos últimos forman la mayoría de los motivos que ha reunido; estos motivos, cuando aparecen de manera independiente en la tradición, coinciden con los tipos de cuentos correspondientes. En este grupo quedan la mayoría de los cuentos de animales, de las narraciones humorísticas y de las anécdotas, que en realidad son tipos de cuento que consisten en un solo motivo. Los *Märchen* más comunes (cuentos como *Caperucita roja*, *La bella durmiente* o la *Cenicienta*) son tipos que constan de varios motivos. Sin embargo, las tres clases de motivos propuestos no pertenecen al mismo plano narrativo pues unos implican acciones y otros no. En este sentido, en cuanto el romance es una narración articulada poéticamente, esta tipología podría aplicarse.

Thompson elaboró un enorme catálogo de motivos en seis volúmenes (primero en 1932-1937, reeditado en 1955-1958) que complementó el índice de tipos realizado por Aarne (1961). En realidad, ese catálogo de motivos podría ampliarse indefinidamente, pues el cuento tradicional se caracteriza por ir variando, y cada transmisor puede, dentro del marco de un estilo que acepta la comunidad, añadir, modificar o eliminar ciertos detalles de la narración con el propósito de actualizar la historia que se narra y aproximarla al contexto del receptor.

Por otra parte, en relación con la obra de Thompson y las derivadas de ella, no hay que olvidar, pues creo que sigue teniendo vigencia, la objeción de fondo que hizo Propp al planteamiento básico de la escuela finesa (la cual subyace en el *Motif-Index* de Thompson) y su clasificación de los cuentos en tipos y motivos. Para Propp la gran dificultad para aceptar esa clasificación radica en que los temas de los cuentos están tan relacionados entre sí, que en muchas ocasiones “no se puede determinar dónde termina un tema con sus variantes y dónde empieza otro” (Propp, 1981: 21). Así, para Propp los planteamientos de la escuela finesa tienen un punto de partida equivocado, pues consideran que “[...] cada tema es un todo orgánico, que puede separarse de la masa de los otros temas y estudiarse por sí solo” (Propp, 1981: 22). El problema es ¿cuál es el valor significativo que se puede dar a las variantes de un motivo? ¿cómo valoramos la variación discursiva? —preguntas que son válidas cuando vemos motivos en el romance tradicional.

Así, desde otra perspectiva diferente de la anterior, también podemos asumir que el motivo no es sólo una entidad justificada en sí misma, antologizable y elencable, y definirlo reconociendo su carácter fluctuante y circunstancial, lo cual puede parecer difícil y abstruso, pero se soluciona en el concreto acto analítico incluyendo la formalización verbal de la acción.

En esencia se trata de quitar al concepto de motivo su carácter de sustantivo concreto, que lo vuelve incompleto y contradictorio: el motivo, unidad de significación profunda en la narración, necesita una definición que incluya la dimensión verbal, explícita o implícita en sustantivos abstractos de derivación verbal. El motivo, como unidad narrativa, requiere la presencia de un sujeto potencial, de una acción, solitaria o refleja; también caracteriza al motivo, la posible pertenencia de su expresión verbal a otros registros de significados, más o menos tópicos, más o menos centrales en el espesor de aquel mundo de consistencia etérea que es producto de la palabra del hombre, y que llamamos literatura. (González, 2012: 133)

A partir de esta forma de conceptualizar el motivo, veamos algunos usos del motivo *el protagonista pasea*: su apertura en la significación, la forma en que varía discursivamente y las posibilidades de uso según el tema de la historia en el romancero. Hay que señalar que se trata de un motivo presente en un enorme número de versiones de distintos romances: fácilmente se aproximan al millar de versiones registradas de casi cincuenta romances de diversos tipos: novelescos, vulgares, infantiles, religiosos, históricos, a lo divino, fronterizos, noticieros, moriscos, épicos, etc.

La primera expresión del motivo *alguien pasea* simplemente establece los puntos entre los que el personaje pasea y puede incluir la condición particular que éste tiene. Así aparece el motivo en el inicio del romance de *La mala suegra* cuando se dice que la esposa —identificada por su nombre— que se desplaza en un espacio interno —*pasea*, esto es no se dirige a un lugar específico— y se presenta a punto de dar a luz con los dolores del parto. Esta información es pertinente para la historia que cuenta el romance, ya que se presenta a la esposa sufriendo y en algunas versiones además se hace explícita la animadversión de la suegra o familia del esposo:

Paseábase Marbella de la sala a la ventana
con los dolores de parto que la hacen arrodillar.

(*La mala suegra*, IGR: 0153, México, vv. 1-2)³

El espacio por el que pasea la esposa, cuyo nombre varía y no es significativo para la historia, puede ser aún más pequeño:

Paseábase Carmela por una salita *alante*
con los dolores del parto, que el corazón se la parte.
— ¡Quién pudiera estar ahora en una salita baile,
de compañero tener a Jesucristo y su madre!—

(*La mala suegra*, IGR: 0153, León, España, vv. 1-4)⁴

En el salón de aquel valle donde Carmela paseaba,
con los dolores de parto la vida se le arrancaba.
Su cuñada muy perversa, como todas, falsa y mala:
— Carmela, coge tu ropa, vete a casa de tu madre;
si viene Pedro a la noche le daré de qué cenar,
si viene con ropa sucia, le daré de qué mudar.—

(*La mala suegra*, IGR: 0153, Santiago, Cuba, vv. 1-6)⁵

La ubicación y definición del espacio en el cual tiene lugar el paseo puede incluso alejarse de un realismo y tener una articulación, que podríamos definir como *poética* y tener una función primordial nemónica; tal podría ser el juego de los términos ventana

3. Hoja volante de la Casa Eduardo Guerrero de la ciudad de México publicada con el título *Corrido de Marbella. Marbella y el recién nacido* (Henríquez Ureña / Wolfe, 1925: 379).

4. Casilda García, 67 años, San Miguel de Montañán, Joarilla de las Matas, Sahagún, León, España. Recogida por Paul Bénichou, Diego Catalán, Silvia Roubaud y Ana Vian, 11 de julio de 1985 (Catalán / De la Campa, 1991: 143-144).

5. Santiago de Cuba, Cuba. Recitada por Enriqueta Comas de Marrero. Recogida por Ramón Menéndez Pidal en 1937 (Poncet y de Cárdenas, 1985: 630-632).

y ventanal en el siguiente ejemplo. El motivo narrativamente es estable, el personaje pasea, pero la variación discursiva permite ampliar funciones y significados.

Arboledina se pasea de la ventana al ventanal.
— ¡Oh palacios, oh palacios, palacios del Valledal,
palacios del rey mi padre quién fuera parir allá!
— Bien puedes ir, Arboleda, si quieres parir allá.

(*La mala suegra*, IGR: 0153, Asturias, España, vv. 1-4)⁶

Pero la acción de pasear realizada por el o la protagonista incluye otros elementos (los dolores de parto en el caso de *La mala suegra*) y éstos son especialmente significativos para la historia al grado de variar el significado global de la misma. Esto es lo que sucede en versiones mexicanas de *Delgadina*, en las cuales la forma en que pasea Delgadina implica desplazar la culpabilidad del intento incestuoso del padre a la hija, pues se trata de un paseo provocativo de ésta en el espacio interior de la casa, espacio lógicamente del orden —además se especifica que se trata de un espacio común de la casa y no privado de la hija.

Delgadina se paseaba de la sala a la cocina.
con vestido transparente que su cuerpo le ilumina.

(*Delgadina*, IGR: 0075, Michoacán, México, vv. 1-2)⁷

Esta caracterización de provocación puede variar y el paseo de Delgadina limitarse simplemente a ser un paseo llamativo por el lujo de su vestimenta, lo cual sigue estando en relación con la provocación y con el desplazamiento de la culpabilidad a la hija:

Delgadina se paseaba por una sala cuadrada,
con una mantona de oro que la sala relumbraba.

(*Delgadina*, IGR: 0075, Nuevo México, Estados Unidos, vv. 1-2)⁸

Esta situación de paseo llamativo es similar a la que presenta el mismo motivo en otro romance de incesto, el de *Silvana*, en el cual el paseo de la hija es en un espacio no privado de la casa, como puede ser la ventana o el corredor, y el padre que la ve se sitúa en un balcón, y la actividad ya no solamente es el paseo, sino que va acompañada de la música o el canto, con lo que estas actividades pueden tener de llamativas o provocativas:

Sildanita, Sildanita, Sildanita en tu ventana,
de los tres hijos que tuve primero fue rey de Francia,
la segunda Margarita, la tercera Sildanita.
Sildana se está *pasiando* por un corredor arriba,
con su guitarra en la mano, qué bonito toca y trilla.

6. Teresa Alonso, 16 años, Villaverde, Grazanes, Cangas de Onís, Asturias, España. Recogida por José Amador de los Ríos, entre 1860-1865 (Cid, 1999: 107-108).

7. Antonia Ochoa, de Los Reyes, Michoacán y Juana Andrade, de Guadalajara, Jalisco. San José, Michoacán, México, 1926. Recogida por Vicente T. Mendoza (Mendoza, 1939: 350).

8. José Antonio Ribera, 42 años, Peña Blanca, Nuevo México, Estados Unidos. Recogida por Aurelio M. Espinosa entre 1902 y 1910. Originalmente en Espinosa (1915: 454-455) (cf. Espinosa, 1953: 38-39).

Su padre la está mirando desde un balcón que tenía.

(*Silvana*, IGR: 0005, Bucaramanga, Colombia, vv. 1-6)⁹

Esta exposición llamativa de la hija cantando y bailando en el espacio común de la casa se amplifica en otras versiones con la comparación con la madre que hace el padre, a partir de su vestimenta la cual no había sido mencionada en la descripción de *Silvana* paseando.

Silvana se va a pasear por su corredor arriba,
si bien canta, mejor baila, mejor romances decía;
y su padre la miraba por un mirador que había.
— ¡Qué bien te está, hija *Silvana*, la ropa de cada día!
Mejor que a tu madre la reina, vestida de peregrina.—

(*Silvana*, IGR: 0005, Matanzas, Cuba, vv. 1-5)¹⁰

El motivo del paseo puede tener también una expresión sintética que incluye el instrumento en la mano de la joven y a continuación hacer explícita la proposición amorosa del padre. En las tres versiones hay una variación discursiva (corredor, ventana, balcón, mirador, sala), pero la acción del paseo es estable y su significado de que no hay un objetivo en el desplazamiento se mantiene junto con la acción complementaria y significativa del cantar y tocar como elemento llamativo que puede implicar provocación:

La *Sildana* se *pasiaba* una mañana en su sala
con su instrumento en la mano bien tocado y bien templado.
— ¡Qué bella eres, *Sildana*! *Mirá* a ver si *pués* servirme
aunque sea por una noche. [...]

(*Silvana*, IGR: 0005, Aragua, Venezuela, vv. 1-4)¹¹

Por otra parte, el motivo de la acción de pasear es útil narrativamente para una historia, pues implica una acción sin objetivo concreto, el personaje no se va a ningún sitio en particular, ni se busca un encuentro determinado y las acciones que lo acompañan no tienen que ver obligadamente con las consecuencias que traen. Es lo que sucede en esta versión de *La adúltera* en la cual el encuentro amoroso es una iniciativa de la mujer que aprovecha que el caballero, simplemente pasaba por ahí, paseando en un espacio abierto, sin mayor provocación, indicio o simbolismo sexual, esto es la culpabilidad del adulterio es de la esposa:

— Andábame yo paseando por las orillas del mar;
me encontré con una dama, y ella me hizo emborrachar.
Nos tomamos de la mano, a su casa me llevó,
y en la cama nos sentamos para conversar de amor.

(*La adúltera*, IGR: 0234, Nuevo México, Estados Unidos, vv. 1-4)¹²

9. Versión que continúa con *Delgadina*. Rosadela Escobar, de 70 años, aproximadamente, San Joaquín, Santander. Recogida en Bucaramanga, Colombia, el 30 de septiembre de 1975. Recogida por Frank T. Dougherty (Dougherty, 1977: 242-247).

10. Versión contaminada con *Delgadina*. Sin datos del informante. Matanzas, Cuba. Recogida por Mirta Aguirre. Originalmente en Aguirre (1975: 230-231) (cf. Aguirre, 1981: 29).

11. Sin datos del informante. El Consejo, Aragua, Venezuela, 1940. Recogió Rafael Olivares Figueroa (Almoína de Carrera, 1975: 83-84).

12. Manuelita Cisneros, 33 años, Albuquerque, Nuevo México, Estados Unidos. Recogió Aurelio M. Espinosa en-

Tenemos otros ejemplos de estos encuentros fortuitos que determinan un objetivo amoroso o sexual. En esencia, lo fortuito es una de las características del motivo expresado formulísticamente con “paseo” en contraste con la expresión “caminaba” que puede implicar más fácilmente un objetivo o destino concreto. Así aparece el motivo en esta versión de un romance poco frecuente en la tradición hispánica, *La mujer del gobernador*, en la cual es la mujer la que se enamora al salir a pasear y encontrarse un joven de hermosa voz. Aunque no hay otras versiones viejas, el romance sí está recogido en la tradición sefardí de Marruecos (Tánger, Tetuán, etc.) con el nombre de *Raquel lastimosa*, sólo que, en esta tradición, al contrario de la siguiente versión argentina, es el joven quien corteja a la esposa del gobernador¹³.

Un martes era por cierto cuando aquel hermoso sol
de Catalina Sambrano, mujer de un gobernador,
saliendo un día a pasearse con damas de gran primor
se enamoró de un mancebo por su *sonorosa* voz.
Escríbele mil billetes y prendas de gran valor,
y el mancebo se curaba de tener con ella amor,
por ser mujer de quien era y prenda de tal señor.

(*La mujer del gobernador*, IGR: 0752, Jujuy, Argentina, vv. 1-7)¹⁴

El motivo del paseo por su indeterminación también se usa para disimular un encuentro que quiere hacerse pasar por fortuito. En muchos casos la única determinación es la ubicación temporal, el momento del paseo. Así en *La esposa del gobernador* el paseo tenía lugar en martes y en esta versión del romance de *El rondador rechazado* el paseo tiene lugar el sábado, pero en realidad la ubicación temporal pertenece al plano discursivo, con poca pertinencia para la historia, lo importante es que ahora el paseo sí es intencionado pues es un subterfugio para poder encontrarse o ver a la dama pretendida a diferencia de los casos anteriores.

— Los sábados a la tarde toda tu calle paseo,
por hablar con tus vecinos, ya que contigo no puedo.
Al otro día, era domingo; fui a misa el delanterero;
como costumbre de mozo, en el pórtico me he puesto,
por ver si *vide* venir ése tu gallardo cuerpo.

(*El rondador rechazado*, IGR: 0188, Luisiana, Estados Unidos, vv.

1-5)¹⁵

Como se ha visto, el motivo del paseo puede implicar una situación propicia para hacer o recibir solicitudes amorosas, ya que como he dicho narrativamente presenta el encuentro como algo simplemente circunstancial. Quien pasea, incluso puede ser quien

tre 1902 y 1910 (Espinosa, 1953: 62-63).

13. Para una comparación entre las dos tradiciones véase Pomeroy (1999: 578-592).

14. Versión en un documento de 1630 en el Archivo Capitular de Jujuy, Argentina, dado a conocer por Rojas (1913, I: 78). Véase Chicote (2002: 124).

15. Paulina Díaz, de unos 70 años, de Delacroix, St. Bernard Parish, Luisiana. Recogida el 27 de octubre de 1975, en Arabi y el 27 de marzo de 1976, en Reggio por Samuel G. Armistead (Armistead, 1978: 55-56).

hace el requerimiento amoroso y busca el encuentro sexual, a diferencia de lo que sucedía en la versión antes citada de *La adúltera*. Esto es lo que sucede en esta versión vieja de *La dama y el pastor*; además, el lugar por donde pasea la dama no es simplemente una ubicación espacial, en realidad es un indicio pues tiene implicaciones de *locus amoenus*, ya que se trata de un vergel y por tanto lugar idílico propicio para el amor.

— Estáse la gentil dama paseando en su vergel,
 los pies tenía descalzos que era maravilla ver;
 desde lejos me llamara, no le quise responder.
 Respondile con gran saña: — ¿Qué mandáis, gentil mujer?
 (*La dama y el pastor*, IGR: 0191, siglo XVI, vv. 1-4)¹⁶

Así el paseo es provocativo, lo contrario de lo que sucede en esta versión del romance de *La bastarda y el segador*, texto cargado de doble sentido donde también es la dama la que propone amores, pero ahora son los segadores los que simplemente pasean por la plaza y aceptan los requerimientos cuando la joven los invita a “segar su cebada”. En este caso aparece la ubicación espacial, en la explicación circunstancial de situar en un pueblo indeterminado a los segadores y la amplificación discursiva de la vestimenta de uno de ellos, en realidad lujosa para tratarse de unos segadores, pero válida para indicar que es atractivo.

Salieron tres segadores a segar fuera de casa.
 Uno de los segadores lleva ropita de Holanda:
 los delines son de oro, la zahón de fina plata.
 Llegaron a cierto pueblo, se pasean por la plaza
 y una dama en un balcón del segador está prendada.
 (*La bastarda y el segador*, IGR: 0161, Cádiz, España)¹⁷

Esta situación de paseo de un hombre y recepción de propuesta amorosa de una mujer es paralela a la del romance de la *Adúltera con el cebollero*, aunque en esta versión hay una licencia del realismo o incongruencia pues se trata de un cebollero que pasea vendiendo cebollas con lo que el paseo posiblemente está empleado para señalar lo fortuito del encuentro, amén de la función de familiaridad textual o genérica para el receptor.

Por las calles de Madrid se pasea un cebollero,
 vendiendo cebollas finas, cebollas por el dinero.
 Se ha asomado el ama al balcón: — Sube, sube, cebollero,
 que no está aquí mi marido para lograr lo que quiero.—
 (*Adúltera con el cebollero*, IGR: 0625, Toledo, España, vv. 1-4)¹⁸

16. Pliego suelto del siglo XVI. *Aquí comiençan tres romances glosados y este primero dize. Estasse la gentil dama etc.* Fernando José Wolf y Conrado Hofmann, *Primavera y flor de romances o Colección de los más viejos y populares romances castellanos* (Menéndez Pelayo, 1945).

17. Rosario Jere Rodríguez (42 años) y Ángeles Jere Rodríguez (43 años), Jerez, Jerez de la Frontera, Cádiz, España. Recogida por José Manuel Fraile Gil, M. Naranjo Loreto, E. Mata Almonte y Eliseo Parra García, el 3 de febrero de 1991 (Fraile Gil, 1992: pista 4).

18. Ester Fernández de 61 años, Malpica de Tajo, Talavera de la Reina, Toledo, España. Recogida en Talavera la Nueva por José Manuel Fraile Gil el 27 de octubre de 1982 (Fraile Gil, 1992: pista 6).

Pero no todos los paseos implican un encuentro o contexto sexual. En el romancero infantil también se utiliza el motivo con el mismo sentido de una acción circunstancial y con un resultado un tanto sorprendente, ya sea el encuentro del convento en *Monja a la fuerza* o la pérdida de una niña en *Las hijas de Merino*; la variación, en realidad discursiva, se da nuevamente en la ubicación temporal que no tiene demasiada importancia en la historia, ya que lo único que indica es un momento festivo, ya sea “una tarde de verano” o “al tiempo de la merienda”.

Yo me quería casar con un mocito barbero,
y mi padre no quería, sino monja del convento.
Una tarde de verano me sacaron de paseo,
y al doblar por una esquina me encontré con un convento.
(*Monja a la fuerza*, IGR: 0225, La Habana, Cuba, vv. 1-4)¹⁹

Ayer tarde fui a *pasiar* con las hijas de Medina:
al tiempo de la merienda se perdió la mejor niña.
Salió la madre a buscarla como una loca perdida,
calle arriba, calle abajo, calle abajo, calle arriba.
Al cabo la vino a hallar entre dos palmas metida,
(*Las hijas de Merino*, IGR: 0826, O'Higgins, Chile, vv. 1-5)²⁰

El motivo también está presente en romances con tema muy distintos a los de las versiones anteriores, ejemplo son los romances devotos sobre la Virgen. No hay que olvidar que las adaptaciones de romances *a lo divino* fueron muy frecuentes a lo largo de los siglos XVI y XVII, con el objeto de aproximar a través de historias conocidas y de esta manera volver más cotidianos y comprensibles algunos episodios que no se encontraban en los evangelios canónicos, sobre todo en temas relacionados con la infancia y la pasión de Cristo. Se puede decir que institucionalmente existió una laxitud en la separación entre la ortodoxia y las diversas devociones y narraciones populares. Esto favoreció en gran medida la pervivencia de elementos de origen apócrifo. En este sentido está el uso de motivos como el paseo, pues permite el reconocimiento textual y crea una situación narrativa que no exige ninguna puntualización o valor de verdad. Básicamente en estos romances religiosos a lo divino, el paseo es una forma de exposición de la Virgen, presentada como doncella, para provocar la admiración y la devoción.

Por aquel *portigo* abierto que nunca se ve cerrado,
se pasea una doncella madre de Dios consagrado.
(*Entierro de Fernandarias*, a lo divino, IGR: 0034.3, Araucanía,
Chile, vv. 1-2)²¹

19. Sin datos de informante, La Habana, Cuba. Recogida por Carolina Poncet (Poncet y de Cárdenas, 1985: 663).

20. Sin nombre del informante, 60 años, Codegua, O'Higgins. Recogida por Julio Vicuña entre 1900-1912 (Vicuña Cifuentes, 1912: 168-171).

21. La versión continúa con el romance de *La fe del ciego*. Juan de la Cruz Pérez, 10 años, Carahué, Cautín, Araucanía, Chile, 1911. Recogida por Ramón A. Laval (Laval, 1916: 26-27).

Por los campos de los cielos se pasea una doncella,
 blanca, rubia y colorada, relumbra como una estrella.
 Jesucristo preguntó: — ¿Quién es aquella doncella?
 — Aquella es la madre nuestra, la madre que nos pariera.
 — Pues si es la madre nuestra, adorar todos en ella.

(*Por las almenas de Toro*, a lo divino, IGR: 0032.1, Asturias,
 España, vv. 1-5)²²

Por aquel postigo abierto se paseaba una doncella,
 vestida de azul y blanco reluciente como estrella.
 La Virgen está en el huerto llorando gotas de sangre.

(*Por las almenas de Toro*, a lo divino, IGR: 0032.1, Buenos Aires,
 Argentina, vv.1-3)²³

El motivo del paseo con su carga de indeterminación no sólo aparece en estos romances a lo divino, con el mismo sentido se emplea en romances religiosos o devotos sobre la Virgen. En esta versión es la Virgen como romera la que pasea por los verdes prados:

Por aquellos campos verdes se pasea una romera,
 blanca rubia y colorada reluce como una estrella,
 vióla el rey de su palacio, vióla y *namoróse* de ella.
 — Bienvenido sea el buen rey. — Bien hallada la romera,
 ¿qué haces aquí en este sitio tan sola en aquesta tierra?

(*La Virgen romera*, IGR: 0192, Asturias, España, vv. 1-5)²⁴

La vida del motivo del paseo es larga y viene de muy atrás pues en el romancero viejo también se encuentran varios romances que incluyen este motivo, lo cual es prueba de la larga tradición del mismo. En unos casos el paseo tiene un significado de acción dis-tractiva como en esta versión de *El prior de San Juan*, en la cual el motivo no aparece en la apertura del romance como en todos los ejemplos anteriores sino a mitad de la narración.

(...)

(...)

— Tomes estos mis vestidos, los tuyos me quieras dar,
 y a hora de medianoche salirte has a pasear.—
 Vase a la caballeriza do su macho fuera a hallar.
 — ¡Macho rucio, macho rucio, Dios te me quiera guardar!
 Ya de dos me has escapado, con aquesta tres serán;
 si de aquesta tú me escapas luego te entiendo ahorrar.

(*El prior de San Juan*, 1573, IGR: 0341, vv. 22-27)²⁵

22. Sin datos del informante, Laviana, Laviana, Asturias, España, antes de 1885 (Cid, 2003).

23. Clariza Argentina Aguirre Wierna, 62 años, Ruiz de los Llanos, Salta, Argentina, octubre de 1988. Recogida en la ciudad de Buenos Aires por Gloria Chicote y Miguel Ángel García (Chicote, 1988: 140-141).

24. Antonia Millán (o Miyar) de 24 años, Corao, Abania, Cangas de Onís, Asturias, España. Recogida por José Amador de los Ríos, entre 1860-1865 (Cid, 1999: 123-124).

25. Timoneda (*Rosa española*, 1573). Véase Timoneda (1963).

romance sobre Bernardo del Carpio, sobre la *Muerte del príncipe don Juan* o sobre *El moro que reta a Valencia*, lo cual prueba la vitalidad del motivo:

Paseábase el del Carpio por las murallas francesas,
armado de punta en blanco, para atacar al Rey Santo,
que desgracias les hacía. [...]
(*Paseábase el del Carpio*, IGR: 1587, Ñuble, Chile, vv. 1-3)²⁹

Como se pasea el moro, pasea por la calzada
de cara mira a Sevilla, de cara mira a Granada,
de cara mira a Valencia que la tiene más cercana.
— ¡Oh Valencia de mi vida, oh Valencia valenciana,
que mañana a estas horas tengo yo a España ganada!
(*El moro que reta a Valencia*, IGR: 0045, Asturias, España, vv. 1-5)³⁰

El motivo también se conserva, con el sentido de hacer tiempo, en romances nuevos de tema morisco como el famoso de Lope sobre Zaide y el paseo por la calle de su dama, recogido en el *Romancero general* de 1600 y presente en la tradición oral moderna gitana³¹.

Por la calle de su dama paseando se halla Zaide,
aguardando que sea hora que se asome para hablalle.
Desesperado anda el moro en ver que tanto se tarde,
que piensa con sólo verla aplacar el fuego en que arde.
Viola salir a un balcón más bella que cuando sale
la luna en la oscura noche y el sol en las tempestades.
(*Por la calle de su dama*, 1595, IGR: 0091, vv. 1-6)³²

El espectro del tipo de romances que utilizan el motivo es muy amplio e incluye textos de origen muy diverso, es el caso de *El galán y la calavera* que probablemente sea un romance que provenga del cuento popular que narra cómo un joven se encuentra con una calavera y luego es convocado a una cena con el muerto, ya recogido en la cuentística latina. Menéndez Pidal supone que pueda haber estado inserto en algún sermulario medieval o ejemplario y de ahí haber pasado al romance y al teatro como *El convidado de piedra*, punto de partida del tema de don Juan. En este caso el paseo tiene un objetivo disimulado de las verdaderas intenciones del galán. Nuevamente la ubicación espacial tiene un significado distinto que el motivo, tal vez la precisión geográfica tiene la intención de dar un valor de verdad.

Por los campos de Trujillo un mancebo se pasea,
más por visitar las damas que por cumplir la promesa.

29. Manuel Flores, 65 años, Coihueco, Ñuble, Chile. Recogida por Armando Sanhueza L., entre 1900-1912 (Vicuña Cifuentes, 1912: 9-10).

30. Belarmina Sal González, 83 años, Sisterna, Ibias, Cangas del Narcea, Asturias, España. Recogida por Anita Gavela, Juan José Pérez y Jesús Suárez López, el 2 de agosto de 1991 (Suárez López, 1997: 89-90).

31. Véase Suárez Ávila (2006: 1-24).

32. Pérez de Hita (1983).

En el medio del camino se encontró una calavera,
 la ha pegado un puntapié, la ha dicho de esta manera:
 (El galán y la calavera, IGR: 0130, León, España, vv. 1-5)³³

Otro romance que tiene un origen y un proceso creativo particular es el conocido como *¿Dónde vas, Alfonso XII?*. Este romance sobre la muerte de la reina Mercedes, esposa del rey Alfonso XII, tiene su antecedente en el romance viejo de *La aparición de la amada difunta* demostración que la vitalidad de este tema no termina en el siglo XVII, y así en el siglo XIX el romance aparece transformado como *¿Dónde vas, Alfonso XII?*³⁴. El motivo del paseo en esta versión colombiana no aparece en el principio del romance, sino al final y posiblemente tiene la función, al caracterizar a la reina muerta como “la que paseaba / por las calles de Madrid”, de indicar la popularidad de la joven esposa por medio de la relación con la ciudad.

(...) (...)

Si las luces del palacio, ya no quieren encender,
 por la muerte de Mercedes, ya no quieren florecer.
 Se acabó la flor de mayo, y también la flor de abril;
 se acabó la que paseaba por las calles de Madrid.—
 (¿Dónde vas, Alfonso XII?, IGR: 0168.1, Santander, Colombia,
 vv. 9-12)³⁵

El motivo de un personaje que pasea es muy frecuente en los romances más comunes de tema novelesco y funciona de múltiples maneras, por ejemplo para crear el entorno donde se lleva a cabo una acción particular como es buscar a alguien, el caso de don García que busca a la esposa raptada en cuyo caso hay una contradicción entre *pasear* y *buscar*, sin embargo, no se debe olvidar que el motivo también tiene la función de reconocimiento textual o genérico, posible razón del gran número de versiones en las que aparece el motivo:

Paseándose andaba don García por aquella sierra arriba,
 en busca de la su esposa que perdido se le había.
 — Voy en casa de la mi madre, la mi suegra tan querida,
 voy en casa de la mi madre que ella razón me daría.
 (La esposa de Don García, IGR: 0145, Zamora, España, vv. 1-4)³⁶

La búsqueda también puede ser del hombre que satisfaga el apetito sexual de la serrana, en cuyo caso el paseo sería una forma de disimular sus verdaderas intenciones:

33. Digna Prieto Ibáñez, 66 años, Salio, Pedrosa del Rey, Cistierna, León, España. Recogida en Baracaldo (Vizcaya) por José Manuel Fraile Gil y Gustavo Cotera, 22 de enero de 1989 (Fraile Gil, 2001: 54-55).

34. Las versiones con la nueva historia comenzaron a circular con motivo de la muerte a causa del tífus de la reina María de las Mercedes Orleans, esposa de Alfonso XII, ocurrida el 26 de junio de 1878, a los 18 años. Benito Pérez Galdós (1843-1920) da las primeras noticias de la nueva forma del romance cuando comenta en *Cánovas* (1912), novela con la que se cierra la quinta y última serie de los *Episodios nacionales*, haber oído cantar este romance por el Prado en Madrid en el mes de julio de 1878 (Menéndez Pidal, 1968, II: 386).

35. Lola Hernández, 47 años, Girón, Santander, Colombia, 1975 (Dougherty, 1977: 249-250).

36. María Méndez, 55 años, Nuez, Trabazos, Zamora, España. Encuesta Norte-81: Koldo Biguri, Jesús Antonio Cid, Michelle Débax, Ana Vian. 6 de julio de 1981 (González, 1990: 406).

Sierra arriba, sierra abajo, se pasea una serrana,
 con tres cuartas de muñeca y vara y media de espalda,
 La serrana cazadora lleva la cintura llena
 de conejos y perdices, y tórtolas halagüeñas.
 Cuando tiene gana de agua y se baja a la ribera;
 cuando tiene gana de hombres se sube a las altas peñas.

(*La serrana de la Vera*, IGR: 0233, Zamora, España, vv. 1-6)³⁷

Pero el uso más frecuente del motivo del paseo es para ubicar un encuentro casual que puede tener resultados totalmente inesperados a corto plazo como el rapto en *La hermana cautiva*, o a largo plazo como el trágico y horrendo final de *Blancaflor y Filomena*.

La infanta se paseaba por un arroyito arriba,
 se la encontraron los moros, se la llevaron cautiva.
 Salió su padre a buscarla y al ver que no aparecía:
 — Saca, mi madre, el caballo, que yo le echaré la silla;
 voy a buscar a la prenda que lloras de noche y día.—
 Y al salir de los torneos, me fui por la morería
 y me he encontrado una mora lavando en la fuente fría.

(*La hermana cautiva*, IGR: 0169, Cádiz, España, vv. 1-7)³⁸

Por la florida ribera se pasea doña Manuela,
 con dos hijas a la mano, Blancaflor y Filomena.
 El pícaro del rey turco al camino le saliera,
 para pedirle una de ellas para casarse con ella.
 Le pidiera la mayor, le dieron la más pequeña.

(*Blancaflor y Filomena*, IGR: 0184, Asturias, España, vv. 1-5)³⁹

En ambos casos no es muy común el uso del motivo del paseo pues la mayoría de las versiones se inician no con el rapto sino con el encuentro de la cautiva lavando en el agua fría, y en el caso de *Blancaflor y Filomena* la madre está (“estando”) en su casa llega el pretendiente. En estas versiones tal vez también funcione lo frecuente del motivo que se convierte en un elemento de identificación del género. Otros ejemplos de encuentros desafortunados mientras se pasea son el de la dama que mata al caballero que la quiere forzar “con las armas que traía”, el del mozo arriero que se encuentra con los ladrones y en un sentido inverso el de *La Gallarda*, ya que quien pasea es la matadora de hombres y con quien se encuentra es con el inocente caballero que terminará dándole muerte.

Se pasea una señora por una alameda arriba
 con el rosario en la mano rezando un avemaría.
 Vio venir un caballero y es el que la pretendía;

37. Marina Prieto de unos 50 años, Mirandilla, Mérida, Badajoz, España. Recogida en Sejas de Aliste, Zamora por Jesús Antonio Cid, Michelle Débax, Ana Vian y Koldo Biguri, 6 de julio de 1981 (Cardoso da Costa, 2000: n° 32).

38. Luisa García Sierra, 64 años, Bornos, Arcos de la Frontera, Cádiz, España. Recogida por Enrique Rodríguez Baltanás, Soledad Bonet y Karl Heisel, 10 de octubre de 1984 (Atero Burgos, 1996: 343).

39. Ramona de Labra, 22 años, Cangas de Onís, Asturias, España. Recogida por José Amador de los Ríos, entre 1860-1865 (Cid, 1999: 105-106).

de que le vio venir cerca dejó de andar y corría,
y la ha venido a alcanzar al pie de una verde oliva.
Dando vuelta sobre vuelta la dama ya iba vencida.

(*Una fatal ocasión*, IGR: 0232, Cantabria, España, vv. 1-6)⁴⁰

Por la villa de Valverde se paseaba un arriero;
buena media, buen zapato, buena capa y buen sombrero;
seis machos lleva de carga, siete con el cebadero,
ocho se pueden contar con el de la silla y freno.
Llegando al medio camino, los ladrones le salieron.

(*El mozo arriero y los siete ladrones*, IGR: 0134, Estrada, Lugo,
España, vv. 1-5)⁴¹

Paseándose anda Gallarda por su salita florida;
si bien canta, mejor baila, mejor romance traía.
Vio venir un caballero, lo manda subir arriba.
— Suba, suba, el caballero.— Caballero no subía.

(*La Gallarda*, IGR: 0200, León, España, vv. 1-5)⁴²

El motivo del paseo también puede establecer el contexto para que el paseante se enfrente a una situación o a un acontecimiento extraordinario: la muerte como el ataque a un caballero que se narra en el romance de *Polonia y el caballero herido* que tal vez tenga como antecedente el asesinato en 1622 en las calles de Madrid de Juan de Tassis, conde de Villamediana. La muerte del Conde Olinos ordenada por la madre celosa de la infanta o don Bueso o don Pedro que se encuentra con la muerte al darle un “mal de enfermería” mientras pasea. Las variantes en la expresión del motivo son muchas: se pasea de noche en coche, por la orillita del mar o en el medio del camino por unas vegas arriba.

Una noche muy oscura, tempestuosa, de agua y truenos,
se paseaba un caballero con su coche y su cochero.
El vestido que llevaba todito le relumbraba;
llevaba tres plumas blancas, también dos plumas moradas.
Al doblar las cuatro esquinas le dieron de puñaladas.

(*Polonia y el caballero herido*, IGR: 0115, Cuba, vv. 1-5)⁴³

El Conde Olinos pasea por la orillita del mar,
mientras su caballo bebe él se entretiene en cantar.
Y la reina que lo oye desde el palacio real:
— Mira niña, cómo canta la sirenita del mar.

40. Sin datos del informante, Salceda, San Vicente de la Barquera, Cantabria, España. Recogida por José María de Cossío y Tomás Maza Solano (Cossío / Maza Solano, 1933-1934, I: 325-326).

41. Pedro Leoncio Álvarez Gómez de 86 años, Estrada, Cervantes, Lugo, España. Recogida por Bárbara Fernández, Jon Juaristi y Maximiano Trapero, 15 de julio de 1983 (Valenciano, 1998: 384).

42. Margarita Cordero, 81 años, Quintanilla de Somoza, Luyego, Astorga, León, España. Recogida por Koldo Biguri, Jesús Antonio Cid, Ana María Martins, Ana Vian, Concha Enríquez de Salamanca y Javier Olmos, en dos ocasiones, 11 de julio de 1981 y 12 de julio de 1985 (Catalán /De la Campa, 1991, I: 340-341).

43. Sin datos de informante, lugar o fecha. Recogida por Carolina Poncet (Poncet y de Cárdenas, 1972: 174-175).

(*Conde Olinos*, IGR: 0049, Cádiz, España, vv. 1-4)⁴⁴

Se paseaba don Pedro por unas vegas arriba,
y en el medio del camino le dio un mal de enfermería.
— Noticias te doy, don Pedro, noticias darte quería,
que tu esposa doña Ana un infante ya tenía.
— Al infante guarde Dios y a su madre en compañía,
que si yo de este mal muero, a ella no se lo digan.

(*La muerte ocultada*, IGR: 0080, León, España, vv. 1-6)⁴⁵

Otros sentidos que puede tener el motivo de pasear, aunque menos frecuentes, es el uso para caracterizar al personaje como sucede en esta versión colombiana de *Las señas del esposo*, en la cual se le identifica porque pasea en un caballo blanco:

— Catalina, flor de Lima, flor de todo el universo,
pronto me iré para España, dime, niña, ¿qué queréis?
— Una carta a mi marido, si lo véis.
— ¿Cómo quiere, que se la dé, sin yo conocerlo a él?
— El es chiquito, con el habla muy cortés.
Pasea en un caballo blanco, vestidito a lo francés.
— Por las señas que me das tu marido muerto es.

(*Las señas del esposo*, IGR: 0113, Santander Norte, Colombia,
vv. 1-7)⁴⁶

El motivo es una forma fácil para introducir el encuentro con quien dará la información necesaria al protagonista como sucede en esta versión de *La difunta pleiteada*, romance de pliego tradicionalizado.

(...) (...)

Pasaron los nueve meses y don Juan no parecía,
luego a los nueve meses don Juan por allí volvía
dando vueltas por la casa por ver si veía la niña.
Vio pasarse una dama toda de luto vestida.
— ¿Por quién guardas luto, dama, por quién lo guarda, la niña?
— Guárdolo por doña Angela, doña Angela de Mesías,
la prenda que usted más quiso y adoraba en algún día

(*La difunta pleiteada*, IGR: 0217, Asturias, España, vv. 25-31)⁴⁷

44. Soledad Gil Benot de 56 años, Arcos de la Frontera, Cádiz, España. Recogida por Virtudes Atero Burgos y Pedro Piñero Ramírez, noviembre de 1982 (Piñero / Atero, 1986: núm. 1.4.2).

45. Laurentina Orejas (80 años) y Piedad Suárez (69 años), Llamazares, Valdelugueros, León, España. Recogida por Mariano de la Campa, Michelle Débax, Salvador Rebés y Flor Salazar, 11 de julio de 1985 (Catalán / De la Campa, 1991, II: 250-251).

46. Sofía de Rincón, 38 años, Gramalote, Santander Norte, Colombia. Recogida por Gisela Beutler, septiembre de 1961 (Beutler, 1977: 373).

47. Sin datos del informante, Asturias, España. Recogida por Juan Menéndez Pidal (Cid, 2003).

Y como ya hemos señalado, por su indeterminación y falta de objetivo en el desplazamiento justifica la presencia de alguien en un lugar, aunque sea para un engaño como el galán que pasea frente a la casa de Mariana en *La apuesta ganada*.

— Tengo apostadito, madre, con el rey de Portugal
de dormir con Marianita antes del gallo cantar.
— ¿Para qué apuestas tú, hijo, lo que no puedes ganar?
— Para lo apostado, madre, algún remedio hay que dar.
Déme *usté* una enagua blanca y un vestido de percal,
a la calle de Mariana me he de ir a pasear.

(*La apuesta ganada*, IGR: 0255, Cantabria, España, vv. 1-6)⁴⁸

El paseo también es un recurso funcional para presentar a un personaje que no importa lo que esté haciendo, básicamente hay que decir quién es y cómo es, es el caso de la Tamar bíblica, transformada por la tradición en Ultramarara que simplemente paseará por su sala Ultramarina:

Se paseaba Ultramarara por la sala Ultramarina;
derechita como un pino, relumbra como una espada.
La piden duques y condes, caballeros de Granada;
hasta un hermanito suyo ha tratado de gozarla,
y viendo que no podía, muy malo cayó en la cama.

(*Tamar*, IGR: 0140, Cantabria, España, vv. 1-5)⁴⁹

Finalmente, el motivo de un personaje que pasea también tiene el significado de simplemente pasear y que lo vean, como en esta versión cántabra del romance de *La condesita*:

(...) (...)

— Criados, los mis criados, los que coméis de mi pan,
cogédmela a esa señora, y llevádmela a pasear,
Y si os preguntan quién es no le neguéis la verdad:
La esposa del conde Laro, que le ha venido a buscar.

(*La Condesita*, IGR: 0110, Cantabria, España, vv. 39-42)⁵⁰

El motivo *un personaje pasea* es una unidad narrativa mínima con significado en la historia y dimensión verbal; hemos visto que por el sentido inmediato o directo de *paseo* de no tener un objeto determinado, ni un destino concreto (a diferencia de *caminar*) puede funcionar en una gama muy amplia de significados, pues lo mismo es usado para la presentación de un personaje, que para crear el contexto de un encuentro, o un entorno fortuito, que para la exhibición o actitud provocativa de un personaje, para propiciar un encuentro sexual o para ser el punto de partida para enfrentarse a la muerte, también para que un personaje sea sujeto u objeto de una situación. En el nivel discursivo acepta

48. Sin datos del informante, Dobres, Vega de Liébana, San Vicente de la Barquera, Cantabria, España. Recogida por José María de Cossío y Tomás Maza Solano (Cossío / Maza Solano, 1933-1934, II: 325-326).

49. Sin datos del informante, Los Corrales de Buelna, Torrelavega, Cantabria, España. Recogida por José María de Cossío y Tomás Maza Solano (Cossío / Maza Solano, 1933-1934, I: 29-30).

50. Sin datos del informante, Cicera, Peñarrubia, San Vicente de la Barquera, Cantabria, España. Recogida por Diego Catalán y Álvaro Galmés en 1948 (Catalán, 1970: 39-40).

múltiples variaciones en los elementos periféricos necesarios para la identificación del personaje o las ubicaciones espacio-temporales. Desde luego este motivo también integra en su expresión indicios ya sean culturales o textuales sobre el desarrollo de la historia. También llena la función nemónica —importante en la transmisión oral— por su repetitividad y la función de familiaridad y reconocimiento del género o de una historia romancística particular.

Todo esto es posible porque, como decía Diego Catalán:

La tradición oral, es cierto, rara vez retiene modos individuales de entender una palabra, una frase, una fórmula, un indicio, una secuencia de la narración, etc., pero conserva y propaga modos colectivos (regionales, temporales, comunitarios, clasistas, etc.) de descodificar esos elementos en que se articula el romance y de reaccionar (ética, estética, social o políticamente) ante el mensaje. (Catalán, 1978: 261-262)

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ABRAMS, M. H. (1993), *A Glossary of Literary Terms*, Fort Worth, Harcourt Brace College.
- AARNE, Anti y THOMPSON, Stith (1961), *The Types of the Folktale: Classification and Bibliography*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica. [(1995), *Los tipos del cuento folklórico. Una clasificación*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.]
- BARTHES, Roland (1970), «Introducción al análisis estructural», en *Análisis estructural del relato*, trad. Beatriz Dorriots, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 9-43.
- BREMOND, Claude (1987), «Sobre la noción de motivo en el relato», en Miguel Ángel Garrido (ed.), *La crisis de la literariedad*, Madrid, Taurus, 115-124.
- CATALÁN, Diego (1978), «Los modos de producción y 'reproducción' del texto literario y la noción de apertura», en Antonio Carreira, Jesús Antonio Cid, Manuel Gutiérrez Esteve y Rogelio Rubio (eds.), *Homenaje a Julio Caro Baroja*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 245-270.
- CATALÁN, Diego et al. (1984), *Catálogo general del Romancero pan-hispánico (CGR)*, 3 vols., Madrid, Seminario Menéndez Pidal / Gredos.
- GOLDBERG, Harriet (1998), *Motif index of medieval Spanish folk narrative*, Tempe, Arizona, Medieval & Renaissance Texts & Studies.
- GONZÁLEZ, Aurelio (2000), «Tópicos caracterizadores épicos y novelescos en el Romancero viejo», en Margarita Freixas y Silvia Iriso (coords.), *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, 2 vols., Santander, Gobierno de Cantabria/Asociación Hispánica de Literatura Medieval, t. I, 857-868.
- GONZÁLEZ, Aurelio (2003), «El concepto de motivo: unidad narrativa en el Romancero y otros textos tradicionales», en Lillian von der Walde (ed.), *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana, 2003, 355-384.

- GONZÁLEZ, Aurelio (2010), «Motivos caracterizadores en el Romancero viejo», en José Manuel Fradejas Rueda, Déborah Dietrick Smithbauer, Demetrio Martín Sanz, María Jesús Díez Garretas (eds.), *Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, 2 vols., Valladolid, Universidad de Valladolid / Ayuntamiento de Valladolid, t. II, 929-938.
- GONZÁLEZ, Aurelio (2012), «El motivo: unidad narrativa en los romances caballerescos», *Revista de Poética Medieval*, 26 (2012), 129-147.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1968), *Romancero hispánico. Teoría e historia*, 2 vols., Madrid, Espasa-Calpe.
- POMEROY, Hilary (1999), «Halia Isaac Cohen's notebook. A new Sephardic ballad collection», en Judith Targarona Borrás y Ángel Sáenz Badillos (eds.), *Jewish studies at the turn of 20th century*, Leiden / Boston-Köln, Brill, 578-592.
- PROPP, Vladimir (1981), *Morfología del cuento*, trad. Lourdes Ortiz, Madrid, Fundamentos.
- SUÁREZ ÁVILA, Luis (2006), «Poética y tradición de los romances de los gitanos andaluces: *El Lebrijano*, un caso de fragmentismo y contaminación romancística», *Culturas Populares. Revista Electrónica*, 2 (mayo-agosto 2006), 1-24.
- THOMPSON, Stith (1955-1958), *Motif-Index of Folk-Literature. A classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, medieval romances, exempla, fabliaux, jest-books and local legends*, 6 vols., ed. rev., Bloomington, Indiana University.
- THOMPSON, Stith (1972), *El cuento folklórico*, trad. Angelina Lemmo, Caracas, Universidad Central de Venezuela.

FUENTES DE LAS VERSIONES DE LOS ROMANCES CITADOS

- AGUIRRE, Mirta (1975), «El romance en Cuba y en otros países latinoamericanos», *Islas*, 51 (1975), 217-235.
- AGUIRRE, Mirta (1981), *Estudios Literarios*, La Habana, Letras Cubanas.
- ALMOINA DE CARRERA, Pilar (1975), *Diez romances hispanos en la tradición oral venezolana*, Caracas, Universidad Central de Venezuela.
- ARMISTEAD, Samuel G. (1978), «Romances tradicionales entre los hispanohablantes del estado de Luisiana», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXVII:1 (1978), 39-56.
- ATERO BURGOS, Virtudes (1996), *Romancero de la provincia de Cádiz*, Cádiz, Universidad de Cádiz.
- BEUTLER, Gisela (1977), *Estudios sobre el Romancero español en Colombia*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.
- Cancionero de romances impreso en Amberes sin año* (1914), edición facímil con una introducción de Menéndez Pidal, Madrid, Centro de Estudios Históricos.

- Cancionero de romances, Anvers, 1550* (1967), ed. Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid, Castalia.
- CARDOSO DA COSTA, Maria do Carmo (2000), *O mito e a cultura popular em "La serrana de la Vera"*, tesis doctoral, Rio de Janeiro, Universidad Federal de Rio de Janeiro.
- CATALÁN, Diego (1970), con la colaboración de Soledad Andrés, Francisco Bustos, María Josefa Canellada y José Caso, *Romances de tema odiseico Romancero tradicional de las lenguas hispánicas*, 4, Madrid, Seminario Menéndez Pidal / Gredos.
- CATALÁN, Diego y DE LA CAMPA, Mariano (1991), *Tradiciones Orales Leonesas. Romancero general de León*, 2 vols., Madrid, Seminario Menéndez Pidal / Diputación Provincial de León.
- CHICOTE, Gloria (1988), «Selección de romances y rimas infantiles recientemente documentados en la tradición oral (provincia de Buenos Aires, Argentina)», *Incipit*, 8 (1988), 33-144.
- CHICOTE, Gloria (2002), *Romancero tradicional argentino*, London, Queen Mary, University of London.
- CID, Jesús Antonio (1999), *Silva Asturiana I. El romancero asturiano de Juan Menéndez Pidal: primeras noticias y colecciones de romances en el siglo XIX*, Madrid, Fundación Menéndez Pidal.
- CID, Jesús Antonio (2003), *Silva asturiana II. El romancero asturiano de Juan Menéndez Pidal: la colección de 1885 y su compilador*, Madrid, Fundación Menéndez Pidal.
- COSSÍO, José María de y MAZA SOLANO, Tomás (1933-1934), *Romancero popular de la Montaña*, 2 vols., Santander, Sociedad Menéndez Pelayo.
- DOUGHERTY, Frank T. (1977), «Romances tradicionales de Santander», *Thesaurus*, 32 (1977), 242-272.
- ESPINOSA, Aurelio M. (1915), «Romancero nuevomejicano», *Revue Hispanique*, XXXIII (1915), 446-560.
- ESPINOSA, Aurelio M. (1953), *Romancero de Nuevo Méjico*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- FRAILE GIL, José Manuel (1992), *Romancero Panhispánico, I Primera Antología Sonora*, Madrid, Tecnosaga.
- FRAILE GIL, José Manuel (2001), *Romances de Salio Riaño-León. Una tradición ahogada*, Torrelavega, Cantabria Tradicional.
- GONZÁLEZ, Aurelio (1990), *El motivo como unidad narrativa a la luz del romancero tradicional*, tesis doctoral, México, El Colegio de México.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro y WOLFE, Bertram D. (1925), «Romances tradicionales en México», en *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, 2 vols., Madrid, Hernando, t. II, 375-390. [Rep. (2004), *Estudios mexicanos*, México, Fondo de Cultura Económica, 365-386].

- LAVAL, Ramón A. (1916), *Contribución al folklore de Carahué (Chile)*, Madrid, Victoriano Suárez.
- MENDOZA, Vicente T. (1939), *El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1945), *Antología de poetas líricos castellanos*, t. VIII, Santander, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- PÉREZ DE HITA, Ginés (1983), *Historia de los bandos de los zegríes y abencerrajes. Guerras civiles de Granada*, ed. de Paula Blanchard-Demouge, Madrid, El Museo Universal.
- PIÑERO, Pedro y ATERO, Virtudes (1986), *Romancerillo de Arcos de la Frontera*, Cádiz, Diputación Provincial / Fundación Machado.
- PONCET Y DE CÁRDENAS, Carolina (1914), «El romance en Cuba. Consideraciones sobre la poesía popular cubana», *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias*, XVIII (1914), 116-117, 180-260 y 278-321. [reed. (1972), *El romance en Cuba*, La Habana, Instituto Cubano del Libro].
- PONCET Y DE CÁRDENAS, Carolina (1985), «Apéndice», en *Investigaciones y apuntes literarios*, ed. Mirta Aguirre, La Habana, Letras Cubanas.
- ROJAS, Ricardo (1913), *Archivo Capitular de Jujuy*, 2 vols., Buenos Aires Coni.
- SUÁREZ LÓPEZ, Jesús (1987), *Silva asturiana VI. Nueva colección de romances (1987-1994)*, Oviedo / Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal / Real Instituto de Estudios Asturianos / Ayuntamiento de Gijón / Archivo de Música de Asturias.
- TIMONEDA, Joan (1963), *Rosas de romances (1573)*, ed. Antonio Rodríguez-Moñino y Daniel Devoto, Valencia, Castalia.
- VALENCIANO, Ana (1998), *Os romances tradicionais de Galicia. Catalogo exemplificado*, Madrid / Santiago de Compostela, Fundación Menéndez Pidal / Xunta de Galicia.
- VICUÑA CIFUENTES, Julio (1912), *Romances populares y vulgares recogidos de la tradición oral chilena*, Santiago de Chile, Biblioteca de Escritores de Chile.
- WOLF, Fernando José y HOFMANN, Conrado (1856), *Primavera y flor de romances o Colección de los más viejos y populares romances castellanos*, Berlin, A. Asher.

UMA LEITURA DO SENTIDO DO ROMANCE ORAL TRADICIONAL *BERNAL FRANCÊS*

ANA MARIA PAIVA MORÃO¹

*CLEPUL / Grupo de Investigação de Tradições Populares Portuguesas
Universidade de Lisboa*

RESUMO

Sob uma perspectiva literária analítico-narratológica, faz-se uma leitura do sentido de *Bernal Francês* (IGR: 0222), considerando várias questões. A primeira é o pressuposto que a forma de expressão elíptica e condensada dos romances orais tradicionais não impede a reconstituição de programas narrativos complexos. A segunda é que os romances dispõem de mecanismos de significação funcionais e a terceira questão é que através da análise destes mecanismos é possível identificar valores implícitos e modelos culturais das comunidades transmissoras. Assim, analisam-se os motivos e simbolismos utilizados e o modelo narrativo deste romance, que se baseia num *jogo de enganos* e adopta uma estratégia de suspense. Também se coloca *Bernal Francês* em paralelo com outros textos, encontrando sentidos semelhantes, que o enquadram na universalidade de sentido dos grandes núcleos temáticos de oposição Amor/Ódio-Vida/Morte presentes em Literatura.

PALAVRAS-CHAVE

Bernal Francês; análise literária; romance oral tradicional; sentido.

ABSTRACT

This reading of the meaning of *Bernal Francês* (IGR: 0222) is made under an analytical and narratological perspective, considering some issues. The first issue is the assumption that the typical elliptic and short form of expression of the *romance* (oral traditional ballad) does not prevent the rebuilding of some complex narrative programs. The second is that *romances* are endowed with functional mechanisms of signification and the third issue is that one can identify values and cultural models of the transmitting communities by analyzing those mechanisms. Therefore, we analyze motifs and symbols present on *Bernal Francês* ballad as well as its narrative model based on a *trick game* and its adoption of a suspense strategy. We also establish a parallel between *Bernal Francês* and other texts having found similar meanings which frame the romance in the universality of the great opposite themes of Literature: Love/Hate-Live/Death.

1. A autora não segue o Novo Acordo Ortográfico.

KEYWORDS

Bernal Francês; literary analysis; oral traditional ballad; meaning.

O romance oral tradicional *Bernal Francês*, de cujo sentido aqui apresentamos uma proposta de leitura, encontra-se disseminado pelo universo do romancero pan-hispânico, estando identificado com o número de IGR: 0222² e como M5 em Fontes (1997: 180-181), segundo o qual mantém correspondência com baladas europeias, a francesa *Assassin* e a italiana *Maritogiustiziere*. Na tradição portuguesa conta com cento e dezasseis versões registadas em Ferré / Carinhas (2000: 69-71), aí sendo ordenadas em “Romances de Mulheres Adúlteras”, na subdivisão dos “Romances Tradicionais de Assunto Profano”. João David Pinto-Correia, que refere a diversidade de propostas classificatórias para os romances da tradição moderna em índices e catálogos, arruma-o, na sua antologia crítica (Pinto-Correia, 2003), na secção dos “Novelescos”, como “Adúltera”.

Almeida Garrett, que na conhecida carta «Ao Sr. Duarte Leça», declara a intenção de apresentar uma coleção de romances “reconstruídos e ornados com os enfeites singelos porém mais simétricos da moderna poesia romântica” (Garrett, 1983, I: 61), inclui *Bernal Francês* assim “ornado” na parte I do seu *Romanceiro* (Garrett, 1983, I: 123-130), chamando-lhe “preciosa relíquia da nossa poesia popular” e, na parte II, o que chama “texto original” do romance, notando embora que o faz após longo trabalho “de meditação e comparação de muitos exemplares” (Garrett, 1983, I: 135-145).

Garrett atribui-lhe origem portuguesa, por não aparecer nos romanceros castelhanos de até então, hipótese que seria aceite por Carolina Michaëlis (Vasconcelos, 1980), mas não por Teófilo Braga, que o afirmou vindo de Espanha, embora lhe encontrasse correlação provençal, dados os títulos de versões da ilha de S. Jorge (*Dom Pedro de França* e *Dom Pedro Françoilo*) e tenha mencionado a existência de baladas europeias similares (Braga, 1982: 408-409). Este autor, no *Romanceiro Geral Português*, incluiu uma versão do romance proveniente do Brasil e outra da Galiza (Braga, 1982b).

Constantino Nigra³ achou-lhe semelhanças com canções do Piemonte, de Metz, de Veneza e da Catalunha e baseou-se no nome “Bernal” para localizar a origem do romance no Languedoque e o fundamento histórico nos alegados amores do duque Bernardo de Septimania com a imperatriz Judit, no séc. IX.

Avalle-Arce, que lhe situou a génese na Andaluzia, por volta de 1487-1488, encontrou no romance uma feição de “burla dissimulada” ao detestado, cruel e avarento Bernal Francês, descendente de conversos que serviu os Reis Católicos e lutou contra portugueses, mouros e franceses (Avalle-Arce, 1974).

Menéndez Pidal, para quem as canções francesas e italianas não tinham comparação com a fidalguia de *Bernal Francês*, considerava este, irrefutavelmente, nascido em solo

2. No IGR, (ver Catalán *et al.*), o volume de 1984 (1.A) é dedicado à “Teoría General” e os outros inventariam os romances de “Contexto Histórico Nacional”. A adopção pelo IGR de números aleatórios de quatro algarismos para identificar os romances seria continuada pela equipa do Cátedra-Seminario Menéndez Pidal e no *Proyecto sobre el Romancero Pan-hispanico*.

3. *Apud* Menéndez Pidal (1968, I: 362).

castelhano (Menéndez Pidal, 1968, I: 361-364) e atribuiu o facto de não aparecer em colecções até meados do século XVI à preferência dos editores pelos romances fragmentários, embora fosse bem conhecido, pois Góngora, Calderón e Lope de Vega usaram alguns versos do romance de forma burlesca ou humorística em obras suas, o que implica que os seus leitores ou espectadores estariam familiarizados com ele (Menéndez Pidal, 1968, I: 160; e Menéndez Pidal, 1968, II: 407-409).

Para uma leitura do sentido deste ou de qualquer outro romance oral tradicional, partiremos do necessário pressuposto da diferenciação entre a manifestação única, imutável, que é o texto literário escrito e o texto romancístico, constituído por múltiplas versões, transmitidas oralmente num espaço temporal e geográfico diversificado, num sistema aberto a variações e novas realizações.

Depois, entender-se-á que estas composições de cariz narrativo-dramático, de forte predominância do diálogo, se centram, preferencialmente, num único episódio marcante, começando e acabando a intriga de forma abrupta, apresentando saltos narrativos e sem ligação aparente entre sequências, com ausência ou diminuta explicação das circunstâncias prévias, grande economia de indicadores temporais e espaciais e uso frequente de expressões formulísticas e motivos.

Confrontado com tal condensação e com o facto de as versões, frequentemente, sofrerem variações, contaminações com outros romances, desfechos diferentes, elipses, acrescentos, adendas de versos de sentido moralizador, junção de composições do cancionero ou remates de cantigas, o ouvinte/leitor menos familiarizado com o romanceiro poderá sentir que está perante uma narrativa rudimentar, pouco elaborada.

Se tal ouvinte/leitor apenas tomar conhecimento de uma ou poucas versões de *Bernal Francês*⁴, não deixará certamente de perceber o que se conta —uma mulher, julgando receber em casa um homem que julga ser o amante, é surpreendida pelo facto de se tratar do marido, que a mata. Na verdade, resume-se assim o que é, afinal, o programa narrativo invariante deste romance, que lhe assegura a coerência textual e se encontra no conjunto das suas versões pan-hispânicas⁵.

Se, porém, se dispuser a procurar elementos para além dos explícitos, a pressupor antecedentes e a antever implicações, este programa deixará de lhe parecer elementar, revelando-se bem mais complexo. No caso deste romance em particular e considerando que num romance oral tradicional a narrativa estrutura-se numa cadeia de sequências que fazem evoluir a intriga (através de disjunções de espaço, tempo e actores), a estratégia de suspense e de *jogo de enganos* adoptada por *Bernal Francês* torna o seu programa narrativo singularmente elaborado.

Para uma mais eficaz leitura do sentido dos romances, há ainda que reconhecer que as personagens se movem e actuam dentro de uma tessitura social que mimetiza a

4. Servem-nos aqui de amostragem quatro versões provenientes de diferentes regiões portuguesas (ver no final). Contudo, não limitamos os exemplos dados a estas e citaremos versos de outras versões, identificando a fonte bibliográfica de cada uma em notas de rodapé.

5. Note-se que o fenómeno da variação, que aqui não podemos aprofundar, permite acrescentar, elidir ou substituir certos elementos por outros, por vezes criando variantes, mas note-se também que, se não se conservar o mesmo valor operacional, semântico ou simbólico, desses elementos e ocorrerem modificações profundas, a narrativa modificar-se-á, podendo ocorrer uma alteração no sentido do romance ou, em caso extremo, transformá-lo em outro, semelhante, mas diferente.

realidade, implicando que estas composições reproduzem implicitamente modelos comportamentais e sistemas de valores que regem as comunidades transmissoras. Sabe-se que estas estão inseridas no espaço cultural ocidental, caracterizado por uma acentuada hierarquização social e de género e imbuído de uma ideologia judaico-cristã, factores que assim se reflectem na produção e transmissão das versões, embora seja sempre de ter presente que este processo é afectado pelo grande alargamento temporal e geográfico em que vivem as versões e pelas mutações e heterogeneidade das próprias comunidades.

A construção do espaço social nos romances, na sua condensação narrativa, é traçada através das funções que as personagens desempenham, pelas actividades a que se dedicam e pelos espaços onde se movem. Digamos, genericamente, que é habitual, nos romances ditos *noveliscos*, que a mulher desenvolva a acção no interior da casa e o homem no exterior, tal como no dito português: “Mulher em casa, homem na praça”. O ambiente é, usualmente, o da família nuclear (marido/mulher/filhos), com parentes e criados, geralmente, como coadjuvantes. A caracterização física é sumária e raramente especificada e, quando existe, foca-se na qualidade genérica dos atributos (ser gentil, ser bonita).

Assim acontece em *Bernal Francês*, cujos protagonistas são marido e mulher (embora esta pense que o homem que recebe em casa é o amante); a acção decorre na casa familiar, sem intervenção efectiva de outros mencionados no romance (pai, filhos, criados) e o estatuto social elevado de ambos, não sendo explícito, está presente em vários indícios, nomeadamente a referência a “criados” e mesmo a “vassalos”. Do físico dos protagonistas pouco ou nada se sabe, senão que a mulher é de corpo bem feito: “- Francisquinha diligente / vosso corpo bem *gintil*,” (Mendonça, 1961-1962: 171-173).

Quanto aos modelos comportamentais e sistemas de valores hegemónicos implícitos, estes revelam-se, em *Bernal Francês*, através da transgressão que contra eles é cometida, neste caso um adultério, que constitui grave infracção aos sacramentos da Igreja (“Não cometerás adultério”, *Ex.* 20, 14; *Dt.* 5, 17); no entanto, parece haver dois pesos e medidas, razão pela qual o marido enganado vingará impunemente a afronta, sem temer castigo, mesmo que mate a adúltera (“O homem ficará isento de culpa, e a mulher suportará a sua iniquidade”, *Nm* 6, 11-31)⁶. Também as leis dos Homens o protegerão — a Lei de Afonso IV, para esses casos, estabelecia “que não morra por ende, nem haja outra pena de justiça” (Marques, 1971: 126); em época mais recente, o código penal da Espanha franquista absolvía o marido que “lavava a sua honra com sangue” (Perales, 2001-2002).

Assim, em *Bernal Francês*, o desfecho *natural* implicado é a morte da adúltera, pois no romanceiro, segundo Menéndez Pidal (1968, I: 331), o adultério não é habitualmente tratado de forma cómica, nem os maridos enganados costumam demonstrar complacência, ao contrário do que acontece em algumas baladas europeias e também em outros géneros, nos quais são objecto de escárnio, como no antigo provérbio português “O homem que a mulher não guarda, merece de trazer albarda”. É certo que, em algumas versões deste romance, há uma censura implícita ao marido que se ausenta por muito tempo, fazendo com que a mulher se *desinteresse* dele, sentido que se revela claramente na explicação do informante, que precede a versão D) da nossa amostragem. Gil Vicente, que no *Auto da Índia* aborda o tema de forma jocosa, nem por isso é menos elucidativo das consequências

6. Para esta e outras citações da Bíblia, cf. *Bíblia Sagrada* (1976).

da partida dos maridos a buscar fortuna, abandonando as jovens esposas: “[Ama] Quem há tanto d’esperar? [...] pera que é envelhecer / esperando polo vento?” (Vicente, 2002: 171-186). Mais tarde, dizia D. Francisco Manuel de Melo “duas palavras a uns certos casados” que partiam “deixando as mulheres moças, e às vezes bem desamparadas de todo o resguardo que lhes é devido” e, a propósito, conta que um certo Mosen Gralha, fidalgo casado de pouco, deixando sua mulher para acompanhar Carlos V a Itália, dela recebeu o seguinte recado: “*Mosen Gralha, Mosen Gralha, mon amor non manja palha*”. Não entendendo estas palavras, mostrou-as ao Imperador e este tanto lhes percebeu o sentido que logo mandou para casa o pouco providente marido (Melo, 1963: 139-140).

Os elementos implícitos que completam a narrativa assentam, pois, na axiologia que brevemente delineámos e serão encontrados parcialmente nos motivos, compreendidos na sua dimensão de unidades culturais, com poder indicial múltiplo e carácter simbólico; na sua qualidade de unidades narrativas, com o significado literal daquilo que contam, os motivos presentes em *Bernal Francês* têm a seguinte identificação no *Motif Index* (Golberg, 2000):

K1569.0.5 — Wife accepts husband in her bed thinking he is her lover. Husband says he will kill her in the morning (will return her to her father, gives her a red necklace-blood).

T483.1 — Woman admits husband to house in darkness. Thinks he is lover. Her children are all lover’s except middle child. Husband gives her a red necklace (slit throat).

Outro instrumento da nossa leitura é a análise aturada das quatro seqüências em que dividimos a narrativa invariante de *Bernal Francês* e que passamos a listar, intituladas com palavras-chave ou frases mínimas identificadoras do núcleo de sentido que as sustenta; incluímos versos exemplificadores retirados de diversas versões.

Seqüência I – A Mistificação:

- Quem bate à minha porta, a esta hora de dormir?
- Sou Bernal Francês, senhora, p’ra vos bem querer e servir.
- Pois que és Bernal Francês, minha porta vou abrir.

(Azevedo, 1880)

A seqüência de abertura de *Bernal Francês*, geralmente estruturada em diálogo entre duas personagens⁷, uma batendo a uma porta e outra inquirindo quem o faz, parece não passar de um conjunto de didascálias mínimas, integradas no teor da conversa, informativas do espaço (exterior e interior) e tempo (“a esta hora de dormir”/“ser de noite”) nos quais se vai passar a acção. No entanto, é esta estrutura elementar que gera o equívoco que sustenta o romance, num intrincado jogo de implícitos e pressuposições, que se faz interna e externamente.

É a *porta* um bem conhecido motivo de conotações eróticas, associado ao corpo feminino, pelo que o acto de *bater à porta* simboliza o desejo de nele entrar, mas tem outros sentidos, como diz Mariana Maserà:

7. Note-se que o nome das personagens, nas versões deste e de outros romances, é objecto de variação.

Al ser un símbolo de frontera [.....] señala el límite entre lo privado y lo público, entre lo femenino y lo masculino y, en última instancia, entre la vida y la muerte. [.....]. En la lírica tradicional la puerta se asocia con el espacio privado, con la casa que era el lugar donde la mujer realizaba la mayor parte de sus tareas cotidianas. Asimismo esta representa, en un aspecto más general, la integridad de la familia, la hospitalidad o la violación de las mismas según si se abre o se cierra la puerta. (Maserá, 2008)

Em *Bernal Francês*, quem bate à porta não o faz por desejo amoroso, mas revela-se um acto probatório, visto que se trata do marido traído que se serve de um ardil para certificar-se do delito. A personagem feminina, por sua vez, acredita ser verdadeira a resposta “sou Bernal Francês”, razão pela qual abre a porta a desoras àquele que julga ser o amante e, assim, viola a integridade da família.

Na verdade, neste momento narrativo, a verdadeira identidade de quem bate à porta é ainda desconhecida, pelo que a estratégia narrativa do romance conduz o ouvinte/leitor a um exercício de pressuposições, pois *sabe* que quem o faz é porque não possui a chave, portanto não tem o direito natural de entrar, que o código social atribui implicitamente a um marido. O mesmo se dá em certas versões do romance, nas quais o diálogo menciona “cravos” e “rosas”:

- Quem bate à minha porta? Quem bate? Quem está aí?
- São cravos, minha senhora, rosas vos trago aqui.
- Se sois D. Francisco d’Almada, a porta vos irei abrir;
- Se sois outro cavalheiro, retirai-vos já daí.

(Vasconcellos, 1958: 398-399)

Ora na simbologia popular das flores, o “cravo” é o homem, a “rosa” a mulher e a sua junção constitui o encontro amoroso, o que se comprova pela resposta imediata da personagem feminina, reveladora da compreensão do significado destes motivos tópicos. Também o ouvinte/leitor conhecedor daquela simbologia é levado à suspeição de ilicitude das relações entre os dois falantes e presume, tal como a protagonista, que o visitante nocturno é o amante. A presença do conectivo *se* levará à inferência de que *se e só se for x quem bate à porta então esta será aberta* e subentende não só o desejo de que se trate de um determinado homem, como a intenção de afastar qualquer outra pessoa, o que é explícito no exemplo acima (vv. 3 e 4).

Que aquele homem é, na verdade, o marido, só se saberá *a posteriori* e, a não acontecer assim, esta estrutura narrativa baseada na surpresa transforma-se numa estrutura comum, como sucede no mexicano *Corrido de Elena*, onde é introduzida uma sequência explicativa do estratagema:

- Noticias tuvo su esposo que Elena era preferida:
- cuando se encontraba sola de un francés era querida.
- Un viaje fingió su esposo para poderlos hallar
- agarrallos en el lecho y poderla asesinar.

(Díaz Roig, 1990: 57-58)

A ocultação premeditada dessas informações no romance, provocada pela elipse das seqüências abaixo, apenas pressupostas, suscita, pois, o suspense:

- 1) Um marido encontra-se ausente de casa há muito tempo;
- 2) A mulher tem Bernal Francês como amante;
- 3) O marido suspeita;
- 4) O marido congemma uma armadilha que confirme a suspeita.

É esta sucessão que desencadeia a intriga, vindo o romance a começar *in media res*, com o marido a regressar a casa, batendo à porta e fazendo-se passar pelo amante da mulher.

Seqüência II – O Encontro Amoroso:

- Ao descer da minha cama. rasguei o meu farandil;
ao descer da minha escada, me caiu o meu chapil,
e ao abrir da minha porta se me apagou o candil.
peguei nele em meus braços, levei-o p'ró meu jardim,
lavei-lhe os pés e as mãos com aguinha de alecrim.
e também lhe lavei o rosto. com aguinha de jasmim,
levei-o p'r'à minha cama, deitei-o ao pé de mim.

(Pedroso, 1902)

Na convicção de que se trata do amante, a mulher vai abrir a porta e, no caminho, deixa cair um sapato, incidente que, à primeira vista, parece um tanto inócuo e devido ao tipo de calçado (chapim), que não facilitaria um andar apressado. Miguel Herrero refere-se aos chapins como próprios de mulheres casadas, não de meninas, postos em casa para visitas de cerimónia e destaca que a altura de alguns dificultava o andar, havendo que tirá-los em caso de ser preciso correr (Herrero, 1977).

A descrição adapta-se ao romance —a mulher teria posto os chapins para receber condignamente o amante e, no seu alvoroço amoroso, ter-se-ia esquecido de os tirar, mas, neste caso, o cair do sapato⁸ revela mais do que pressa. Como o par de sapatos simboliza a harmonia conjugal, a perda de um deles por uma mulher ocorrendo ao chamamento de um homem indicia que este não é o marido. Por outro lado, e havendo a crença, comum e antiga nas tradições ocidentais, que perder um sapato dá má sorte, o episódio vaticina a morte para a adúltera (Gomáriz, 2000: 432-433).

Simultaneamente, apaga-se-lhe a luz, o que é, geralmente, atribuído ao Destino (“apagou-se-lhe”) embora ocorram variações que atribuem o incidente a causas naturais, se bem que mesmo estas deixem uma insinuação de prodígio:

Ela se levantou da cama, sua porta veio abrir;
veio de lá um vento norte lhe apagou o seu candil

(Dias, 1911: 49-51)

A luz, simbolicamente, está ligada à espiritualidade e é o inverso do caos, pelo que, além do facto óbvio de a escuridão propiciar o engano da mulher, o seu prévio apagar torna-se prenúncio de que vai mergulhar numa inversão dos valores sociais.

8. Em *Gata Borrallheira*, o mesmo motivo tem como função permitir que o príncipe fique na posse de um elemento de identificação da futura noiva.

Em seguida, ela introduz o homem no jardim, paradigma do *locus amoenus* em quase todas as culturas, com diversas conotações, que vão da inocência primordial do Éden ao erotismo⁹; é assim que, no “Cântico IV” do *Cântico dos Cânticos*, a Esposa diz: “Entre o meu amado no seu jardim, e coma dos seus deliciosos frutos” (*Bíblia Sagrada*, 1976: 757-767).

O encontro amoroso prossegue com a mulher a lavar aquele homem, o que, se tomado em sentido literal, dá ao gesto uma feição pragmática —o homem lava-se porque vem empoeirado da viagem— mas que surge raramente, como na seguinte versão, na qual ele se lava a si próprio:

Da poeira do caminho, lavou-se no meu jardim,
dei-lhe camisa lavada e deitei-lo par de mim.

(Azevedo, 1880: 145-150)

Na verdade, não se trata de um mero preceito higiénico, prevalecendo no motivo *lavar* o aspecto simbólico da água enquanto fonte de vida, meio de purificação e de regeneração, como sintetiza Mircea Eliade:

Qualquer que seja o conjunto religioso de que façam parte as águas, a função delas é sempre a mesma: elas desintegram, extinguem as formas, ‘lavam os pecados’, purificando e regenerando ao mesmo tempo. (Eliade, 2004: 243-275)

Nesta perspectiva, a cena adquire o sentido de um rito cumprido pela mulher que, implicitamente, parece querer lavar o pecado do adultério, sentido que se reforça porque a água da lavagem é perfumada, geralmente com alecrim, planta purificadora utilizada quer em contexto religioso quer pagão¹⁰.

A junção do alecrim à água, perfumando-a, vem alargar o sentido do motivo, tornando tudo mais complexo, uma vez que a unção com perfumes se associa aos actos de amor mas também serviu à “pecadora” para, sem palavras, demonstrar a Jesus o seu arrependimento, como conta S. Lucas:

37. Ora uma mulher, conhecida como pecadora naquela cidade, ao saber que Ele estava à mesa em casa do fariseu, trouxe um vaso de alabastro com perfume; 38. colocando-se por detrás d’Ele e chorando, começou a banhar-Lhe os pés com lágrimas; enxugava-os com os cabelos e beijava-os, unguindo-os com perfume. (*Lc* 8; 37-50). Jesus perdoa-lhe os pecados, dizendo ao fariseu, que se mostrara desagradado com a cena, que ele, em sua casa, nem a cabeça lhe unguira com óleo, enquanto ela, a pecadora, o honrara, unguindo-lhe os pés com perfume. (*Lc* 8; 37-50).

Em *Bernal Francês*, o alecrim pode insinuar uma ausência de peias sociais da mulher que o usa no homem, uma vez que esta planta selvagem é também um estimulante¹¹.

9. O clássico árabe do erotismo denomina-se, precisamente, *O Jardim Perfumado para o Entretenimento das Almas*.

10. Entre outros usos, o alecrim é queimado na igreja, como incenso, e também nas fogueiras de S. João ou nos defumatórios contra o mau-olhado.

11. “O alecrim é usado há séculos como tónico dos nervos, em casos de debilidade, exaustão nervosa e membros temporariamente paralisados. (...) É revigorante, agindo como excelente tónico da energia ‘yang’ do corpo (...)” (Marchiori, 2004).

No entanto, o episódio toma um carácter muito lírico, fazendo subentender que os sentimentos que ela nutre pelo amante ultrapassam o simples amor físico:

Peguei no amor pelo braço, levei-o para o jardim,
lavei-lhe os pés e as mãos com água do Alecrim.
Limpei-o a uma toalha de renda e fino amorim.
achei a água ditosa, lavei-me também a mim.

(Landolt, 1917: 81-82)

A mulher, depois destas abluções, faz a cama com rosas ou outras flores e deita-se com o pretenso amante:

fiz-lhe uma cama de rosas, deitei-o ao pé de mim,

(Oliveira, 1905: 46-49)

Veja-se a analogia da situação com «As seduções da Adúltera»:

16. Adornei a minha cama com cobertas, com colchas bordadas de linho do Egipto. 17. Perfumei o meu leito com mirra, aloés e cinamomo... 18. Vem! Embriaguemo-nos de amor até ao amanhecer, gozemos as delícias do prazer, 19. porque o meu marido não está em casa; partiu para uma longa viagem, (...)
(*Prov.* 7; 16-20)

Esta sequência, que descreve líricamente os cuidados prestados ao amante, fá-lo de uma forma não isenta de sensualidade, destinada à preparação do amor carnal que se lhe seguiria (ou, na verdade, que deveria ter-se seguido). A narrativa, mesmo que o ouvinte/leitor suspeite que amores tão escondidos devam ser ilícitos, ainda não o inteira da verdade. De resto, a personagem feminina também não suspeita ainda de nada, razão pela qual o *jogo de enganos* se elabora interna e externamente, como atrás ficou dito.

Sequência III – O Cair da Máscara:

- Tu que tens, ó Francisco? Dantes não era assim.
Já deu meia-noite em ponto sem te virares para mim.

(Fontes, 1987: 351-352)

Depois de tão cuidada preparação, a mulher manifesta estranheza perante a passividade amorosa do homem, mas entre a sequência anterior e esta, para que faça sentido a interpelação da mulher ao homem deitado com ela, eufemisticamente expressa por termos como “virar para”, haverá uma sequência implícita — o homem não inicia uma relação sexual.

Confirma-se agora que o encontro não tem uma finalidade platónica nem é o primeiro, com o reparo, em algumas versões, a alongar-se em considerações que implicam um comportamento anterior bem diferente:

Estas mais noites passadas não me deixavas dormir,
Com beijinhos e abraços, eram mais de trinta mil

(Vasconcellos, 1958: 415-416)

Saberemos no final que esta passividade se deve ao facto de esse homem ser o próprio marido, mas, neste compasso narrativo, parece estranho que a mulher não o reconheça, mesmo se na escuridão e não o vendo há muito tempo. É de presumir que ele, para comprovar a infidelidade conjugal, tenha disfarçado o aspecto, provavelmente através do vestuário¹² ou se apresentasse de cara barbada e bigodes. Diz Leite de Vasconcellos que “[A] barba é ornato mui sujeito a modas” e que “reinou entre nós barba afonsinha, cara rapada, barba heróica, bigode e pêra, outra vez cara rapada, patilha simples, e assim por diante” (Vasconcellos, 1996: 263-451). Segundo Oliveira Marques, em Portugal, a partir de D. Fernando e na Europa até princípios do século XVI, a moda era das faces glabras, sendo bizantino e muçulmano o uso dos cabelos, bigodes e barbas compridas, moda introduzida no Ocidente pelos Cruzados (Marques, 1971; 60).

Note-se que Menéndez Pidal associa a personagem Bernal Francês do romance a um indivíduo histórico que combateu os mouros (Menéndez Pidal, 1968, I: 362) e que esta faceta, tal como o temperamento feroz que Avalor-Arce (1974) lhe atribui, poderiam ter sido transpostos, no romance, para o marido. Assim, a mulher referirá, por vezes, que o marido se encontra a combater os mouros, para onde teria partido de face nua e de onde teria regressado barbado e assemelhando-se ao verdadeiro amante.

O motivo da máscara¹³ que proporciona o engano é, de resto, largamente funcional em narrativas de fundo amoroso e referimos a notável analogia de *Bernal Francês* com a décima quinta novela da segunda jornada do *Heptameron*¹⁴ —ambos os maridos, suspeitosos das mulheres, vestem a máscara dos rivais e anunciam-se com o nome destes:

Mas o marido, tão tomado de ciúmes que nem conseguia dormir, agarra numa capa e num criado, como ouvira dizer que o outro fidalgo levava, e lá vai ele bater à porta dos aposentos de sua mulher. Esperando ela por tudo menos por ele, ergueu-se logo e tomou uns borzeguins forrados, mais um manto que ali tinha à mão; e vendo que as duas ou três aias que tinha consigo já dormiam, saiu do quarto e foi direita à porta a que ouvira bater. E perguntando quem era, foi-lhe respondido o nome daquele a quem amava. (Navarra, 1976)

Em *Bernal Francês* dá-se, então, entre as duas personagens uma espécie de jogo de perguntas/respostas, sobre o qual afirma L. Spitzer:

[...] el juego de preguntas y respuestas es algo esencial en los romances españoles, y no solamente en cuanto a la técnica, sino en cuanto al ritmo de pensamiento, que presenta un estado de alma compuesto de elementos contradictorios...

12. Refira-se que, em Espanha, o uso de grandes capas e de chapéus de aba larga foi proibido em 1766, por decreto de Esquilache, ministro italiano de Carlos III, com o argumento de que os delinquentes não eram identificados, escapando à justiça (Lara, 1979: 208-213 e Fernández, 2001).

13. O motivo da máscara é recorrente em Literatura. Com um objectivo semelhante ao do marido de Bernal Francês, notamos, em *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett, o estratagema do Romeiro, também um marido longamente ausente e que se apresenta disfarçado, deparando-se com uma espécie de adultério, ainda que em grau menos culpável que o do romance. Ambos, afinal, vestem uma máscara que lhes permite comprovar algo que já sabiam.

14. O resumo é o seguinte: “Por mercê do rei Francisco, um simples fidalgo de sua corte veio a desposar uma mulher muito rica da qual cuidou tão mal, quer por ser muito novo, quer por o seu coração se achar ausente, que ela, movida pelo despeito e vencida pelo desespero, depois de ter procurado por todas as formas ser-lhe agradável, resolveu procurar algures reconforto para o dano que seu marido lhe fazia”.

como si las fuerzas contrarias hubieran adquirido voces y viviesen su debate bajo la forma de la palabra... diálogos polémicos originados en acciones anteriores y antecedentes, a su vez, de nuevas acciones. (Spitzer, 1935: 163 *apud* Weich-Shahak, s.d)

As perguntas especulativas que a adúltera vai fazendo destinam-se a tentar perceber a razão da indiferença do *amante*:

Conta-me cá, D. Francesco, disseram-te mal de mim?
(Azevedo, 1880: 145-150)

ou tendes dama em França, a quem querais mais que a mim?
(Braga, 1982: 202-204)

Visto que as respostas recebidas lhe asseguram que não se trata disso, a mulher alonga-se numa série de outras considerações sobre possíveis temores do amante, tentando tranquilizá-lo:

Se temes os meus filhinhos, meus filhinhos são por ti.
- Não temo os teus filhinhos, que alguns serão de mim.
- Se temes os meus criados, meus criados são por ti.
- Não temas os teus criados, porque andam pagos por mim,
(Fontes, 1987: 351-352)

A cada possibilidade apresentada, o homem vai dando justificações, que revelam, implicitamente, ser o senhor natural da casa. Afinal, o poder que detém é evidente —mesmo ausente por longo tempo, conserva inalterada a autoridade sobre família, criados e até vizinhos, nada tendo a temer:

Não tenho medo de seus criados, que eles criados são de mim.
(Dâmaso, 1882: 155-156)

- No me temo dos vezinhos, qu'eles vezinhos são de mim
(Buescu, 1961: 209)

Chega a insinuar a própria identidade (“Nã me temo de teu pai, quasi pai ele é de mim.” —Azevedo, 1880; 141-145), com “quasi pai”, no exemplo, a significar, obviamente, o sogro.

A mulher é que não compreende tais alusões e indícios e insiste em perguntas que não fazem senão confirmar que tem um amante, ao contrário do que acontece em várias baladas europeias nas quais a mulher adúltera usa a palavra para esconder a culpa, como diz Vasvári (2008: 69-81):

The narrative core of the ballad is a reiterative ‘testing dialogue’, in which the husband questions his wife about the signs of her infidelity and through a smokescreen of cunning semiotic ruses she attempts to manipulate all the signs of her guilt by relocating them in a new context created entirely by her parole feminine.

No caso de *Bernal Francês*, o teste é feito pelo marido, mas não é ele que faz as perguntas, antes deixa a mulher fazê-las e enredar-se nelas, sendo o seu teor que lhe confirma o adultério, ao mesmo tempo que ao ouvinte-leitor. Dir-se-ia que “pela boca morre o peixe” — não percebendo que as respostas dele indiciam quem está, na realidade, deitado com ela, parece pouco astuciosa no seu próprio jogo.

Na última questão, ou seja, se teme o marido, a mulher alega não haver razão para tal, porque este está longe:

- Se temes o meu marido, meu marido não está aqui;
as balas por lá o matem, que não volte mais aqui.

(Fontes, 1987: 351-352)

Não se limitando a isso, ainda lhe roga pragas, como “que o matem ou cativem os mouros”, “os peixes do mar o comam”, “as ondas do mar o levem”, “a peste o mate”, “seja trespassado”, “lobos o comam”, “corvos lhe comam os olhos” ou “a serpente o coração” e outros mimos que tais, que têm a função de comunicar os sentimentos negativos que a movem e implicam sempre o desejo que ele não regresses.

Finalmente, como se as pragas fossem a gota de água que faz transbordar a taça, o suposto amante revela explicitamente ser o marido:

- Cala-te, ó fera traidora, teu marido vê-lo aqui.”

(Fontes, 1987: 351-352)

Sequência IV – A Punição:

a):

- Dá-me a morte, meu marido, dá-me a morte agora aqui,
dá-me a morte, meu marido, também sei que a mereci.

- Deixa lá vir a manhã que eu te darei de vestir,
darei-te saias de holandia e roupinhas de camirim

(Martins / Ferré, 1988: 71-72)

b):

- Ai que sonho, feio sonho, eu sonhei agora aqui,
‘inda bem que és meu marido, mais te quero do qu’ a mim.

Ergamo-nos já da cama, deixa-me vestir daí.

- Cal’-te lá, mulher treidora, que não me inganas assim,
antes do nacer do sol, eu te visto de cetim,
gargantilha de corais, que hão-de sair de ti.

(Azevedo, 1880: 141-145)

O desfecho do romance é a morte da mulher às mãos do marido e o sentido assenta no pressuposto que, numa sociedade conservadoramente organizada, o adultério é castigado e o castigo só pode ser este, embora ocorram curiosos paradoxos. É que, tecnicamente, o adultério não é cometido, não só porque a relação não foi consumada como porque aquele homem é, de facto, o marido; no entanto, estando a mulher convencida de se tratar do amante, trata-se de um adultério *moral*, razão pela qual é punida com a morte, o que se aceita como desfecho natural.

A sua concretização, porém, não é explícita, o que não impede o grande dramatismo desta sequência, antes o acentua numa espécie de ironia cruel, pois a morte é anunciada pelo marido como se de uma oferta se tratasse.

A cor vermelha da roupagem (“carmim”) e certos adereços prometidos, como uma “gargantilha colorada” ou “contas de coral”, não são senão metáforas da degolação e das manchas de sangue provenientes dessa morte violenta ao mesmo tempo que revelam a condição social das personagens. Por um lado, o uso do vermelho no vestuário, segundo Oliveira Marques¹⁵, está associado à nobreza (Marques, 1971; 23-62) e por outro, a decapitação indicará o estatuto elevado daquela que, no romance, irá sofrer tal castigo¹⁶, pois até à abolição da pena de morte em 1867, em Portugal, o método oficial de execução dos criminosos vulgares era o garrote.

O facto é que o sentido da metáfora e o referente trágico são tão claros para a mulher que esta logo entende qual a implicação inevitável daquilo que fez e pede a morte como coisa merecida (hipótese a), podendo alternativamente tentar salvar-se, dizendo que tudo não passara de um sonho (hipótese b).

Em qualquer dos casos e sem justificação plausível explícita, o marido adia a execução para a manhã seguinte, se bem que, em algumas versões, chame testemunhas, o que terá um intuito moralizante e exemplar:

Vou chamar minhas cunhadas, que se despeçam de ti,
que não façam a seus maridos o que me fizeste a mim.
(Mendonça, 1911: 12-14)

Como variante, o marido mais pusilânime de algumas versões, endossa a responsabilidade ao sogro, sobre quem faz recair o ónus da honra da filha:

- Ah! Eu matar não te mato, mate-te quem te criou,
levo-te a casa de teu pai p’ra ver que filha me deu.
(Martins, 1987: 197-198)

Nestes casos, a mulher assaca as culpas ao marido, pelo bom tratamento dele recebido, pressupondo-se que a boa conduta que tivesse apenas adviria do controlo masculino:

- Que culpa terá meu pai os males que a filha causar?
Enquanto fui de meu pai, muito bem me regulou
dês que vim p’rà tua mão, o mimo me derramou.
(Teixeira, 1906: 298)

Note-se ainda que muitas versões de *Bernal Francês* estão contaminadas com o romance *A Aparição* (IGR: 0168 —*Aparición de la enamorada muerta*)¹⁷ (ver por exemplo

15. O autor refere a pragmática de 1340, que reservava aos nobres o uso da escarlata, tecido tingido em tons de vermelho carmesim, bem como a “camisa degolada/decotada” usada por uma senhora nobre, no painel do Infante, descrevendo “gargantilha” como “pequenos véus transparentes para disfarçar o decote da camisa”, usados no século XV. Cita, entre outras, os colares de contas de âmbar e coral usados pelas senhoras.

16. Em 1759, foi decapitada a Marquesa de Távora, condenada com a família por crime de alta traição. (*Dicionário Enciclopédico da História de Portugal*, 1985: 268-269).

17. O romance *A Aparição* está identificado em Durán (1849: 158) com o nr. 292, em Menéndez Pelayo (1945: 47, 96, 464), em Fontes (1997) como J2 e em Armistead (1978) como J2.

a seguir, na versão A, os versos 23 a 25), o que vai dar continuidade à intriga, com o verdadeiro Bernal Francês a ser informado que a amada morreu. Ao querer juntar-se-lhe na sepultura, ela diz-lhe que é impossível, mas pede-lhe que a recorde e aconselha-o a guardar filhas que venha a ter, para que não venham a sofrer o seu destino.

Sendo *A Aparição* um romance de Amor Fiel, sem referências a adultérios ou às razões que levaram à morte da amada, a sua junção a *Bernal Francês*, tão recorrente na tradição portuguesa, parece dever-se, numa primeira instância, a uma vontade de moralização deste, porque subentende que os amores ilícitos desencadeiam a infelicidade e que a perda das jovens se evita ensinando-as cedo e vigiando-as bem. No entanto, o seguimento do tema *fidelidade* ao tema *adultério* vai, sobretudo, romantizar este romance e, de certo modo, desculpabilizar a infração social nele cometida, o que não deixa de ser uma subversão da *ordem natural das coisas*.

Nesta proposta de leitura de *Bernal Francês*, procurámos não só demonstrar que a forma de expressão elíptica e condensada dos romances orais tradicionais não impede a reconstituição de programas narrativos complexos, como, ainda, apontar alguns dos mecanismos que permitem a identificação das principais linhas de sentido do romance, sustentadas por um conjunto de valores sociais, culturais e religiosos implícitos. A intriga, essencialmente realista, foca-se nas transgressões cometidas contra os parâmetros de uma sociedade organizada, mas não se conforma sempre, nem necessariamente, com os valores veiculados pelo poder. É deste modo que, nas versões, a transgressão aos valores matrimoniais chega a desculpar-se ou explicar-se como efeito da ausência prolongada do marido e o encontro dos amantes no jardim é muitas vezes descrito com tal lirismo que desmente a verdadeira reprovação social; o mesmo acontece com a persistência da contaminação com *A Aparição*, que faz reunir a mulher, mesmo já morta, com o seu amante. A reprovação moralizante pode ser executada pela própria adúltera, que pede a morte como coisa merecida, como atrás se viu, ou pelo marido (“- Se você fosse boa mãe, como devia de ser, / Não *havera* de morrer da morte que vai a morrer!” —Vasconcellos, 1958; 416-418) ou, ainda, pode manifestar-se em prolongamentos, por um narrador extradiegético:

Na campa da Francisquinha nasce um grande pinheiral.
quem é falsa ao seu marido morre em pecado mortal.

(Martins / Ferré, 1988: 73-74)

Em suma, com a sua estrutura narrativa baseada na surpresa, este romance aborda um assunto pungente, facilmente reconhecível pelas comunidades e que pode ter sido a razão da sua constância no tempo.

Nesta leitura de *Bernal Francês*, romance de grande sentido dramático, encontramos subjacente a universalidade dos grandes núcleos temáticos da Literatura, vastos e intemporais, do Amor/Ódio-Vida/Morte.

BIBLIOGRAFIA CITADA

AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1974), *Bernal Francés y su romance*, Madrid, Gredos.

- ARMISTEAD, Samuel G. (1978), *El Romancero Judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal (Catálogo-índice de romances y canciones)*, Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, F.E.R.S., 3 vols.
- AZEVEDO, Álvaro Rodrigues de (1880), *Romanceiro do Archipelago da Madeira*, Funchal, Voz do Povo.
- Bíblia Sagrada* (1976), versão portuguesa preparada a partir dos textos originais pelos Rev^{os} Padres Capuchinhos, Lisboa.
- BRAGA, Teófilo (1982a), *Cantos Populares do Arquipélago Açoriano*, reedição facsimilada de 1869, Ponta Delgada, Universidade dos Açores.
- BRAGA, Teófilo (1982b), *Romanceiro Geral Português*, 3 vols., Lisboa, Vega.
- BUESCU, Maria Leonor Carvalhão (1961), *Monsanto, Etnografia e Linguagem*, Lisboa, Publicações do Centro de Estudos Filológicos.
- CATALÁN, Diego *et al.* (1982, 1983, 1984), *El Romancero Pan-Hispánico - Catálogo General Descriptivo / The pan-Hispanic Ballad – General Descriptive Catalogue*, 3 vols., Seminario Menéndez Pidal, Madrid.
- DÂMASO, António Reis (1882), «Tradições populares (Coleção do Algarve): Romances», in *Enciclopédia Republicana*, Lisboa, Nova Minerva, 155-156.
- DIAS, Maria da Conceição (1911), «Tradições populares do Baixo Alentejo (Ourique)», *Revista Lusitana*, XIV, 49-51.
- DÍAZ ROIG, Mercedes (1990), *Romancero Tradicional de America*, Mexico, Colegio de México.
- Dicionário Enciclopédico da História de Portugal* (1985), II vol., Publicações Alfa.
- DURÁN, Agustín (1849), *Romancero general, ó Coleccion de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, Madrid, Imprenta de la Publicidad, Rivadeneyra.
- ELIADE, Mircea (2004), *Tratado de História das Religiões*, Porto, Asa Editores.
- FERNÁNDEZ, Roberto (2001), *Carlos III*, Madrid, Arlanza Ediciones.
- FERRÉ, Pere e CARINHAS, Cristina (2000), *Bibliografia do Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna (1828-2000)*, Madrid, Instituto Universitario Seminario Menéndez Pidal / Universidad Complutense de Madrid.
- FONTES, Manuel da Costa (1987), *Romanceiro da Província de Trás-os-Montes (Distrito de Bragança)*, I, Acta Universitatis Coninbrigensis.
- FONTES, Manuel da Costa (1997), *O Romanceiro Português e Brasileiro: Índice Temático e Bibliográfico / Portuguese and Brazilian Balladry: a Thematic and Bibliographic Index*, selecção e comentário das transcrições musicais de Israel J. Katz e correlação pan-europeia de Samuel G. Armistead, 2 vols., Madison.
- GARRETT, Almeida (1983), *Romanceiro*, 3 vols., Lisboa, Editorial Estampa.

- GOLDBERG, Harriett (2000), *Motif-Index of Folk Narratives in the Pan-Hispanic Romancero*, Temple, Arizona, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies.
- GOMÁRIZ, Pancracio Celdrán (2000), *Creencias Populares (costumbres, manías y rarezas: con su explicación, historia y origen)*, Madrid, Edimat Libros.
- HERRERO, Miguel (1977), *Oficios populares en la sociedad de Lope de Vega*, Madrid, Editorial Castalia.
- LANDOLT, Cândido (1917), *As Pérolas do Minho. Linguagem e Tradições Populares*, Póvoa de Varzim, Empresa da 'Propaganda', 81-82.
- LARA, Xavier Moreno (1979), «El despotismo ilustrado», en *Historia de España. Hasta la Constitución de 1978*, Bilbao, Ediciones Mensajero, 208-213.
- MARCHIORI, Vanderlí F. (2004), *Monografía de Rosmarinus officinalis*, Fitomedicina Herbarium – Julho / 2004, Fundação Herbarium, Associação Argentina de Fitomedicina. Acessível em linha em: <http://www.plantasmedicinales.org/archivos/rosmarinus_officinalis_romero_monografia.pdf>.
- MARQUES, A. H. Oliveira (1971), *A Sociedade Medieval Portuguesa*, Lisboa, Sá da Costa.
- MARTINS, Ana Maria e FERRÉ, Pere (1988), *Romanceiro Tradicional do Distrito de Beja*, I, Madrid / Santiago do Cacém, Universidad Complutense de Madrid / Real Sociedade Arqueológica Lusitana.
- MARTINS, Firmino (1928), *Folklore do Concelho de Vinhais*, I, Coimbra, Imprensa da Universidade [Reedição facsimilada, Vinhais, Edição da Câmara Municipal, 197-198.]
- MASERA, Mariana (2008), «Tradición y creación en los símbolos del cancionero tradicional hispánico: la puerta», *Destiempos* (Julio-Agosto 2008), Año 3, Número 15, Publicación Bimestral, México, Distrito Federal. Acessível em linha em: <<http://www.destiempos.com/n15/masera.pdf>>.
- MELO, D. Francisco Manuel de (1963), *Carta de Guia de Casados*, Porto, Editorial Domingos Barreira.
- MENDONÇA, Elsa Brunilde Lemos de (1961-1962), «Ilha de São Jorge. Subsídio para o estudo da etnografia, linguagem e folclore regionais», *Boletim do Instituto Histórico da Ilha Terceira*, XIX-XX, 171-173.
- MENÉNEDEZ PELAYO, Marcelino (1945), «Apéndice y suplemento a la Primavera y flor de romances de Wolf e Hofmann», *Antología de poetas líricos castellanos*, 2ª ed., Vol. IX, Edición Nacional de la Obras Completas de Menéndez Pelayo, vol. XXV, Santander.
- MENÉNEDEZ PIDAL, Ramón (1968), *Romancero Hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí) - Teoría e História*, tomos I e II, 2ª edição, Madrid, Espasa-Calpe.
- NAVARRA, Margarida de (1976), *Heptameron*, Lisboa, Editorial Estampa.

- OLIVEIRA, Francisco Xavier d'Athaide (1905), *Romanceiro e Cancioneiro do Algarve (Lição de Loulé)*, Porto, Typographia Universal. [Reedição facsimilada, Faro, Algarve em Foco Editora].
- PEDROSO, Consiglieri (1902), «Poesias populares portuguesas», *Révue Hispanique*, IX, 1902, 463-464.
- PERALES, Paço Mancebo (2001-2002), «El Romance de La Adúltera en Hispanoamérica. Análisis de variantes», *Revista ELO*, 7-8, Centro de Estudos Ataíde Oliveira, Universidade do Algarve, 187-206.
- PINTO-CORREIA, João David (2003), *Romanceiro Oral da Tradição Portuguesa*, Lisboa, Edições Duarte Reis.
- Projecto sobre el Romancero Pan-hispanico*. Acessível em linha em: <<https://depts.washington.edu/hisprom/>>.
- TEIXEIRA, José Augusto Tavares (1906), «Romanceiro Transmontano», *Revista Lusitana*, IX, 298.
- VASCONCELLOS, José Leite de (1958), *Romanceiro Português*, I, Coimbra, Por Ordem da Universidade.
- VASCONCELLOS, José Leite de (1996), *Signum Salomonis. A Figa. A Barba em Portugal*, Lisboa, D. Quixote.
- VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de (1980), *Estudos sobre o Romanceiro Peninsular - Romances Velhos em Portugal*, Porto, Lello & Irmão.
- VASVÁRI, Louise O. (2008), «Cunningly Lingual Wives in European Ballad Tradition», *Des-tiempos*, México, Distrito Federal, Julio-Agosto 2008, Año 3, Número 15, 69-81.
- VICENTE, Gil (2002), *As Obras de Gil Vicente*, direcção científica de José Camões, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda (*Índia*, vol. II, 171-186).
- WEICH-SHAHJAK, Susana (s.d.), *Observaciones sobre el romancero sefardí de tradición oral - motivos míticos y foco temático*, Nota 8 a La partida del esposo (á) (CMP I6). Acessível em linha em <<https://parnaseo.uv.es/lemir/Revista.html>>.
- XEQUE NEFZAVI (1976), *O Jardim Perfumado*, Lisboa, Europa-América.

APÊNDICE – QUATRO VERSÕES DE *BERNAL FRANCÊS*

Versão A)

VASCONCELLOS, José Leite de (1958), *Romanceiro Português*, I, Coimbra, Por Ordem da Universidade, 398-399.

Versão do Porto. Recolhida em Setembro de 1876.

D. Francisco d'Almada(1)

- Quem bate à minha porta? Quem bate? Quem está aí?
- São cravos, minha senhora, rosas vos trago aqui.
- Se sois D. Francisco d'Almada, a porta vos irei abrir;
Se sois outro cavalheiro, retirai-vos já daí.
- Sou D. Francisco d'Almada, a porta me vem abrir.
- Ao descer minhas escadas me caiu o meu *cepim*(2);
Ao abrir da minha porta se me apagou o *candim*.
- Não desconfie, senhora, corre o vento atrás de mim.
Peguei no amor em braços e levei-o para o jardim;
Lavei-lhe os pés e as mãos com *auguinha* de alecrim
Fiz-lhe uma cama de rosas e deitei-o ao pé de mim.
Era meia-noite em ponto sem se virar para mim(3)
- Se temeis os meus criados, meus criados 'stão a dormir;
Se temeis os meus manos, meus manos a dormir 'stão;
Se temeis o meu marido, ele está longe de ti:
Más novas me venham por ele, boas me venham por ti.
- Francisquinha, Francisquinha, triste a hora em que nasceste!
Com teu marido na cama e inda agora o conheceste!
Deixa-te vir a manhã que eu te darei de vestir!
Eu te darei saia de gala, vestido de carmesim,
Gargantilha de cutelo, pois tu o causaste assim!
- Mandai-me enterrar à capela de Sandim.
- Aonde vai D. Francisco, tão cedo, de madrugada?
- Vou vou ver a minha amada, que há dias que a não vi
- A sua amada é morta, é morta que eu bem a vi
- Retire-se, cavaleiro, que eu não acredito em si!
- A sua amada é morta, é morta que eu bem a vi!
E os sinais que ela levava os digo todos aqui:
Levava saia de gala, vestido de carmesim,
Gargantilha de cutelo, pois ela o causou assim!
Quatro condes a levavam, a levavam a par de si;
Os padres que a acompanhavam não tinham conta nem fim
- Avança, cavalo branco, quanto puderes andar,
Á campa da minha amada, com ela quero falar.
Abre-te, campa de rosas, que me quero lá meter,

Já que fui o causador de minha amada morrer!
- Os olhos com que te eu via 'stão cheios de terra aqui;
A boca com que te beijava cheia de terra está aqui;
Os braços com que te abraçava cheios de terra estão aqui.
Os filhos que tu tiveres sejam dentre ti e mim,
Mete uns curas, outros clérigos, que digam missas por mim.
Na campa da Francisquinha nasceu grande pinheiral
Ela foi falsa ao marido, morreu em pecado mortal.
- Fui á sepultura ver o corpo da minha amada,
Achei tudo reduzido a pó, cinza, terra e nada!

Notas do editor:

(1) Numa versão de Trás-os-Montes: *João de Flandres*.

(2) Variante: chapim.

(3) Numa versão de Trás-os-Montes, acrescenta-se: - *Ou tu tens amores em França ou tu não amas a mim*.

Versão B)

BARATA, José Pedro Martins (1969), «Tradições religiosas em Montalvão e Póvoa e Meadas no extremo-norte alentejano», *Ethnos*, VI, 120.

Versão de Montalvão, c. Nisa, d. Portalegre.

Xácola da mulher falsa

Estando eu na minha cama no melhor do meu dormir
Quando à porta me bateram. - Quem será, quem seria?
Se é D. Bernardo Francês minha porta se vai abrir.
Se é outro cavalheiro tire-se já de aí.
- Sou D. Bernardo Francês tua porta me venham abrir.
Ao descer da sua escada apagou-se-lhe o candil
Ao abrir da sua porta deu-lhe um desmaio e caiu.
O marido como manda para a sua cama a levou
Com o amor que lhe tinha de fato a abafou.
Lá por essa noute adiante quando ela entrou em si:
- O que tens Bernardo Francês o que tens já para aí?
Meia noute é já dada e tu sem te virares para mim.
Se tens medo às minhas vizinhas elas não vêm aqui.
Se tens medo às minhas cunhadas é lugar a que elas não vêm.
Se tens medo ao meu marido, longe terra está de aqui,
Balas lhe passem o coração, má nova me venha a mim.
- Não tenho medo às tuas vizinhas que elas vizinhas são de mim.
Não tenho medo às tuas cunhadas que elas irmãs são de mim
E não tenho medo ao teu marido que o tens ao pé de ti.
- Pois se ele é o meu marido eu lhe quero mais que a mim.
- Cala-te falsa traidora que amanhã te darei o fim.
Ele assim que a matou pôs-se logo a caminhar.
Lá para o meio do caminho encontrou Bernardo Francês.

- Onde vais Bernardo Francês, onde vais tu já para aí?
- Vou ver a minha Aninha, há dias que a não vejo.
- Tua Aninha já é morta é morta que eu bem a vi.
- Dá-me os sinais que ela levava para eu me fiar em ti.
- Os sinais que ela levava tu t'os dou agora a ti.
Levava saia de malha oleslem (ou olesbem?) de carmezim
Coleiras eram facadas só ela o causou assim.
Sete condes a levaram cavaleiros mais de mil
Isto do povo miúdo não tinha cabo nem fim.
A enxada era de prata o cabo de marfim
Abri eu a sepultura no centro do seu jardim.
Corre, meu cavalo corre corre até rebentar
À sepultura da minha Aninha irás tu a descansar
Assim que lá chegou ele lhe pode falar:
- Os olhos com que te via já os não tenho de mim.
A boca com que te beijava já de terra a enchi.
Os braços com que te apertava já os não tenho de mim.
Só te peço que cases com uma Aninha com'a mim.
Quando vás bradar: Aninha lembra-te sempre de mim
Que ela morra por homens como eu morri por ti.

Versão C)

GALHOZ, Maria Aliete das Dores (1987), *Romanceiro Popular Português*, I, Lisboa, Centro de Estudos Geográficos, INIC, 280-281.

Versão de Vale de Salgueiro, c. de Mirandela, d. de Bragança.

Cantiga de segada (i)

- Valha-me Nossa Senhora, ó formoso candil
Qual é esse passageiro que agora passeia aqui?
- Se tu és o João de França faz favor de subir:
Ela vestiu-se e calçou-se e acendeu o candil.
Pegou-lhe pela mão e ajudou-o a subir.
Lá no meio da escaleira se lhe apagou o candil,
Despiu-o e descalçou-o, deitou ao par de si.
- Tu que tens, ó João de França, pois tu não eras assim.
Se tens medo aos meus criados, vê as chaves estão aqui.
Não tenho medo aos teus criados que não são homens p'ra mim.
- Se tens medo ao meu marido longe léguas está daqui.
- Se queres ver o teu marido deitado ao par de ti.
- Se tu és o meu marido mataras-me já aqui.
- Para que te hei-de eu matar que te mate quem te criou,
Vou-te levar a teu pai veja a prenda que me deu.
- Que culpa tem o meu pai ao mal que a filha causou.

Versão D)

CAMPOS, Beatriz C. D., ALMEIDA, Flávia D. S. de, PEREIRA, Nelson R. (1985), *Tarouca, Folclore e Linguística*, Câmara Municipal de Tarouca / Escola Preparatória de Tarouca, 138-139.

Versão de Mondim de Cima, c. de Tarouca, d. de Viseu.

Onde bais, Bernardo Francês?

Um homem foi para o Brasil e deixou ficar a mulher na terra. Escrevia-lhe, mas não recebia resposta. É que ela tinha arranjado um amigo e por isso se desinteressara dele.

Por artes do diabo, o marido apareceu uma noite na terra e foi à porta bater. A mulher julgou tratar-se do amigo que já há uns dias não aparecia:

Um batoque, dois batoques, ula, ula, quem 'stá lá?
S'é Bernardo Francês. a porta le bou abrir.
Agora s'é mais que oitro, bem se pode daí ir.

Dirigiu-se para a porta com uma candeia acesa. O homem soprou e apagou a luz, mal ela abriu a porta:

Menina não se consuma, eu às escuras sei ir(e).

O homem deitou-se em silêncio. A mulher estranhou:

Era meia-noite em ponto sem te birares p'ra mim.
Que tens, Bernardo Francês, que tens tu agora aqui?
Se tens medo à meu marido, ele 'stá longe de mim.
Eu o beija de lá cair daquelas torres mais altas.

Respondeu-lhe então o homem:

Deixa tu bir a manhê, deixa bir claro dia.
Te darei saia de grama, colete carmesim.
Gargantina de cutelo, que bós causásseis assim.

Degolou-a e foi-se embora. Chegado a meio do caminho encontrou Bernardo Francês:

Onde bais, Bernardo Francês, onde bais agora qui?

Respondeu-lhe ele, sem o reconhecer:

Bou ber à minha amada qu' há dias que num a bi.

O justiceiro atalhou:

A tua amada é morta, [e] é morta qu' eu bem nas bi.
Os sinais qu' ela lebaba, eu tos conto agora aqui.

Matou Bernardo Francês e espantou-se de novo para o Brasil.

ARQUIVOS E COLEÇÕES DE ROMANCES

FISIONOMÍA MUSICAL DE DIEZ CANCIONES NARRATIVAS CATALANAS

RAMÓN VILAR I HERMS

*Fonoteca de Música Tradicional Catalana / Departament de Cultura
de la Generalitat de Catalunya*

RESUMEN

Este artículo presenta un acercamiento al romancero desde el punto de vista etnomusicológico o del análisis musical a partir de diez canciones populares narrativas catalanas.

PALABRAS CLAVE

Etnomusicología; canción narrativa; romance; fisionomía musical; tradición oral; Cataluña.

ABSTRACT

This article offers an approach to the *romancero* from the ethnomusicologist analysis view. The subject of this analysis are ten popular Catalan narrative songs.

KEYWORDS

Ethnomusicology; narrative song; *romance*; musical physiognomy; oral tradition; Catalonia.

*A Josep Crivillé i Bargalló (1947-2012)
maestro y amigo*

1. INTRODUCCIÓN

No puedo iniciar mi comunicación sin hacer una referencia explícita a mi profesor Josep Crivillé i Bargalló, que murió prematuramente en el año 2012, eminente musicólogo discípulo de Higiní Anglés, Joan Tomàs, Dr. Miquel Querol y, desde la especialidad de la etnomusicología, discípulo en París de Claudie Marcel-Dubois. Él, en el primer Congreso de la Sociedad Española de Musicología en Zaragoza (1979) ya apuntó que nuestro país es muy rico en recolecciones de canciones populares; que poseemos un patrimonio enorme, pero en cambio, adolecemos de estudios musicales hechos en profundidad sobre estos materiales tan ricos de la tradición oral (Crivillé i Bargalló, 1979: 143-166). Así pues, hizo el propósito de corregir esta tendencia y en sus publicaciones y recolecciones de música tradicional nunca faltó la reflexión teórica sobre las aportaciones musicales que estos materiales nos ofrecían.

Del conjunto de su obra destacaría el volumen dedicado a las canciones narrativas o romances en lengua catalana. Es el IV volumen de una colección que lleva por título: *Música Tradicional Catalana*, que aborda los siguientes temas: Infancia (volumen 1 «Infants»); Navidad (volumen 2, «Nadal»); Danzas (volumen 3, música instrumental) y Canción Narrativa (volumen 4) (Crivillé i Bargalló, 2007). A parte de la selección de romances que presenta en sus diferentes versiones y variantes, este conjunto de canciones (un total de ochenta y nueve) viene acompañado de un amplio estudio musical. A él me voy a referir en la presente comunicación.

Dentro del repertorio de tradición oral, el romancero no se escapa del factor de variabilidad que hace que no sea un elemento estático sino siempre cambiante, vivo. De ahí que de un mismo tema (tanto musical como literario) tengamos tantas variaciones o variedades en registros sonoros de tradición oral como en cancioneros editados. Una misma persona, de manera involuntaria, si canta en diferentes momentos de la vida una misma canción, estará sin duda sometida a pequeñas variantes. Así mismo si un informante ha emigrado a otra comunidad y regresa al cabo de unos años, aquella misma canción que había dictado anteriormente también sufrirá cambios, es decir, habrá experimentado el paso del tiempo y el contacto con otras versiones. Es el fenómeno que Crivillé i Bargalló (1980: 1-2) designa como de “constantes y transformaciones” en el repertorio popular de tradición oral¹. No es lo mismo analizar una canción narrativa solitaria, que contextualizarla y compararla con todas las versiones posibles de la misma. Eso es, precisamente, lo que Josep Crivillé ha intentado hacer siempre en las ediciones de la colección *Música Tradicional Catalana*.

¿Por qué es importante observar la música de los romances? La música es un lenguaje que a la vez transmite un contenido literario. No sabemos el autor o los autores de estas melodías, las consideramos anónimas², pero tanto el texto como su melodía han tenido su origen en una autoría determinada. La música, con sus estructuras formales y rítmicas ha contribuido sin duda en la perdurabilidad de la letra. Y ello es debido a que la línea melódica afecta la parte más emotiva del ser humano y además refuerza el discurso narrativo del texto. En este sentido, es clarificador el comentario que Marià Aguiló hizo después de su gran recolección de canciones en todo el ámbito de las tierras de habla catalana. Se arrepentía de haber recogido sólo las letras y no las melodías, puesto que muchos informantes se acordaban de la letra de la canción cantándola al mismo tiempo (Puntí i Colell, 1993: 107-115). Dice el cantante francés Charles Trenet en su canción *L'âme des poètes*: “A lo largo del tiempo, después que los poetas han desaparecido, sus canciones corren aún por las calles. La gente las canta y recuerda fragmentos de la letra o palabras sueltas y si no, tararea la melodía haciendo la, la, la...” La melodía es el alma de la canción, lo que perdura.

1. Elemento de análisis metodológico procedente de la escuela de París.

2. Pasa lo mismo con el Canto Gregoriano. Sabemos la autoría de muchos textos, pero en cambio nada de los autores musicales, por lo menos en la época de mayor esplendor (siglos IX-XII).

2. EL CONTENIDO LITERARIO DE LOS ROMANCES ANALIZADOS

El contenido literario de estos romances catalanes presenta la siguiente variedad:

A. *Cinco romances de temática histórica y patriótica*A.1. *Els segadors [La guerra de los segadores, IGR: 0256]*

Esta canción sufre un proceso histórico complejo hasta constituirse en himno oficial de Cataluña. He aquí una síntesis breve de este proceso: Milà i Fontanals (1882, canción 81), presenta una versión literaria del romance histórico de la guerra de 1640 o la sublevación catalana contra Felipe IV y el Conde Duque de Olivares con el título de *La guerra de los Segadores*, n. 81. Este texto, tal como dice Massot i Muntaner (2014), seguramente le llegó a Milà i Fontanals a través de Mn. J. Verdaguer que, a su vez había recibido de su madre. Es una versión sin música que ha servido de base para todas las elaboraciones posteriores que se han hecho sobre este tema. Por otra parte, en el mismo *Romancerillo* de Milà i Fontanals, en el apartado final de las partituras correspondientes a los romances anteriores, publica una melodía con el título *Los segadores* (n. XXVII), cuya letra no tiene nada que ver con el romance histórico, sino que es una canción de trabajo de segadores como otras que había en la Cataluña central. Es el mismo tema que el romance *La bastarda y el segador* (IGR: 0161), muy difundida por toda la Península.

Diez años más tarde que Milà, en 1892, Francesc Alió publicó un grupo de canciones populares catalanas con acompañamiento de piano a la manera de *lieds* y una de ellas, como una canción más, llevaba por título *Los segadores*. Efectivamente se trataba del texto histórico de Milà pero con unas pequeñas diferencias: cambia el primer verso “Ay ditxosa Catalunya” por “Catalunya comptat gran” y añade un estribillo: “Bon cop de falç defensors de la terra”. Con una música que proviene de una canción de trabajo de segadores diferente de la que aparece en la canción XXVII del *Romancerillo*. En cierta manera Alió compone o crea una nueva canción melódica.

A partir de este momento la canción adquiere popularidad con un sentido político reivindicativo³.

A. 2. *Bac de Roda [En Bac de Roda, IGR: 2695:2]*

Es la historia (o el final) de un ajusticiado por enfrentarse a los Borbones durante la Guerra de Sucesión, que luchaba a favor de los Austrias. Su nombre era Francisco Macià i Ambert, casado en la masía Bach cercana a la población de Roda de Ter (Osona):

No em maten per ser traidor
ni tampoc per ser cap lladre
sinó perquè he volgut dir
que visqués tota ma pàtria⁴.

3. Véase más información en el Apéndice.

4. Consúltese, en la tabla que se incorpora a continuación, la fuente bibliográfica de la versión.

A. 3. *La presó del rei de França [Presó del rei de França, IGR: 0250]*

He aquí un romance de influencia europea o, más concretamente, francesa. Según Amades (1979: 632), este romance

hace referencia a la gran sensación que produjo en toda Europa el encarcelamiento del rey Francisco I de Francia en la batalla de Pavia (Lombardía, Italia) por el capitán tortosino Joan Aldana, de los ejércitos del emperador Carlos V, de los cuales formaba parte un gran contingente de catalanes. Camino de la corte, el rey prisionero atravesó el territorio de Catalunya, y su paso despertó gran curiosidad y entusiasmo, y dejó una profunda huella en el alma popular, por efecto de lo cual surgió esta canción que fue muy cantada, tanto, que incluso figura en el cancionero popular francés⁵.

Esta canción en el siglo XX fue reinterpretada por el grupo de pop-rock catalán llamado *La Companyia Eléctrica Drama* y la incorporó a su repertorio. A través de sus actuaciones se hizo muy popular. Tanto es así, que aún actualmente se canta de manera coreada o tarareada en el estadio del CF Barcelona como canto-grito de soporte a los jugadores locales.

A. 4. *Cant dels ocells a Carles III [sin IGR]*

Su letra está vinculada a la alegría del pueblo ante la llegada por mar a Barcelona del Archiduque Carlos III de Austria. Príncipe al que Cataluña amó mucho más de lo que se merecía, puesto que al cabo de poco tiempo, al ser nombrado rey, regresó a la corte vienesa despreocupándose de sus súbditos catalanes.

Con la misma música tenemos la canción *El cant dels ocells*, los cuales se alegran por el nacimiento de el Salvador. Últimamente esta melodía, gracias a la difusión que de ella hizo Pau Casals en su concierto en la Casa Blanca y en la ONU, ha tenido (y tiene) una función diversa: acompañar el duelo por la defunción de un ser querido o para llenar *minutos de silencio* instituidos como homenaje a personajes o eventos determinados. He ahí otra trayectoria particular de un romance popular histórico.

A.5. *L'ànima en pena [sin IGR]*

Es una canción amorosa. Trata de un enamorado que vive una pena profunda por no poder ver ni estar con su amada. Todo su entorno se ha llenado de primavera, los árboles han florecido, es decir, la naturaleza se ha rendido a la renovación, a la floración de sus frutos, etc., lo cual subraya el contraste con la desolación del protagonista de la canción.

5. Es mía la traducción del original catalán.

B. *Dos romances sobre ladrones y bandoleros*

B.1. *L'hostal de la Peira [Hostal de la peira, IGR: 2709:1]*

Canción muy característica y popular vinculada a la temática de ladrones y bandidos. El peligro de pillaje y de asesinatos que está a punto de sufrir un hostel se ve frustrado por la valentía de la criada que consigue evitar el mal que se cernía sobre la casa gracias a su astucia y experiencia. El hostel tiene el topónimo de La Peira / la Pera / la Pedra, un topónimo bastante común en la geografía popular. A él se dirigen unos hombres disfrazados de mujer. Cuando se van a dormir la criada les espía a través del cerrojo de la habitación y descubre el engaño y que su intención es desvalijar el hostel. Ella con su presencia impide que los ladrones del exterior se junten con los del interior para llevar adelante esta fechoría. Termina el romance diciendo:

Hostaler de la Peira,
te'n pots ben recordar!
A la teva criada,
bé la pots estimar.
Que t'ha salvat la vida
i l'hostal de robar:
dels tres fills que tu tens,
li pots donar a triar⁶.

B.2. *Cançó del lladre [La cançó del lladre, IGR: 1087]*

Canción de tipo moralizante que describe la trayectoria de un ladrón (*lladre*) desde su infancia y juventud hasta caer preso de la justicia por sus robos y crímenes.

C. *Tres romances de temática novelada*

C.1. *L'estudiant de Vic [L'estudiant de Vic, IGR: 1127]*

Vic es una ciudad con sede episcopal y tiene por lo tanto un seminario. La figura del *estudiante* está aquí vinculada al joven que sigue los estudios eclesiásticos para llegar a ser sacerdote. Ser *estudiante* en Vic equivale a ser seminarista. La canción narra la relación amorosa entre un *estudiante* y una viuda, relación que, en realidad, es un amor imposible, ya que el estudiante está más pendiente de su carrera en Roma que de la viuda enamorada.

C.2. *Els estudiants de Tolosa [Els estudiants de Tolosa, IGR: 0370]*

Canción trágica situada aquí en Tolosa de Llenguadoc (Francia). Tres estudiantes, tres seminaristas hermanos de una misma familia son ajusticiados por el alcalde y los jueces de la ciudad por haber cortejado de palabra a tres jóvenes doncellas. Ellas les denuncian y

6. Consúltese, en la tabla que se incorpora a continuación, la fuente bibliográfica de la versión.

son condenados a muerte. Un hermano mayor que está también en Francia y es caballero del duque de Ruán viene para salvarlos, pero no llega a tiempo. Entonces, como venganza, amenaza con destruir la ciudad de Tolosa.

C.3. *Don Francisco [Bernal Francès, IGR: 0222]*

Es la historia de una infidelidad matrimonial. En la narración Don Francisco es el amante y el marido está en la guerra. Pero éste regresa, porque tiene sus sospechas, y se hace pasar por el amante. Es de noche. Llama a la puerta. La mujer baja a abrir, pero una ráfaga de viento apaga el candil y no ve que el amante en realidad es su marido. Éste descubre la infidelidad de la mujer. La canción acaba con un consejo que la esposa envía en general a las mujeres jóvenes, casadas o viudas:

Donzelles, viudes, casades,
preneu exemple de mi.
Quan us truquin a la porta,
no sigueu promtes a obrir.
Pensant obrir Don Francisco
he obert el meu botxi.⁷

3. EL CONTENIDO MUSICAL

La fisonomía musical de estos romances quedaría reflejada en el siguiente cuadro:

Título	Ámbito	Modalidad / Tonalidad	Ritmo	Compás	Forma musical	Tipo de melodía	Versión / Cancionero
<i>Els segadors</i>	7 ^a menor	Hipodórico Menor	Ternario y binario	3/2 y 4/4	Estrófica con estribillo exterior	Silábica	Milà i Fontanals, 1882: c. XXVII
<i>Bach de Roda</i>	7 ^a	Protus	Binario	2/4	Estrófica sin estribillo	Silábica (de origen remoto melismático)	Capmany, 1901-1913: XXXVII
<i>La presó del rei de França</i>	8 ^a	Mayor	Binario	2/4	Estrófica sin estribillo	Silábica	Amades, 1951: núm. 3064
<i>Cant dels ocells a Carles III</i>	10 ^a	Menor	Binario	6/8	Estrófica sin estribillo	Silábica	Capmany, 1901-1913: IV

7. Consúltese, en la tabla que se incorpora a continuación, la fuente bibliográfica de la versión.

Título	Ámbito	Modalidad / Tonalidad	Ritmo	Compás	Forma musical	Tipo de melodía	Versión / Cancionero
<i>L'ànima en pena</i>	7 ^a	Dórico	Binario Ternario	2/4 y ¾	Estrófica con estribillo		<i>Materials</i> , 1926: 146
<i>L'hostal de la Peira</i>	12 ^a	Protus	Binario Ternario	2/4 3/2	Estrófica con estribillo interior	Silábica	Capmany, 1901-1913: V
<i>Cançó del lladre</i>	9 ^a	Tetrardus, Diatonismo evolutivo	Binario	4/4 y 2/4	Estrófica con estribillo exterior	Silábica	<i>Cançons populars catalanes</i> , 1909-1916: 92
<i>L'estudiant de Vic</i>	6 ^a	8 ^o modo (Tetrardus) y según como: Protus	Ternario	9/8 y 3/8	Estrófica con estribillo exterior	Silábica	Amades, 1951: núm. 3.242
<i>Els estudiants de Tolosa</i>	6 ^a	Escala andaluza	Ternario	3/4	Estrófica con estribillo exterior (repetición del último verso de cada estrofa)		Amades, 1951: núm. 2288
<i>Don Francisco</i>	5 ^a	Déuterus y Escala andaluza	Ternario	3/8	Estrófica sin estribillo		Llorens, 1931: c. 81

3.1. Aspecto modal y tonal

La organización melódica de este grupo de romances se mueve entre la presencia de modos arcaicos y de la tonalidad mayor y menor. Constatamos que, a pesar del dominio absoluto de la tonalidad a partir del siglo XVIII en frente de la modalidad, todavía se transmiten a través de la tradición oral melodías de claro corte modal. Es decir, el esquema mental de los informadores se ha mantenido inalterado y de esta manera se ha transmitido a la siguiente generación. Sólo dos canciones presentan una organización melódica claramente tonal: *La presó del rei de França* (en tonalidad mayor) y el *Cant dels ocells a Carlos III* (en tonalidad menor).

De una manera particular quisiera subrayar la presencia de modos antiguos y especialmente de modos gregorianos en esos romances. En la canción *Bach de Roda* podemos observar la presencia de un centón gregoriano muy manifiesto: su línea melódica es ni más ni menos que el incipit del *Kyrie* de la misa de difuntos (*Pro defunctis*). O en la canción *L'Hostal de la Peira* podemos observar la presencia de dos centones⁸. Uno se queda maravillado ante la identidad de fragmentos y frases comparadas entre ellas.

8. *Centón / centones*: término antiguo que equivale a incisos, células o pequeños fragmentos.

También encontramos melodías organizadas según la Escala Andaluza en la cual subyace a veces el modo Deuterus, como es el caso de: *Els estudiants de Tolosa* y de *Don Francisco*.

3.2. El ámbito interválico

El ámbito total interválico de una melodía nos indica el grado de desarrollo de un mismo discurso melódico. A su vez puede también indicar un cierto grado de antigüedad de la melodía. Cuanto más pequeño es el ámbito melódico más antiguo parece que es su origen. En cambio, cuanto más desarrollado, podría indicar influencias musicales más próximas a nuestra época. Así pues, *Don Francisco*, con su ámbito de 5ª y *Els estudiants de Tolosa* y *L'estudiant de Vic* con su ámbito de 6ª, respectivamente, serían las canciones con un diseño melódico menos desarrollados del conjunto que presento en este artículo. Contrariamente, las canciones con un diseño melódico más desarrollado serían: *La presó del rei de França* (ámbito de 8ª), el *Cant dels ocells a Carles III* (ámbito de 10ª), y *La cançó del lladre* (ámbito de 12ª).

3.3. El ritmo

En primer lugar, el conjunto de estos diez romances catalanes es esencialmente silábico. Por otra parte, el perfil rítmico de cinco romances (*Bach de Roda*, *La presó del rei de França*, *Cant dels ocells a Carles III*, *L'hostal de la Peira* y *Cançó del lladre*) es binario y organizada la melodía en compases de 2/4, 4/4 y 6/8 (este último, binario compuesto). A su vez tres romances (*L'estudiant de Vic*, *Els estudiants de Tolosa* y *Don Francisco*) presentan un perfil ternario, con compases de 3/4, 3/8 y 9/8. Finalmente, dos romances (*Els segadors* y *L'ànima en pena*) presentan un perfil rítmico que es una mixtura binaria y ternaria, con compases de 3/2 y 4/4 para *Els segadors*, y de 2/4 y 3/4 para *L'ànima en pena*.

3.4. La forma musical

Un número de seis canciones presentan una forma estrófica con estribillos interiores y exteriores. Y cuatro canciones presentan la forma estrófica de manera escueta. El concepto de *estribillo* podría estar vinculado a una manera de participación colectiva en la canción, especialmente los exteriores. Ejemplos:

Bon cop de falç defensors de la terra, bon cop de falç (*Els segadors*)
 Ai de l'amor, que pena em dóna. Ai de l'amor! (*L'ànima en pena*)
 Adéu clavell morenet, adéu estrella del dia (*Cançó del lladre*)
 Bon amor, adéu siau. Color de rosa florida. Bon amor adéu siau (*L'estudiant de Vic*)

Hay dos canciones cuyo estribillo consiste en repetir una frase determinada o la repetición del último verso de cada estrofa: "Olà" / "Dames hi van anar" / "Ja en responen qui hi ha" (*L'hostal de la Peira*); "Per a ser-ne capellans" (*Els estudiants de Tolosa*). Se produce la repetición del último verso de cada estrofa.

4. A MODO DE CONCLUSIÓN

La aproximación a la música de estos romances o canciones narrativas catalanas nos aporta conocer estructuras mentales diversas en cuanto a la manera de organizar el discurso melódico. Estas estructuras transmitidas por la oralidad pueden ser arcaicas o influenciadas por modas musicales más modernas. También nos informan de la forma musical concreta que un discurso literario adopta para instalarse en la memoria: canciones estróficas con o sin estribillo. Es posible que una cierta participación colectiva en la canción haya colaborado a la configuración de la canción y a su difusión. También hemos podido comprobar la evolución melódica de ciertos romances debido a su implicación histórica y social.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AMADES, Joan (1951), *Folklore de Catalunya. Cançoner*, Barcelona, Editorial Selecta S.A. [2ª edición en 1979].
- Cançons populars catalanes* (1909-1916) [cuatro series, la última fue recogida por Adolf Carrera], Barcelona, Biblioteca Popular L'Avenç.
- CAPMANY, Aureli (1901-1903), *Cançoner Popular* (tres series entregadas por fascículos), Barcelona [Reedición facsímil: Barcelona, Ketres Editorial S.A., 1980].
- CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep (1979), «La etnomusicología: sus criterios e investigaciones. Necesidad de esta disciplina en el tratamiento de toda música de tradición oral» en *Actas del I Congreso Nacional de Musicología, de la Sede M*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, CSIC.
- CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep (1980), «Ethnomusicologie d'un village catalán: Tivissa», *Anuario Musical* (Barcelona 1980), vol. XXXIII-XXXV.
- CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep (2007), *Música Tradicional Catalana, IV, Cançons Narratives*, Barcelona, Clivis Publicacions, Col·lecció NEUMA 25.
- LLORENS DE SERRA, Sara (1931), *Folklore de la Maresma, I: Cançoner de Pineda*, Barcelona, Joaquim Horta [Reedición facsímil en Alta Fulla, 1992].
- MASSOT I MUNTANER, Josep (2014), *Els Segadors. De cançó popular a Himne Nacional de Catalunya*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat (PAMSA).
- Materials* (1926), *Obra del Cançoner Popular de Catalunya*, volumen I, Barcelona, Imprenta Elzeviriana [Desde 1993 hasta 2011 se ha completado la edición de los 21 volúmenes hecha por Publicacions de l'Abadia de Montserrat].
- MILÀ I FONTANALS, Manuel (1882), *Romancerillo catalán. Canciones Tradicionales*, Segunda edición, Barcelona, Librería de D. Alvaro Verdager.
- PUNTÍ I COLELL, Joan (1993), *Ideari cançonístic Aguiló*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

APÉNDICE: A) TEXTOS DE LAS CANCIONES NARRATIVAS

a) La guerra de los segadores⁹

Ay ditxosa Catalunya
 qui t' ha vista rica y plena!
 Ara 'l Rey nostre senyo
 Declarada 'ns té la guerra.
 Lo gran comte d'Olivar
 sempre li burxa l'aurella:
 "Ara es hora, nostre Rey,
 ara es hora que fem guerra."
 Contra de los catalans
 ya ho veyéu quina n'han feta:
 Seguiren vilas y llochs
 fins al lloch de Riu d'Arenas,
 N'han cremada una Iglesia
 que Santa Coloma 's deya,
 Creman albas y casulles
 los cálzers y las patenas
 Y 'l Santíssim Sagrament,
 alabat sigui per sempre.
 Mataren un sacerdot
 mentres que la missa deya,
 Mataren un Caballé
 á la porta de l'Iglesia,
 Don Lluís de Furriá,
 Y 'ls àngels li fan gran festa.
 El pa que no era blanch
 deyan que era massa negre,
 Lo davan a-n-els cavalls
 sols per assolà la terra.
 Lo vi que no era bo
 etjegavan las aixetes,
 Lo tiravan pels carrés

sols pera regá la terra;
 A presencia dels seus pares
 deshonoravan las donzelles.
 En davan part al Virrey
 del mal que aquells soldats feian:
 "Llicencia 'ls he donat yo,
 molta mes s'en poden pendre."
 A vista de tot això
 s'es esbalotat la terra.
 Entraren á Barcelona
 mil persones forasteres,
 Entren com á segadós,
 com eram á tems de sega.
 De tres guardias que n'hi ha
 ja n'han morta la primera;
 En mataren al Virrey
 al entrant de la galera;
 Mataren als diputats
 y als jutges de l'Audiencia.
 Anaren a la presó,
 donan llibertat als presos.
 Lo Bisbe 'ls va benehí
 ab la ma dreta y esquerra:
 "¿Hont es vostra capitá,
 ahont es la vostra bandera?"
 Varen treure 'l bon Jesus
 tot cubert ab un vel negre:
 "Aquí es nostre capitá,
 aquí es nostra bandera.
 A las armes, catalans
 que-os han declarat la guerra".

9. Milà i Fontanals (1882: 81A). Sobre el tema de la Guerra de los Segadores o el alzamiento de los catalanes contra Felipe IV en 1640, Milà i Fontanals presenta aquí tres versiones: A, B y C. La versión 81A lleva adiciones de las versiones B y C. Por otra parte, en este mismo libro, en la sección de partituras, la núm. XXVII, aunque lleva por título «Los segadores», no tiene nada que ver con la temática de la Guerra de los Segadores sino más bien con una de las canciones que cantaban los grupos de segadores y con temática erótica. En esta canción, recogida por el maestro Piqué, es donde aparece el estribillo: "Sega-la arran que la palla va cara", que más adelante, con Francesc Alió, se convertirá en "Bon cop de falç defensors de la terra".

b) *Los segadors*¹⁰

Catalunya comtat gran
 qui t'ha vista rica i plena!
 Ara el rei nostre senyor
 declarada ens té la guerra;
 Lo gran Comte d'Olivar
 sempre li burxa l'orella:
 "Ara és hora nostre rei
 ara és hora que fem guerra".
 Contra tots los catalans
 ja ho veieu quina n'han feta.
 Seguiren viles i llocs
 fins al lloc de Riudarenes.
 N'han cremat un sagrat lloc
 que Santa Coloma es deia,
 Cremen albes i casulles
 i corporals i patenes
 Mataren un sacerdot
 mentres que la missa deia.
 Mataren un cavaller
 a la porta de la iglésia,
 Don Lluís de Furrià,
 i els àngels li fan gran festa.
 Lo pa que no era blanc
 deien que era massa negre,
 lo donaven als cavalls
 sols per assolar la terra;
 lo vi que no era bo
 engegaven les aixetes,
 lo tiraven pels carrers
 sols per a regar la terra;
 A presència dels parents
 deshonraven les donzelles;

En donen part al virrei
 del mal que aquells soldats feien.
 "Llicència els he donat jo
 molta més se'n poden prendre."
 A vista de tot això
 s'és esvalotat la terra.
 Entraren a Barcelona
 mil persones forasteres;
 entren com a segadors
 com eren en temps de sega.
 De tres guardes que n'hi ha
 ja n'han morta la primera.
 En mataren el Virrei
 a l'entrant de la galera,
 mataren els diputats
 i els jutges de l'Audiència:
 Anaren a la presó
 donen llibertat als presos;
 Lo bisbe els va beneir
 ab la mà dreta i esquerra:
 "Ont és vostre capità
 a ont és vostra bandera?"
 Varen treure el bon Jesús
 tot cobert ab un vel negre.
 "Aquí és nostre capit à
 aquí és nostra bandera;
 A les armes, catalans
 que us han declarat la guerra"

*Bon cop de falç.
 defensors de la terra,
 Bon cop de falç.*

10. Francesc Alió, en 1892, diez años más tarde de la versión de Milà i Fontanals (1882), aplicará por su cuenta a este texto una de las melodías populares que cantaban los segadores de la Plana de Vic. Cambió el inicio del romance y además añadió el estribillo: "Bon cop de falç defensors de la terra", una nueva creación que se debió a su colaborador Ernest Moliné i Brasés. A partir de aquí, esa canción, que Alió presenta como una canción popular más de Cataluña, adquiere popularidad y se convierte en reivindicativa. Hasta tal punto que se la reconoce como himno de Cataluña, especialmente después del concurso de 1899 que se convocó para dotar de una nueva letra más corta y con carácter de himno a esta canción. El concurso lo ganó Emili Guanyavents con una letra que acentúa el tono patriótico y suprimía los elementos de tipo religioso que no gustaban a los catalanistas no conservadores. Este texto ha quedado ya para siempre. Finalmente, ya en época democrática, fue aprobado como himno oficial por el *Parlament de Catalunya* en 1993.

c) *Els segadors*¹¹

Catalunya, triomfant,
tornarà a ser rica i plena!
Endarrera aquesta gent
tan ufana i tan superba!

Bon cop de falç!
Bon cop de falç, defensors de la terra!
Bon cop de falç!

Ara és hora, segadors!
Ara és hora d'estar alerta!
Per quan vingui un altre juny
Esmolem ben bé les eines!

Bon cop de falç!
Bon cop de falç, defensors de la terra!
Bon cop de falç!

Que tremoli l'enemic
en veient la nostra ensenya:
com fem caure espigues d'or,
quan convé seguem cadenes!

Bon cop de falç!
Bon cop de falç, defensors de la terra!
Bon cop de falç!

d) *Bach de Roda*¹²

¡Ay! Adeu, ciutat de Vich,
be'n mereixes ser cremada:
n'has fet penjà un cavaller,
lo més noble de la Plana,
que per nom li diuhen Bach
y al terme de Roda estava.

*Valeunos, Mare de Deu,
la del Rosé y la del Carme,
Y Sant Domingo gloriós,
Mare de Déu ajudaunos.*

A nou horas de la nit
el destacament marxava.
Se'n van dret al Colom gros,
Al terme de Roda estava.
Quan n'arribaven allí
Ells a la porta trucaven.
- ¿Està aquí un cavaller?
Voluntaris lo demanen.
- No està aquí aquest cavaller,
al Mas Nou de Roda estava.-
Quan ne foren a ne'l Mas
allí a la porta trucaven.
- ¿Està aquí un cavaller?
Voluntaris lo demanen.

- No està aquí aquest cavaller
que al Torrent té la posada.-
Quan ne foren al Torrent
allà a la porta trucaven.
- Dieu a n'el Bach que surti
que'l Vallfogona'l demana.
- Deu los quart los meus amichs,
ben vinguts sieu vosaltres.
- "No som, no'ls vostres amics,
ben contraris os som are.-
Quan en Bach va sentí això
- ¡Trist de mi! penjat som are.-
Tant promte com va sé a baix
fortament l'agarrucaven,
y a la cua del cavall
ciutat de Vich lo portaven.
Quan a Vich lo van tenir
la sentència li dictaven.
- Anèm a avisà'l Domé,
el Domé de Santa Clara
que vinga a confessà En Bach,
que sigui al peu de la escala.
- Aneu a avisà'ls fusters
Fusters y mestres de cases

11. Letra de Emili Guanyavents, música de Francesc Alió, declarado himno nacional de Cataluña en 1993.

12. Versión de Capmany (1901-1913: n. XXXVII).

que vagin a fer les forques
al cap de les Davallades.-
El Domé fa de resposta
que'l seu cor no li bastava.
En responen els fusters
Que no tenen fusta obrada.
Va respondre'l General:
- Farem aterrà les cases.-
Espatllan molts candeleros,
també les llànties de plata.
Ja respongué lo Noy Ros:
- No hi haurà prou fusta encare.-
Ja'n respongué lo Xirola:
- Veniune a buscar a casa,
que tanta com n'hi haurà
tota serà per vosaltres.-
Van a visitar al Domé.
Domé de les Devallades,
que vinga a confessà En Bach
que la vida se li acaba.
Ja'n varen fer unes crides
que tots los portals se tanquin.
Quan los portals son tancats
Lo perdó ja n'arribava.
Ja l'emprenen y el lliguen
y a la forca l'empportaven.

Quan és al peu de la forca
ja'n va dí aquestes paraules:
- Del que't suplich, General,
si'm daràs terra sagrada”
- No te n'espantis, no, Bach,
que ja te'n serà donada.-
Quan és a dalt de la forca
treu una caps de plata:
diu que la fassin a mans
del pare Ramon del Carme.
- El era el meu confessó,,
la tindrà per recordança.
A mi no'm raca'l morir
ni'l ser la mort afrontada.
Si no tres filles que tinch,
totes tres son encartades,
y no poderlas deixar
totes tres emmaridades.-
Les tres filles que tenia
als peus se li agenollaven.
- Aixequen's, les meves filles,
de Déu sigau perdonades.
- No'm matan per ser traydor,
ni tampoc per ser cap lladre
si no per que he volgut dir
que visqués tota ma pàtria.

e) *La presó del rei de França*¹³

Ja partí el rei de França
un dilluns al de matí
va partir per prendre Espanya
i els espanyols bé l'han pris.

Posant-lo en presó molt fosca
on no es coneix dia i nit,
sinó per una finestreta
dóna al camí d'anar a París.

Treu el cap a la finestra
i un passatger en veu venir:
- Passatger, bon passatger,
i a França què es diu de mi?

- A París i a França deien
nostre rei n'és mort o pris.
- Passatger retorna a França,
portaràs noves de mi.

Dirás a la meva esposa
que em vingui a treure d'aquí;
si no hi ha prou diner en bossa
que vagin a Sant Denís.

Que venguin la conxa d'or,
que es venguin la flor de lis;
si no hi ha prou diner en bossa
que vagin a Sant Patris.

13. Versión de Amades (1951: n. 3064).

f) Cant dels ocells a Carles III¹⁴

Cantavan los aucells
quan veren los vaixells
davant de Barcelona,
y lo alegre tort,
cantant deya à ne'l Bort
tu eras la ponçonya.

La Àguila imperial
va per l'ayre volant,
cantant amb melodia
l'alegria que causa
quan lo Rei va arrivà
em esta Monarquia.

Cantava'l Rossinyol,
avuy dexo lo dol;
respón la Cadenera,
una passada vull fer,
puix véig Carles Tercer
que ja toca en terra.

Cantava lo Pardal,
jo veig un General,
Jesús, y que Noblesa:
may crech que se fos vist;
jo crec que Jesu-Crist
los dona lleugeresa.

Cantava'l Perdigo,
tots venen per lo Bort
y lo Marqués d'Aytona;
lo Calandrè cantant diu:
cuyteu, y tots veniu,
y veuréu la Corona.

Canten los Cruixidells
i tots los Passarells:
visca lo Rey d'Espanya;
Carles Tercer es lo nom;
es blanch com un Colom,
vingut de l'Alemanya.

Sols no daría un sou
del pobre duch d'Anjou,
canta lo gran Canari;
basta sols que que sia crach,
li varen fer un gran nyach,
puix lo tenim en dari.

Cantava lo Verdum,
Duch d'Anjou has fet tum;
respón la noble Merla:
miráu lo que ací duch,
lo Noble Arxiduch
bonich com una Perla.

Cantava'l Gafarró
per férten bell Minyó
criat ab gran criaça;
es bo com un Abel;
jo crech que'l Rey del Cel
lo farà Rey de França.

Cantava el garrafó
per fer-t'en bell Minyó
criat amb gran criaça;
és bo com un Abel;
jo crec que el Rei del Cel
lo ferà rei de França.

Respon lo esparver,
jo també m'hi vull fer
a cantar alabances
y alegríes també
del Rey Carles Tercer,
vingut de la Reyna Anna.

Lo Flaisá, ab son olor,
cantava de tot cor
de Carles les grandeses;
després cantà l'Estornell:
mireu que lindo y bell
sos ulls son dos estrelles.

Cantava lo Lluer
visca Carles tercer
y lo Duch de Saboya
i també'l General
d'Inglaterra y Portugal
puix nos han dat gran joya.

Cantava lo Pinsá
miréu lo Cathalá,
quin goig y alegría
te avuy de son Rey
puix veu que ab justa lley
ve per la Monarquia.

14. Versión de Capmany (1901-1913: n. IV).

Los aucellets Bitxachs
cantavan á ne'ls Crachs:
se us acaben les glories;
puix veig que sens remey
vosaltres y lo Rey
tingau ja més victories

Canta lo Cotoliu;
Ja'l tenim dins lo niu,
lo pobre Rey de França
diu Bandosme per son torn
tots están morts de son,
me'n vaig ab ordenança.

Quan va eixir lo Sol,
cantá lo Oriol,
los Cathalans que viscan
puix que son bons Christians
sempre pregan als Sants
que'ls Cracs d'Espanya iscan.

g) *L'Ànima en pena*¹⁵

Ara ve el mes del segar,
regalada primavera;
floriran totes les flors,
els clavells i les rosetes,

Puix que Déu ho ha volgut,
me'n só tornat a la meva.
Puix que la ventura ho vol
aue jo l'encontri soleta.

Floriran els ametllers
que fan les flors vermelles,
cantaran els aucellets,
cada un de sa manera.

Jo li dic: - Déu me la gord.
Ella a mi no em vol conèixer.
Jo penso entre mi mateix:
Encara fos a conèixe't!

També cantaria jo,
bon amor, si em deu llicència;
cantaria les virtuts
d'una hermos
a donzella.

Tot un any he dejunat
els dissabtes i divendres
I un alter en dejunaria
Si sabés que fosseu meva.

Deu años tenia jo
quan posí l'amor en ella,
als dotze me'n faig soldat
als catorze ja en sóc fuera

Fadrins que veniu al món,
no us fieu de les doncellez;
de les casades tampoc,
ni menos de les viudetes.

Als desavuit, capità
de la tropa aragonesa.
Per més que siga tinent,
Mai més só viscut alegre;

Que fan com els rovellons
allí en el mes de setembre:
que si al dematí són bons,
ja seran dolents al vespre.

15. Versión de Materials (1926: 146). El contenido de este romance se presenta también con los siguientes títulos: *El galan desairat* (*El galante despedido*) y *Tinent que ve de la guerra* (*El teniente que viene de la guerra*).

*h) L'hostal de la Peira*¹⁶

A l'hostal de la Peira, *olà*,
dames hi van anà.
Ja'n en truquen a la porta, *olà*,
Ja'n responen qui hi ha?

- Som unes pobres dames;
Si'ns voleu allotjà.
- Obre'ls la porta, moça,
i deixa-les entrà.-

Diuen a la mestressa:
- Què hi ha per a sopà?
N'hi ha tunyina amb ceba,
bolets ab bacallà.-

La una no té gana,
l'altra no vol menjar,
l'altra està prenyadeta
y al llit se'n vol anà.

Demanen un quarto
per poder-s'hi t;ancà.
La moça se les mira,
no li van agradà.

- Agafa el llum, tu, moça:
ves-les hi acompanyà.-
Quan foren a la cambra
se varen despullà.

La mossa n'és traïdora:
pel pany les va guaità.
Se'n baixa abaix la moça,
se'n posa a sospirà.

- De què sospires moça?
què tens per sospirà?
- Què haig de tenir, mestressa?
que nos volen robà:

porten calceta curta,
pistoles als costats,
Aneu al llit, mestressa,
Que a nit jo vull vetllà,

que avui, si no m'enganyo,
nos tenen de robà.-
Al sé al llit la mestressa,
ella a l'escó's posà.

Quan són les dèu tocades
els lladres van baixà.
Ja van de cambra en cambra
per veure què hi haurà.

Se'n baixen a la cuina:
la moça hi van trobà.
Quan entren a la cuina
ella's posa a roncà:-

Ne feia l'adormida
damunt d'uns sacs de gra.
Tres gotetes de cera
al pit n'hi van tirà.

La moça n'és traïdora:
Ronca que més roncà.
Lo un ne deia a l'altre:
- Ben adormida està.-

ne feia l'adormida
damunt d'uns sacs de gra.
Tres gotetes de cera
al pit n'hi van tirà.

La moça n'és traïdora,
ronca que més roncà.
Lo un ne deia a l'altre:
- Ben adormida està.-

Un braç de criatura
al foc ne van tirà.
- Qui està despert, s'adorm;
Qui dorm, dormit s'està

Ja'n surten al defora:
se'n posen a xiulà.
La moça n'és traïdora,
la porta'ls va tancà.

- Obre la porta, moça;
cent escuts te'n vull dar.
- Ni per cent ni cinquanta
la porta s'obrirà.

- Aquell braç de criatura,
si me'l volguesses dà.
- El braç bé te'l daria,
més no'l puc apagar.

16. Versión de Capmany (1901-1913: n. V).

- Dins la gerra de l'oli
tira'l: s'apagarà.
- Per ont vos el daria?
Per ont vos el puc dà?-

- Dóna-mel per la porta,
Per 'quest forat que hi ha.-
La mossa n'és traïdora,
a la cuina se'n va:

'gafa'l braç de criatura,
'l tallant a l'altra mà.
- Treu la mà per la porta,
que'l braç te vull donà.-

Pensant-se que li dava,
El seu li va tallà.
- T'asseguro, criada,
que me l'has de pagà.

Ab la sang de tes venes
la mà me'n vull rentà,
y ab ta cabellera
me la vull eixugà.-

Hostaler de la Peira,
te'n pots ben recordà:
a la teva criada,
la pots ben estimà,

que t'ha salvat la vida
i l'hostal de robà.
De tres fills que tu'n tens,
li pots donar a trià:

si'l petit no li agrada,
l'hereu li pots donà..

i) *Cançó del lladre*¹⁷

Quan jo n'era petitet
festejava i presumia,
espartenya blanca al peu
i mocador a la falsia.

Adéu, clavell morenet!
Adéu, estrella del dia!

I ara que ne só grandet
m'he posat a mala vida.
Me'n só posat a robar,
ofici de cada dia.

Adéu, clavell morenet!
Adéu, estrella del dia!

Vaig robar un traginer
que venia de la fira;
li prenguí tots els diners
i la mostra que duia.

Adéu, clavell morenet!
Adéu, estrella del dia!

Quan he tingut prou diners
he robat també una nina:
l'he robada amb falsedat
dient que m'hi casaria

Adéu, clavell morenet!
Adéu, estrella del dia!

La culpa, no la tinc jo
Ni ella tampoc la tenia,
Jo m'hi volia casar
I sos pares no ho volien.

Adéu, clavell morenet!
Adéu, estrella del dia!

L'hi mantinguda cinc anys
per nobles ciutats i viles,
en una noble ciutat
l'hi mantinguí quinze dies.

Adéu, clavell morenet!
Adéu, estrella del dia!

La vila de la Bisbal,
com és vila divertida,
no n'hi falta algun traïdor:
se'n va avisar la justícia.

Adéu, clavell morenet!
Adéu, estrella del dia!

Ja n'hi havia un agutzil
que en a mi agafar volia,
me n'arrenco del punyal,
li vaig donar una punyida.

Adéu, clavell morenet!
Adéu, estrella del dia!

17. Versión de Amades (1951: n. 3063).

Me'n prenen i m'engarroten,
me'n fiquen dins una sitja.
me'n pòsic a reclamar
a la humil Verge Maria.

Adéu, clavell morenet!
Adéu, estrella del dia!

Valeu-me, els meus amics,
que jo algun temps bé en tenia;
veig venir cinc-cents fadrins
tots criats de companyia.

Adéu, clavell morenet!
Adéu, estrella del dia!

Deslliuraren la presó
I me'n tragueren de la sitja.

j) *L'estudiant de Vic*¹⁸

Una cançó vull cantar,
una cançó nova i linda,
d'un estudiant de Vic
que en festejava una viuda.

Bon amor, adéu-siau,
color de rosa florida.
Bon amor, adéu-siau.

La viuda s'hi vol casar,
el seu pare no volia;
l'estudiant se n'és anat
a servir una rectoria.

Quan la viuda ho va saber,
tingué llarga malaltia.
La viudeta se'n va a l'hort,
en un jardí que hi tenia,

Un jardí de totes flors,
rosa vera i satalia.
A la vora del jardí
un roseret n'hi havia.

A la vora del roser,
la viuda s'hi adormia;
ja en passava un rossinyol
que pel món dóna alegria.

- Rossinyol, bon rossinyol,
tu cantes i jo estic trista;
- Rossinyol, bon rossinyol,
com portes tanta alegria?

- Porto noves de l'amor
del cor que tu més estimes.
Si això n'era veritat
Jo bé te'n regalaria,

Te'n faria lo bec d'or,
les ales de plata fina.
- De noves, prou te'n daré,
però no te'n convincdria.

A Roma l'en trobaràs
servint una rectoria.
La viuda se n'és anat,
Vestida de pelegrina.

Quan la viuda l'en coneix
una basca ja en tenia
i també se'n defallia.

Nines que veniu al món,
no us fieu de gent de llibres;
tenint-ne quatre raons
ja se'n van a cantar missa.

18. Versión de Amades (1951: n. 3242).

1) *Els estudiants de Tolosa*¹⁹

A la vila de Tolosa
n'hi ha tres estudiants,
que en segueixen els estudis
per a ser-ne capellans.

Un dia tot passejant-se
voreteta del camí ral
ja n'entren tres ninetes,
tres ninetes molt galants.

Comencen a tirar xanxes,
xanxetes venen i van;
ells els en tiren pedretes,
pedretes els van tornant.

Les ninetes són sentides
i els en han posat en mal,
van a trobar jutge i batlle,
justícia van reclamant.

Vingui, vingui, senyor batlle,
a agafar tres estudiants.
Jutge i batlle les escolten,
de tot les van escoltant.

No triga l'espai d'una hora,
jutge i batlle els van cercant,
ja els en prenen i els en lliguen
i a la presó els van portant..

El més petit sempre plora,
el mitjancer ja no tant
el més gran els aconsola:
- Germans meus, no pòloreu tant,

Que tenim un germà a França
Cavaller del duc de Rohan;
demanaré paper i ploma
per escriure-li a l'instant.

Així que en sabrà la nova
el tindrem ací volant,
matarà jutges i batlles
i també llurs escrivans.

- Calleu-ne, calleu-ne, presos,
que, d'aquí, ja us en treuran;
aquí teniu paper i ploma
per escriure a qui vulgau

A les dues de la tarda
ja els ne donen paper blanc,
a les quatre de la tarda
a la força els van portant.

Quan són al peu de la forca
El seu germà està arribant;
Ja en pregunta a l'hostalera:
- Tanta gent allí què hi fan?

- És que en pengem i despengem
tres pobres estudiants,
que en seguien els estudis
per a ser-ne capellans.

- Calleu, calleu, hostalera,
que en són de la meva sang. No em dirieu,
hostalera,
per on hi seria abans?

- Passeu per la carretera
o per les prades i camps.
Ja en baixa del cavall negre
i se'n puja al cavall blanc.

De tant que el cavall corria
les pedres van foguejant;
en desenbaina l'espasa
ja els hi fa petar els dogalls;

Els fa un bes a cada galta:
- Déu vos perdó, els meus germans!
Se'n gira al batlle i al jutge
Que els havien sentenciat:

- No em dirieu, jutge i batlle
per què heu mort els estudiants?
- Cavaller, deixau-ne els morts,
ja no pateixen cap dany;

N'eren burladors de nines,
robadors de camí ral.
- Mentiu pel coll, los mals jutges,
mos germans no ho foren mai.

Per llur mort les vostres testes
penjaran sobre els portals.
- Adéu, vila de Tolosa,
bé te'n veuràs, de treballs!

19. Versión de Amades (1951: n. 2288).

Aparteu's dones prenyades,
si voleu salvar els infants
perquè també hi reberien
los que no mereixen mal.

Ai, tu, vila de Tolosa,
de mi te'n recordaràs:
persones, cases i places
han d'anar a foc i sang.

De la sang del senyor jutge,
els carrers se'n regaran;
en la sang de les ninetes,
els cavallers hi nedaran.

De les testes dels teus homes
muntanyes se n'alçaran.
Adéu, vila de Tolosa,
no t'hagués conegut mai,
venia ple d'alegria
i me n'entorno plorant.

m) *Don Francisco o L'adúltera*²⁰

Son marit se'n va a la guerra:
a la guerra se n'ané.
Quan és a mitjan camino
recorda a sa muller.

*Qui m'empeny i me truca a la porta,
i estant-nw trucant no me deixa obrir.*

Torna a girar el caballo
i a casa se'n entorné.
Ja n'hi truquen a la porta:
ella prompte baixa a obrir.

- Que li passa, caballero,
que a aquesta hora truqui aquí?
- Don Francisco sóc, senyora,
si la porta vol obrir.

- Ai, que si és Don Francisco
prompte baixaré a obrir,
- però si és el meu home,
bala que el pugui ferir!

Mala llançada dels moros,
que mai més no pogués venir!
- Don Francisco sóc, senyora,,
ja li torno a repetir:

Al carrer han mort un home
I me n'han culpats a mi.
- No s'espanti Don Francisco,
la justícia no entra aquí.

Amb l'aire d'obrir la porta
se li ha apagat el candil.
- Malhaja el candil, malhaja,
i el vent que me l'apaguí!

Ja no hi ha més foc a casa
per a encendre lo candil.
- No encengui el candil, senyora,
no l'encengui per a mi.

Pensant obrir Don Francisco,
n'ha obert el seu marit.
- Entri, entri, Don Francisco,
el meu marit no és aquí.

Se n'agafen per les mans
i se'n van cap al jardí
Ell pren cadira daurada
i ella li lleva el bolí.

Li renta ses cames flonges
amb aigua de gessamí.
Toquen onze, toquen dotze,
Don Francisco res no ha dit.

- Don Francisco, Don Francisco,
no ho solia pas fer així!
Si té por de les criades,
les faré fora d'aquí.

Si té por del meu marit,
el meu marit no és aquí.
Mon marit és a la guerra,
bala que el pugui ferir!

- Tot anit estic pensant,
els infants de qui són fills?
El més gran i el més jove
De Don Francisco són fills

20. Versión de Llorens de Serra (1931: n. 81).

El traïdor del mitjanet,
Del bergant del meu marit!
Mon marit és a la guerra,
bala que el pugui ferir!

- Calla, tu, falsa traidora
que al costat el deus tenir!
Ara ve el mes de Maig,
te faré un ric vestit.

No serà pas blanc ni negre,
si, color de carmesí.
Ja diràs a la teu mare
que te l'ajudi a cosir.

Ja diràs a Don Francisco
que te l'ajudi a vestir.
Doncs abans que tu no em matis,
tres paraules deixa'm dir:

“Donzelles, viudes, casades,
preneu exemple de mi.
Quan us truquin a la porta,
no sigueu promptes a obrir.
Pensant obrir Don Francisco
he obert el meu botxi”.

APÉNDICE: B) PARTITURAS DE LAS CANCIONES ANALIZADAS

Els segadors (Himno oficial)

Els Segadors. Himne nacional de Catalunya

Solemne

1. Ca - ta - lu - nya, tui - om - fust, tor - na -
2. A - rris ho - ra, se - ga - dors! A - rris
3. Que tre - mo - li l'e - se - mic en ve -

ria ser ri - cai ple - na! En - dar - re - rus - ques - ta
ho - ra d'estiá - ler - ta! Per quan vin - guim al - tre
ient la nos - tra - se - nya: com fem nos - tres - pi - gues

gent tan u - fa - na! tan su - per - ba!
juny ar - mo - ion ben bé les si - nes! Bon cop de
d'or, quan com - vé se - guem ca - de - nes!

falç! Bon cop de falç, Ge - fet - sots de la ter - ra! Bon cop de falç!

"Ref. Els Segadors. Himne nacional de Catalunya
Ley I / 1993, de 25 de febrero, del himno nacional de Catalunya."

Los segadores (Milà i Fontanals, 1882: canción XXVII)

XXVII LOS SEGADORES.
Nº 263. Pag: 359

Moderato.



K'han bai.xat set-se-ga-dós... d'a-quí á
dalt de la mon-tan-ya N'han bai.xat a-quí'n el pla pera
Coro.
se-guí las se-ga-das (Ay! se-gueu ar-ran se-gueu ar-ran
ran que la pa-lla-va ca-ra, se-gueu ar-ran.

"Ref. Los Segadores,
MILÀ i FONTANALS, Manuel, Romancerillo catalán, Canciones tradicionales, Segunda edición,
Librería de Don Alvaro Verdaguer, Barcelona, 1882, canción XXVII, p. 445."

Bac de Roda



The image shows a musical score for the Catalan song "Bach de Roda". On the left, there is a black and white illustration of a man being carried on a stretcher by two other men, with a woman in the foreground looking on. The title "BACH DE RODA" is written in large, stylized letters across the middle. Below the title, it says "CANÇÓ Popular Catalana" and "pec-a pol.". The score consists of four staves of music with lyrics in Catalan and Spanish. The lyrics are: "¡Ay! a Deu ciu-tarde Vich be'n me rei-xes ser crema da n'hos fet per jaunca va Her lo mes noble de la Pla na, Va leu nas Ma re de Deu la del Rossey la del Carne y Sant Do min go glo re os Ma-re de Deu a judau nos".

"Ref. Bach de Roda

CAPMANY, Aureli, *Cançoner Popular*, Fascículos editados entre 1901 y 1913, canción n. XXXVII [Edición facsímil, Editada por Ketres S.A., Barcelona, 1980]"

La presó del rei de França

3064.—LA PRESÓ DEL REI DE FRANÇA

M. 22. 1

Ja par-li el rei de
fran-ça un-di lluns al de ma-
ti-va-par-tir per prendre
pa-ri-tyo-els es pa-ri-tyols bé l'han pria.
Ja par-li el rei de fran-
ça un-di lluns al de ma-ti

Ja partí el rei de França
un di lluns al de matí,
va partir per prendre Espanya,
i els espanyols bé l'han pria.
Ja partí el rei de França
un di lluns al de matí.
Posant-lo en presó molt fofoca
on no es coneix dia i nit,
sinó per una finestra.
dóna al camí de París.
Treu el cap a la finestra
i un passatger veu venir:
—Passatger, bon passatger,
a França què es diu de mi?

"Ref. La presó del rei de França,
AMADES, Joan, *Folklore de Catalunya, Cançoner*, Barcelona, Editorial Selecta S.A., 1951, cançión
3064."

Cant dels ocells a Carles III



CANT DELS AUCELLS
Cansó de principi del sigle XVIII.

Can - ta - van los au - cels quan ve - ren los Va - zells de vant de Bar - ce -
lo - ra y lo a - le - gre Fort can -
. tant de - ya a nal Bort tu e - ras la pun so - - - na.

"Ref. Cant dels aucells a Calles III

CAPMANY, Aureli, *Cançoner Popular*, Fascículos editados entre 1901 y 1913, canción n. IV [Facsimil editado por Ketres S.A., Barcelona, 1980]"

L'ànima en pena

EL GALANT DESAIRAT



A - ra veu mes del se - gar, re - ga - la - da pri - ma - ve - ra, flo - ri -
ran to - tes les flo - res, els cla - vell i les ro - setes, els cla - vell i les ro - setes.

Ara ve el mes del segar, — regalada primavera ;
floriran totes les flors, — els clavells i les rosetes,
floriran els atinellers — que fan les flors vermelles,
cantaran els aucellets, — cada un de sa manera.
També cantaria jo, — bon amor, si em deu llicència ;
cantaria les virtuts — d'una hermosa donzella.
Deu ~~anar~~ tenia jo — quan posí l'amor en ella,
als dotze me'n fngí soldat, — als catorze ja en sóc *fuera*,
als desavuit, capità — de la tropa aragonesa.
Per més que siga tinent, — mai més só viscut alegre ;
m'han fet anà a serví el rei — a la ciutat de València.

"Ref. L'ànima en pena o El galan desairat,
Materials, volumen 1, *Obra del Canconer Popular de Catalunya*, Barcelona, Imprenta Elzeviriana,
1926, p. 146."

L'hostal de la Peira

The image shows a musical score for the song "L'hostal de la Peira". The title is written in a large, stylized, blackletter font. Below it, the subtitle "Cançó popular catalana." is written in a smaller, simpler font. The music is written on a single treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The lyrics are written in a handwritten style below the notes. The lyrics are: "Al hos-tal de la Pey-ra ¡e-la! da mag hi van a. mar da. mag hi van a. mar ja'n treu can a la por-ta ¡e-la! ja'n res-po-nest qui ha ¡e-la! ja'n res-po-nest qui ha."

"Ref. L'hostal de la Peira,
CAPMANY, Aureli, *Cançoner Popular*, Fascículos editados entre 1901 y 1913, canción núm. V
[Facsimil editado por Ketres S.A., Barcelona, 1980]"

Cançó del lladre

3.063.—CANÇÓ DEL LLADRE
 M 50 ♩

Quan jo n'è · ra pe · ti ·
 tet fes te ja · va i pre · su · mi a,
 es · par de · nya blan · ca al pe u i mo
 ca · d'ò a la fal · si · a ·
 A · deu cla vell mo re net' A · deu,
 es tre lla del di · a'

Quan jo n'era petitet
 festejava i presumia,
 espardenyia blanca al peu
 i mocador a la falsia.
Adéu, clavell morenet!
Adéu, estrella del dia!
 I ara, que ne só grandet,
 m'he posat a mala vida.
 Me só posat a robar,
 ofici de cada dia.

"Ref. Cançó del lladre,

AMADES, Joan, *Folklore de Catalunya, Cançoner*, Barcelona, Editorial Selecta S.A., 1951, cançión 3063."

L'estudiant de Vic

2.242.—L'ESTUDIANT DE VIC

M. 242. 2/4

U: na san ce veñem tar u.
na san ce veñem tar u.
es - tu: di - ant de Vic quey
les - te ja veñem ve: da dar
les - te ja veñem ve: da dar
les - te ja veñem ve: da dar

Una cançó vull cantar,
una cançó nova i fuda,
d'un estudiant de Vic,
que en festejava una viuda.
Bon amor, adu-sium,
color de rosa florida,
Bon amor, adu-sium.
La viuda s'hi vol casar,
al seu caser no ho volia:
l'estudiant se n'és anat
a servir una rectoria.
Quan la viuda ho va saber,
tingué llarga malaltia.
La viudeta se'n va a l'hort,
en un jardí que hi tenia,
un jardí de totes flors,
rosa vera i sutalls.
A la vora del jardí
un rosegat n'hi havia;
a la vora del roser,
la viuda s'hi adormia;
ja en passava un rossinyol

que pel món dona alegria,
—Rossinyol, bon rossinyol,
tu cantes i jo estic trista;
rossinyol, bon rossinyol,
com portes tanta alegria?
—Porto noves de l'amor
del cor que tu més estimes.
Et això n'era veritat
jo bé te'n regalaria,
te'n faria lo bec d'or,
les ales de plata fina.
—De noves, prou te'n daré,
però no te'n convindria,
a Roma l'em trobaràs
servint una rectoria.—
La viuda se n'és anat,
vestida de pelegrina:
quan la viuda l'em coneix
una buscà ja en tenia;
l'estudiant se n'aconà
i també se'n defallia.
Nissos que veniu al món,
no us feu de gent de llibres;
tenint-ne quatre rüms
ja se'n van a cantar missa.

Cantada per la nostra mare, TERRA GE-
LATA, de Barcelona.

Bibliografia: MILÀ, *Bomconcertillo*, 250. —
BRIE, *Cancions*, IV, 47. — "L'Avenc", *Can-*

cions

, I, 62. — CARRENT, *Cancions*, II, LXIV.
— ALIÓ, *Cancions*, 8. — GUÀRDIA, *Cancions*,
XIII. — LLIBRE, *Cancions*, 103. — CAR-
RENT, *Cancions*, 21. — AMARAL, *Cent*, 154. —
ANGLES, *Aples*, 318. — *Cancions*, *Materials*,
II, 144, 323.

Els estudiants de Tolosa

2.288.—ELS ESTUDIANTS DE TOLOSA
Allegro

A la vi-la de To-lo-sa n'ha
tres es-to-di-ants que se-guei-xen es-tu-di-
per a ser-ne ca-pel-lans.
Un dia tot pas-se-jant-se
vo-re-ça del camí ral
ja n'en-con-tren tres ni-netes,
tres ni-netes molt ga-lan-ta,
Co-men-ça a tir-ar xan-xes,
xan-xetes ve-nen i van;
ells els en ti-ren pe-dre-tes,
pe-dre-tes els van tor-nant.
Les ni-netes són sen-ti-den
i els en han posat en mal.

"Ref. Els estudiants de Tolosa,
AMADES, Joan, *Folklore de Catalunya, Cançoner*, Barcelona, Editorial Selecta S.A., 1951, cançió
2288."

Don Francisco o L'adúltera

81. L'ADÚLTERA
Moderat

Don Fran-cis-cò s'è va a la guerra: a la guerra s'en d.
-rà. Que-tes a mi, ja n'ca-mi-ço re-cer-ca a sa mu-ller. Qui-tes
pa-rai me truca a la noc-te, i es-quit-se (tu, que) en mor-ri-nes de-mit.

"Ref. Don Francisco o L'adúltera,
LLORENS de Serra, Sara, *Folklore de la Maresma I, Cançoner de Pineda*, Barcelona: Joaquim Horta,
1931, cançió n. 81."

JOAN AMADES, COPIAS Y VERSIONES NO PUBLICADAS

SALVADOR REBÉS

Grup d'Estudis Etnopoètics (Societat Catalana de Llengua i Literatura)

RESUMEN

El *Folklore de Catalunya. II. Cançoner* (1951) del aclamado folklorista catalán Joan Amades i Gelats contiene numerosas copias no declaradas de canciones de otros autores. No obstante, existen otras fuentes si es que queremos conocer los auténticos testimonios de sus informadores, fuentes inéditas que hemos subestimado hasta hoy.

PALABRAS CLAVE

Cataluña; Joan Amades; canciones tradicionales; copia; inéditos.

ABSTRACT

The *Folklore de Catalunya. II. Cançoner* (1951) by acclaimed Catalan folklorist Joan Amades i Gelats has numerous undeclared copies of songs by other authors. But there are other sources if we want to know the authentic testimonies of their informants, unpublished sources that have been underestimated until today.

KEYWORDS

Catalonia; Joan Amades; traditional songs; copying; unpublished materials.

Pocos folkloristas han conseguido el reconocimiento y el afecto que recibió en vida y que sigue recibiendo hoy en día Joan Amades i Gelats (Barcelona, 1890-1959). Prueba de su ascendencia sobre la Cultura oficial de las últimas décadas es que se le hayan dedicado no uno, sino dos años conmemorativos. Primero hubo un Any Amades 1990, a raíz del centenario de su nacimiento, a cuya celebración debemos el volumen colectivo *El món de Joan Amades*, que contiene, entre otras cosas, el catálogo de su bibliografía (Prats *et al.*, 1990) y el mejor estudio biográfico publicado hasta la fecha (Calvo, 1990). Luego ha sido el Any Amades 2009, en el cincuentenario de su fallecimiento. Hay además una Associació Cultural Joan Amades, encargada de difundir su legado <<http://joanamades.cat/>>, una Fundació Joan Amades, domiciliada en Sant Quintí de Mediona, de donde era su mujer, Enriqueta Mallofré, y sobre todo, una magnífica Biblioteca-Arxiu Joan Amades establecida en el Centre de Documentació de la Direcció General de Cultura Popular i Associacionisme Cultural del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya y que está formada por su archivo personal, su colección gráfica de 13.000 unidades

(*auques, romanços de cec, goigs*, etc.), una hemeroteca que cuenta con 192 ejemplares y la biblioteca propiamente dicha dividida en dos secciones, por un lado, la obra escrita por el prolífico Amades¹, que son 208 libros y artículos, y por otro, los 1.211 volúmenes que fueron de su propiedad, más 703 opúsculos y folletos².

Máximo referente de la cultura popular catalana, ninguna faceta relativa a la etnografía o al folklore escapó a su actividad ciclópea. Debemos recordar que Amades había nacido en la Barcelona fabril del siglo XIX. Hijo de unos *encantistes* del Raval, tuvo que formarse a sí mismo, “la seva universitat no fou la del món de les aules, sinó que fou la cultura popular de les gents dels barris barcelonins, la dels venedors ambulants i llibreters de vell” (Calvo, 1994: 234). En el punto de partida de su carrera hay que situar a su madre, Teresa Gelats i Grinyó (Barcelona, 1855-1937), “un pou de saviesa tradicional que va fornir-nos materials abundosos de tot ordre per a iniciar-nos en les nostres recerques” (Amades, 1969: 613). Antigua capataza en una fábrica de géneros de punto, Teresa estaba dotada de una memoria excepcional que heredaría su hijo (Rebés, 2018). Así pues, habiendo advertido por casualidad la existencia de variantes en los cuentos y canciones tradicionales, el joven Amades emprendió en 1915 la exploración de su entorno familiar y vecinal, labor que cobró para él una importancia definitiva en otoño de 1916, tras haber instituido, con Sebastià Giralt, el Esbart Folkloric del Ateneu Enciclopèdic Popular (AEP), la asociación pedagógica y recreativa adonde le había conducido su sed de conocimientos, once años atrás. Como carecía de formación musical, tuvo el acierto de asociarse hacia finales del 16 o principios del 17 con el músico Joan Tomàs i Parés (Barcelona, 1896-1967), con quien mantuvo una amistad de por vida. Juntos recogieron innumerables cantos, bailes y tonadas instrumentales, ya fuera por cuenta propia o por encargo de la Obra del Cançoner Popular de Catalunya (OCPC), esto último entre 1927 y 1933:

i ja ens teniu anant tots els estius ell i jo per aquests mons de Déu, a la recerca de les nostres incomparables cançons. Com hi fruïa el pobre amic suara traspasat en aquestes recerques! Calia veure'l quan hom descobria alguna peça d'importància, com s'entusiasmava. [...] N'haviem passades de totes: tips de caminar, excursions dalt d'un matxo, o bé en tartana o carro, pluges, assolellades, mal dormits [...] i mal menjats, però tot això no era res, perquè per damunt nostre hi havia l'ideal de la nostra cançó. (Tomàs, 1959)

Por muy autodidactas que fueran sus orígenes, Amades supo enseguida cómo tenían que recogerse los materiales folklóricos, conforme a las instrucciones difundidas tanto por el Arxiu d'Etnografia i Folklore de Catalunya (Universitat de Barcelona) como por la OCPC, coincidentes ambas en la exigencia de respetar hasta el menor detalle lo que pueblo canta: “Alterar, retocar, rectificar, adobar o polir un document és una falta greu per un folklorista, i als nostres ulls i als del folklore en general és considerat com un delicte de lesa fidelitat” (Amades, 1969: 1400). Por eso no suscitan ni un ápice de duda las canciones anotadas por el tándem Amades-Tomàs para la OCPC. Otra cosa es Amades

1. Hay varios títulos en línea: <<http://mdc.cbuc.cat/cdm/search/collection/joanamades>>.

2. Ver <http://cultura.gencat.cat/web/content/cultura_popular/06_centre_de_documentacio/02_arxiu/documentats/SD_Amades_Triptic.pdf>.

como editor de cancionero. Pues, ¿para qué consignamos tantas versiones y variantes? Así lo entendía él:

La memòria del poble, malgrat ésser portentosa, no arriba a ésser-ho prou per a retenir els documents en tota llur integritat verbal absoluta, i les que són una mica extenses raríssimament es troben senceres; gairebé tothom en desconeix detalls i àdhuc episodis, i en cal aplegar un bon nombre de versions per a poder reconstituir el document. (Amades, 1951: 53-54)

O como indica en su «Iniciació al folklore», es tarea del editor “intentar refer les cançons per tal de veure, fins a on sia possible, d’arribar a reconstruir la versió poètica i melòdica original a més de consignar tots els episodis, variants i alteracions notable i que ho mereixin” (Amades, 1969: 1337). Reconstruir lo que la oralidad desfigura. Un detalle a añadir: “no comprenem —confiesa— la necessitat, que hom ve a suposar com a absoluta, de saber el nom del personatge consultat fins al punt de negar valor al document que no pot acreditar la procedència avalada pel nom del qui l’ha facilitat” (1969: 1415). En definitiva, lo que perseguía Amades era fijar en el papel la canción ideal de la tierra, bella, catalanísima, perfecta.

La Guerra Civil vino a separar su obra en dos etapas. Poco antes del conflicto, había reunido en tres vistosos cancioneros, publicados en Tàrrega (Amades, 1935, 1936a, 1936b), lo mejor de su colección particular, diseminado hasta entonces en revistas como *Excursions*, boletín de la sección excursionista del AEP (de 1918 a 1934), el semanario satírico *L’Esquella de la Torratxa* (1919), el magacín *Catalunya Gràfica* (1922) y *Olympia*, boletín del Club Sportiu Catalunya (1926). Son, como él señala, “cançons completes” a las que cabe conceder un grado de fiabilidad aceptable, sabiendo eso sí, por las advertencias de *Excursions*, omitidas luego, que para redondear algunas había utilizado testimonios de varios informantes e incluso pliegos de cordel. Como resultado de la catástrofe (sin fin) iniciada en 1936, el catalanismo tuvo que afrontar un duro y largo periodo de resistencia cultural, causa a la que se sumó pronto el esfuerzo divulgativo de Amades. De ahí que la Editorial Selecta de Josep M. Cruzet, formalizada en 1946, le encargara dos cancioneros de bolsillo cuyas versiones están tomadas indistintamente de fondos propios y ajenos, sin comentarios ni datos de recolección (Amades, 1948 y 1949). El fin no era otro que hacer oír los cantos de la patria, en tiempos de silencio. Aún reuniría, más adelante, los cien mejores “romanços de canya i cordill” en lengua catalana, siglos XVII al XX (Amades, 1955). Sin embargo, llegado el momento de publicar el extenso volumen correspondiente al *Folklore de Catalunya* (Amades, 1951), nada menos que en la Biblioteca Perenne de Selecta, nuestro buen folklorista procedió con una ligereza inexplicable al combinar sus versiones de preguerra, retocadas o no, con otras de naturaleza artificiosa y, para mayor perplejidad y confusión, colmando las 934 páginas de canciones copiadas de otros colectores y que él adjudica a informadores suyos, incluyendo en la «Relació de cantaires» a sus abuelos maternos Pau y Magdalena, fallecidos antes de que entrara a reinar Alfonso XII. Voces más autorizadas que la mía han apuntado ya las graves deficiencias observables en este y otros trabajos de Amades: Josep Massot i Muntaner, Josep Romeu i Figueras, Josep M. Pujol, Carme Oriol, etc. No voy a repetir aquí las citas pertinentes (Rebés, 2018: 17-20). Cuando lo califico de “inexplicable” es porque no hallo explicación. En 1951 Amades tenía la salud mermada tras haber superado una hemiplejía en 1947,

la vista le iba abandonando, a causa de la retinopatía diabética que le afligía desde la infancia, y su memoria perdía agudeza. Quizás, se ha dicho, delegó demasiado en su cuñada y ayudante principal, Consol Mallofré i Coca. También es cierto que había que llevar el pan a casa, en la dura postguerra. Pero nada de todo eso, junto o por separado, cubre el raro despropósito. El Amades del 51 era un funcionario en situación de servicio activo a quien aguardaban varios años de vida laboral.

¿Estamos ante un malentendido? Quizás Amades no se expresó con claridad cuando dejó escrito, por ejemplo, que *El promès burlat* (nº 2240) se lo había cantado en 1929 su informadora Alberta Pujolar, de Llers, comarca del Alt Empordà, cuando lo cierto es que fue recogido en 1923 por Josep Barberà y Pere Bohigas en Torà, comarca de la Segarra (Barberà / Bohigas, 1928: 129-130). Acaso Amades quiso decir algo así como “oí una vez en Llers una versión parecida a la de Torà, pero a quién le importa que copie aquí la de Torà si, en resumidas cuentas, se trata de la misma canción”. Entonces, ¿qué le impedía decir “Recollida a Torà per Barberà i Bohigas, l’any 1923. Conec una altra versió similar cantada per Alberta Pujolar, de Llers”? Desencantémonos de una vez por todas, Amades dijo lo que dijo, qué le vamos a hacer. Serán canciones populares, sí, pero no por ello son todas tuyas ni de donde Amades dice ni tampoco se cantaron muchas de ellas como Amades las ofrece, completas, perfectas y en *lo pus bell catalanesc del món*. Aun así, a pesar de tantas y de tan rotundas evidencias, el *Cançoner* de 1951 sigue siendo el *magnum opus* del autor, su santo y seña para muchos investigadores, ya sean catalanes o de otras latitudes, y casi nadie lo considera el centón cuyas pretensiones de totalidad —todos los géneros, todas las canciones— ha hecho olvidar sus cancioneros anteriores a 1939, más ajustados a la verdad folklórica, así como los fondos inéditos a los que me referiré más adelante.

Algunas precisiones, antes de seguir. En la extraña gestación del *Cançoner* (¿poca salud, mala memoria, visión perdida, excesos de cuñada?) tampoco faltan los errores mecánicos. Así, al copiar *El dragó d’Itàlia* (Amades, 1951: nº 2977 = Milà, 1882: nº 348[A]), le pasó inadvertido el último verso del *Romancerillo*, un espacio por debajo del resto a causa de un corchete. El resultado es que lo pierde:

—Aneu-me-la a consolar, aquella rosa encarnada.

Tan perfecta en els meus ulls que al meu cor no n’hi ha una altra.

(Amades)

“Anéumela á consolá aquella rosa encarnada.

Tan perfecta á los meus ulls qu’ en lo mon cor no n’ hi ha un’ altre.”

Quant l’ ha sentida llegí en terra es cayguda en basca.

(Milà)

Igual de llamativo es que deje sin final *La Roseta d’Olesa* (Amades, 1951: nº 2250 = Llorens, 1931: 159-160) por no haber visto que el texto copiado acababa en la página siguiente (!). Y si vamos a copiar textos ajenos como si fueran propios, lo último que deberíamos hacer es copiar, por añadidura, las líneas de puntos con que se manifiestan los vacíos entre versos. Es lo que hace con *Los dos frarets* de Briz (1874: 205-206 = Amades 1951, nº 3292):

—Ves, ves, ves, Caterineta á despertar als dos frares...

.....

—Vina, vina, filla meva vina la meva estimada.
(original de Briz)

—Vés, vés, vés, Caterineta a despertar als dos frares...

.....

—Vine, vine, filla meva, vine, la meva estimada.
(copia de Amades)

Otras copias ocultas repiten las cursivas de sus modelos, como en *Les set paraules* (Amades, 1951: n° 446 = Llongueras, 1928: 198-201) o *La donzella recatada* (Amades, 1951: n° 3030 = Milà, 1882: n° 236), supuestamente cantada por su suegra Caterina Coca, natural de Sant Quintí de Mediona, en la comarca barcelonesa del Alt Penedès. Hubiera sido más disimulado ponerla en boca de una informadora de la Cataluña francesa:

De tres germans qu' en tenia nit y dia la fan *cerqué*,
L' han cercada y l' han trobada á l' ombra d' un *orangé*:
—¿Vost' en vení, Margarideta, vost' en vení en *Francé*?
(Milà)

De tres germans que en tenia nit i dia la fan *cerquer*;
l' han cercada i l' han trobada a l' ombra d' un *oranger*.
—Vols-te' n venir, Margarideta, vols-te' n venir en *Francé*?
(Amades)

Como las versiones del *Romancerillo* carecen de música, salvo el apéndice del mestre Josep Piqué, dondequiera que las recoleque el *Cançoner* de Amades, la música brilla por su ausencia. En la que acabamos de citar, por ejemplo, no hay tonada. Aun así, Amades escribe “*Cantada* (cursivas mías) per la nostra mare política, etc.” ¿*Cantada*? Sin partitura. Sucede lo mismo con Pierre Vidal, cuya versión franco-catalana de *La Catharina* (Vidal, 1887: 9-10) figura en el *Cançoner* como si fuese “*Cantada* per la nostra mare, Teresa Gelats, de Barcelona” (Amades, 1951: n° 814). A veces es él mismo quien se deja la solfa en el tintero (?), como en *Hostal Urbí*, con música en la versión original (Serra i Vilaró, 1914: 89-90), pero no en su copia (Amades, 1951: n° 2355), y eso que vuelve a indicar “*Cantada* pel Teixidor, de Vallcebre (1922)”. El *Cançoner* tiende a concertar su geografía ilusoria con la del modelo copiado. Me explico. Los materiales del Calic de Bagà (Serra i Vilaró, 1914) suele adjudicárselos Amades al Teixidor de Vallcebre, población que dista de Bagà 15 km., que yendo a pie se reducen a 6'5. Parece así justificado que ambos cantaran cosas idénticas, texto y melodía. Los confiados dirán, ¿y por qué no? Así también, *La mort del pare Jordí* que Pau Bertran i Bros había recogido en Collbató y en el Bruc se la atribuye Amades a un carretero de Esparreguera (1951: n° 3039 = Bertran, 1885: 31, 33-34) y *Els saltadors de camins*, canción de Collbató, la cuenta como si fuese del Bruc (Amades, 1951: n° 3116 = Bertran, 1885: 41-43). Pero tampoco se trata de una picardía sistemática. Ya hemos visto cómo replantó en Llers *El promès burlat de Torà*, a unos 170 km. de distancia. Hay ubicaciones fingidas que se caen por su propio peso. Fijémonos en *La mal xergada*, anotada en Vilanova de Sau por el músico Eusebi Bosch i Humet (1909: 38-39). Es una canción local de circunstancias, una *cançó dictada* en y para el pueblo de Osor, situado a unos 12 km. de donde fue recogida:

Una cançó vull cantar, no hi ha molt que s'es dictada,
 d'una minyona que hi ha que n'es filla de Vilana. [...]
 Si se n'es casada a Osor amb el Cisó de cal sastre, etc.

Pues bien, Amades se la llevó a Castellar del Vallès (1951: n° 2864), a 120 km de Osor. A quien quisiera agarrarse a la posibilidad de haber volado hasta allí ella sola, le diría que la presunta *cantaire* de Castellar, Maria Pujol, la repite tal cual, *fil per randa*, melodía y texto, sin alterar ni una nota ni un solo fonema. ¿Transmisión milagrosa o copia? A mí no me cabe duda. Otra argucia, ésta de tono menor, consiste en atribuir a Margarida Marginet, antigua campesina de Riu de Cerdanya, la versión que empieza “Les noies de Cerdanya / fan de bon festejar” (Amades, 1951: n° 2740). ¿Quién diría, entonces, que la canción no es de Cerdanya, aunque la tomara directamente del tercer volumen de Briz (1871: 89-93)?

A menudo, no hay más que ver el texto. El n° 305[A] del *Romancerillo*, *Llanto y consuelo*, es tan largo y enrevesado que cuando rebrota en el *Cançoner* (n° 3324), “per Caterina Cordumí, de Barcelona (1924)”, ya se entiende que no. En esta misma canción, Amades repite un topónimo inexistente que el *Romancerillo* admitía con extrañeza: “Demá anirem á Cánix (?) / qu’ es la festa majó”. Él lo copia sin interrogante: “Demà anirem a Cànix, / que és la festa major”. Otra ingenuidad palmaria es pretender que una canción mallorquina sacada de Briz (1874: 13-14, *Lo rescat*), insisto, en dialecto mallorquín, se la había dado a él un informante de Cadaqués (Amades, 1951: n° 2317, *Presa de pirates*). Amades suele citar como “bibliografía” la obra que le brinda la versión apócrifa. A quien le interese, eso facilita la tarea de localizar sus copias. ¿Contaba con que resultarían admisibles decenas de versiones casualmente iguales a las de Briz, Milà i Fontanals, Bertran i Bros, Serra i Vilaró, Bosch i Humet, etc.? ¿O creería, tal vez, que la transmisión oral permite casualidades a mansalva? Quizás se trataba de salir del paso, sin pensárselo dos veces. Así, la bibliografía que sigue a las *Estances del Via Crucis* cita a Sara Llorens, la fuente copiada, sin tener en cuenta el siguiente aviso: “de la meva mare, que l’havia apresada a l’església en la seva infantesa (1860-1870), ara ja no es canta” (Llorens, 1931: n° 235). ¿Ya no se canta? Pues él decía habérsela oído a Angeleta Gana, de Mataró, la mismísima pieza y en riguroso orden de palabras (1951: n° 445). O bien no se detuvo a leer la advertencia de Llorens o no le dio importancia. Los préstamos solo los declara Amades en contadas ocasiones: “Recollida pel mestre Marià Aguiló a les illes Pitiüses, Eivissa i Formentera”, leemos en el romance facticio *A les hortes del rei moro* (1951: n° 2972 = Aguiló, 1893: 125-128), al que adjunta una tonada por su cuenta y riesgo.

Otras copias no se aclaran de buenas a primeras, cotejando canciones. Por ejemplo, *Pensant-me cordar els calçons* (Amades, 1951: n° 3164), cantada supuestamente “per Mn. Josep Planes, de Ripoll (1919)”, es la misma versión que exhibió Lluís Millet en su célebre conferencia de 1917 (n° 9), la misma. Sabemos, por otra parte, que Mn. Planes fue un buen informante de Amades y Tomàs, y considerando la estrecha relación de Joan Tomàs con el Orfeó Català, alguien podría suponer que *Pensant-me cordar els calçons* está bien atribuida por haberle llegado a Millet a través de ellos. Pues no. Amades y Tomàs conocieron a Mn. Planes después de 1917, “essent rector de Barberà del Vallès i de Ripollet, vers els anys 1918 al 1928” (1951: 1341) y sobre todo, el *mestre* Millet dejó bien claro que la había recogido personalmente en Can Figuera (Pla de la Calma), del carbonero Isidre

Pallerols. *Pensant-me cordar els calçons* se suma así al listado de atribuciones inaceptables, con la circunstancia de habérsela copiado al mismísimo fundador del Orfeó Català. Otras veces cuesta saber cuál es el modelo inmediato de la copia. Sirva como muestra *La filla d'Igualada* (Amades 1951: n° 3014), cuya fuente pudo haber sido el pliego n° 60 de Capmany o bien la canción n° 22 de Bertran i Bros (1885), de quien la tomó Capmany. Los cancionerillos de L'Avenç (1909-1910), muy tenidos en cuenta por Amades, también solían reproducir obras anteriores. En el enredo de copias, al Amades del *Cançoner* ni siquiera le importó aceptarlas por partida doble. Así, cualquier analista resolverá sin pestañear que la canción titulada *Josep i Mariagna*, atribuida a La Gana, de Mataró (1951: n° 3280), y la *Mariagna*, de Alberta des Cucurucuc, de Cadaqués (1951, n° 2253), son como dos gotas de agua porque ambas proceden, en efecto, de la Mariana de Milà (1882, n° 369). ¡La copió dos veces! La primera (sin tonada) salió por vía directa del *Romancerillo* y la segunda (con música), del pliego n° 76 de Capmany (1909-1913). Capmany sí que tuvo la franqueza de admitir que reproducía la letra de Milà, subrayando su extrema rareza: “sols ens es coneguda la que publiquem, que's troba en el Romancerillo d'en Milà, sense cap altre rastre, lo que en tot cas prova que, reconegut el poc mèrit d'ella, no s'ha escampat, al revés d'altres”. De haber prestado atención a esta advertencia, quizás no se hubiese atrevido Amades a repartirla entre Mataró y Cadaqués. ¿Qué más puede haber, en cuestión de duplicidades? Que encontremos *L'amor del homes* de Bertran i Bros (1885: 53-54) atribuida, por un lado, a su suegra Caterina Coca (Amades, 1951: n° 2873) y por otro, a una mujer de Perpiñán llamada Adela Gatimel (n° 2245). Por duplicado otra vez, con una ligerísima variación en la tonada. Según el prólogo de la *Rondallística*, Adela era la madre de una familia rosellonesa de habla catalana que se había mudado al Raval de Barcelona en 1914, para alejarse de la guerra: “era molt cantadora i cantava algunes de les cançons que nosaltres sabíem, però no eren ben pas iguals a com les deia la nostra mare” (Amades 1950: 11). Claro que serían diferentes. Los informantes del *Cançoner* son reales; sus versiones, a veces sí y casi siempre, no.

El caso es que Amades fue un coleccionista incansable del folklore musical. Siendo así, ¿por qué copiaba a otros autores? Todos conocemos el caso de *La presó del rei de França* (*Prisión de Francisco I de Francia*, IGR: 0250), cuya bibliografía se recoge en el volumen tercero del CGR y sobre todo, en la brillante comunicación ofrecida por Ana Vian al IV Coloquio Internacional del Romancero (El Puerto de Santa María). Amades retomó para su *Cançoner* (n° 3064) la misma versión que había dado a conocer en tiempos de la República, en un número tardío del boletín *Excursions* (marzo-abril de 1933: 341, n° 109). No le pertenecía, naturalmente, ya que corresponde al n° 80A del *Romancerillo* (Milà, 1882: 72-73 = Milà, 1853: 142-143 = Briz, 1874: 159-161 + tonada = L'Avenç, 1910: 48-49 + variante de tonada), aunque su fuente concreta no es Milà i Fontanals, sino L'Avenç, como se ve por la música. De entrada, no quiso atribuir la canción a ningún informante suyo, eso aún no se estilaba en *Excursions*, pero tampoco aclaró de dónde venía. En cambio, al incluirla en la recopilación de Tárrega (Amades, 1935: 211-212), se la asignó a Josep Planes, la versión exacta de *Excursions*, texto y melodía y con la misma ilustración de Jaume Vinyals. Y mantuvo la ficción de Mn. Planes en el *Cançoner* (Amades, 1951: n° 3064 = Amades, 1948: 233-234). Por qué, me pregunto yo, si resulta que él y su amigo Tomàs habían cosechado al menos una muestra de *La presó del rei de França* antes del artículo de *Excursions*. Se la cantó Elvira Rius, de 46 años, vecina

del distrito de Sant Martí (Barcelona), quien la había aprendido en una fábrica textil de Badalona donde trabajó de aprendiz. Los colectores añaden en nota que “era molt cantada entre les treballadores, que la tenien com [a] una de les predilectes de les vàries que cantaven” (Tomàs / Amades, 1922: 134, 142-143). Dice así³:

- Va sortir el rei de França un dilluns al dematí,
 2 va sortir per prendre Espanya i ha estat an ell al que han pris,
 va sortir el rei de França un dilluns al dematí.
 Si l’han tancat en presó fosca que ni es veu dia ni nit,
 4 sols per una finestreta que va al camí de París.
 Treu el cap per la finestra i un passatger veu venir.
 6 —Passatger, bon passatger, què es diu per França de mi?
 —Que us volíeu menjar Espanya i que ara us esteu pris.
 8 —Passatger, torneu a França, aneu-se’n cap a París,
 doneu noves a la dona, doneu-li noves de mi.
 10 Digueu-li que els tresors vengui per poguer treure d’aquí,
 que vengui tots els de França i també els de París,
 12 que vengui totes les joies i també la flor de lis.

Atención al dato, la tonada coincide con la de Briz. En cuanto a la letra, apenas se aprecian diferencias, aparte de acercarse más al habla del pueblo. Quizás circulara así por la Barcelona del último tercio del siglo XIX, a modo de romance vulgata. También puede ser que alguien lo llevara de las *Cansons de la terra* a la fábrica. De todos modos, siempre habría sido mejor ofrecer su propia versión, la de Elvira Rius, que copiar la de L’Avenç.

Visto lo visto, cuesta confiar en la palabra de Joan Amades. Sin embargo, insisto en que parecen aceptables casi todas las versiones y atribuciones reunidas en los volúmenes de Tárrega (Rebés, 2018: 53-60), y por lo que respecta al *Cançoner* de 1951, debemos conceder el beneficio de la duda a las piezas de estilo tradicional (las hay artificiosas) que no sepamos si han sido copiadas. Lástima que no dejara apuntes o cuadernos de campo de sus encuestas particulares. En cambio, sí que existen fuentes alternativas a las publicadas que contienen testimonios bastante más fiables, fuentes inéditas que hemos su-
 bestimado hasta hoy. El exceso de confianza en la obra definitiva y acabada, el *Cançoner* de 1951, explica que las hayamos pasado por alto, aunque sean conocidas y estén perfectamente inventariadas. Se trata de los dos cancionerillos que Amades presentó a la IX Festa de la Música Catalana del Orfeó Català en 1921 y 1922 y los que aportó después a la OCPC, por un lado al concurso de 1922 y por otro, como trabajos sin finalidad concreta entre 1928 y 1931, tal vez por encargo de la entidad que sostenía con su generosidad el mecenas Rafael Patxot i Jubert. Para ser obras de concurso o de encargo, sorprende la mecanografía frecuentemente descuidada de Amades, que no se entretuvo demasiado en repasar los efectos de su mala vista, pero del mismo modo encontramos aquí versiones nuevas, espontáneas, libres de preocupaciones ortográficas y de retoques lingüísticos o de estilo, por no estar sometidas a los dictados de la imprenta:

3. Mecanografía original muy deficiente. Regularizo su ortografía y puntuación.

Fecha	Archivo ⁴	Título	Autoría declarada
1921	CDOC, 2.6/35	Recull de cançons vilanovines	Amades
1921	OCPC, B-71	Cançoner de “La Gran”	Amades
1922	OCPC, C-178	Tonades infantils	Amades / Tomàs
1922	OCPC, C-184	Recull de cançons populars	Amades / Tomàs
1922	OCPC, C-185	Folklore barceloní	Amades / Tomàs
1928	OCPC, C-228	Cançonetes i jocs infantils	Amades
1928	OCPC, C-229	Cançons de romanso	Amades
1928	OCPC, C-231	Cançons vàries	Amades
1931	OCPC, C-259/60	Cultura infantil. Cançons i jocs	Amades
1931	OCPC, C-261	Cançons religioses	Amades
1931	OCPC, C-262	Cançons profanes	Amades

No esperemos encontrar, sin embargo, demasiados romances de origen castellano. Ya el Amades de *Excursions* manifestó su antipatía hacia *Gerineldo* (IGR: 0023), el *Conde Alarcos* (IGR: 0503) y otros romances de procedencia española (Rebés, 2018: 39-40). Aun así, los hay. Veamos dos ejemplos de su “Recull de cançons vilanovines”, el nº 23, *Donya Amalia* (*Isabel de Liar*, IGR: 0047), mención inexcusable habiéndonos reunido en Coimbra, y el nº 36, *La sorpresa* (*Bernal Francés*, IGR: 0222). Ambos fueron recogidos en 1919 por Joan Amades de alguna de las cantadoras de Vilanova i la Geltrú que él mencionaba en el prólogo: Eulàlia Rosell, Balbina Capdevila, Cristina Coll o Josepa Rocías. Dejo los textos tal como los leyó el jurado del concurso, sin enmendar su ortografía ni puntuación, solo la disposición en octosílabos.

Primero, *Isabel de Liar*:

- Donya Amelia⁵ s’ está en cambra en cambra en el seu palau⁶
- 2 ja s’ acosta⁷ a la finestra i veu els romers⁸ passar
Entren per Santa Maria surten per Sant Sebastià
- 4 —Que voldran aquets romers que’ l palau me van voltant—
Ja mana les centinelles que’ l palau vagin voltant
- 6 les centinelles son tardes i els romers ja van entrant.
—Deu vos guard la Dony’ Amelia —Els romers que be’ n vingau—
- 8 —Venim de part de la reina que la tenim de matar—

4. CDOC = Centre de Documentació de l’Orfeó Català (Barcelona); OCPC = Archivo de la Obra del Cançoner Popular de Catalunya (Montserrat). Prefiero excluir los trabajos firmados únicamente por Joan Tomàs, pero debemos recordar que, en buena medida, son fruto del trabajo conjunto con Amades.

5. Se corrigió a mano la palabra mecanografiada “Amalia”.

6. Variante escrita a mano, en el margen derecho: “dintre el palau”.

7. Variante escrita a mano, en el margen izquierdo: “treu el cap”.

8. Variante escrita a mano, en el margen izquierdo: “veus els romerets”.

- Que li he fet jo a la reina perque' m vulgui fer matar?—
 10 —Diu que' l rei amb vis [*sic*: vós] te fills i ella no n' hi te cap—
 —Si jo amb el rei tinc fills Deu sab perque me' ls ha dat
 12 ja sab vosté Don Fernando ja sab vosté la vritat⁹
 que jo n' era molt petita nena de molt poca edat
 14 que' l rei ma má demanava no li varen volguer dar
 la va demana' l meu pare resposta no li torná
 16 la va demana a ma mare i s' en va posar a plorar
 com que' l rei era valent ell mateix la va agafar
 18 el rei va tenir la culpa i jo la tinc de pagar—
 —Vamos va mus [*sic*] Donya Amelia deixeu-vos de tant parlar
 20 que la llum del dia escurta [*sic*] i el Sol a la posta va
 aquí' n teniu el confes si us en voleu confessar
 22 i aquí teniu el butxí que us ente [*sic*] de matar—
 —Adeu jardinet de flors on el rei sol passejar
 24 adeu cadiret de seda on el rei se sol sentar
 adeu llit de seda i plata on el rei sol reposar
 26 Adeu fillets del meu cor que mai mes no us veuré ja
 la mes gran ne te quatre anys la mitjana pels tres va
 28 la mes xica te sis mesos i' m demana per mamar—
 —Vamus vamos Donya Amelia deixeu-vos de tan parlar
 30 que les hores se fan curtes i el Sol a la posta va
 aquí teniu el confés si us voleu confessar
 32 i aquí teniu el butxí que us en te de matar
 doneu mamar a la mes xica si es que ni voleu donar
 34 i despres nirem per feina que mes temps no puc passar—
 Dites aquestes paraules Donya Amelia confessá
 36 i despres de confessada el cap li varen llevar
 Al baixar-ne les escales amb el rei se' n va trobar
 38 —De on veniu Don Fernando tan vermell i acalorat? —
 —Vinc de jugar a pilota per cert que he ben guanyat—
 40 —No vens de jugar a pilota que vens de fer alguna maldat—
 Al se' l cap de munt de l' escala ja troba els seus fills plorant
 42 —No ploreu fills del meu cor vostra mare ja vindrá—
 —No vindrá la nostra mare que l' han vinguda a matar—
 44 —No ploreu fills del meu cor que mare no us faltará
 mecasaré [*sic*] amb Donya Alberta que molt us estimará
 46 per poguer casar-me amb ella la reina fará matar
 perque ella ha sigut la culpa de tot lo que aquí ha passat—
 48 La mort de la Donya Amelia mes de cent de [*sic*: ne] va causar.

9. Corrección a mano: "veritat".

Y ahora el *Bernal Francés*:

- Al punt de la mitja nit¹⁰ la porta li van trucar
 2 sapigues qui es que truca prompte' m niria a llevar
 qui es aquets que¹¹ me' n truca la porta
 van trucant i no' m deixen dormir
 Sapigués que es el meu maco descalceta¹² niria a obrir
 4 sapigues [*sic*] si es mon marit m' hauria de calçar i vestir
 —Baixeu-ne a obrir sebyora [*sic*] que' l vostre maco está aquí
 6 Al moment d' obrir-ne la porta el vent apaga' l candil
 —No tinc gens de foc a casa per tornar-lo a encendi' l
 8 —No' s molesti noble dama no' s molesti per a mi
 que' ls recons d' aquesta casa els se de dia i de nit
 10 S' en agafen per les mans i s' en van cap al jardi
 se renten les mans i cara amb aigua de lleçamí
 12 amb aigua d e [*sic*] roses veres i perfums de romaní
 mentres s' estaven rentan el maco llença un sospir
 14 —De que sospir u [*sic*] senyor no suspireu pas per mi
 ja sabeu que soc ben vostra i us estimo com a marit
 16 si suspireu pels criats fa hores que están dormint
 si suspireu [*sic*] pel maridu se troba molt lluny d' aquí
 18 fa set anys que' s a la guerra molt temps trigarà a venir
 ojalá allá on ara' s trobi un llam el pugui partir
 20 —No parreu tant alt senyora que ell ho podria sentir
 que contes de ser el macu jo podria ser el marit
 22 —Perdona' m el meu maridu perdona' m per lo que he dit
 —Per a tu no hi ha perdó ara te faré morir
 24 —Ai marit abans no' m matis tres paraules deixa' m dir
 casades viudes donzelles preneu exemple de mi
 26 quan tingueu el marit fora no baixeu per ningú a obrir
 que us pensareu que' s el macu i es el traïdor del marit
 28 —Calla cala [*sic*] ma muller que te' n faré fer un vestit
 un vestit de seda groga i forrat de carmesí
 30 cusit del cap i dels peus del cap i dels peus cusit
 i podrás crida' l teu macu que te' l vingui a descusir.

Acabo con un tercer romance, *La dida* (*La nodriza del infante*, IGR: 0802), cantado en Barcelona por su buen amigo el escultor Ramon Perera, de 23 años, natural de Arbeca, comarca de les Garrigues, quien recordaba haberla aprendido de su madre, en la infancia (Tomàs / Amades, 1922: 212 y 217-218, n^o 74). Añaden los colectores: “Aquesta cançó és correntíssima per aquella contrada com a cançó de bressol, essent quasi la única que en aquest sentit se canta. És correntíssima i cantada per tothom”:

10. Variante escrita a mano, en el margen derecho: “A les dotze de la nit”.

11. Conjunción “que” añadida a mano. Versos sangrados por Amades para visualizar la *tornada*.

12. Se corrigió a mano la palabra mecanografiada “desalceta”.

- L' infantó no vol callar ni en bressol ni en cadira
 2 sino a la vora del foc a la [sic] falda de la dida [sic]
 La dida ne fa un gran foc per veure si callaria
 4 a la voreta del foc la dida la dida s' en ha dormida
 Quan la dida' s despertá troba l' infant cendra fina
 6 la dida llença un sospir —Valga' m l [sic] Verge maria
 Que si vos no m' ajudeu del rei en seré a burrida [sic]
 8 Ja n' arriba molta gent tropa i caballeria
 Estan en 'questes raons el criat del rei arriba
 10 —Deu vos guard la bona esteu molt descolorida—
 —N' he cremat un bolqueret el millor que' l rei tenia—
 12 Ja n' hi don a [sic] plata i or —Compreu-ne un desseguida
 Compreu-ne un bolqueret de la tela de la fina
 14 estan en 'questes raons el rei i la reina arriuen
 —Dida on teniu l' infant dalt del bressol que dormia—
 16 N' rriuen dalt del bressol troben l' infant que dormia
 N' es un miracle de Deu o de la Verge Maria
 18 l' inf antó [sic] no vol callar ni en bressol ni en cadira.

Isabel de Liar, *Bernal Francés* y *La nodriza del infante* son romances que en el *Cançoner* de 1951 están representados por versiones no copiadas de otros autores, ahora bien, yendo por partes, resulta que el primero de ellos, *Donya Isabel* (nº 3032), está puesto en boca de Teresa Gelats cuando en publicaciones anteriores decía haberlo cantado Margarida Pallol (*Excursions*, nº 15) o Margarida Mallol (Amades, 1935: nº 33), y respecto a los otros dos, *La mala muller* (nº 2234), de la ya mencionada Maria Pujol, de Castellar del Vallès, y *La dida* (nº 67), de Teresa Valero, antigua trabajadora textil de Barcelona que subsistía en su vejez de la mendicidad, creo que son versiones genuinas, pero no podría asegurar que su colector se haya abstenido de mejorarlas. Sin ser Amades otro vizconde de La Villemarqué ni otro Manuel Murguía (Cid, 1994), hay que admitir que, igual que ellos, desconocía las exigencias del folklore como disciplina científica. La depuración lingüística y estética de textos fue una de sus prácticas tempranas, constatable entre 1918 y 1936, y conviene advertir, sobre todo, que el Centre de Lectura de Reus le premió en 1921 un “Recull de cançons populars de la comarca del Camp” (Amades, 1926) en el que existen concordancias evidentes con varias versiones atribuidas en otros trabajos a su madre, la calcetera Teresa Gelats (Rebés, 2018: 75-79). Tampoco tuvo inconveniente en permitir que el magno *Cançoner* de Selecta circulara repleto de copias encubiertas y referencias imaginarias, confiando acaso en que no habría quien cuestionara, desde planteamientos científicos, un hito tan oportuno y conveniente para aquella catalanidad abatida por la Guerra Civil. No fue, en definitiva, el mejor servicio a la verdadera tradición popular, cuya pervivencia tanto le preocupaba, habiendo conocido tan buenos informantes y habiendo tenido él mismo la notable ventaja de ser hijo del pueblo llano. El aclamado Joan Amades es un editor nada fiable. Será así, tristemente, mientras no se someta la totalidad de su trabajo a un minucioso escrutinio, poniendo el rigor analítico por encima del proteccionismo sentimental que lo lleva aún en volandas.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AGUILÓ I FUSTER, Marià (1893), *Romancer popular de la terra catalana. Cançons feudals cavalleresques*, Barcelona, Alvar Verdaguer.
- AMADES, Joan (1926), «Recull de cançons populars de la comarca del Camp», en *IV Certamen del Centre de Lectura de Reus [1921]*, vol. III, Centre de Lectura de Reus, 9-241.
- AMADES, Joan (1935), *Cançons populars amoroses i cavalleresques*, Tàrraga, F. Camps Calmet.
- AMADES, Joan (1936a), *Cançons populars humorístiques*, Tàrraga, F. Camps Calmet.
- AMADES, Joan (1936b), *Cançons populars històriques i de costums*, Tàrraga, F. Camps Calmet.
- AMADES, Joan (1948), *Les cent millors cançons populars*, Barcelona, Selecta.
- AMADES, Joan (1949), *Les cent millors cançons de Nadal*, Barcelona, Selecta.
- AMADES, Joan (1950), *Folklore de Catalunya. 1. Rondallística: Rondalles. Tradicions. Llegendes*, Barcelona, Selecta.
- AMADES, Joan (1951), *Folklore de Catalunya. 2. Cançoner: Cançons. Refranys. Endevinalles*, Barcelona, Selecta.
- AMADES, Joan (1955), *Els cent millor romanços catalans*, Barcelona, Selecta.
- AMADES, Joan (1969), «Iniciació al folklore», epílogo del *Folklore de Catalunya. 3. Costums i creences*, Barcelona, Selecta, 1255-1424.
- BARBERÀ, Josep, y BOHIGAS, Pere (1928), «Memòria de la missió de recerca de cançons i músiques populars realitzada per el mestre Josep Barberà i en Pere Bohigas, doctor en Filosofia i Lletres, a les comarques de l'Alta Segarra, el Cardoner i Ribera del Segre del 8 de setembre al 7 d'octubre de 1923 per comanda de l'Obra del 'Cançoner Popular de Catalunya'», en *Materials*, vol. 2, Barcelona, Fundació Concepció Rabell i Cibils, Vda. Romaguera, 60-167.
- BERTRAN I BROS, Pau (1885), *Cansons y follies populars (inédites) recullides al peu de Montserrat*, Barcelona, A. Verdaguer.
- BOSCH I HUMET, Eusebi (1909), *Folk-lore musical. Cançons populars recullides a les Guillerries*, Barcelona, L'Avenç.
- BRIZ, Francesc Pelai (1871), *Cansons de la terra. Cants populars catalans*, vol. III, Barcelona, Alvar Verdaguer - Paris, Maisonneuve & C^a.
- BRIZ, Francesc Pelai (1874), *Cansons de la terra. Cants populars catalans*, vol. IV, Barcelona, Alvar Verdaguer-Paris, Maisonneuve & C^a.
- CALVO, Lluís (1990), «Joan Amades i Gelats. Biografia», en *El món de Joan Amades*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 111-192.
- CALVO, Lluís (1994), «Joan Amades: síntesi biogràfica», en *Actes de les Primeres Jornades d'Estudi sobre la Terra Alta*, Horta, Centre d'Estudis de la Terra Alta, 233-236.

- CAPMANY, Aureli (1901-1913), *Cançoner popular*, Barcelona, Ketres, 1980, ed. facsímil de los pliegos publicados entre 1901-1913.
- CID, Jesús A. (1994), «Tradición apócrifa y tradición crítica en la balada tradicional vasca. I. Las falsificaciones de cantos populares en Europa; ensayo de tipología», *Anuario de Filología Julio de Urquijo*, 28/2, 505-523.
- L'AVENÇ (1909a), s.a., *Primera sèrie de cançons populars catalanes*, Barcelona, L'Avenç.
- L'AVENÇ (1909b), s.a., *Segona sèrie de cançons populars catalanes*, Barcelona, L'Avenç.
- L'AVENÇ (1910), s.a., *Tercera sèrie de cançons populars catalanes*, Barcelona, L'Avenç.
- LLONGUERAS, Joan (1928), *Els cants de la Passió*, Barcelona, Tipografia Emporium.
- LLORENS, Sara (1931), *Folklore de la Maresma. Vol. I. El Cançoner de Pineda*, Barcelona, Joaquim Horta.
- MILÀ I FONTANALS, Manuel (1853), *Observaciones sobre la poesia popular, con muestras de romances catalanes inéditos*, Barcelona, Narciso Ramirez.
- MILÀ I FONTANALS, Manuel (1882), *Romancerillo catalán. Canciones tradicionales*, Barcelona, Alvaro Verdaguer.
- MILLET, Lluís (1917?), *De la cançó popular catalana. Conferència II de la sèrie organitzada per la M. Il·ltre. Junta de Dames de Barcelona, llegida el dia 19 de desembre de 1917*, Barcelona, Bloud & Gay.
- PRATS, Llorenç, et al. (1990), «Catàleg bibliogràfic de l'obra de Joan Amades», en *El món de Joan Amades*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 193-246.
- REBÉS, Salvador (2018), *Les cançons de Teresa Gelats, mare de Joan Amades*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat / Ajuntament de Bellpuig.
- TOMÀS, Joan, y AMADES, Joan (1922), «Recull de cançons populars. Lema: Cantar és viure», Archivo de la Obra del Cançoner Popular de Catalunya (Abadía de Montserrat), carpeta C-184.
- TOMÀS I PARÉS, Joan (1959), «Joan Amades, folklorista», *Jovenívola*, s.n. (enero-febrero, 1959), 611-612.
- VIDAL, Pierre (1887), *Cançoner catala de Rossello y de Cerdanya, III. Balls y Ballades y Contrapas Llarch*, Perpinyà, A. Julia.

LOS ROMANCES DE LA COLECCIÓN DE FOLKLORE (ARGENTINA, 1921): UN CORPUS A REDESCUBRIR*

GLORIA CHICOTE

UNLP / Conicet (Argentina)

RESUMEN

La *Colección de Folklore* reunida en Argentina en 1921 constituye un monumental archivo de manifestaciones culturales entre las que se encuentra una valiosa colección de temas y versiones romancísticas. Ismael Moya en su *Romancero* de 1941 publicó una selección de los romances documentados en la *Colección*, pero distintas falencias de orden teórico y metodológico presentes en el libro invitan a una revisión crítica de sus contenidos. En la presente ponencia propongo una nueva mirada sobre este corpus de romances que todavía espera su edición definitiva.

PALAVRAS CLAVE

Romancero; literatura argentina; tradición oral; siglo XX.

ABSTRACT

The *Colección de Folklore* collected in Argentina in 1921 is a monumental archive of cultural manifestations among which a valuable collection of *romance* themes and versions can be found. Ismael Moya, in his *Romancero* of 1941, published a selection of those *romances* documented in the *Colección*, but different flaws of a theoretical and methodological order in the book invite a critical revision of its contents. In this paper I propose a new approach to this *romance* corpus, which is still waiting for its definitive edition.

KEYWORDS

Romance collection; argentine literature; oral tradition; XXth Century.

Conocemos muy bien el impulso que Ramón Menéndez Pidal otorgó al estudio de la tradición oral moderna del romancero panhispánico desde principios del siglo XX, quien, partiendo de una perspectiva diacrónica, desarrollada en el marco de la filología

* Este artículo forma parte de la investigación realizada en el marco de los siguientes proyectos bajo mi dirección: (2014-2016) PIP Conicet 0291 *Articulaciones entre lo letrado, lo popular y lo masivo: definiciones y prácticas discursivas en la Argentina de fines del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX*, y (2014-2017) H 686 *Tensiones y contactos en la tradición lírica románica de la edad media y el renacimiento hasta sus proyecciones en la modernidad*. Proyecto cuatrianual acreditado por la Universidad Nacional de La Plata. Función: directora.

positivista, incorporó los resultados de las encuestas realizadas en la tradición oral y alentó a intelectuales de las diversas áreas de dispersión cultural del español, a intentar experiencias análogas. En un primer momento las respuestas fueron dispares: en las mismas fechas en que Manrique de Lara reunía versiones romancísticas en las comunidades sefardíes del cercano oriente (Menéndez Pidal, 1953, II: cap. 20 y Armistead / Silverman, 1978: 18), desde Buenos Aires, Ricardo Rojas negaba la existencia de romances orales en Argentina, cuando el mismo Menéndez Pidal lo interrogaba sobre el tema después de haber recogido las primeras documentaciones del siglo en el viaje que por razones diplomáticas realizó al Cono Sur en 1905¹.

Queriendo después ampliar los resultados de mi viaje mediante una activa correspondencia (procedimiento que tan útil me resultaba en España), las respuestas eran muy poco animadoras. El entonces joven escritor Ricardo Rojas, Director de la Sección de Instrucción Pública en Argentina, que a la sazón hacía un trabajo sobre tradiciones populares, me daba informes totalmente pesimistas, rechazando mi experiencia de Chile, que yo invocaba para apoyar mi petición de romances tradicionales: 'Tengo entre mis papeles -me escribía-, como fruto de pacientes investigaciones, muchos apuntes de poesía que he recogido de los propios labios del pueblo. Romances del tipo que usted busca le será muy difícil encontrar. No creo que sea éste el caso de Chile, al cual usted alude. He revuelto, hasta donde se puede revolver, el alma de mi pueblo, y no he encontrado de eso (mayo 1906).' (Menéndez Pidal, 1953, II: 344-345)

Rojas corrobora en sus expresiones lo que antes habían afirmado Vergara para Colombia o Azara para Paraguay (Menéndez Pidal, 1939: 11), pero los primeros hallazgos de Menéndez Pidal en Lima, Santiago de Chile, Buenos Aires y Montevideo, determinaron que se despertara el interés por el género en los folkloristas americanos y el mismo Rojas a partir de entonces va a colaborar con la empresa: no sólo encuentra una documentación manuscrita del romance *La mujer del gobernador* (IGR: 0752:3) en el margen de un documento de 1630 del Archivo capitular de Jujuy (Carrizo, 1934: 26-27), sino que en los años siguientes será el responsable de organizar desde el Ministerio de Educación la encuesta más importante de documentación de tradiciones folklóricas realizada en el Cono Sur: la *Encuesta del Magisterio* o *Colección de Folklore* de 1921.

En ese año el Ministerio de Educación, por iniciativa de Ricardo Rojas, encargó a los maestros de las escuelas nacionales de todo el país la recolección de elementos folklóricos de muy amplio espectro cultural que encontraran en su jurisdicción. Junto con las indicaciones para la realización del relevamiento se envió un modelo de clasificación que constaba de cuatro ítems: *creencias y costumbres, narraciones y refranes, arte, y ciencia popular*; la sección de *arte* incluía todo lo referente a poesía y por lo tanto a romances. Esta tarea se realizó con pleno éxito, y sus pliegos, 88.000 folios que actualmente se conservan inéditos en el Instituto Nacional de Antropología, constituyen un valiosísimo documento, rescatado de la memoria popular pocos años antes de que *progreso* y

1. El primer contacto de Menéndez Pidal con el romancero americano es estudiado con detenimiento por Valenciano, 1992: 145-64.

tecnología comenzaran a violar el aislamiento de las aldeas coloniales y a modificar sus tradiciones. Si bien la documentación adolece de errores debidos a la inexperiencia de los improvisados encuestadores, o a la falta de especificación en las instrucciones, ya que a veces se tornaba difícil encasillar el material en uno de los cuatro ítems, estos documentos conforman uno de los archivos folklóricos más ricos del continente americano. Años después se efectuó la catalogación de los materiales de la encuesta en el Instituto de Literatura Argentina (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires), nuevamente por iniciativa de Ricardo Rojas y posteriormente el Ministerio de Educación utilizó textos poéticos y narrativos procedentes de esas fuentes para publicar antologías folklóricas argentinas², destinadas a la difusión de literatura tradicional en los niveles primario y secundario de enseñanza. Leyendas, costumbres rurales, flora, fauna, relatos de historia local aparecen en los folios reunidos en carpetas por escuela y provincia en diversos géneros narrativos, poéticos, transcripciones musicales y representaciones iconográficas. Entre múltiples décimas, coplas, adivinanzas y refranes, también se encuentra documentado por primera vez un número muy significativo de romances de origen hispánico (alrededor de 30 temas en 500 versiones). El estudio más importante efectuado a partir de esta documentación es, sin duda, el *Romancero* de Ismael Moya (1941)³ quien en este libro deja de lado la perspectiva del cancionero misceláneo, para pasar a considerar en cambio un género individualmente ya que el *Romancero* de Moya fue por más de cincuenta años la única obra de carácter histórico-descriptivo dedicada en su totalidad al estudio del romance en Argentina. A partir de los textos proporcionados por la *Colección de Folklore* y sus recolecciones personales, Moya reúne una antología de alrededor de 200 versiones, que posibilita el análisis del fenómeno romancero y realiza un inventario de temas tradicionales. Cuando en 2002 publiqué el *Romancero tradicional argentino* me referí *in extenso* a la importancia del libro de Moya y también a sus grandes falencias, ya que por un lado representó en su momento un gran esfuerzo por abarcar por primera vez el *romancero argentino* en su conjunto, pero, por otro lado, la falta de definición del término romance hace que se incluyan en ese conjunto poemas de diversos géneros que aparecen mezclados. En la no definición de romance, romance criollo, romance vulgar, Moya confunde los romances españoles que han sobrevivido en América con las influencias que ha tenido el género en otras ramas de la poesía folklórica.

Por estas razones creo que se impone una nueva consulta de los pliegos de la *Colección de Folklore* de carácter intergenérico e interdisciplinario, que tenga por objetivo la edición digital de los mismos. Para realizar esta compleja tarea es indispensable que el equipo de investigación esté integrado por especialistas procedentes de distintas disciplinas, tales como filólogos, lingüistas, antropólogos, pero especialmente no debe ser obviada la presencia de informáticos y bibliotecarios que orienten los procesos de transcripción, clasificación, indexación y edición de los textos, teniendo en cuenta, entre otros aspectos, no sólo su visualización, sino también los patrones de acceso y la posibilidad de intervenciones de otros especialistas.

2. El ordenamiento se realizó por provincia y por maestro, y recibe el título de *Catálogo de la Colección de Folklore*, (1925-1938). Como ejemplo de antología didáctica puede citarse la *Antología Folklórica Argentina (para escuelas de adultos)*, de 1940.

3. Cabe destacar también que Fernández Latour (1960) edita textos procedentes de la *Colección de Folklore*.

El romance de *La bastarda y el segador* tiene especial interés en este sentido. Contamos con seis versiones argentinas de este romance escabroso (dos de ellas proceden de la *Colección de Folklore*) en el que la bastardía de la niña está en directa relación con su apetito sexual desenfrenado. La mención, en las versiones argentinas, a la hija del Presidente de Chile o de Lima, mientras que las españolas aluden a reyes, condes o emperadores (Catalán / De la Campa, 1991, I: 267-275), representa un índice de contextualización de este tema romancístico que Díaz Roig (1990: 52) no halla documentado en el resto de América. Seguramente las explícitas connotaciones sexuales del desarrollo narrativo determinaron que fuera ignorado por los recolectores de la primera mitad de siglo, actitud evidenciada por Carrizo (1942 I: 269), el más prolífico de los estudiosos del cancionero tradicional argentino, quien evita transcribirlo:

Para no citar por segunda vez este romance licencioso que el lector puede ver bajo el N° 5644, transcribiremos solamente la versión recogida entre los judíos de Tánger por Don Ramón Menéndez Pidal.

Lo agrega en el Apéndice (Carrizo, 1942 II: 411) con la siguiente aclaración:

Al romance de la “Niña Cebadilla” omitido en el capítulo de romances del tomo II por obsceno, lo colocamos en este lugar disimulado por tratarse de un viejo romance conservado en la tradición de la Madre Patria.

El Folio N° 258 (Tucumán) de la *Colección de Folklore* documenta una cuarteta aislada derivada de este tema:

- Segador que siegas heno,
¿en dónde están as segadas?
- Pasando aquellos dos cerros,
en una profunda cañada.

La copla en su forma de cuarteta octosilábica da múltiples muestras de la fragmentación de los textos romancísticos y del proceso de resignificación de fórmulas y motivos. Cabe destacar que la *Colección de Folklore* aporta un corpus de alrededor 3000 coplas, de capital importancia para constatar la vigencia del género en la Argentina y observar un corte temporal y espacial en el que se evidencia la convivencia e interacción de los géneros.

2. SANTA CATALINA

El segundo ejemplo procede de un romance difundido entre los niños ya que esta *Encuesta* también constituye un reservorio de datos sobre las estrategias de actualización del romancero en la Argentina, el proceso de dramatización de los poemas, la musicalización y la intervención de elementos procedentes del mundo de la infancia.

El romance de *Santa Catalina* está muy difundido en la Argentina (16 versiones) y en las distintas tradiciones hispánicas. Las versiones recopiladas en el área llevan la marca del proceso de infantilización operado, evidenciado en las constantes repeticiones y la presencia de estribillo.

Santa Catalina (a-a; é + ó)

IGR: 0126 ARM: U-9 RTAM: X

- En Galicia hay una niña, en Galicia hay una niña,
 2 que Catalina se llama, sí, sí, que Catalina se llama.
 Su padre era un hombre malo, su padre era un hombre malo,
 4 su madre una renegada, sí, sí, su madre era una renegada.*
 Todos los días de fiesta, su padre la castigaba.
 6 Mandó hacer una rueda, de cuchillos y navajas.
 La rueda ya estaba lista, Catalina arrodillada.
 8 Bajó un ángel del cielo, con su corona y su palma.
 - Sube, sube, Catalina, que el rey del cielo te llama.

Versión de San Luis (Moya, 1941, I: 417)

Documentación del tema en Argentina: existen dieciséis (16) versiones publicadas en las siguientes obras: Carrizo (1926: 32-33; 1933, I: 3-4 y 1937, I: 351-353); Draghi Lucero (1938: 4); Moya (1941, I: 411-420 y 1941, II: 200).

Dispersión geográfica: Buenos Aires (2); Catamarca (2); Córdoba (1); Corrientes (1); Entre Ríos (1); Mendoza (1); Tucumán (3); Salta (2); San Juan (1); San Luis (1); Santa Fe (1).

Otros incipit: “Nace una niña santa / que Catalina se llama”; “En Cádiz hay una niña / que Catalina se llama”.

Otros títulos: *Santa Catalina; En Galicia hay una niña; Se me ha perdido una niña; Nace una niña santa.*

Contaminaciones: con el tema *Marinero al agua* (IGR: 0180).

El presente tema romancístico aparece documentado en nuestro país en dos tipos diferentes que incluyen no sólo variantes discursivas sino también variantes de intriga. El motivo central de la versión que denominamos A (tomada como discurso base de la descripción) es el relato de la tortura de Santa Catalina realizada con una “rueda de cuchillos y navajas”, el ángel que baja del cielo evita la tortura y la conduce ante Dios. La versión B tiene como motivo central el diálogo entre Santa Catalina, que se halla en oración alabando a Dios, y su padre, en el momento en que éste decide matarla; también se diferencia en caracterizar a la madre como “no pagana”. En las versiones A el estribillo se reduce a “sí, sí”, acompañando los hemistiquios portadores de rima. En las versiones B el estribillo es “borombón, borombón, borombón”, en los hemistiquios libres y “A ja já, a ja já”, en los portadores de rima, aunque rimas y métrica son bastante irregulares en este grupo. En Tucumán se documenta una versión que unifica las variantes A y B. En el Legajo N°12 de la Provincia de Entre Ríos se hallan detalles de la actualización del romance, se lo denomina juego infantil y se consignan las siguientes referencias:

una niña toma este nombre y arrodillándose sus compañeros giran en torno con la mano sobre su cabeza, mientras cantan haciendo los movimientos que ella indica.

Cabe señalar, por su gran escasez, que poseemos una transcripción musical de este romance, en el legajo N° 165 de la Provincia de Entre Ríos, donde se lo denomina “ronda popular argentina”. Un análisis de las reconstrucciones contextuales consignadas por los maestros, a través de los dibujos y la transcripción de las melodías, pueden aportar

elementos significativos sobre la vida del romance en ese corte sincrónico y ayudar a comprender las documentaciones posteriores.

La *Encuesta* del 21 y los cancioneros regionales son el producto de la primera mirada que hace la clase letrada argentina hacia el universo de la literatura oral tradicional. Maestros, profesores, folkloristas, se ponen en contacto con las tradiciones populares y las fijan, con distinto grado de comprensión de los fenómenos. En esta etapa la cultura ancestral, oral, milenaria, accede al mundo de la cultura institucional. Los copistas intentan fijar en la letra escrita la polifonía de la oralidad y oscilan en varios puntos del problema: se plantean la pertinencia de transcripciones fonéticas, dudan en la fijación de variantes morfológicas, regularizan, buscan la norma, se auxilian con el empleo de metodologías procedentes de otras ciencias en contacto, como la musicología y la antropología. Se documentan contaminaciones con otros géneros tradicionales que circulan en nuestro país y aparecen descripciones explicativas de las situaciones en que se actualizan los textos, siempre elaboradas desde la perspectiva del entrevistador que representa el universo racional, positivista y cristiano, y se posiciona en un estrato más elevado con respecto al portador del saber tradicional, mágico, experimental y en algunos casos con raíces paganas.

En la etapa analizada la consigna fue reunir textos, la mayor cantidad posible, sin tener en cuenta los demás componentes del fenómeno romancístico, ya sea porque no entraban dentro de sus intereses teóricos y metodológicos o bien, y es importante destacarlo, porque tampoco se contaba con los instrumentos propicios para realizar documentaciones exhaustivas que incluyeran variantes textuales, música y circunstancias de actualización. Algunos recolectores señalan cómo copiaban al dictado lo recitado por los informantes, y puntualizan la necesidad de que musicólogos especializados los acompañen en los trabajos de campo para documentar las melodías. No sabemos hasta qué punto estos textos son fidedignos representantes de la tradición, ya que carecemos por lo general de noticias relativas a la emisión de las versiones. Pero, a pesar de la ausencia de registros en forma sistemática, la interacción oral de la que partieron esos textos, el contexto que determinó no sólo su existencia sino también su vigencia funcional, se filtra en las descripciones, en las explicaciones de los folkloristas, aunque relegados a un segundo plano, ya que importan los textos en sí mismos antes que el contexto de producción.

En sintonía con la prédica nacionalista que tuvo lugar en las décadas del 20 y 30 del siglo pasado, la *Encuesta* tuvo el propósito de reunir el conjunto de tradiciones vernáculas, una vez que habían sido *argentinizadas* la variedad de etnias y lenguas bajo el lema de la educación universal. Mientras que en décadas anteriores, la literatura popular estaba exotizada, en esta etapa se convierte en una herramienta didáctica, que permite transmitir los *valores* nacionales, en un proceso de identificación con dicho objeto por parte de los estudiosos y colectores letrados. Las colecciones reflejan una búsqueda hacia las raíces, hacia *las venas profundas*, e hispánicas, de la cultura argentina que se hallan en las áreas rurales, en el campo, en los poemas orales — tradicionales aún no contaminados por el fluir en constante transformación de las prácticas urbanas y la afluencia de los millones de inmigrantes procedentes de lejanos países europeos y portadores de una multiplicidad preocupante de lenguas y costumbres.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Antología Folklórica Argentina* (1940), Buenos Aires, Consejo Nacional de Educación.
- ARMISTEAD, Samuel y SILVERMAN, Joseph (1978), *El romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal. Catálogo-Índice de romances y canciones*, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 3 tomos.
- CARRIZO, Juan A. (1926), *Antiguos cantos populares argentinos*, Buenos Aires, Silla Hermanos.
- CARRIZO, Juan A. (1933), *Cancionero popular de Salta*, Buenos Aires, Baiocco Hermanos.
- CARRIZO, Juan A. (1934), *Cancionero popular de Jujuy*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán.
- CARRIZO, Juan A. (1937), *Cancionero popular de Tucumán*, Buenos Aires, Espasa-Calpe.
- CARRIZO, Juan A. (1942), *Cancionero popular de La Rioja*, Buenos Aires, Espasa-Calpe.
- CATALÁN, Diego y DE LA CAMPA, Mariano (1991), *Romancero General de León. Antología 1899-1989*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal / Diputación Provincial de León.
- Catálogo de la Colección de Folklore* (1928-38), ed. Ricardo Rojas, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.
- CHICOTE, Gloria (2002), *Romancero tradicional argentino*, London, Queen Mary, University of London.
- DÍAZ ROIG, Mercedes (1990), *Romancero tradicional de América*, México, El Colegio de México.
- DRAGHI LUCERO, Juan (1938), *Cancionero popular cuyano*, Mendoza, Best Hermanos.
- FERNÁNDEZ LATOUR, Olga (1960), *Cantares históricos de la tradición argentina*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1939), *Los romances de América y otros estudios*, Buenos Aires, Espasa-Calpe.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1953), *Romancero hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, Madrid, Espasa-Calpe.
- MOYA, Ismael (1941), *Romancero* Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.
- VALENCIANO, Ana (1992), «El Romancero tradicional en la América de habla hispana», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 21, 145-164.

ALGUNAS AMPLIACIONES DEL PROYECTO SOBRE EL ROMANCERO PAN-HISPÁNICO

SUZANNE HELEN PETERSEN

University of Washington

RESUMEN

Este trabajo describe unas ampliaciones y recientes mejoras al interfaz del usuario y a las consultas que se pueden realizar sobre los datos romancísticos disponibles en línea a partir de 1996 en el *Proyecto sobre el Romancero pan-hispánico* <<https://depts.washington.edu/hisprom>>.

PALABRAS CLAVE

Romancero pan-hispánico; bases de datos en línea; bibliografía; léxico; concordancias; análisis sintáctico.

ABSTRACT

This paper describes several recent enhancements to the user interface and querying capabilities of the long-range, online *Pan-Hispanic Ballad Project* launched in 1996 <<https://depts.washington.edu/hisprom>>.

KEYWORDS

Pan-Hispanic ballad; online databases; bibliography; lexicon; concordances; syntactical analysis.

1. INTRODUCCIÓN

Pese a que en el último año y medio una serie de importantes contratiempos relacionados con la informática retrasaron la anticipada renovación del *Proyecto sobre el Romancero pan-hispánico*¹, disponible en línea desde 1996, varias ampliaciones y mejoras de diferente índole sí se han podido realizar. Dejando la principal innovación —aun en vías de desarrollo— para el final, describimos primero un adelanto que repercute por todo el proyecto, y a continuación, varias mejoras que atañen a uno solo de los tres principales apartados ya conocidos: 1) el archivo bibliográfico, 2) el archivo de versiones de

1. Entre ellos, actualizaciones del software del servidor universitario que invalidaron todo proyecto basado en MySQL y su lenguaje de programación, PHP, así como fallos del equipo informático personal que dañaron o echaron a perder tanto archivos como software.

romances viejos, nuevos y de tradición oral moderna y 3) los índices y búsquedas preliminares que permiten identificar subconjuntos de datos textuales o bibliográficos que mejor sirven los propósitos del investigador individual cada vez que acude al proyecto².

A fin de hacer más simple y eficiente la labor de almacenar, actualizar y mantener tanto archivos romancísticos como los programas que acceden a ellos para entregar datos al cliente, y también para facilitar que el usuario navegue por las páginas del proyecto en el idioma preferido, se han rehecho todos los programas PHP para eliminar la duplicación que existía desde los años noventa cuando la capacidad de almacenaje y entrega de datos era muy limitada. En lugar de almacenar todo programa con texto en español en un conjunto de directorios y todo lo que se entregaba en inglés en otro —lo que complicaba mucho sincronizar y actualizar los dos sitios web—, ahora se ha incorporado el texto inglés y el español en un solo conjunto de programas que residen en un único conjunto de directorios.

Como vemos en las dos imágenes parciales abajo, la opción de elegir el idioma preferido aparece ahora no sólo en la página principal del proyecto, sino en una cinta a mano izquierda en todas sus páginas. Al reelaborar los ciento y pico programas PHP que manejan los datos romancísticos almacenados en los archivos, parecía lógico de paso agregar el portugués —otra de las lenguas hispánicas en que se viene recreando y estudiando el romancero desde hace siglos.



2. Para la versión nueva del proyecto los URL cambian ligeramente. La vieja sede principal de proyecto, <<http://depts.washington.edu/hisprom>> (o bien: <<http://depts.washington.edu/hisprom/index.php>>) pasa a ser <<http://depts.washington.edu/hisprom/index-new.php>>. Asimismo, se notará al entrar desde allí en cualquiera de los tres apartados principales (bibliografía, textos, índices/búsquedas preliminares) que sus URL también acaban con “biblio-new.php”, “ballads-new.php” y “optional-new.php”. En cuanto se elimine del servidor el proyecto antiguo, desaparecerá el calificativo “-new”, para quedar en: ... index.php, ... biblio.php, ...ballads.php y ...optional.php”.

Con esta nueva estructuración del lenguaje de programación, ejemplificada a continuación con un fragmento de código PHP, toda futura modificación, adición o supresión de instrucciones en los programas que procesan los pedidos de los usuarios se realiza en un solo fichero.

```

1.  <?php
2.  include("../header.php");
3.  include('start_page.php');
4.
5.  print '<center><h2>';
6.  print_by_lang([ "eng"=>"Additional or Preliminary Searches",
7.                "spa"=>"Búsquedas adicionales o Preliminares",
8.                "por"=>"Pesquisas prévias ou adicionais" ]);
9.
10. print '</h2></center>';
11.
12. print '<h3><center>';
13. print_by_lang([ "eng"=>"INDICES, LISTS AND VARIOUS SUB-CLASSIFICATIONS ",
14.                "spa"=>"Índices, listas y sub-clasificaciones varias",
15.                "por"=>"Índices, listas e subclassificações várias" ]);
16.
17. print '</h3></center>';
18. print '<center>';
19. print_by_lang([ "eng"=>"<b>Based on: I.</b> The entire <I>romancero</I>
20.                tradition, or <b>II.</b> The ballad texts and publications available
21.                in the online archive ",
22.                "spa"=>"<b>A partir de: I.</b> Todo el género romancístico,
23.                o <b>II.</b> Los archivos de textos y publicaciones disponibles
24.                en este proyecto",
25.                "por"=>"<b>A partir de: I.</b> Todo o género romancístico,
26.                ou <b>II.</b> Os arquivos de textos e publicações disponíveis
27.                neste projeto" ]);
28. print '</h3></b></center>';
29. ?>

```

La dificultad de agregar otro idioma más —el catalán, por ejemplo— se limita a una cierta familiaridad con el proyecto y un manejo adecuado del idioma que se quiera agregar. Lo mismo con toda futura ampliación de funciones que realiza el código PHP: sólo habrá que insertarla una vez y en un solo lugar.

2. APARTADO DEDICADO A LA BIBLIOGRAFÍA

Proyecto sobre el romancero pan-hispánico

Bibliografía del Romancero pan-hispánico

Una base de datos de publicaciones en en el campo

Aquí es donde reside la Bibliografía del romancero pan-hispánico. La base de datos MySQL a la que accede esta WEB almacena todos los datos fichados en la Bibliografía del romancero oral, I (BSO), I, 1982) y en las cuatro bibliografías parciales publicadas por Samuel G. Armistead (1978, 1983, 1984, 1985), así como las publicaciones nuevas o antes olvidadas que versan sobre el romancero viejo y moderno y otros géneros afines. Además de tener un sistema único y permanente propio (Nº de registro), cada entrada en la base de datos recibe el mismo que tenía en la bibliografía fuente (Otro nº de referencia, en combinación con los siguientes abreviaturas: BSO) (Bibliografía del romancero oral), SA79, SA83, SA84, SA85 (las cuatro bibliografías de Armistead), CF87 (la de Costa Fontes), AG93 (de Alicia González), y SP93, SP97, SP99, SP00, SP01, etc. (las más). **Sigla (de la publ.)** se refiere a la breve frase o una sigla que identifica cada publicación en la bibliografía. Estas siglas son las que se usan en todo el proyecto para identificar las publicaciones, permitiendo así, saltar de un archivo a otro. Todas las referencias bibliográficas han sido ampliadas y elaboradas con campos de información adicionales para permitir que el usuario lance sus búsquedas a las publicaciones más relevantes a sus investigaciones (especificando los géneros, dialectos lingüísticos, áreas geográficas, temas etc. de interés).

Las capacidades y la flexibilidad de las búsquedas en línea y de los resultados que proporcionan aumentarán con el transcurso del tiempo. El ritmo de esta mejora dependerá en buena parte del ritmo de llegada que presenten al proyecto los estudiosos del Romancero pan-hispánico. En vista del ritmo con que van apareciendo nuevas publicaciones, está claro que, sin la colaboración de mis colegas, no podré mantener actualizada esta bibliografía. Por ello incluyo un formulario o *ficha bibliográfica en blanco* que puede rellenar y enviar cualquiera que desee colaborar, proporcionándome los datos bibliográficos básicos de nuevas publicaciones de las que tenga noticia (tray en especial, las propias). Otro importante uso de las fichas en blanco es como vehículo para revisiones de datos que pudieran faltar o datos corregidos para referencias bibliográficas que ya están en la base de datos, aunque incompletas o, peor aún, equivocadas en algún detalle. Es evidente que cuanto más completos estén todos los campos de cada ficha bibliográfica, más útil será para todos la consulta.

Achuzmann, de entre los libros, artículos, ensayos, disertaciones y grabaciones musicales que abarca la Bibliografía del romancero pan-hispánico, se pueden realizar las búsquedas mencionadas arriba a mano izquierda, es decir por autor, título de romance, fecha (o período) de publicación, así como por las áreas geográficas del

Buscar en la base de datos bibliográfica utilizando:

(Ingrese los o más criterios)

Autor:

Título (de la publ.):

Sigla (de la publ.):

Título del romance:

Geografía:

Género:

Fecha:

Tipo de Publ.:

Nº Registro:

Otro Nº de Referencia:

(de otras bibliografías)

Contribuir a la base de datos bibliográfica:

Envíe una nueva referencia bibliográfica

Sede del proyecto: [ver aquí](#)

Antes de comentar otras novedades, conviene fijarse en el enlace (arriba, a mano izquierda) “[Enviar una nueva referencia bibliográfica](#)”, que vuelve a funcionar, con lo que a los investigadores que acuden al proyecto, se les pide encarecidamente que ayuden a actualizar la bibliografía, remitiendo referencias a publicaciones que faltarán, sobre todo en lo referido a sus propias publicaciones³.

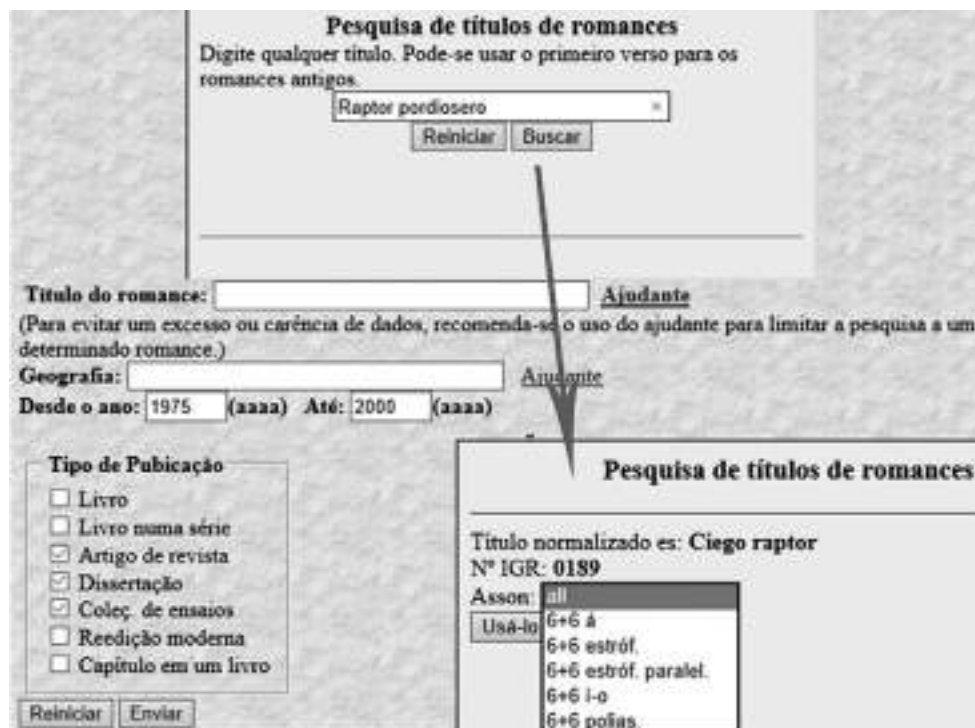
Huelga decir que este archivo bibliográfico resulta menos necesario que en 1996 cuando —a diferencia de hoy— la WEB ofrecía muy poco; actualmente abundan bibliografías sobre el romancero, pero aun así, merece la pena seguir enriqueciendo esta bibliografía porque proporciona herramientas que permiten encontrar en seguida las publicaciones de interés para investigaciones de muy diversa índole. Al emplear conjuntamente cualquier combinación de los diez criterios enumerados en esta página (“Autor”, “Título de la publicación”, ..., “Género”, etc.) podemos restringir de entrada la búsqueda para dar rápidamente con justo lo que nos interesa consultar porque están interconectados y sincronizados todos los archivos (de referencias bibliográficas, géneros y sub-géneros,

3. Puesto que el enlace lleva tiempo sin funcionar, se incluye en el Apéndice 1 una muestra parcial de uno de los formularios. Aunque largos, basta con proporcionar los datos esenciales que identifican la referencia. O, si se prefiere, cabe un email a petersen@uw.edu, bien sea para remitir una referencia bibliográfica que falta o para añadir o corregir información en una referencia ya fichada en la bibliografía.

títulos de romances, textos romancísticos, etc.). Usando por ejemplo “Autor” y “Fecha”, conseguimos las referencias bibliográficas de todos los estudios publicados por un determinado autor entre los años que nos interesan. O bien, con “Título de romance” y “Geografía” accedemos a todas las publicaciones en que se estudian o se editan versiones de cualquier romance procedentes de una u otra región geográfica.

Aunque uno cree saber el nombre del autor o del título de un romance, conviene usar el enlace al “Ayudante”⁴ en ambos casos porque los nombres de los que publican pueden cambiar a lo largo del tiempo y las normas evolucionan. Asimismo los títulos de los romances varían mucho según el idioma o las preferencias del investigador. En uno y otro caso el ayudante enlaza todas las formas variantes con una única forma estandarizada a fin de asegurar que se dé con todas las publicaciones relevantes⁵.

Como ejemplo único para ayudar a quien nunca haya navegado por el archivo bibliográfico, seleccionemos cuatro criterios: “Título de romance”, “Geografía”, “Fecha” y “Tipo de publicación” seguido de “enviar”.



4. La parte superior de la imagen arriba ejemplifica la ventana que aparece cuando se hace clic en el enlace al “Ayudante” —en este caso para dar con el título normalizado de un romance—. La segunda ventana, indicada por la flecha, aparece al hacer clic en “Buscar”. Tras elegir la asonancia y pinchar en “Usa-lo”, el título estándar pasa a insertarse tras “Título del romance”.

5. Puesto que los autores publican independientemente, o bien, en colaboración con otros, un solo nombre propio bien puede aparecer varias veces en el “Ayudante” combinado con diversos colaboradores. Con el “Ayudante”, cabe restringir los resultados eligiendo la combinación de autores apropiada. En cambio, si se elige el nombre de un autor a solas, se consiguen todas las publicaciones en que figura como autor.

Esta imagen reúne dos pasos en el uso del “Ayudante”: la flecha apunta al segundo paso. Al limitar así la búsqueda a estudios sobre el *Ciego raptor* (IGR: 0189) referentes al dominio lingüístico castellano publicados entre 1975 y 2000 en artículos, disertaciones o colecciones de ensayos, damos con seis referencias bibliográficas, todas ellas en este caso ampliamente descritas en el campo “Resumen”⁶.

3. APARTADO DE VERSIONES DE ROMANCES ANTIGUOS Y MODERNOS

El archivo de romances almacena por ahora unas 9500 versiones —muchas de ellas ya editadas y publicadas en los años 80 y 90 en ediciones del Seminario Menéndez Pidal; otras muchas han sido generosamente cedidas por amigos investigadores, como la magnífica colección en cuatro volúmenes de la tradición oral moderna portuguesa de 1828-1960, preparada por Pere Ferré y sus colaboradores (Ferré, 2000-2004); o los CD de la *Antología sonora del romancero hispánico* de José Manuel Fraile Gil (1992, 2010) y las versiones sonoras del *Romancero Sefardí de Marruecos y Oriente* publicadas en CD por Susana Weich-Shahak (1994) y Weich-Shahak (1998, 2002, y 2010), junto con buen número de versiones manuscritas, ora de alguna de las encuestas del Seminario de a principios del siglo XXI, ora de fondos manuscritos de la Fundación Ramón Menéndez Pidal. También recoge versiones ofrecidas por otros investigadores y aficionados, como el repertorio de unos 40 romances de Asturias de Belarmina Sal González que remitieron sus hijos Roberto y Ana Gavela Sal⁷, o bien una versión única de *Blancaflor y Filomena* (IGR: 0184) recogida en 1974 por Luis Rocca Torres, un ingeniero peruano aficionado al folklore de su país (Rocca Torres, 1984) —romance hasta entonces no documentado en América Latina, según Díaz Roig (1990)—. En la medida posible, pero no de manera sistemática, los textos se proyectan acompañados de otros documentos relevantes, entre ellos, recitaciones grabadas en mp3, transcripciones manuscritas de recolectores, reproducción de impresos antiguos, fotos sacadas durante las encuestas de campo, así como unos pocos videos.

La búsqueda de versiones de los romances en el archivo de textos poéticos <<http://depts.washington.edu/hisprom/biblio-new/index.php>> se realiza de manera muy parecida a lo que vimos en el apartado de la bibliografía, con la sola diferencia de que en su página de entrada <<http://depts.washington.edu/hisprom/ballads-new/index.php>>, y como primer paso, el usuario debe elegir entre dos posibles vías de acceso: la primera opción, al igual que en la bibliografía, nos permite configurar y delimitar nuestras búsquedas seleccionando de entre los quince criterios allí disponibles los que mejor perfilan el corpus que se desea consultar. Sin embargo, la principal novedad en el archivo de versiones corresponde más bien a la segunda opción, donde se accede directa y rápidamente a conjuntos de textos de una sola época, región o dominio lingüístico, pero sin la posibilidad de delimitar u organizar de manera alguna las versiones así conseguidas. En el caso de las sub-categorías pre-establecidas que se basan en el lugar de origen, hay que advertir que desde los años ochenta cuando se empezó a registrar datos geográficos que identificaban

6. Como siempre, se invitan comentarios y sugerencias para mejorar o ampliar los criterios de selección y su funcionamiento.

7. Más de la mitad de las versiones de la señora Belarmina fueron también recogidas y publicadas por Jesús Suárez en su gran colección de *Romances asturianos recogidos entre 1987-1994* (Suárez, 1997).

la procedencia de las versiones tradicionales incorporadas al archivo, han cambiado bastante los nombres de las entidades de población y las jurisdicciones políticas, con lo que estos conjuntos de textos romancísticos —tanto en el caso de España y Portugal como en algunos otros países— no siempre corresponden a las divisiones territoriales actuales.

Los Apéndices II.1 y II.2 registran en toda su extensión el muy ampliado apartado de versiones ya agrupadas por época, tipo de romance, tema, área geográfica, dominio lingüístico o por ofrecer acceso a un fichero auditivo. Aunque seguramente esta segunda vía de acceso a los textos sirve más bien a alumnos y profesores que a los investigadores del romancero, en determinados momentos puede ser lo más conveniente para cualquier usuario. Conviene también tener en cuenta que, de acuerdo a la relativa vitalidad de la tradición oral en determinados momentos y áreas geográficas y también debido a la recolección a-sistemática, el número de versiones que corresponden a estas agrupaciones es, por desgracia, muy desigual.

4. APARTADO DEDICADO A LOS ÍNDICES Y OTRAS BÚSQUEDAS PRELIMINARES

Por limitaciones de espacio y pese a sus múltiples usos, dejamos casi desatendido el tercer apartado del proyecto donde se ofrecen varios índices, catálogos y otras herramientas que ponen a la disposición del estudioso varias otras maneras de identificar y delimitar de antemano los materiales relevantes a sus investigaciones. Basta con aclarar que en esta sección del proyecto la página de entrada (Apéndice III.1 y III.2) también está dividida en dos apartados: en la mitad superior de la página los índices se generan a partir de la tradición romancística entera, antigua y moderna, mientras que en la mitad inferior operan las búsquedas sólo sobre las versiones de romances ya disponibles en el proyecto⁸.

5. HERRAMIENTAS PARA EL ANÁLISIS DEL DISCURSO POÉTICO DEL ROMANCERO (LA SINTÁXIS, LA ESTRUCTURA POÉTICA Y LAS MODALIDADES DE DISCURSO)

Pasemos ya a describir brevemente unos nuevos instrumentos analíticos que se van incorporando a la nueva sede del proyecto. Con ellos se pretende hacer posible que el investigador extraiga del material poético archivado en el proyecto no tan sólo diferentes conjuntos de versiones enteras que le puedan interesar, sino más bien aquellas palabras, expresiones, versos o segmentos narrativos que le ayudarán a analizar muy diversos aspectos del léxico, las estructuras sintácticas y el lenguaje formulario del romancero.

8. Así por ejemplo en la parte superior de la página el segundo de los índices, el de “Títulos de romances”, aunque no definitivo, devuelve 3199 títulos de romances con su número IGR, mientras que abajo, el mismo índice enumera sólo los 1635 romances con una o más versiones en el archivo de textos. En algunos casos un determinado índice funciona de manera diferente según si opera sobre la tradición entera o sobre lo contenido en el archivo de romances. Accediendo desde arriba al índice de “Categorías temáticas” se consigue únicamente una lista de los títulos que corresponden a cada categoría, mientras que abajo la misma búsqueda devuelve todas las versiones almacenadas que corresponden a cada categoría. En cambio, los tres grandes índices de “Motivos folklóricos” (que por su tamaño tardan en reproducirse), aunque sólo figuran arriba entre el primer grupo de índices, sí que están sincronizados con el archivo de textos, de manera que, al elegir cualquier motivo folklórico, con tal de desplazar el ratón sobre el enlace, aparece un listado de versiones romancísticas concretas y su procedencia y haciendo clic en el enlace, devuelve los textos mismos.

La posibilidad de analizar unidades discretas de los poemas tradicionales me ha interesado desde hace más de cuatro décadas. Inspirada en buena parte por los artículos pioneros de Braulio do Nascimento —en especial sus «Processos de variação do romance» (1964) y «As seqüências temáticas no romance tradicional» (1966)—, en los años setenta acudí a los ordenadores *mainframe* de los grandes centros de cálculo universitarios con sus tarjetas IBM perforadas y los teletipos de entonces para cuantificar y analizar los datos romancísticos proporcionados por unas seiscientas versiones de *La Condesita* (IGR: 0110) (Petersen, 1976). Desde entonces, en el mundo de la informática los avances se han sucedido a ritmo vertiginoso y en general a los humanistas nos ha costado aprovechar plenamente las capacidades de los equipos físicos y soportes lógicos disponibles. Sin embargo, como se puso bien de manifiesto en el *V Congreso Internacional del Romancero* celebrado en Coimbra, son muchos los proyectos de investigación en nuestro campo que sí están explotando los más recientes sistemas de *hardware* y *software* que ponen al alcance de todos enormes cantidades de material romancístico primario y secundario interrelacionado de maneras muy sofisticadas. Está claro que de cara al futuro no interesa prescindir de las posibilidades que brindan los nuevos medios de comunicación. Ciertamente es que el proceso de adaptar un proyecto informatizado sobre el romancero pan-hispánico diseñado y ampliamente realizado en la infancia de la informática presenta obstáculos que podrían haberse evitado de haber iniciado el proyecto unas décadas más tarde. Pero en vista del valor potencial de lo ya reunido y preparado, merece la pena intentar actualizar y ampliar las herramientas de soporte del proyecto.

Con este objetivo, el primer paso para hacer posible unos análisis del discurso poético de las tradiciones del romancero pan-hispánico representadas en el archivo ha sido crear a partir del archivo de versiones una nueva base de datos de medios versos equipada con campos adicionales para el registro de códigos que identifican y cuantifican aspectos varios de cada hemistiquio. La estructura del nuevo archivo reproduce esencialmente la que se usó para estudiar *La Condesita*, solo que en este caso al generar el archivo de medios versos, se rellenan automáticamente muchos de sus campos secundarios, entre ellos el número de la versión fuente, su número de verso y hemistiquio correspondiente⁹, su idioma, si es verso dialogado o narrado y, hasta donde se puede, la gramática de cada una de sus palabras.

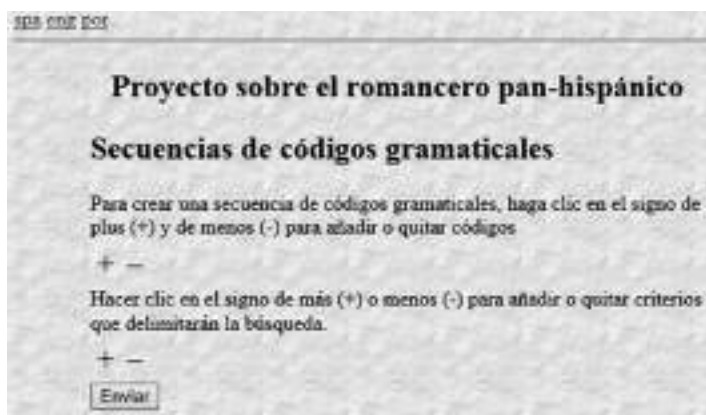
El Apéndice IV reproduce una página de la nueva base de datos de versos. Al constituir cada medio verso una entrada discreta pero unida todavía a su precisa procedencia en la versión fuente (campos 1-4), cabe generar listas de la frecuencia —absoluta y relativa— de todo el léxico de las nueve mil y pico versiones fuente. O bien, producir listas de frases o fórmulas poéticas cualesquiera que interesan investigar, todas ellas acompañadas de su contexto inmediato, sea de un verso entero, dos versos o hasta tres o cuatro. En cada búsqueda el investigador podrá especificar cuántos versos de contexto convienen para la unidad de discurso que pretende analizar y cuánta información secundaria referida al lugar de origen y fecha de recolección conviene incluir para agilizar el análisis posterior de los resultados conseguidos¹⁰.

9. Son los cuatro primeros campos que establecen la relación con el texto fuente en el archivo de versiones, con lo que las búsquedas pueden acceder a y poner en relación los datos almacenados en todos de los campos de ambos archivos.

10. Para ejemplos de unas concordancias que registran las incidencias de palabras sueltas, frases y expresiones formularias generadas a partir de la totalidad del archivo de versos, véase el Apéndice V donde los dos primeros

Entre las herramientas en vías de desarrollo diseñadas para facilitar el análisis del discurso tradicional del romancero que la nueva base de datos aspira a ofrecer, la primera en incorporarse al proyecto en línea atañe a las estructuras sintácticas de la poesía oral y tiene como objetivo principal entregar al usuario todas las ocurrencias de cualquier patrón sintáctico que le parezca de interés. Por cierto que se trata de un primer borrador al que aún le faltan mejoras de diseño y algún componente adicional para que las búsquedas que permite hacer resulten más ágiles y los resultados más fáciles de interpretar. Y hay que advertir que en la base de datos de los hemistiquios —del que depende ésta y todas las herramientas analíticas que se están implementando para el estudio del discurso poético— falta mucho todavía para terminar de registrar las partes del discurso de todas y cada una de sus más de un millón de palabras¹¹. Debido a ello, los resultados que podemos conseguir por ahora son tan parciales que no podemos contar con ellos para un estudio serio. Pero aun así permiten entrever sus posibilidades y a la vez explorar el corpus de una manera nueva.

La primera de las dos imágenes abajo reproduce la página del proyecto donde se lanzan las búsquedas de los versos que se conformen a determinadas construcciones sintácticas.



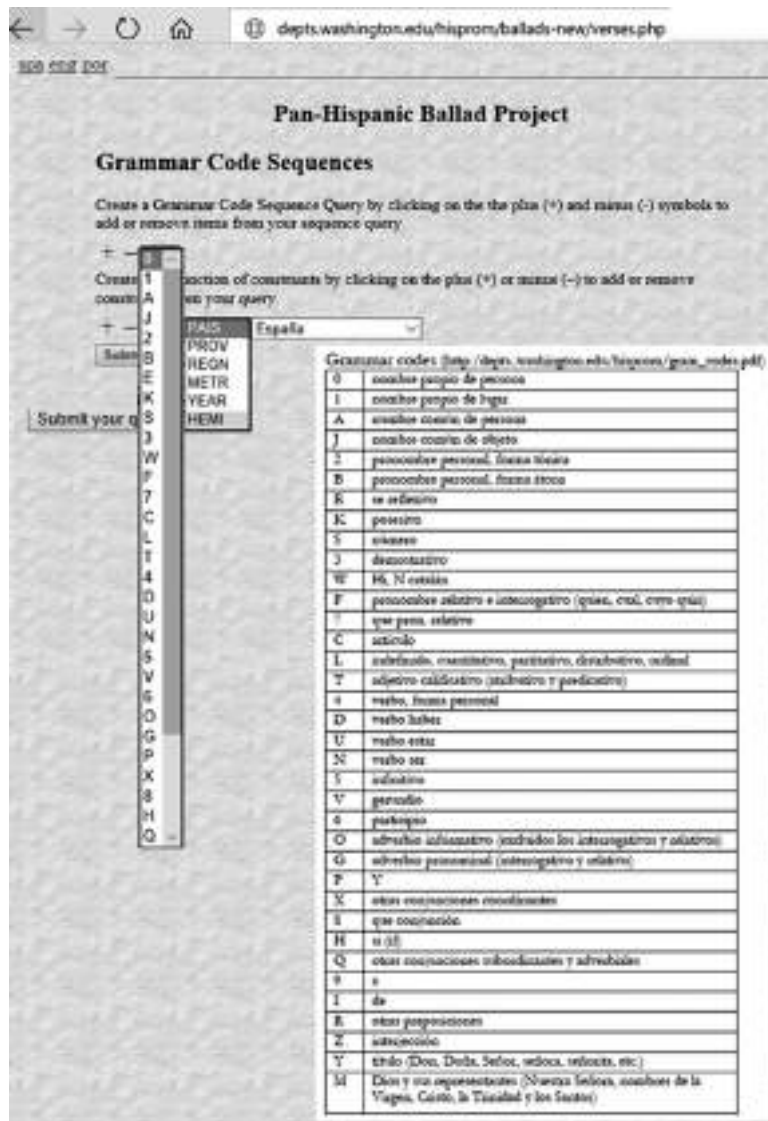
Para que sea más transparente y fácil utilizar esta herramienta, se echa de menos un componente esencial: el listado de las partes del discurso con sus correspondientes códigos gramaticales, imprescindible para pedir los patrones sintácticos que deseamos estudiar y que, por lo tanto, ha de estar siempre disponible en esta página, pero sólo

casos se limitan a proporcionar un mínimo de contexto narrativo e información que identifica la versión fuente a diferencia del último, más detallado y por tanto de provecho más inmediato. A quien le interesa examinar más de cerca los resultados de este último ejemplo de las concordancias, se le aconseja acudir a <http://depts.washington.edu/hisprom/ballads-new/Mal_de_amores.pdf> donde se guardan las ocho páginas de los usos de “mal de amores” / “mal de amor”. También se puede examinar en la página <http://depts.washington.edu/hisprom/ballads-new/Estando_en.pdf> más de cien de las 645 ocurrencias de la expresión formularia “Estando en”, registradas con un solo verso de contexto y el número de la ficha.

11. La asignación automática de códigos gramaticales a partir de un *diccionario romancístico* que se ha ido creando se ve muy limitada por muchas razones, entre ellas la pluralidad de idiomas en que se recrea la tradición, la evolución de las lenguas a lo largo de los siglos y también de las normas de transcripción.

visualizado cuando se quiera consultarlo para que no interfiera con la interpretación de los datos que produce la búsqueda¹².

Cuando se pincha en el primer signo más (+), aparece la lista de todos los posibles códigos gramaticales. Se eligen uno tras otro los que queremos especificar por medio del mismo signo hasta quedar definido el patrón sintáctico que nos interesa. La siguiente imagen aclara cómo se va especificando el patrón sintáctico que queremos estudiar.



12. El listado de códigos gramaticales, sin incorporar todavía a la página de manera idónea, se ha agregado manualmente a la siguiente tabla para que sea más fácil entender cómo funciona esta herramienta.

La siguiente línea del ejemplo anterior funciona de la misma manera para refinar la búsqueda. Cuando se pincha en el segundo signo más (+), aparece una lista de variantes disponibles, por ahora áreas geográficas, asonancias, hemistiquios A o B y años (aunque claramente hay que eliminar este último criterio y sustituirlo con épocas y con determinados períodos de tiempo)¹³. Estos dos pasos permiten configurar diferentes subconjuntos de versos para luego confrontar unos con otros.

Las dos últimas tablas, generadas a partir de dos patrones sintácticos elegidos un tanto al azar de entre las muy variadas estructuras sintácticas que se dan en el romancero sólo pretenden ejemplificar los resultados que podemos conseguir con esta primera herramienta analítica.

Un patrón muy sencillo, característico del discurso poético tradicional es la enfática repetición de una breve exclamación, en frases como “Alto, Alto”, “Ea, Ea”, “Arre, Arre”, “Tate, Tate”, “Adiós, Adiós”, “Presa, presa”, “Prisa, prisa”, “vaya, vaya”, “Dem, dem” o “Hala, hala”. Para aislar todas las ocurrencias de este fenómeno, basta con pedir todos los versos en que se dan dos interjecciones en un mismo hemistiquio. Al insertar “Z Z” (el código reservado para las exclamaciones) en la primera línea, la búsqueda produce la tabla a continuación, donde —como era de esperar— vemos en seguida que muy mayoritariamente se da en los primeros hemistiquios.

Grammar Code Sequences

Create a Grammar Code Sequence Query by clicking on the the plus (+) and minus (-) symbols to add or remove items from your sequence query

+ -

Create a conjunction of constraints by clicking on the plus (+) or minus (-) to add or remove constraints from your query.

+ -

CNUM	VERS	LANG	HEMI	LINE				
3888	148	S	A	Z Presa	Z presa	C la	A señora	
3892	152	S	A	Z Ea	Z ea	A vaquerito		
3898	158	S	A	Z Hola	Z hola	Y don	0 Belarde	
3910	170	S	A	Z Hola	Z hola	Y don	0 Belarte	
3916	176	S	A	Z Vaya	Z vaya	A zagalejo		
3962	222	S	A	Z Vitor	Z vitor	A caballeros		
3969	229	S	A	Z Vaya	Z vaya	C el	A señor	A conde

13. En cuanto a los períodos, lo difícil es fijar los cortes que más convienen, no solo en el caso de la tradición antigua, sino también para la época moderna.

Como primer paso en una exploración de las incidencias y el papel de las perífrasis verbales tan características del discurso poético tradicional, el último ejemplo recoge los hemistiquios que se conforman con el patrón *forma personal de verbo + la preposición “a” + un infinitivo*, con lo que insertamos los códigos “4” + “9” + “5”. Debido a la preponderancia del infinitivo en posición final de las construcciones sintácticas perifrásticas, parecía lógico elegir primero la asonancia “-a” aguda, aunque conviene repetir la búsqueda con otras asonancias y, por supuesto ir variando el patrón.

Grammar Code Sequences

Create a Grammar Code Sequence Query by clicking on the plus (+) and minus (-) symbols to add or remove items from your sequence query

+ - 4 9 5

Create a conjunction of constraints by clicking on the plus (+) or minus (-) to add or remove constraints from your query

+ -

METR a

Submit your query

CNUM	VERS	LANG	HEMI	LINE
287	12	S	B	8 2 E 4 9 5 que yo me voy a marchar
288	13	S	B	8 2 B 4 9 5 que yo le voy a buscar
288	13	S	B	J E 4 9 5 mañana se va a casar
288	13	S	B	C A B 4 9 5 el conde la salió a dar
288	13	S	B	7 9 2 A 4 9 5 que a mi amante ve a matar
289	14	S	B	R C A 4 9 5 con un pape vino a dar
289	14	S	B	7 J 4 9 5 que mañana va a casar
289	14	S	B	R C A 4 9 5 con el conde vino a dar
289	14	S	A	4 9 5 B 1 J Empezó a hablar le de amores
289	14	S	B	8 B 4 9 5 que le venga a consolar
290	15	S	B	J E 4 9 5 mañana se va a casar
290	15	S	B	9 C J 4 9 5 a l socio fue a desmayar
290	15	S	B	7 4 9 5 que llevas a pasear
291	16	S	B	8 E B 4 9 5 que me lo voy a buscar

En fin, es de esperar que de aquí unos meses se podrá mejorar esta herramienta para que resulte más útil y fácil de manejar. Y que se pueda incorporar al proyecto otras herramientas analíticas que aprovechan bien el nuevo archivo de versos. Mientras tanto, se agradecería mucho las sugerencias y consejos de los estudiosos en todo lo referido a este o cualquier otro aspecto de este proyecto WEB sobre el romancero pan-hispánico.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- DÍAZ ROIG, Mercedes (1990), *Romancero tradicional de América*, México, D.F., Colegio de México / Centro de Estudios Lingüísticos y Literario.
- FERRÉ, Pere (intro., ed.) (2000-2004), *Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna. Versões Publicadas entre 1828 e 1960*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- FRAILE GIL, José Manuel (1992), *Romancero panhispánico. Antología Sonora*, 5 CD-ROM, Salamanca, Diputación de Salamanca / Junta de Castilla y León.
- FRAILE GIL, José Manuel (2010), *Antología Sonora del Romancero Panhispánico II*, 2 CD-ROM, Cantabria, Tradicional, S. L.
- NASCIMENTO, Braulio do (1964), «Procesos de variação do romance», *Revista Brasileira de Folklore*, IV, 59-125.
- NASCIMENTO, Braulio do (1966), «As sequências temáticas no romance tradicional», *Revista Brasileira de Folklore*, VI, 159-190.
- PETERSEN, Suzanne H. (1976), *El mecanismo de la variación en la poesía de transmisión oral: Estudio de 612 versiones del romance de La condesita con la ayuda de un ordenador*, Madison, University of Wisconsin.
- PETERSEN, Suzanne H. (1996-2017), *Proyecto sobre el Romancero pan-hispánico*. Accesible en línea en <<http://depts.washington.edu/hisprom/index-new.php>>.
- ROCCA TORRES, Luis (1984), *La otra historia: memoria colectiva y canto del pueblo de Zaña*, Lima, Instituto de Apoyo Agrario, 102-103.
- SUÁREZ LÓPEZ, Jesús (1997), *Silva Asturiana VI. Nueva colección de romances (1987-1994)*, (ed.), Mariola Carbajal Álvarez (colab.) y Susana Asensio Llamas (trans. musical), Oviedo / Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal / Real Instituto de Estudios Asturianos / Ayuntamiento de Gijón / Archivo de Música de Asturias.
- WEICH-SHAHAK, Susana (1994), *Cantares y romances tradicionales sefardíes de Marruecos y Oriente*, 2 CD-ROM, Madrid, Tecnosaga.
- WEICH-SHAHAK, Susana (1998), *Romancero Sefardí*, CD-ROM, Madrid, Tecnosaga.
- WEICH-SHAHAK, Susana (2002), *Selección de romances sefardíes de Marruecos / Selection of Sephardic Ballads From Morocco*, CD-ROM, Madrid, Tecnosaga.
- WEICH-SHAHAK, Susana (ed.) (2010), *Romancero sefardí de Oriente. Antología de tradición oral*, CD-ROM, Madrid, Alpuerto.

APÉNDICE I: BIBLIOGRAPHIC REFERENCE SUBMISSION FORM

Select a form to submit
I am submitting a...

- [Book](#)
- [Journal Article](#)
- [Dissertation](#)
- [Collected Essays](#)
- [Modern Revisions](#)
- [Book in a Series](#)
- [Chapter in a Book](#)

New Entry Submission Form for a thesis (G)

Sample Submission

Your name: E-mail address:

Please fill in information below as known or appropriate to the publication type. Minimally, author, article or book title, and date are required. Please avoid double quotes (" ... "); use two single quotes instead.

Ballad Genre(s) addressed (*check all that apply*):

<input type="checkbox"/> R. oral mod.	<input type="checkbox"/> R. viejo	<input type="checkbox"/> R. vulgar
<input type="checkbox"/> R. nuevo	<input type="checkbox"/> Canc. lir.	<input type="checkbox"/> épica
<input type="checkbox"/> Balada europea	<input type="checkbox"/> Other(s): <input type="text"/>	

Geographic Origin of the material under discussion (*check all that apply*):
Linguistic domain:

<input type="checkbox"/> Castellano	<input type="checkbox"/> Catalán	<input type="checkbox"/> Portugués
<input type="checkbox"/> Gallego	<input type="checkbox"/> Jud.-esp.	<input type="checkbox"/> Vasco

Country: Province or state:
(Use "/" to separate mult. entries)

Author:
Last name: First name:

Dissertation Title:

Thesis type(choose one):

Ph.D. Diss. M.A. Thesis Tesis doctoral Tesina Tesis de Licenciatura
 Memoria de Licenciatura Memoria de Grado Mémoire de Maîtrise Thèse de 3e Cycle

Nam. of Vols.: Length: Int. Diss. Abstract Num. (DAI):

University: Year:

APÉNDICE II.1: AGRUPACIONES DE VERSIONES PRE-ESTABLECIDAS

<<http://depts.washington.edu/hisprom/ballads-new/index.php>>

Um banco de dados de versões de romances antigos e modernos

Salvo indicação em contrário, os romances incluídos nas coleções que seguem foram recolhidos diretamente da tradição oral moderna. A ordem seguida na preparação dos textos para o banco de dados online tenta responder aos interesses muito diversos dos estudiosos e especialistas no Romancero Pan-hispânico. A fim de facilitar a maior variedade possível de estudos sincrónicos e diacrónicos, oferecem-se ao usuário duas vias principais de acesso aos romances aqui armazenados:

- I. O usuário define os critérios adequados para obter do banco de dados só as versões que deseja consultar: **CLIQUE AQUI.**
- II. O usuário escolhe a partir da lista de opções que apresentamos abaixo de modo a aceder diretamente a conjuntos de textos já reunidos em função da época, região, ramo ou língua, toma a existência de registo musical (clique num dos círculos indicados).

(Visite [Agradecimentos](#) para ver a lista dos colaboradores e instituições que muito generosamente têm contribuído com os seus materiais e tempo para enriquecer este arquivo interativo do Romancero Pan-Hispânico. Para mais informação sobre o romancero moderno, visite o projeto de Samuel Armistead, [Folk Literature of the Sephardic Jews](#).)

Romances pré-modernos (antigos e novos):

- Wolf-Hofmann *Primavera y flor de Romances* (Uma coleção de romances impressos antes de meados do século XVI)
- Romances impressos antes de 1680
- O Romancero novo, romances "artísticos", compostos por autores cultos a partir de meados do século XVI

Romances agrupados por região, país ou domínio linguístico:

- O romancero espanhol (antigo e moderno)
 - Romances do noroeste de Espanha (Leão, Palencia, Santander, Zamora, + Lugo, Oviedo)
 - Romances da Galiza
 - Romances de Astúrias
 - Romances de Cantábria
 - Romances do País Basco
 - Romances de Navarra
 - Romances de La Rioja
 - Romances de Aragão
 - Romances da Catalunha
 - Romances de Leão e Castela
 - Romances de Leão
 - Romances de Segovia
 - Romances de Madrid
 - Romances de Castilla-La Mancha
 - Romances de Valencia
 - Romances das ilhas Baleares
 - Romances de Múrcia
 - Romances da Extremadura
 - Romances da Andaluzia
 - Romances de Cádiz (Arco de la Frontera; Caspio de Gibraltar; Jerez de la Frontera)
 - Romances dos ciganos da Baixo-Andaluzia
 - Romances das ilhas Canárias
- O romancero das Américas
 - Romances do Chile

APÉNDICE II.2

- Romances da Colombia
- O romanceiro luso-brasileiro
 - O romanceiro brasileiro
 - O romanceiro português
 - Romances de Trás-os-Montes e Alto Douro
 - Romances do Minho
 - Romances do Douro Litoral
 - Romances da Beira Alta
 - Romances da Beira Baixa
 - Romances da Beira Litoral
 - Romances do Ribatejo
 - Romances da Estremadura
 - Romances do Alto Alentejo
 - Romances do Baixo Alentejo
 - Romances do Algarve
 - Romances dos arquipélagos dos Açores e da Madeira
- O romanceiro judeu-espanhol
 - Romances de Marrocos
 - Romances do Oriente
 - Los romances de Laura Papo ("Bohereta", Sarajevo 1917; Paris 1928; Sarajevo 1933)

Romances agrupados por tema ou tipo:

- O romanceiro vulgar e novo
- O romanceiro do ciclo del Bernardo do Carpo

Romances bem representados na tradição moderna:

- Muerte del Príncipe don Juan* (± 200 versões, muitas até agora inéditas. IGRH: 0006; SGA: C14; CF: C5)
- Hermana cautiva* (± 200 versões, a maioria até agora inéditas. IGRH: 0169; SGA: H3; CF: H2)
- Gerineldo*
 - Gerineldo* (como romance simples)
 - Gerineldo* (1ª metade do romance duplo *Gerineldo+La Condesita*)
- La Condesita* (todas as versões; por enquanto, ± 700). IGRH: 0110; 0023+0010; SGA: Q1-I7; CF: Q1-I3)
 - La Condesita* (como romance simples)
 - La Condesita* (2ª metade do romance duplo *Gerineldo+La Condesita*)
- Delgadina* (± 350 versões. IGRH: 0075; 0005+0075; SGA: P2; CF: P2)
- Señas del esposo* (± 300 versões. IGRH: 0113; SGA: I1-15; CF: I1-15)
- La serrana de la Vera* (± 200 versões. IGRH: 0233; CF: N3)
- Conde Niño* (± 220 versões. IGRH: 0049; SGA: J1; CF: J1)
- Tamar* (± 110 versões. IGRH: 0140; SGA: E17; CF: E3)

Romances com música disponível:

- Todas as versões gravadas (versão sonora e texto transcrito)
 - Romances de Jerez com música
 - Romances de Madrid com música

Enviar Reiniciar

APÉNDICE III.1: ÍNDICES Y BÚSQUEDAS PRELIMINARES

<<http://depts.washington.edu/hisprom/optional-new/index.php>>

Pesquisas prévias ou adicionais

Índices, listas e subclassificações várias

A partir de: I. Todo o género romancístico, ou II. Os arquivos de textos e publicações disponíveis neste projeto

I. Índices que abarcam a tradição romancística inteira:

- **NÚMEROS DE CATÁLOGO**: Buscar os números de referência usados nos principais catálogos e índices dos séculos XIX e XX (Primavera, Goyri, Mofino, Cat. -Índice del R^o Judeo-Esp. de Armistead, Costa Fontes, González, etc.).
- **TÍTULOS** ou **N^o IGR**: Lista de romances antigos e modernos, ordenados por título ou pelo seu número IGR.
- **TÍTULOS ALTERNATIVOS**: Lista de outros títulos comumente usados para os romances pan-hispánicos (antigos e modernos nos diversos idiomas da tradição (incluindo primeiros versos), com referência aos títulos normalizados usados neste projeto.
- **TÍTULOS PAN-EUROPEUS**: Lista alfabética de títulos Pan-europeus, referenciados a seus congêneres pan-hispánicos.
- **CATEGORIAS TEMÁTICAS**: Consultar uma lista de romances classificados por algumas das principais categorias temáticas do género (carolíngios, de referente histórico nacional [subclassificados: romances do Cid, da época dos Reis Católicos, ...], moriscos, bíblicos, clássicos, etc.).
- **CONTAMINAÇÕES (Romances que tomam emprestado material narrativo)**: Identificar os romances modernos de referente histórico nacional que tomam emprestado material narrativo/poético de outros romances.
- **CONTAMINAÇÕES (Romances que emprestam material narrativo)**: Identificar los romances modernos de referente histórico nacional que emprestam material narrativo/poético a outros romances.
- **PROTAGONISTAS**: Identificar os romances que compartilham um mesmo protagonista (sendo figura histórica ou lendária).
- **MOTIVOS**: Índices de motivos folclóricos no Romanceiro. Implementação online, ampliada do *Motif-Index of Folk Narratives in the Pan-Hispanic Romancero* de Harriet Goldberg (baseado na classificação de Stith Thompson).
 - **Índice I**: Índice de todos os romances que façam uso de certos motivos (motivos classificados por categoria → romances).
 - **Índice II**: Lista alfabética de motivos ligados aos romances em que aparecem (motivos individuais → romances).
 - **Índice III**: Motivos presentes em qualquer romance (romances → motivos).

APÉNDICE III.2

- **FONTES IMPRESSAS:** Identificar as fontes impressas (romanceiros, cancioneiros e *pliegos*) dos romances documentados antes do século XVII.
- **SIGLAS E ACRÓNIMOS DE REVISTAS:** Chave das abreviaturas e acrónimos usados na Bibliografia

II. Índices gerados só com base nas versões de romances atualmente disponíveis neste arquivo:

- **ÍNDICE DE TÍTULOS DE ROMANCES:** Romances atualmente representados na base de dados online (lista de títulos únicos).
- **ÍNDICE DE TÍTULOS+ASSONÂNCIA:** Romances atualmente disponíveis online, utilizando também a assonância para diferenciar um romance de outro do mesmo título.
- **NÚMEROS IGR:** Romances atualmente disponíveis online, por ordem sequencial do seu número IGR único.
- **CATEGORIAS TEMÁTICAS:** Acessar versões de romances que correspondem a algumas das principais categorias temáticas do género (carolíngios, de referente histórico nacional [subclificados: do Cid, da época dos Reyes Católicos, ...], bíblicos, etc.).
- **ÍNDICES DE MOTIVOS:** Índice de motivos folclóricos no romanceiro pan-hispânico. Veja-se supra a secção de **Motivos**. Se as versões identificadas estão no arquivo de romances deste projeto, as mesmas podem ser obtidas diretamente através da ligação 'Textos' nos Índices I e II.
- **PRIMEIROS VERSOS:** Lista por ordem alfabética de primeiros versos de todas as versões de romances que atualmente integram a base de dados.
- **ÚLTIMOS VERSOS:** Lista por ordem alfabética de últimos versos de todas as versões de romances que atualmente integram a base de dados.
- **ESTRIBILHOS:** Lista alfabética dos estrilhos registrados nas versões atualmente guardadas no arquivo de romances.
- **INVOCACÕES:** Lista alfabética das invocações registradas nas versões atualmente guardadas no arquivo de romances.
- **PAÍSES REPRESENTADOS:** Lista de países actualmente representados no arquivo de romances.
- **TEXTOS DE AMOSTRA:** Acessar uma só versão de cada um dos romances actualmente armazenados no arquivo. Para ver uma ou mais versões de um determinado romance, convém pesquisar por **Título** no arquivo de textos.
- **ROMANCES NO PRESENTES:** Lista alfabética dos romances ainda não representados na base de dados. A mesma lista, ordenada por números **IGR**.

APÉNDICE V.1

User input: "fue a dar" (perífrasis verbal)

Output: N° de Ocurrencias: 487 N° de versiones: 141 (de ± 9500) N° de romances :46

Ficha/Verso/Hemi.	Verso
7943 012 AB	Respondió el marinero, tal respuesta le fue a dar :
7948 008 AB	Y el conde Sol no volvía, ni nuevas suyas fue a dar ;
1441 013 AB	El conde don Peranzures un consejo le fue a dar ,
1454 015 AB	Dióle sesenta mil doblas, la corona le fue a dar .
1479 039 AB	Quiñonero le responde, tal respuesta le fue a dar :
...	

User input:	" pláceme "
Output:	N° de ocurrencias 45 N° de versiones: 32 (de ± 9500) N° de romances: 24

Ficha/Verso/Hemi.	Verso y N° IGR
1401 025 AB	--Que me place--, dijo el rey -- pláceme de voluntad-- [IGR# 1592]
1425 022 AB	-- Pláceme , dijo, hermana, mañana os lo daré yo. [IGR# 0033]
1438 029 AB	-- Pláceme señora hija, respondió Arias Gonzalo. [IGR# 0265]
1441 024 AB	-- Pláceme , los castellanos, todo os lo quiero otorgar.-- [IGR# 1263]
1442 026 AB	-- Pláceme --, dijo el buen Cid, -- pláceme --, dijo,--de grado, [IGR# 0035]
1444 014 AB	-- Pláceme , respondió el Cid, que son viejas, y no nuevas, [IGR# 0032]
1450 037 AB	Dijo el rey:-- Pláceme , Cid, y así lo otorgo yo.-- [IGR# 2123]
1463 016 AB	-- Pláceme , dijo, buen rey, de muy buena voluntad: [IGR# 0341]
1464 016 AB	-- Pláceme , dijo el prior, de muy buena voluntad. [IGR# 0341]
1521 014 AB	-- Pláceme --, dijo la reina, --por hacer vuestro mandado.-- [IGR# 0043]
1573 008 AB	-- Pláceme --, dijo,--señora, pláceme --, dijo,-- mi vida.-- [IGR# 0100]
1574 013 AB	-- Pláceme --, dijo--señor, -- pláceme --, dijo,--mi vida; [IGR# 0100]
1588 223 AB	-- Pláceme --, dijo el portero, --de decir vos la verdad; [IGR # 0190]
1588 578 AB	-- Pláceme --, dijo el conde, --Renaldos, pues a vos place.-- [IGR# 0190]
1588 647 AB	-- Pláceme --, dijo Roldán, --y aun si queredes antes.-- [IGR# 0190]
1589 282 AB	El ermitaño responde: -- Pláceme de voluntad: [IGR# 0088]
1599 020 AB	-- Pláceme -- dijera el conde, pues no se puede excusar. [IGR# 0145]
1599 094 AB	-- Pláceme , dijo, señora, vuestro consejo tomar. [IGR# 0145]
1599 242 AB	-- Pláceme --, dijo,--de grado; ¿mas cómo le llamarán? [IGR# 0145]
1601 024 AB	-- Pláceme , dijera el conde, hijo, por te contentar.-- [IGR# 9289]
1602 042 AB	-- Pláceme , dijo Reinaldo, pláceme de muy buen grado, [IGR# 0358]
1602 051 AB	-- Pláceme le dijo él, pláceme de muy buen grado.-- [IGR# 0358]
1603 114 AB	-- Pláceme --, dijo Oliveros, --de eso que habéis hablado.-- [IGR# 0358]
1616 009 AB	-- Pláceme , dijo,--mi primo, pláceme de voluntad.-- [IGR# 0521]
1616 115 AB	-- Pláceme , dijera el rey, pláceme de voluntad [IGR# 0521]
1618 110 AB	-- Pláceme --, dijo el buen rey, -- pláceme de voluntad, [IGR# 0366]
1622 074 AB	-- Pláceme --, dijo,--de grado y de buena voluntad.-- [IGR# 0609]
1623 076 AB	-- Pláceme , dijo el moro, pláceme de voluntad. [IGR# 0736]

APÉNDICE V.2

User input: “**mal de amor(es)**” (pág. 1 de 8)

Output: N° de ocurrencias: **114** N° de versiones **95** (de ± 9500) N° de romances: **33**

• 2-3 líneas de contexto, frase resaltada	• Provincia o estado y país
• Título del romance	• Año de recolección o documentación
• N° IGR del romance	• N° de ficha en el archivo

- 36 De ella naciera una fuente y de él un río caudal,
quien tenga **mal de amores** allí se vaya a lavar.
- 38 Teníalos también la reina y allí se fue a lavar;
Amante del príncipe maldecida+Muerte del príncipe don Juan,
0253+0006, Asturias, España, 1889 (no.:2473)
- c` um letreiro à cabeceira em oiro fino esmaltado:
- 30 “Quem morre de **mal de amores**, leva um mal desesperado!”
Bodas de sangue, 0440, Algarve, Portugal, 1870, (no. 6200)
- Meia-noite vai andada e outra meia por andar,
- 2 Dom Carlos, co` o **mal de amores**, não podia descansar.
Subira-se a uma janela, por seus criados chamava:
Conde Alemán, 0095, Portugal, 1842, (no. 6742)
- 18 Del uno nació una fuente, del otro un río caudal;
los que tienen **mal de amores** allí se van a lavar.
- 20 Y la reina también los tiene, también se quiere bañar.
Conde Claros preso, 0366, Portugal, 1958, (no. 6141)
- De uno nació una fuente y de otra una olivar;
- 38 los que tienen **mal de amores** allí se van a lavar.
La reina también los tiene y también se iba a lavar.
Conde Niño, 0049, León, España, 1985, (no. 785)
- 20 Del uno nació una fuente, del otro un río caudal;
los que tienen **mal de amores** allí se iban a bañar
Conde Niño, 0049, León, España, 1985, (no. 794)
- 46 del uno nació una fuente, del otro un río caudal.
Los que tienen **mal de amores** allí se van a lavar.
- 48 La reina, también los tiene, y también se iba a lavar.
Conde Niño, 0049, León, España, 1985, (no. 795)
- 46 de uno se hizo una fuente y del otro un río caudal,
los que tienen **mal de amores** allí se iban a lavar.

- 48 --Corre fuente, corre fuente, que en ti me vengo a lavar.
Conde Niño+Valdovinos sorprendido en la caza,
0049+0796, Asturias, España, 1885, (no. 8316)
- Del uno nació una fuente, del otro un río caudal.
- 34 Los que tienen el **mal de amores** allí se van a lavar.
La reina también los tiene, también se quiere bañar.
Conde Niño+Valdovinos sorprendido en la caza,
León, España, 1989, (3344)

EL ARCHIVO DIGITAL DEL ROMANCERO: UNA HERRAMIENTA PARA INVESTIGADORES

SARA BELLIDO SÁNCHEZ

ÁLVARO PIQUERO

*Instituto Universitario Menéndez Pidal / Universidad Complutense
de Madrid / Fundación Ramón Menéndez Pidal*

RESUMEN

La Fundación Ramón Menéndez Pidal, depositaria de la mayor colección de versiones del romancero pan-hispánico, ha velado desde sus inicios por la conservación y difusión del romancero en sus distintas variantes. Por ello, en la actualidad son varios los proyectos que tratan de poner de manifiesto la riqueza e importancia de este patrimonio. Uno de ellos es el Archivo Digital del Romancero, una plataforma que nace con el objetivo de albergar la información catalográfica y la digitalización de las versiones conservadas en el Archivo del Romancero Menéndez Pidal/Goyri y que cuenta ya con más de 12.000 registros que serán abiertos a la comunidad investigadora en breve plazo. Este trabajo pretende mostrar las características de este archivo, su funcionamiento y las posibilidades que ofrece.

PALABRAS CLAVE

Romancero; archivo digital; repositorio; Menéndez Pidal.

ABSTRACT

Menéndez Pidal's Foundation holds the biggest collection of pan-hispanic ballads or *romances* in the world. This institution aims to preserve and make public the cultural heritage of the *romancero*, including the whole corpus of their traditional versions. As a result, some projects are being developed in order to emphasize the wealth and importance of these files. One of them is the Romancero Digital Archive, which is a website created to gather the metadata and the digital copies of the versions of hispanic ballads held in Menéndez Pidal/Goyri's Romancero Archive. At the present time, more than 12.000 files have been uploaded to the Digital Archive and they will be opened to the public soon. This paper explains how to use the Digital Archive and the advantages that can be taken by scholars all over the world.

KEYWORDS

Hispanic ballads; digital archive; digital libraries; Menéndez Pidal.

1. EL PROYECTO DEL ARCHIVO DIGITAL DEL ROMANCERO

La Fundación Ramón Menéndez Pidal custodia desde su creación el Archivo del Romancero Menéndez Pidal/Goyri (ARMPG, en adelante). Este Archivo, cuya configuración se inicia en torno a 1900, cuando don Ramón comienza a recoger romances en su juventud, incluye copia de versiones antiguas de romances, versiones orales de la tradición moderna, romances eruditos y nuevos, referencias, citas, etc.; es decir, cualquier material referente al romancero hispánico. A esta labor le ayudaron numerosos colaboradores por todo el mundo, algunos enviados por el propio Menéndez Pidal a través del Centro de Estudios Históricos, pero también especialistas que sabían de su interés por el género. De estas acciones deriva, por ejemplo, buena parte del interesante corpus sefardí que se incluye en el Archivo¹.

El proyecto de don Ramón suponía la edición del romancero pan-hispánico en su conjunto, esto es, incluyendo todas las versiones y referencias conocidas de romances. Lamentablemente, nunca pudo ver cumplido su propósito. Tan solo un volumen del *Romancero Tradicional de las Lenguas Hispánicas* (RTLH, en adelante) vio la luz en vida de Menéndez Pidal, fruto de los esfuerzos del grupo de investigadores de la Cátedra Seminario Menéndez Pidal, bajo el liderazgo de Rafael Lapesa y Diego Catalán, quien dirigiría el proyecto en los años siguientes. Hasta 1985 se publicaron doce volúmenes (*Romancero Tradicional de las Lenguas Hispánicas*, 1957-1985) y se realizaron numerosas encuestas, que enriquecieron notablemente las versiones del ARMPG. No obstante, problemas de financiación hicieron que el proyecto quedara interrumpido hasta 2014, cuando se retomó la edición del RTLH gracias a un proyecto de la Fundación bancaria “La Caixa” y, posteriormente, de un proyecto de I+D del MINECO, lo que ha supuesto emprender la preparación de ocho nuevos volúmenes que verán la luz en los próximos años.

Esta nueva etapa de trabajo en el RTLH puso de manifiesto, además, la necesidad de afrontar algunos de los problemas que presentaba el ARMPG. El más importante es el peligro de pérdida de la documentación, bien por manipulación, bien por desastres que pudieran acontecer (como inundaciones o incendios). Se trata, como se ha dicho, de versiones recogidas durante casi un siglo y que, en buena parte, constituyen testimonio único, por lo que la desaparición de alguna de ellas supondría una pérdida irreparable. Por ello, y de forma paralela al proyecto de edición, se optó por desarrollar un proyecto de digitalización, que garantizaría la conservación de la copia digital y, además, facilitaría el acceso a los fondos. Al no tener que manejarse directamente los documentos originales también se disminuye el riesgo de pérdida, por lo que, en definitiva, resulta la opción más eficaz.

Así pues, desde hace tres años, la Fundación Ramón Menéndez Pidal ha emprendido una tarea de catalogación —pues el 80% aproximadamente de los documentos estaban sin catalogar— y posterior digitalización. Para ello, se ha contado con ayudas de la Fundación Juan Entrecanales de Azcárate y del proyecto I+D del MINECO y se ha seguido la metodología iniciada por Diego Catalán en el *Catálogo Analítico del Archivo Romancístico Menéndez Pidal-Goyri* (Catalán, 1998), que incluía los datos catalográficos de la denominada “Sección A. Romances históricos de referente hispánico”. Se trata de

1. Para una descripción completa del Archivo del Romancero Menéndez Pidal/Goyri y su formación a lo largo de los años véase Catalán (2001), así como Armistead (1978) para el corpus sefardí.

un sistema adaptado a las características esenciales del género del romancero, distintas de las de otro tipo de documentación archivística.

Para la digitalización se ha optado por un escáner Copibook, que es capaz de captar imágenes con una resolución de hasta 400 dpi (con luz interpolada) y que no daña los materiales con los que se trabaja. Se trata del mismo tipo de máquina utilizada en proyectos como los de la Biblioteca Nacional de España. Tras un periodo de alquiler, fue adquirida por la Fundación Ramón Menéndez Pidal con la intención de realizar la digitalización no solo del ARMPG, sino de los documentos de otros archivos de la casa, como el Archivo Pedagógico María Goyri-Jimena Menéndez Pidal, recientemente incorporado a los fondos de la Fundación.

Estos proyectos en sí mismos suponen un enorme avance, pero sería ilógico desaprovechar las oportunidades que hoy día ofrece el ámbito de las Humanidades Digitales. Son muchos los proyectos en la actualidad que se basan en herramientas online para aportar un valor añadido a la investigación humanística tradicional. En el campo del romancero, ya hace años que la Dra. Petersen vio la posibilidad de aplicar la informática a su estudio en la base de datos *Pan-Hispanic Ballad Project*², si bien es cierto que actualmente existen nuevos medios que facilitan una tarea que entonces resultó titánica. Seguramente, sin su esfuerzo previo, muchos de nosotros no nos habríamos decidido a dar el paso, pero, siguiendo su ejemplo, desde la Fundación hemos intentado dar un paso más, la creación del *Archivo Digital del Romancero*. Se trata exactamente de lo que su nombre indica, un archivo digital, no una base de datos ni un mero catálogo, que, no obstante, parte de los datos previos de catalogación existentes. El objetivo es poder ofrecer en abierto los documentos que se conservan en el ARMPG, tras su progresiva publicación en la colección del RTLH. Es decir, que sería el punto final de los diferentes procesos y proyectos en curso de la Fundación.

Para su creación se tuvieron en cuenta diferentes opciones del mercado, pues se buscaba que el sistema utilizado garantizara una serie de características que se consideraban indispensables. En primer lugar, era necesario que el Archivo Digital cumpliera con los estándares más habituales en este tipo de herramientas y que son las exigidas por proyectos como Europeana <<https://www.europeana.eu>>, como el patrón Dublin Core, que permite su interrelación con otras bases de datos y bibliotecas digitales. Además, se decidió dar preferencia al software libre frente a opciones comerciales más restrictivas. Esto permite actualizar y perfeccionar el Archivo Digital con los *plugins* que otros usuarios crean y desarrollan para ofrecer nuevas utilidades. Por último, se buscaba una herramienta que permitiera relacionar e integrar diferentes tipos de elementos, desde el registro catalográfico a la imagen digitalizada y el archivo sonoro, en los casos en que se tiene versión oral, o mapas cartográficos para localizar versiones. Así pues, una vez examinadas las opciones utilizadas por otros proyectos similares, se optó por utilizar Omeka³, un software libre que ya utilizan otras bibliotecas, archivos e instituciones, como el *Arxiu de la paraula* <<http://arxiudigital.ateneubcn.org/>> o la *Cambridge Digital Library* <<http://cudl.lib.cam.ac.uk/>>.

2. Este proyecto puede consultarse en línea en su ubicación de la Universidad de Washington: <<https://depts.washington.edu/hisprom/>>.

3. Este software y la información sobre sus características, uso y plugins puede consultarse en: <<http://omeka.org/>>. Asimismo, se recomienda la lectura de Alcaraz Martínez (2014), una guía de enorme ayuda para su comprensión y uso.

No obstante, al ser una herramienta mucho más genérica, se ha hecho necesario adaptarla a las necesidades del romancero y viceversa, es decir, adaptar la catalogación del ARMPG al sistema Dublin Core y la estructura de Omeka.

Además de las razones ya comentadas, Omeka ofrece al Archivo Digital una serie de ventajas añadidas que terminaron por decantar la elección en su favor. Entre ellas, destaca la posibilidad de organizar los elementos o registros por colecciones, lo que supone una estructuración muy adecuada a la del género romancístico y, en concreto, a la del ARMPG, por estar clasificados los romances por secciones y temas. A ello se suma la posibilidad de implantar una serie de *plugins* que enriquecían la usabilidad del Archivo, por ejemplo, para tareas docentes o de formación de jóvenes investigadores, como se verá más abajo⁴.

Actualmente, se han incorporado al Archivo Digital del Romancero cerca de 12000 documentos y se han puesto ya en abierto en torno a 2000. El resto permanecen con acceso restringido para los investigadores del proyecto I+D, quienes están realizando las ediciones de los siguientes volúmenes. Una vez se publiquen estos, en los próximos meses, se procederá a abrir los correspondientes documentos, por lo que el número de registros se duplicará probablemente en menos de un año.

Debe precisarse, no obstante, que el Archivo Digital del Romancero está pensado como una herramienta para investigadores, tal y como señala el título de este breve trabajo. No está pensada para un público general, del mismo modo que el RTLH no es una colección de romances divulgativa. Se necesita conocimientos específicos sobre el género para poder utilizarlo correctamente y para comprender su mecanismo de funcionamiento. Quienes los poseen podrán aprovechar sus posibilidades, especialmente a medida que se vayan incorporando nuevos documentos y más funcionalidades (como la geolocalización).

2. CARACTERÍSTICAS Y USO DEL ARCHIVO DIGITAL DEL ROMANCERO

Una vez explicadas las bases teóricas del proyecto referidas al esquema de metadatos elegido y al software de gestión de documentos utilizado, en las próximas líneas se desarrollará un breve manual de instrucciones en el que los investigadores podrán apoyarse para conocer profundamente las características y el uso del Archivo Digital del Romancero. Asimismo, a partir de los ejemplos de búsqueda se irán desglosando las distintas modificaciones que se han tenido que realizar en el repositorio Omeka para adaptarlo a las fichas catalográficas creadas específicamente para el ARMPG.

Para acceder al Archivo Digital del Romancero, cuyo enlace —<<http://www.fundacionramonmenendezpidal.org/archivodigital/>>— se puede encontrar en la página de la Fundación Ramón Menéndez Pidal, el usuario debe registrarse previamente. Este registro inicial nos permite, entre otras cuestiones, conocer la cantidad de investigadores que están trabajando con la plataforma, gestionar los usuarios que tienen acceso a la zona del Archivo que se encuentra en desarrollo e informar personalmente a los usuarios de los

4. Para conocer con mayor detalle la implantación de Omeka para la creación del Archivo Digital del Romancero y su configuración, puede verse también Asensio Jiménez / Sánchez Bellido (2016) o Sánchez Bellido / Asensio Jiménez (2017).

posibles cambios realizados en la plataforma, como por ejemplo la apertura o la modificación de alguna de las colecciones.

Para realizar este registro basta con pulsar en la pestaña “Registrarse” o “Login”, —situada en la zona de arriba a la derecha— y elegir un nombre de usuario y una contraseña⁵. Obviamente, la dirección de correo electrónico elegida para el registro debe estar activa, ya que el usuario recibirá un correo con las instrucciones necesarias para completar el proceso de activación de la cuenta. Se debe apuntar aquí que, aunque se realicen todos estos pasos correctamente, el usuario no podrá acceder a la plataforma hasta que el responsable del Archivo active su cuenta desde el panel de control de Omeka⁶.

Una vez registrados dentro del Archivo podremos comprobar cómo todos los elementos del menú son ya accesibles, especialmente las pestañas “Documentos” y “Colecciones”, que únicamente son visibles para los usuarios registrados. No obstante, antes de profundizar en las posibilidades que ofrecen estas dos pestañas, sin duda las más interesantes para el investigador, hay que atender brevemente a otros dos enlaces del menú principal: “Exposiciones” y “Manual de uso”.

2.1. Exposiciones

Más allá de la catalogación de documentos, Omeka ofrece al usuario la posibilidad de crear exposiciones a partir de los elementos incluidos en el catálogo. Estas muestras permiten presentar los materiales al usuario de una manera totalmente distinta la de las fichas de catalogación. Actualmente en esta sección se puede consultar la prueba realizada por Nicolás Asensio Jiménez, investigador de la Fundación, en torno a cuatro romances cidianos.



Lámina 1. Página de acceso a la exposición del Romancero del Cid

5. Una vez se haya completado el registro el usuario podrá modificar los datos de la cuenta en el apartado *Mi cuenta* de la barra superior de la página.

6. Este es un requisito obligatorio del *plugin* con el que trabajamos, *Guest Users*, pero generalmente se consultan los nuevos registros a diario, por lo que el tiempo de espera para acceder a los archivos es mínimo.

El resultado es muy interesante, ya que a través de este tipo de exposiciones se pueden presentar los materiales del Archivo desde un punto de vista más divulgativo, añadiendo una pequeña explicación a los documentos y dejando en un segundo plano la información puramente archivológica. Esta sección, además, podrá utilizarse también para mostrar a los usuarios las novedades y colecciones que se vayan a abrir en un breve plazo de tiempo.

2.2. Manual de uso

Cualquier investigador que quiera acceder a los materiales del Archivo sin perderse en la maraña de documentos que lo conforman deberá consultar inexcusablemente el Manual de uso de la plataforma. Basado en la introducción de Diego Catalán al *Catálogo analítico del archivo romancístico Menéndez Pidal-Goyri* (Catalán, 1998), en cada uno de los epígrafes se explican los distintos campos y subcampos que el usuario puede encontrar en los documentos. Además, en el último epígrafe de la página se puede consultar también una concisa guía con las distintas posibilidades de búsqueda existentes dentro del Archivo Digital del Romancero⁷.

2.3. Colecciones

Dentro de esta sección el usuario puede ver en estructura de árbol todas las colecciones disponibles⁸. Una vez que pulsamos en una de ellas aparecerán a la derecha los tres primeros documentos y, debajo de ellos, un enlace a la colección completa de archivos.



Lámina 2. Página de acceso a las colecciones

7. Para conocer en profundidad las posibilidades de búsqueda y algunos ejemplos concretos véase el apartado "§ 2.5. Búsquedas".

8. Por el momento únicamente hay cinco colecciones abiertas, que se irán aumentando conforme avance la investigación.

Más allá de lo anterior, se debe resaltar la colección que hemos denominado “Índices”, ya que los cuatro archivos PDF incluidos en ella son una herramienta fundamental para el investigador: contienen la referencia completa de las abreviaturas que aparecen en la catalogación de todas las secciones que pertenecen a los “Romances de tema nacional”. En todas las secciones posteriores —aún en desarrollo— hemos evitado la inclusión de abreviaturas para facilitar la búsqueda de documentos; no obstante, esta decisión no afecta a esta primera sección porque la fuente para la creación de las fichas fue directamente el *Catálogo analítico del archivo romancístico Menéndez Pidal-Goyri* (Catalán, 1998), donde se creó toda esta serie de abreviaturas pensando en las limitaciones de extensión de un catálogo impreso⁹.

2.4. Documentos

La página de “Documentos” es la sección principal del Archivo, puesto que es aquí donde los investigadores podrán acceder a todos los documentos catalogados. Una vez se accede a la página, los elementos aparecen ordenados por signatura en orden creciente, aunque el usuario puede elegir reordenar los documentos por título o por fecha de agregación al Archivo.

En este punto hay que resaltar que, en una versión primigenia del Archivo, este índice de documentos ofrecía al investigador una información muy escueta sobre cada uno de los elementos, de manera que resultaba muy complicado dilucidar qué documento se acercaba realmente a nuestros intereses. Pues bien, después de una profunda modificación del código fuente de la plantilla de Omeka se ha conseguido que en este índice principal de documentos aparezcan los datos necesarios para que el usuario pueda filtrar lo que le interesa sin necesidad de acceder a cada uno de los registros: título, signatura, contenido, instrumentos de descripción, descriptores onomásticos y descriptores geográficos¹⁰.



Lámina 3. Ejemplo del índice de documentos y la información de los distintos campos.

9. Para una descripción más actualizada del catálogo, así como de los cambios con respecto a la metodología de catalogación, es imprescindible el estudio de Gómez Sánchez-Ferrer (2017-2018).

10. Obviamente, la aparición de más o menos datos en el índice de documentos dependerá de la formación de cada ficha. Por ejemplo, los descriptores onomásticos y geográficos únicamente podrán aparecer en las versiones orales.

Una vez se accede al documento, el usuario encontrará una ficha de catalogación basada en el estándar de metadatos Dublin Core. Obviamente, la nomenclatura de los campos se corresponde con la creada por Diego Catalán específicamente para el ARMPPG en el *Catálogo analítico del archivo romancístico Menéndez Pidal-Goyri* (Catalán, 1998), como ya se ha especificado antes; no obstante, lo único que se ha modificado es la traducción de la página para adaptarla a nuestros criterios y, por tanto, los metadatos asociados al documento se corresponden con los estándares definidos por el sistema Dublin Core. Así pues, si se exportaran los metadatos de un documento a un archivo .xml se podría comprobar cómo “Título [IGR]” es “Title”, “Signatura” es “Identifier”, “Contenido” es “Description”, y así sucesivamente con todos los demás.

Como ya se apuntó anteriormente, cada una de estas categorías está descrita ampliamente en el apartado “§ 2.2. Manual de Uso”; no obstante, se comentarán aquí brevemente los campos más difíciles de comprender:

- Localización de la fuente: este campo se refiere a la biblioteca o archivo donde se conserva el documento, no a la fuente bibliográfica de la que se ha extraído el documento;
- Descriptores geográficos: esta categoría se refiere al lugar o lugares donde se realizó la encuesta que muestra ese documento;
- Descriptores onomásticos: aquí se recoge la información referente a los informantes y los colectores;
- Instrumentos de descripción: en este campo se incluye la referencia o referencias bibliográficas necesarias para cada uno de los documentos;
- Clase de documento: esta categoría hace referencia al tipo de documento físico que se conserva en el archivo: original, fotocopia, etc. Por ejemplo, se considera original una página arrancada de un libro.

Por último, en la parte final de cada ficha el usuario puede consultar la digitalización del documento a través del *plugin* de Omeka *OpenSeaDragon*, que permite acercar y alejar cómodamente la imagen para una mejor comprensión e incluso admite trabajar en pantalla completa. Por otro lado, el usuario debe tener en cuenta que cuando en las observaciones se indica “digitalización no disponible”, se entiende que los documentos han desaparecido físicamente del ARMPPG y únicamente se conservan los datos de catalogación, por lo que tampoco será posible consultar la imagen en el futuro.

2.5. Búsquedas

Una vez descrito en su totalidad el Archivo Digital del Romancero y su estructura, las últimas líneas de este breve trabajo descriptivo se dedicarán a mostrar las herramientas de búsqueda de las que dispone el repositorio y cómo puede utilizarlas el investigador para poder encontrar los materiales que son de su interés.

Desde cualquiera de las secciones del archivo el usuario tiene siempre disponible una barra de búsqueda situada en la zona superior derecha que, por defecto, filtrará por palabra clave. Indudablemente, este tipo de pesquisa no resulta demasiado útil en un Archivo con tal cantidad de información y de tan diversos tipos, por lo que es más recomendable que se utilice la herramienta de exploración avanzada. Para acceder a ella basta con

pulsar los tres puntos que hay al lado de la barra superior y acceder a “Búsqueda avanzada” en el desplegable, o bien acceder a la página de “Documentos” y ahí pulsar el botón “Buscar elementos”.

Como ya ocurría en alguna otra ocasión descrita, antes de la última actualización de la plataforma las posibilidades y los campos de búsqueda eran tan amplios y generales que la herramienta resultaba demasiado complicada de manejar¹¹. Pues bien, tras las últimas modificaciones del código fuente de la plantilla, se decidió elegir únicamente cinco posibilidades de búsqueda: por palabra clave, por campos, por colección, por tipo de documento y por exposición.

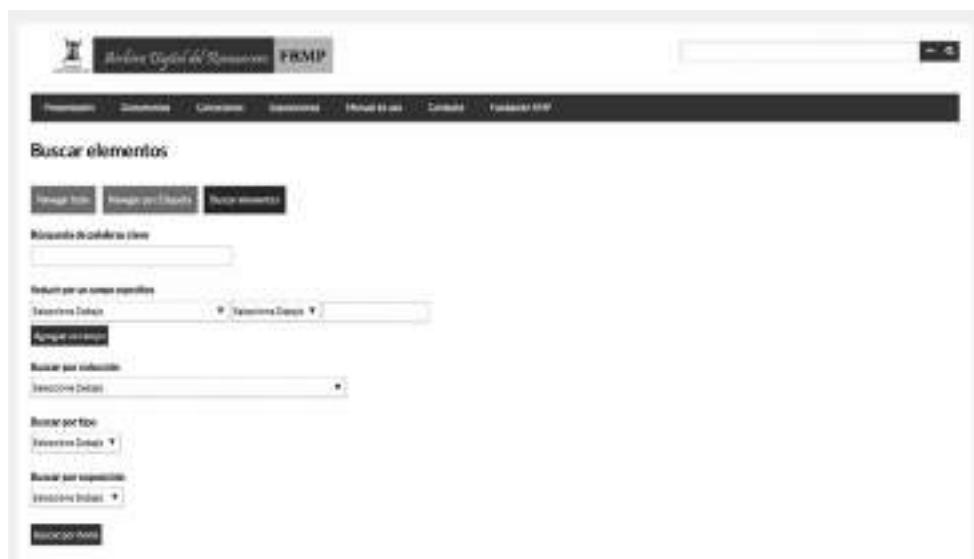


Lámina 4. Herramientas de búsqueda avanzada

Como ya se ha comentado arriba, la búsqueda por palabra clave no resulta demasiado útil dentro del Archivo, aunque sí puede ser un buen complemento para recuperar materiales que conozcamos previamente.

En cuanto a las demás, la búsqueda por colección, por tipo de documento y por exposición no necesitan mayor explicación, ya que el usuario podrá elegir en una lista desplegable entre los materiales disponibles en ese momento¹².

Teniendo en cuenta lo anterior, no cabe duda de que la herramienta de búsqueda principal dentro del Archivo es la que recupera los documentos a partir de los campos de catalogación, por lo que merece la pena extraer aquí algunos ejemplos.

11. Para una descripción de la fase previa del Archivo Digital del Romanero, véase Asensio Jiménez / Bellido Sánchez (2016 y 2017).

12. La razón fundamental de dejar la posibilidad de buscar por tipo de documento es que no se descarta subir material sonoro en un futuro y, en ese caso, habría que diferenciar este tipo de elementos de los archivos puramente documentales.

En primer lugar, hay que tener en cuenta qué información quiere recuperar el usuario a partir de los tres campos de búsqueda disponibles: en el primer desplegable se debe elegir el metadato que se necesite recuperar, en el segundo se pueden elegir los operadores *booleanos* para discriminar en la búsqueda y, por último, es posible añadir uno o varios términos de búsqueda libremente.

De esta manera, si queremos buscar todas las versiones orales que haya dentro del Archivo habría que realizar la siguiente operación: elegir “Contenido”, “Contiene” y a continuación introducir la palabra “oral”. Por otro lado, si lo que se necesita recuperar son materiales que no sean propiamente versiones de romances, sino material de estudio complementario, habría que cambiar los valores anteriores por los siguientes: “Contenido”, “Contiene”, “estudio”; y si se quieren recuperar materiales como cartas o apuntes habría que cambiar el último término por “varios”.

Además, en este tipo de búsqueda se pueden añadir tantos campos como queramos para recuperar información lo más precisa posible. Para ello basta con pulsar el botón “Agregue un campo” y elegir otros tres nuevos valores que se sumarían a los anteriores. De esta manera se podrían recuperar, por ejemplo, todas las versiones orales disponibles de Lugo —añadiendo “Descriptor onomástico”, “Contiene”, “Lugo”— e incluso deslindar de lo anterior aquellas que no estén en el Archivo Sonoro del Romancero —añadiendo “Localización de la fuente”, “No contiene”, “ASOR”—.

Por último, este tipo de búsquedas por campo específico se pueden también combinar con las demás. De esta manera, se pueden recuperar con una sencilla búsqueda todas las versiones orales de Lugo de una colección concreta.

Con todo lo visto hasta aquí, parece claro que el Archivo Digital del Romancero no debe considerarse como una plataforma de divulgación, pues está diseñada específicamente para apoyar y facilitar la labor de los investigadores, que conocen la materia, que comprenden el proceso de catalogación y que pueden encontrar, a través de estas búsquedas, nuevos materiales o referencias complementarias para ampliar o completar sus trabajos de investigación.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALCARAZ MARTÍNEZ, Rubén (2014), *Omeka 2. Manual de usuario*. Accesible en línea en: <http://www.rubenalcaraz.es/manual-omeka/index.html>.
- ARMISTEAD, Samuel (1978), *El Romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal (Catálogo-Índice de romances y canciones)*, 3 vols., Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal.
- ASENSIO JIMÉNEZ, Nicolás y SÁNCHEZ BELLIDO, Sara (2016), «El Archivo Digital del Romancero: Omeka aplicado a la preservación y el análisis de la poesía tradicional», *Cuadernos de Investigación Filológica*, 42, 129-144.
- CATALÁN, Diego (coord.) (1998), *Catálogo analítico del archivo romancístico Menéndez Pidal-Goyri*, Barcelona, Quaderns Crema / Fundación Ramón Menéndez Pidal.
- CATALÁN, Diego (2001), *El Archivo del Romancero. Patrimonio de la humanidad. Historia documentada de un siglo de historia*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal, 2 vols.

GÓMEZ SÁNCHEZ-FERRER, Guillermo (2017-2018), «Nueva descripción del Archivo romancístico Menéndez Pidal-Goyri: a propósito de la catalogación del romancero épico de referente carolingio, ariostesco, artúrico y amadisiaco», *Abenámar: Cuadernos de la Fundación Ramón Menéndez Pidal*, II, 93-131.

Romancero Tradicional de las Lenguas Hispánicas (1957-1985), 12 vols., Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal / Gredos.

SÁNCHEZ BELLIDO, Sara y ASENSIO JIMÉNEZ, Nicolás (2017), «El Archivo Digital del Romancero: metodología y desarrollo de un proyecto de preservación», *Corpus y bases de datos para la investigación en literatura*, coord. Rebeca Lázaro Niso, Logroño, Fundación San Millán de la Cogolla, 173-183.

WAGNER, Harry y WEIBEL, Stuart (2005), «The Dublin Core Metadata Registry: Requirements, Implementation, and Experience», *JoDI: Journal of Digital Information*, 6 (2), 1-20.

WEIBEL, Stuart (2010), «Dublin Core Metadata Initiative (DCMI). A Personal History», *Encyclopedia of library and information sciences*, vol. 3, coord. Marcia J. Bates, Boca Raton, CRC Press, 1655-1663.

ROMANCES SEFARDÍES EN LA COLECCIÓN DE TOMÁS GARCÍA FIGUERAS*

PALOMA DÍAZ-MAS

CSIC / Universidad del País Vasco (UPV/EHU)

RESUMEN

En la Biblioteca Nacional de España se conserva el legado del militar africanista e historiador Tomás García Figueras (1892-1981), que incluye miles de libros, folletos, dibujos, grabados, fotografías, periódicos, documentación personal y otros documentos manuscritos y mecanoscritos. Entre estos últimos hay una colección de más de cien romances (cada uno de ellos representado por varias versiones) recogidos por el propio García Figueras y sus colaboradores durante el periodo del Protectorado español en Marruecos en las comunidades sefardíes de de Larache, Arcila, Alcazarquivir y Tetuán. En este artículo ofrecemos una primera presentación de esta colección, hasta ahora desconocida e inédita.

PALABRAS CLAVE

Romancero sefardí; Protectorado español; Marruecos; Tomás García Figueras; Biblioteca Nacional de España.

ABSTRACT

In the National Library of Spain is preserved the legacy of the africanist military officer and historian Tomás García Figueras (1892-1981), which includes thousands of books, pamphlets, drawings, prints, photographs, newspapers, personal documents and other manuscript and typed documents. Among the documents there is a collection of more than one hundred ballads (each represented by several versions), collected in the Sephardic communities of de Larache, Arcila, Alcazarquivir and Tetuan by García Figueras and his collaborators during the period of the Spanish Protectorate in Morocco. This article is a first overview of this collection, until now unknown and unpublished.

KEYWORDS

Sephardic ballads; *romancero*; Spanish Protectorate; Morocco; Tomás García Figueras; National Library of Spain.

* Este trabajo es producto de los proyectos de investigación S2015/HUM-3362 “Acis y Galatea. Actividades de Investigación en Mitocrítica Cultural” de la Comunidad de Madrid; y FFI2017-88021 “El Romancero: nuevas perspectivas en su documentación, edición y estudio” del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

En este artículo damos noticia de una colección de romances sefardíes hasta ahora desconocida e inédita, que se conserva en la Biblioteca Nacional de España y cuya descripción y estudio estamos realizando.

1. HISTORIA DE LA COLECCIÓN

En 1966, Tomás García Figueras legó a la Biblioteca Nacional su biblioteca y archivo personales¹.

Tomás García Figueras (Jerez de la Frontera, 1892-1981) fue un militar africanista, erudito e historiador. Residió en Marruecos durante el Protectorado español (primero entre 1921 y 1931 y, posteriormente, entre 1936 y la independencia del país en 1956), donde ocupó, entre otros cargos, el de Delegado de Asuntos Indígenas. En la vida civil fue alcalde de Jerez de la Frontera entre 1958 y 1966; desarrolló también una importante labor como estudioso de la cultura marroquí, historiador y cronista de su ciudad natal, lo que le mereció ser miembro de la Real Academia de la Historia.

Durante el tiempo en que residió en Marruecos formó una enorme colección bibliográfica y documental especializada en el mundo árabe e islámico, y especialmente en el del norte de África. Los materiales legados a la Biblioteca Nacional de España en 1966 (que fue ampliando en sucesivas entregas) consistían en una biblioteca con unos 6.000 volúmenes, cerca de 12.000 folletos, una colección de revistas y periódicos de 400 títulos, una miscelánea (compuesta sobre todo por recortes de prensa) que ocupa más de 600 volúmenes, numerosos documentos manuscritos y mecanoscritos (entre ellos, muchas cartas), más de 800 mapas, unos 1.000 dibujos y grabados, 3.000 tarjetas postales y en torno a 30.000 fotografías, entre positivos y negativos.

Ese gran legado sirvió de base para la creación de la “Sección África” de la Biblioteca Nacional, a la que se incorporaron también fondos procedentes de otras donaciones particulares y (en 1979) de la Biblioteca de la Dirección General de Marruecos y Colonias².

La Sección África de la Biblioteca Nacional siempre estuvo infrutilizada y recibía pocas consultas. En 1989 se clausuró su sala de lectura como tal sección independiente y los fondos se distribuyeron, según el tipo de documento, en distintas secciones de la Biblioteca Nacional: los libros se integraron en la colección bibliográfica y pueden consultarse en el Salón General de Lectura; los materiales gráficos (fotografías, postales y mapas) se conservan en la Sala Goya; los periódicos se integraron en la hemeroteca (parte de ellos pueden consultarse en la Hemeroteca Digital³) y los documentos manuscritos y mecanoscritos se conservan en la Sala Cervantes.

Es precisamente a este último fondo al que pertenece la colección de romances sefardíes.

En su edición de los romances tangerinos que recogió Zarita Nahón para su tesis doctoral en la Universidad de Columbia, los profesores Samuel G. Armistead y Joseph H. Silverman hacen la siguiente observación:

1. Más información en: <<http://www.bne.es/es/Actividades/Ciclos/CitaBNE/Historico/CitaBN2007/Coleccion-GarciaFigueras.html>>.

2. Sobre esta sección, véase: <<http://www.bne.es/es/Colecciones/Africa/Historia/index.html>>.

3. Accesible en línea en: <<http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/>>.

Desconocemos la extensión y el paradero actual de una colección que dice haber formado Tomás Gracia Figueras en el año 1936 en las comunidades de Alcazarquivir, Larache, Arcila, Tánger, Tetuán y Xauen. (Armistead / Silverman, 1977: 17, nota 11)

En el mismo lugar remiten como fuente de la información a un artículo publicado por el propio García Figueras en el periódico *ABC* el 24 de septiembre de 1961, del que hablaremos más adelante.

A principios de los años 80 del siglo XX, los propios Armistead y Silverman debieron de averiguar que el fondo se encontraba en la Biblioteca Nacional e intentaron consultarlo. Por mediación de Jacob M. Hassán también me pidieron a mí, que entonces estaba iniciando mi carrera investigadora como becaria del CSIC, que hiciese una primera revisión de los documentos.

La consulta fue dificultosa. En aquel entonces los documentos estaban sin catalogar y el procedimiento de gestión de los fondos de la sección no respondía a los estándares internacionales que luego se han impuesto en las bibliotecas públicas españolas. Por tanto, lo único que pudimos hacer, tanto Armistead y Silverman como yo, fue examinar de forma un tanto desordenada y asistemática algunas carpetas que contenían documentos manuscritos o mecanoscritos con versiones de romances, sin que nos resultase posible esclarecer totalmente las características del conjunto de la colección ni la relación entre los documentos desordenados que se nos mostraron. El profesor Armistead llegó a copiar a mano algunas de las versiones de esta colección, y una fotocopia de esos papeles de trabajo se encuentra en la Fundación Ramón Menéndez Pidal de Madrid. En las publicaciones posteriores de Armistead y Silverman no he podido encontrar ninguna mención de esta colección, ni parece que ningún otro investigador haya publicado nada más sobre ella.

En 2016 (es decir, treinta y cinco años después del primer contacto) recobré el interés por estos materiales y empecé a hacer gestiones para intentar encontrarlos y consultarlos.

La colección seguía sin catalogar ni describir, pero gracias al esfuerzo y dedicación del personal de la Sala Cervantes de la Biblioteca Nacional, fue posible localizarla y hacer una primera descripción y catalogación muy somera, que se ha incorporado al catálogo general de la BNE⁴. Por mi parte, estoy realizando una descripción detallada de los documentos, como paso previo para su estudio y eventual edición de los materiales de interés.

Lo que presento aquí es, por tanto, una primera descripción de los documentos que hasta ahora he podido consultar.

2. EL ARTÍCULO DE GARCÍA FIGUERAS EN *ABC*

Como señalaban Armistead y Silverman, Tomás García Figueras publicó en el diario *ABC* de Madrid, el 24 de septiembre de 1961, un artículo sobre los romances sefardíes de Marruecos, en el que ofrece interesantes datos sobre la colección que él mismo había formado.

El artículo empieza con información básica sobre la diáspora sefardí y el mantenimiento de la lengua española entre los sefardíes. A continuación, enumera las encuestas

4. Son los documentos catalogados con las signaturas AfrGF.Leg/1 a AfrGF.Leg/5.

de campo realizadas para recoger romances sefardíes (tanto de Marruecos como del Mediterráneo Oriental), empezando por la que realmente es la primera, la de “Coello y Pacheco”, que “estudió y recogió varios romances conservados entre los sefarditas, que también estudió —no es preciso decir con qué competencia— Menéndez Pelayo”. En efecto, el escritor Carlos Coello y Pacheco fue el primer español que recogió romances sefardíes, haciéndose con una pequeña colección de 12 textos de Salónica durante una estancia en Estambul en 1885, invitado por su tío Diego Coello, a la sazón embajador de España ante la Sublime Puerta; esos textos fueron posteriormente publicados por Marcelino Menéndez Pelayo en su *Antología de Poetas Líricos Castellanos* (véase Díaz-Mas, 2016).

También menciona García Figueras, sin detenerse en detalles, a otros recolectores y estudiosos, como Sánchez Moguel (sin duda por su artículo Sánchez Moguel, 1890), Menéndez Pidal, Ángel Pulido, Rodolfo Gil (véase Gil, 1911), Manuel Manrique de Lara, Rafael de Roda⁵ y Manuel Ortega, del que elogia su libro sobre los judíos de Marruecos, en uno de cuyos apartados se publican también romances y canciones sefardíes (Ortega, 1919). A continuación justifica y explica su propio interés por la recolección de romances sefardíes en Marruecos durante el Protectorado:

Como además —ya lo hemos dicho en otras ocasiones—, los interventores teníamos el ansia de conocerlo todo y de servir en todos los órdenes de actividades —y las culturales en primer término— era lógico que en 1936 sintiese el anhelo de poner yo mi grano de arena en este aspecto de la gran empresa.

Claro está que nosotros actuábamos en un plano y con un propósito limitado: en éste, como en otros muchos aspectos de la ciencia, del arte, etc, “levantábamos la caza”, para ofrecerla al especialista.

Nuestras tareas en busca de los romances de las juderías marroquíes pusieron de relieve la enorme riqueza y la gran cantera que se presentaba al estudio y a la investigación. Alcazarquivir, Larache, Arcila, Tánger, Tetuán, Chauen. Tuvimos valiosísimos colaboradores en el magisterio de las escuelas israelitas —España se ocupó siempre de este aspecto de la enseñanza— y hubo colaboradoras y colaboradores meritísimos que están siempre presentes en nuestra gratitud y en nuestro imborrable recuerdo.

Quedaban aún, entonces, viejas hebreas que recordaban muchos romances; es cierto que muchas de las versiones eran deformadas, y hasta que algunos de esos romances estaban, a veces, formados por trozos de otros varios, pero la recogida en lugares tan distintos permitía en muchos casos llegar a conclusiones bastante precisas.

Fue un colaborador inmediato y valioso en esta tarea el coronel Antonio García Gracia, ya fallecido, que unía a su clara inteligencia un notable sentido poético y una gran facilidad para versificar.

5. Rafael de Roda Jiménez publicó varias monografías sobre economía, población y artesanía de Marruecos, de la mayoría de las cuales había un ejemplar en la biblioteca particular de García Figueras; con éste publicó también una monografía en tres volúmenes sobre la economía social de Marruecos (Roda / García Figueras, 1950-55). En el Ateneo de Madrid pronunció una conferencia sobre las relaciones hispano-sefardíes en el Protectorado, cuyo texto se publicó en un folleto (Roda, 1920). Más datos sobre sus obras en: <<http://datos.bne.es/persona/XX1398881.html>>.

Repetimos que la tarea se limitaba a esa recogida y a ese análisis primario. La labor fecunda, continuadora con todo decoro y mérito de la obra de Menéndez Pidal, correspondería a destacados valores científicos españoles, entre los que señalo como símbolo el catedrático D. Manuel Alvar, cuyos dilatados y profundos conocimientos en la materia, puestos de relieve en trabajos notabilísimos, no precisan ciertamente adjetivos. Asimismo hemos de citar con elogio los trabajos del gran musicólogo Arcadio de Larrea⁶.

Pero quiero cerrar el recuerdo refiriéndome a la valiosa colaboración de aquel pintor singular de Marruecos que fue don Mariano Bertuchi. Tal vez donde más habíamos avanzado había sido en la recogida de los romances de cautivos, y hasta llegamos a pensar –ilusiones en una edad optimista e ilusionada– que podríamos recoger un conjunto de ellos para darlos a conocer, siempre dentro de la modestia del propósito, con ilustraciones de Bertuchi.

Don Mariano fue en esta empresa, como en todas y como en todo, el amigo noble y generoso y, a nuestra petición, nos respondió con unas preciosas ilustraciones de los primeros romances que le mandamos con ese objeto. De esas ilustraciones reproducimos hoy dos que corresponden a los romanceros [sic] “¡A lo lejos, lejos!” y a “La Reina Cherifa mora”⁷. Después otras ocupaciones y preocupaciones más apremiantes nos hicieron abandonar una empresa que queda, sin embargo, enriquecida para nosotros en el recuerdo, con hondas nostalgias y sinceros afectos y gratitudes [...]. (García Figueras, 1961: 53-55)

El artículo acaba prodigando elogios a Bertuchi y ponderando el interés de los romances conservados por los sefardíes.

La colaboración de García Figueras en *ABC* ofrece interesante información sobre su colección, que viene a corroborarse con el examen de los documentos conservados en la Biblioteca Nacional de España. Entre ellas, que la recolección se inició en 1936 (es decir, nada más iniciarse la segunda estancia de García Figueras en Marruecos, y en plena guerra civil española) y se realizó sobre todo en Larache, Arcila, Alcazarquivir y Tetuán, y hay además algún texto de Xauen (aunque menciona también Tánger, no hemos encontrado ninguna versión con esa procedencia).

Un detalle relevante es que García Figueras se sirvió de las maestras y maestros judíos de las escuelas del Protectorado como corresponsales (no necesariamente como informantes), lo cual hace pensar que las versiones de romances se recogerían sobre todo entre los alumnos de las escuelas y sus familias (las “viejas hebreas que recordaban muchos romances”, aparte de constituir un tópico⁸, podrían ser las abuelas de los niños judíos

6. Tanto los primeros estudios de Manuel Alvar sobre la tradición oral sefardí de Marruecos (romances, endechas, cantos de boda: véase Alvar, 1951, 1951-52, 1953, 1955) como los volúmenes de romances y canciones rituales sefardíes publicados por Arcadio de Larrea Palacín (Larrea, 1952, 1954) son entre 15 y 20 años posteriores a la recolección de García Figueras.

7. En efecto, el artículo de *ABC* aparece ilustrado con los dos grabados mencionados.

8. La alusión a las “viejas judías” como informantes es recurrente en las noticias sobre la recolección de romances sefardíes. Sin ir más lejos, uno de los primeros corresponsales de Ramón Menéndez Pidal, Moisés Abravanel, de Salónica, menciona en una de sus cartas que era “menester de trovar viejas y aserlas cantar por puerder escritirlas”; sin embargo, tal y como demostró Samuel G. Armistead, las versiones que Abravanel envió a Menéndez Pidal no fueron recogidas en encuesta de campo, sino copiadas de libritos aljamiados publicados por las mismas fechas por

escolarizados en escuelas españolas). Aunque también colaboraron en la recolección militares y funcionarios de la administración española en Marruecos, como el mencionado coronel García Gracia.

La colaboración del importante pintor africanista Mariano Bertuchi⁹ como ilustrador la comentamos un poco más adelante, pero baste adelantar que entre los papeles conservados en la BNE hay varias cuartillas con indicaciones “para el dibujante”, que sin duda García Figueras preparó para enviar a Bertuchi.

También el artículo declara que existió el proyecto de publicar los romances acompañados de ilustraciones, y apunta indirectamente a las razones por las cuales la colección pudo quedar inédita, cuestión que también comentaremos más adelante.

3. LOS DOCUMENTOS DE LA COLECCIÓN GARCÍA FIGUERAS DE ROMANCES SEFARDÍES

En su estado actual, la colección está compuesta por cinco cajas de archivo, que contienen cada una un número variable de carpetas de cartulina (entre 13 y 40); en el interior de cada una de las carpetas, a su vez, hay una serie de hojas manuscritas y mecanoscritas (entre 1 y 58 por carpeta), que contienen versiones de romances, anotaciones, cartas y otros documentos.

La caja 1 contiene 13 carpetas, correspondientes a otros tantos romances (cada uno con varias versiones); en la caja 2 hay 16 carpetas con versiones de romances; la caja 3 tiene 18 carpetas; la 4 contiene 38 carpetas; y en la 5 hay, además de 25 carpetas con versiones de sendos romances, otros documentos de enorme interés: un primer volumen de lo que parece que iba a ser la versión definitiva, para imprimir, de su colección de romances (AfrGF.Leg/5/26; véase el subepígrafe 3.3. más adelante), siete cuadernos en los que el propio García y Figueras y dos de sus colaboradoras (Camila Chocrón y Celia Benchimol) recopilaron romances tradicionales (AfrGF.Leg/5/27-33), seis carpetas con correspondencia con sus colaboradores (AfrGF.Leg/5/35-40), además de otra carpeta con notas, apuntes y recortes de prensa relacionados con el romancero (AfrGF.Leg/5/34). Creemos posible que en el inmenso legado existan otras cajas todavía sin catalogar ni describir, que podrían contener más materiales relacionados con la colección.

El hecho de que los documentos estén agrupados en carpetas numeradas significa que hubo intentos previos de ordenar la colección. En gran medida, esa ordenación se debe a García Figueras, pero otros indicios (como que parte de los documentos tengan una signatura antigua a lápiz) muestran que ha habido también, en momentos anteriores al actual, un intento de ordenación de la colección por personal de la Biblioteca Nacional.

En cuanto al contenido de cada carpeta, aunque varía de unas a otras, responde a la siguiente tipología de documentos (y aparecen con frecuencia, aunque no siempre, en este orden):

el impresor salonicense Yacob Abraham Yoná (Armistead, 1978, I: 14).

9. Mariano Bertuchi Nieto (Granada, 1884-Tetuán, 1951) es considerado el pintor más importante del Protectorado español en Marruecos, donde además ejerció cargos oficiales como los de inspector de los servicios de Bellas Artes, director del Museo de Arte Indígena, de la Escuela de Artes y Oficios de Tetuán y de la Escuela Preparatoria de Bellas Artes. Además de pintar numerosos óleos y acuarelas con temas marroquíes, realizó carteles e ilustraciones para libros y periódicos.

3.1. *Textos mecanoscritos con bibliografía de versiones de cada romance y comentarios*

Tienen el aspecto de ser el esbozo para un breve estudio (de una o dos páginas) que debía acompañar a cada romance; en estos estudios se documenta la existencia de otras versiones publicadas del romance, tanto de la tradición sefardí como de diversas tradiciones hispánicas, se comparan algunas de las características de unas versiones y otras, y se añaden observaciones de muy diverso tipo (métricas, estilísticas, sobre el trasfondo histórico, comentarios morales, etc).

En buena parte de las carpetas hay dos documentos de este tipo, que podrían corresponder a dos fases del trabajo:

- a) unos parecen ser estudios más o menos definitivos, probablemente hechos por García Figueras con la intención de que acompañasen a la edición del romance;
- b) otros parecen corresponder a una fase previa, en que se maneja menos bibliografía y se incluyen a veces comentarios sobre la pertinencia o no de incluir el romance en la colección y sobre el tratamiento que se ha dado a los textos (lo cual indicaría que estos documentos no estaban destinados a la publicación, sino que serían sólo materiales de trabajo); es posible que el autor de los documentos tipo 1.b no sea García Figueras, sino alguno de sus colaboradores, probablemente el ya mencionado coronel García Gracia, quien también le manda algunas cartas con comentarios parecidos. Algunas de las observaciones que aparecen en estas hojas son las siguientes¹⁰:

Por ser tan conocido y estar tan extendido, puede dejarse en reserva.

Está muy bien conservado (comentario al romance de *Gerineldo*, AfrGF. Leg/1/6, hs. 38-39).

A pesar de estar muy conocido, puede ser publicable por ser romance probablemente viejo y no estar mal conservado (nota manuscrita en una *Adúltera (ó)*, AfrGF.Leg/1/7, hs. 12-13)

De momento se puede tener en reserva por si hace falta (en una hoja con comentarios al *Conde Claros*, AfrGF.Leg/1/8, hs. 8-10).

La bibliografía del romancero manejada por García Figueras es relativamente amplia, teniendo en cuenta las publicaciones disponibles en la época: utiliza siempre la monumental antología de Santullano (en la colección bibliográfica del fondo García Figueras hay sólo un ejemplar de una 5ª reedición de 1946 [AfrGF/4467], que tiene distinta paginación que la primera edición, de 1930 y sus reimpresiones posteriores); usa también la entonces reciente compilación del romancero de la Montaña (Cossío / Maza Solano, 1933-34); una antología de romances sefardíes de Oriente y de Marruecos (Gil, 1911) —también hay en la Biblioteca Nacional un ejemplar que fue suyo: AfrGF/610—; el primer intento de catalogación del romancero sefardí de Menéndez Pidal (probablemente a partir de la reedición de Menéndez Pidal, 1927); la sección del libro de Africano Fernández (1918), que incluye romances y canciones sefardíes; y el libro de Manuel

10. En las citas respeto la grafía de las fuentes, incluso cuando hay errores de puntuación, versalización o uso de tildes.

Ortega Pichardo sobre los hebreos de Marruecos (Ortega, 1919), del cual hay también en la BNE un ejemplar procedente de su biblioteca (AfrGF/5979); en algún caso (pero no siempre) remite a la antología divulgativa *Flor Nueva de Romances Viejos* (seguramente a través de la edición argentina de Menéndez Pidal (1938), ya un ejemplar de esa edición se encuentra también en el fondo de García Figueras: AfrGF/1539) y a *Primavera y Flor de Romances* (Wolf y Hofmann, 1856), aunque en este último caso las referencias quizás no sean directas, ni siquiera a través de la reedición de Menéndez Pelayo (1900a), sino siguiendo los comentarios de Menéndez Pidal (1927); remite también a una colección de canciones infantiles (Llorca, 1915) y a un “folleto de la Sociedad Menéndez Pelayo”, que suponemos que es una separata de la pequeña compilación de romances orientales publicada por Díaz-Plaja (1934), ya que la numeración de los romances a los que remite coincide y además se conserva un ejemplar entre los folletos de la biblioteca de García Figueras (AfrGFC/385/17). Aunque en su artículo de *ABC* en 1961 demuestra conocerlos (ya que menciona la recolección de Coello y Pacheco y su edición por Menéndez Pelayo), en el momento de formar su colección no parece haber utilizado el volumen dedicado a romances de la tradición oral de la *Antología de poetas líricos castellanos* (Menéndez Pelayo, 1900b), donde hay una sección de “Romances castellanos tradicionales entre los judíos de Levante”.

3.2. Cuartillas apaisadas, cada una de las cuales lleva el título “Nota para el dibujante”

No contienen realmente instrucciones para realizar los dibujos, sino comentarios, por lo general bastante breves, sobre el origen, tema o época de ambientación del romance, del estilo de los siguientes:

Romance de la mujer adúltera

En el siglo XVI se publicaron diversas redacciones de este romance, entre otras la del Cancionero de Romances de 1550 (AfrGF.Leg/1/7, hs. 1-3).

Romance viejo del ciclo Carolingio. El Conde Claros es hijo de Reinaldos de Montalban y la Princesa es hija del emperador (AfrGF.Leg/1/8, h. 1).

Este romance procede de un pliego suelto del siglo XVI (Valladolid 1572).

Es un asunto novelesco de aventuras amorosas (AfrGF.Leg/1/1, h. 5).

Puede situarse la acción en los siglos XV ó XVI.

A primera vista se destaca en el romance el absurdo de que la reina mora lo es de Almería, cautivan a la Cristiana en Almería y la misma reina fue anteriormente cautivada en Almería.

En esto coinciden casi todas las versiones, sin embargo [sic] hay una versión de la Montaña, recogida en Belmonte, que es la que parece dar el verdadero sentido de la acción. En ella es la reina de Turquía la que [sic] dice que quiere una esclava que no sea mora ni de Turquía y van a buscarla hacia Francia y hacia Almería (AfrGF.Leg/1/2, h. 2).

La acción en Burgos, Corte de Castilla.- Siglo XI.- Año 1072. Los personajes a que se refiere el romance son el Rey Don Sancho rey de Castilla que acaba

de coronarse rey de Leon; su hermano Don Alfonso vencido y preso por Don Sancho en la batalla de Golpejera y Doña Urraca, la hermana de ambos, que es la Doña Alda del romance. Son tiempos del Cid el cual es ya Alférez de Don Sancho (AfrGF.Leg/1/3, h. 6).

Con frecuencia junto a la cuartilla, o incluso pegadas a ella, hay folios mecanoscritos que contienen una versión del romance de que se trate, y que se supone que estaba preparada para enviársela también al dibujante.

3.3. Folios mecanografiados que contienen una edición del romance con notas al pie

En ellos, el texto del romance aparece mecanografiado a doble espacio, con los versos centrados en la página y por lo general agrupado en cuartetos, y con notas a pie de página en las que se recogen variantes de otras versiones (pero sin indicación de la procedencia geográfica de esas variantes ni de la versión base; simplemente se señala “otras versiones dicen...”, “en otras...”, etc).

Sendas copias-calco de estas ediciones mecanoscritas de los primeros 25 romances se encuadernaron juntas formando un volumen, bajo el título “Romances recogidos en las juderías de / Larache, Arcila, Alcazarquivir y Tetuan / por Tomás García Figueras / Cuaderno 1º : del 1 al 25 / Larache 1936-1938” (AfrGF.Leg/5/26), que parece un original preparado para la imprenta; en este supuesto original, no obstante, no se incluye ningún estudio como los del punto 3.1. más arriba, sino sólo las ediciones de los romances. Es posible que en otras cajas aún no catalogadas del legado García Figueras haya más volúmenes parecidos, con las ediciones del resto de los romances.

3.4. Folios mecanoscritos que contienen versiones de romances, casi siempre con indicación de procedencia

Están mecanografiados con distintos formatos y tipografía de diferentes máquinas, la mayoría con teclado español, aunque hay algunos que parecen escritos con una máquina de teclado inglés, ya que no tienen tildes ni ñ.

Normalmente carecen de indicación de informante y de recolector, pero casi siempre tienen (normalmente manuscrita en el ángulo superior derecho) la indicación del lugar de recolección. Los lugares que aparecen con mayor frecuencia son Larache, Arcila, Alcazarquivir y Tetuán y alguna se identifica como de Xauen.

Varias de esas versiones mecanoscritas parecen ser copia en limpio de versiones manuscritas que se conservan en la misma carpeta (véase 3.5. más adelante), aunque no de todos los textos mecanografiados hay una versión manuscrita.

En muchos casos hay varias copias-calco mecanográficas del mismo texto y con frecuencia algunas de esas hojas llevan anotaciones manuscritas, de una o de varias manos, que indican correcciones o variantes de otras versiones, lo que hace pensar que las copias sirvieron como material de trabajo para los recolectores.

3.5. *Hojas manuscritas, de diversas manos*

Algunas son hojas sueltas de distintos formatos (sobre todo cuartilla y holandesa), mientras que otras parecen arrancadas o incluso recortadas con tijeras de cuadernos de varios tamaños y formatos.

En la mayoría de los casos las versiones contenidas en esas hojas manuscritas se encuentran también mecanografiadas en la misma carpeta, en una o varias copias, como si se hubieran pasado a limpio a máquina (véase punto 3.4. más arriba); aunque en el proceso de pasado a limpio parecen haberse introducido sobre la marcha algunas modificaciones y correcciones.

3.6. *Cartas*

Algunas son originales de misivas recibidas por García Figueras y otras copia de cartas enviadas por él. Parte de las cartas están agrupadas en carpetas en la caja 5 (AfrGF. Leg/5/35-40), pero otras se encuentran dispersas en otras cajas, en el interior de las carpetas que contienen las versiones de los romances. De ellas se pueden colegir algunos datos sobre las fechas de la recolección, la identidad de sus colaboradores y el método de trabajo.

4. INTERPRETACIÓN DE LOS MATERIALES EXAMINADOS

Los materiales pueden parecer un tanto caóticos, pero examinados con atención nos permiten deducir ya algunas conclusiones:

García Figueras planeaba publicar un libro con una colección de romances sefardíes de Marruecos, y parece que incluso llegó a reunir un original con la edición de los textos preparados para la imprenta (al menos, de los primeros 25 romances: AfrGF.Leg/5/26). A ello alude en su artículo de *ABC* cuando dice:

hasta llegamos a pensar –ilusiones en una edad optimista e ilusionada– que podríamos recoger un conjunto de ellos para darlos a conocer, siempre dentro de la modestia del propósito, con ilustraciones de Bertuchi.

En las cajas AfrGF.Leg/1 a AfrGF.Leg/5 de Biblioteca Nacional de Madrid se conservan materiales utilizados para la elaboración de ese libro inédito.

A juzgar por las observaciones que encontramos en los documentos sobre romances que podrían o no incluirse, o que “puede quedar en reserva”, parece que García Figueras no planeaba publicar todos los romances que había podido recolectar, sino sólo una selección de los que le parecían más significativos o valiosos.

Los criterios de la selección y ordenación de los romances en ese proyectado libro no están claros, pero algunas pautas pueden deducirse de sus propios comentarios.

Los materiales conservados indican también que para cada romance García Figueras planeaba que hubiera una versión editada, con notas que recogían variantes de otras versiones; por lo que se deduce de la comparación de los textos conservados, la mayor parte de las veces la versión base sería de Larache, con anotaciones de variantes de otras tradiciones, pero en el libro no parece que fuera a indicarse el origen. Sólo en contadas ocasiones estaba previsto incluir más de una versión, como por ejemplo en el romance de

La buena hija, cuando indica “Por diferir un poco de la anterior y resultar muy completa se reproduce esta versión de Arcila” (AfrGF.Leg/3/2, h. 10).

Parece claro que, aunque recogía todas las versiones que podía encontrar, tenía la intención de publicar sobre todo versiones cabales, coherentes y en la medida de lo posible parecidas a otras versiones ya publicadas, lo cual hace que con frecuencia en la edición seleccione las variantes más comunes, desechando formulaciones más originales o más específicamente sefardíes. Además, algunas versiones de encuesta debieron de ser arregladas para ordenar sus versos o secuencias o para hacer la narración más coherente, de forma que el texto preparado para publicar, aunque tome como base una de las versiones recogidas en encuesta, resulta ser prácticamente facticio. Por ejemplo, en un comentario (del tipo 1b arriba mencionado) sobre *Sancho y Urraca*:

Puede ser publicable.

Se ha reconstruido ligeramente a base de las distintas versiones recogidas del romance de Don Sancho, pero se han respetado las absurdas deformaciones de que a Don Sancho le llame Fernando y diga que es rey de Toledo y de Aragón y que este ofrezca Sevilla, Granada o Toledo, ya que en esta forma se ha recogido y se conserva; no dejando de ser curioso meditar sobre el trámite que habrá seguido esta transformación en transmisiones sucesivas.

En la versión recogida a máquina en la carpeta, se han utilizado los versos de la nota 6, que se ajustan más al romance de Don Sancho que dice “que el que rogase por él, que le diesen por traidor”. Se ha modificado lo de Doña Alda (nombre deformado) poniendo en lugar del verso “Doña Alda y antes del sol”, “y antes que saliese el sol”. Se han utilizado los versos de las notas 20 y 21, más de acuerdo con el romance, que dice:

Vivo lo habeis de dar, vivo
vivo, que no muerto, no.

Y se han utilizado los cuatro últimos versos de una de las versiones recogidas que tienen afinidad con los cuatro últimos versos del romance, que dice:

Mal hayas tu, hermana,
y quien tal te aconsejó
que mañana de mañana,
muerto te lo diera yo.

(AfrGF.Leg/1/3, hs. 25-26)

En todo caso, se trata de criterios editoriales más propios de la poesía culta que de la tradicional, y que hoy no suscribiríamos para un corpus de poesía de transmisión oral.

En algún momento se debió de plantear que la edición de cada uno de los romances fuese acompañada de un breve estudio en el que se comentarían el contenido del texto las características de las versiones sefardíes en comparación con las de otras tradiciones. Y en el plan inicial de trabajo estaba, sin duda, que cada romance llevase además una ilustración realizada por Mariano Bertuchi: así lo afirma el propio García Figueras en su artículo de *ABC* y lo corrobora el hecho de que prácticamente en todas las carpetas haya una “Nota para el dibujante” acompañada de una versión del romance.

Probablemente haya sido una suerte que el libro no llegase a publicarse, ya que ello ha propiciado que, junto con los materiales definitivos (la edición con anotación de variantes, el breve estudio preparado para acompañarla y las indicaciones para la ilustración) se hayan conservado (tanto en cada una de las carpetas como en los cuadernos manuscritos AfrGF.Leg/5/27-33) versiones manuscritas o mecanoscritas del romance, recogidas en encuesta y representativas de distintas tradiciones geográficas. Unos documentos que quizás se hubieran desechado una vez impreso el libro.

Otra cuestión es cómo se hizo la recolección. En su artículo de *ABC*, García Figueras menciona a varios colaboradores, cosa que se corrobora con el examen de los materiales. Parece que él mismo recogió versiones de Larache, pero incluso en esa ciudad debió de contar con ayudantes. Entre las cartas conservadas en las carpetas hay alguna con detalladas observaciones sobre un romance, firmada por un “Antonio” que debe de ser el coronel Antonio García Gracia al que menciona en su artículo de 1961. En la caja 5 se han conservado cuadernos elaborados por el propio García Figueras, Celia Benchimol y Camila Chocrón; en varias carpetas de esa misma caja 5 y de las cajas 1-4 se conservan notas y cartas firmadas por Estrella Sananes.

Estrella Sananes fue una de las sefardíes que estaban en 1931 en la Residencia de Señoritas, cuando Tomás Navarro Tomás y Eduardo Martínez Torner grabaron los discos del Archivo de la Palabra¹¹. En el disco canta, junto con otra joven sefardí, Yojébed Chocrón, varios romances de Tetuán, de donde ambas eran originarias. Sin embargo, en la colección de García Figueras, la mayoría de las versiones enviadas por Estrella Sananes provienen de Arcila, donde era maestra y encuestaba entre sus alumnos (así se pone de manifiesto en algunas de sus cartas de AfrGF/5/34), aunque aporta también versiones de su propia tradición tetuaní.

Con respecto a Camila Chocrón, hay que tener en cuenta que entre los sefardíes (hombres y mujeres) de todas las épocas ha sido frecuente usar, además del nombre judío recibido pocos días después del nacimiento, otro nombre menos evidentemente judío para sus relaciones en la sociedad no judía; así que no sería imposible que Camila Chocrón fuese la misma Yojébed Chocrón del Archivo de la Palabra. Si no, se trataría en todo caso de una mujer perteneciente a la misma familia.

Otra cuestión es la época en que se hizo la recolección. García Figueras afirma haberla iniciado en 1936, y varias de las cartas intercambiadas con sus corresponsales están fechadas en 1937-1938, es decir, en plena guerra civil española. Por lo que se ve, mientras la contienda se desarrollaba en la Península, en el Protectorado la vida cotidiana seguía su ritmo inalterado, que permitía incluso dedicarse a hacer encuesta de campo para recoger romances.

En 1938 parece que el propio García Figueras consideraba ya cerrado el corpus, como indica su comentario a una versión de Arcila del *Conde Olinos* (AfrGF.Leg/2/5, h. 25) enviada por Estrella Sananes: “Ojo pendiente de verla por haber llegado después de la ordenación Mayo 1938”. Es decir, la versión le llegó cuando García Figueras consideraba que el número de romances y su ordenación estaban ya decididos.

11. Las versiones pueden escucharse en Residencia de Estudiantes (1998). Sobre el proyecto del Archivo de la Palabra, véanse Navarro Tomás (1932), Gallego Morell / Pinto Molina (1986).

Con respecto al método de recolección, varios de los papeles mecanoscritos contenidos en las carpetas son de color sepia (anaranjado) y contienen calcos mecanográficos de una misma versión, por lo general de Larache. En algunos casos, esas hojas color sepia tienen anotaciones y adiciones manuscritas, a veces de varias manos, entre las cuales se distingue claramente la letra, muy personal, de Estrella Sananes. Otras copias están limpias, sin anotaciones manuscritas, pero tienen dobleces que parecen indicar que se han plegado en cuatro para meterse en un sobre; otras copias mecanoscritas están intactas, sin anotaciones ni dobleces.

De esos detalles se deduce que en algún momento el método de trabajo de García Figueras fue recoger primero una versión de Larache lo más cabal posible, mecanografiarla haciendo varias copias con papel de calco, y enviar esas copias a sus corresponsales para que anotasen sobre la versión que les enviaba las variantes propias de su localidad. En ocasiones los corresponsales se limitaron a anotar unas pocas diferencias entre la versión que habían recibido y la que habían podido recoger en su lugar de residencia, pero en otras las variantes (sustituciones, adiciones, supresiones, cambios de orden) son numerosísimas y representan versiones muy diferentes de la que había servido como modelo. En algunos casos, también, las variantes anotadas en una misma copia-calco son de varias manos, como si varios corresponsales (o un corresponsal y el propio García Figueras) hubieran trabajado sobre el mismo documento, anotando cada uno variantes diferentes.

Algunos corresponsales, sin embargo, le mandaron versiones completas, manuscritas o mecanoscritas, copiadas expreso en papeles de tamaño folio, cuartilla u holandesa o compiladas en cuadernos enteros; algunos textos manuscritos incluidos en las carpetas están claramente recortados de cuadernos: hay, por lo menos, hojas de un bloc de notas en octavo, cuartillas de cuadernos escolares en cuarto pautados a una línea o sin pautar y varios trozos recortados con tijera de un cuaderno pautado a una línea de tamaño folio. La mayoría de esas versiones manuscritas se pasaron a limpio a máquina (casi siempre introduciendo de paso algunas modificaciones y correcciones, no siempre acertadas), por lo que en la colección una misma versión puede estar manuscrita y mecanoscrita con variantes.

Da la impresión, por otra parte, de que el trabajo tuvo varias fases y se prolongó en el tiempo. El grueso de la recolección, como hemos visto, debió de hacerse ha. 1937-38. Pero la redacción de los estudios preliminares pudo prolongarse durante más tiempo; a ese respecto es significativo que la edición de la antología del romancero de Luis Santullano que utiliza parece que es la de 1948, lo que indicaría que diez años después de recoger las versiones, García Figueras aún seguía trabajando en la colección.

El por qué el libro no se publicó puede deducirse de las palabras del mismo García Figueras y de las circunstancias de la exploración del romancero sefardí de Marruecos en el siglo XX. En su artículo de *ABC* insiste varias veces en su condición de aficionado al romancero sefardí, no especialista:

Claro está que nosotros actuábamos en un plano y con un propósito limitado: en éste, como en otros muchos aspectos de la ciencia, del arte, etc, “levantábamos la caza”, para ofrecerla al especialista [...] Repetimos que la tarea se limitaba a esa recogida y a ese análisis primario. La labor fecunda, continuadora con todo

decoro y mérito de la obra de Menéndez Pidal, correspondería a destacados valores científicos españoles [...] (García Figueras, 1961)

Como él mismo menciona también en su artículo, la exploración y estudio del romance sefardí de Marruecos tuvo una primera fase fecunda en la segunda década del siglo XX; y volvió a reactivarse en los años 50, con los primeros trabajos del filólogo Manuel Alvar y del musicólogo Arcadio de Larrea Palacín y el fundamental estudio *Romancero hispánico* de Menéndez Pidal (1953), que presta gran atención a la tradición sefardí.

Quizás García Figueras no encontró tiempo de terminar su libro de romances ni ocasión de publicarlo en la década de los años 40, es decir, en plena postguerra española y durante la II Guerra Mundial y su inmediata postguerra, momentos que no parecen los más propicios para que un militar español publicase un libro de romances judíos. Ya en la década de los 50, a medida que iban apareciendo estudios filológicos y musicológicos sobre la tradición oral sefardí de Marruecos, debió de comprobar que los métodos de recolección y, sobre todo, los criterios de edición de los especialistas no coincidían con los que él había aplicado, por lo que desechó definitivamente el proyecto de edición de su colección.

5. INTERÉS DE LA COLECCIÓN

Sin embargo, aunque los criterios editoriales de García Figueras no sean los que aplicaríamos hoy, su colección tiene indudable interés por varios motivos:

- Las fechas de recolección: veinte años después de las encuestas de Manrique de Lara en 1916, y casi veinte años antes de que Arcadio de Larrea Palacín, Manuel Alvar y Juan Martínez Ruiz hicieran sus encuestas en el Protectorado. Es decir, un período poco documentado en el trabajo de campo de la tradición marroquí (Armistead / Silverman, 1976);
- Las tradiciones representadas: la mayoría de las versiones de romances sefardíes de Marruecos que se han publicado son de Tetuán. Manrique de Lara encuestó, además de en Tetuán, en Tánger, Larache, y Alcazarquivir (Armistead, 1978, III: 121-144); en los años 30, María Sánchez Arbós recogió para Menéndez Pidal romances de Casablanca (Armistead, 1978: 22); José Benoliel recopiló también romances de Tánger (Armistead, 1978, III: 79-82); Alcazarquivir fue explorado en los años 60 por Martínez Ruiz (1963). De la tradición de Xauen conocemos bastante poco, sobre todo a través de la encuesta realizada allí por Américo Castro en 1922 (Armistead, 2004), por lo que la escasa aportación de García Figueras también resulta de interés. Pero, sobre todo, esta colección aporta numerosas versiones de otras dos tradiciones romancísticas hasta ahora poco conocidas: más de un centenar de versiones de Larache y numerosos textos de Arcila, estos últimos cuidadosa y rigurosamente consignados por Estrella Sananes;
- En todo caso, la colección constituye un corpus considerable, que viene a aumentar notablemente el conjunto de las versiones de la tradición sefardí de Marruecos, hoy prácticamente extinta, aportando varios centenares de textos adicionales de más de cien romances diferentes.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AFRICANO FERNÁNDEZ [seudónimo de FERNÁNDEZ LESTÓN, Ramón] (1918), *España en África y el peligro judío. Apuntes de un testigo desde 1915 a 1918*, Santiago, El Eco Franciscano.
- AfrGF: *Legado de Tomás García Figueras*, Biblioteca Nacional de España, Madrid.
- ALVAR, Manuel (1951), «Romances de Lope de Vega vivos en la tradición marroquí», *Romanische Forschungen*, 3-4 (1951), 282-305.
- ALVAR, Manuel (1951-52), «Cinco romances recogidos en Tetuán», *Estudis romànics*, 3 (1951-52), 57-87.
- ALVAR, Manuel (1953), *Endechas judeo-españolas*, Granada, Universidad, 1953.
- ALVAR, Manuel (1955), «Cantos de boda judeo-españoles de Marruecos», *Clavileño*, 36 (nov.-dic, 1955), 12-23.
- ARMISTEAD, Samuel G. (1978), *El Romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal (Catálogo-índice de romances y canciones)*, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 3 vols.
- ARMISTEAD, Samuel G. (2004), «Una tradición romancística previamente desconocida: romances judeo-españoles de Xauen», en P. M. Piñero (ed.), *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar in memoriam*, Sevilla, Universidad, 55-64.
- ARMISTEAD, Samuel G. y SILVERMAN, Joseph H. (1976), «El romancero judeo-español de Marruecos: breve historia de las encuestas de campo», en *Poesía: Reunión de Málaga de 1974*, Málaga, Diputación, 245-256.
- ARMISTEAD, Samuel G. y SILVERMAN, Joseph H. (1977), *Romances Judeo-españoles de Tánger (recogidos por Zarita Nahón)*, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal.
- COSSÍO, José María de y MAZA SOLANO, Tomás (1933-1934), *Romancero popular de la Montaña. Colección de romances tradicionales*, Santander, Publicaciones de la Sociedad de Menéndez Pelayo, 2 vols.
- DÍAZ-MAS, Paloma (2016), «Marcelino Menéndez Pelayo, editor de romances sefardíes», *Abenámar. Cuadernos de la Fundación Ramón Menéndez Pidal. Revista de romancero y filología* I (2016), 129-152. Accesible en línea en: <<http://www.fundacionramonmenendezpidal.org/revista/index.php/Abenamar/article/view/2/24>>.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo (1934), «Aportación al cancionero judeo español del Mediterráneo oriental», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 16 (1934), 44-61.
- GALLEGO MORELL, Antonio y PINTO MOLINA, María (1986), *El Archivo de la Palabra (Catalogación de su fondo discográfico)*, Granada, Universidad de Granada.
- GARCÍA FIGUERAS, Tomás (1961), «Romances hispánicos en las juderías de Marruecos», *ABC* (24 septiembre 1961), 53 y 55. Accesible en línea en: <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1961/09/24/053.html>> y <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1961/09/24/055.html>>.
- GIL, Rodolfo (1911), *Romancero judeo-español*, [Madrid].

- LARREA PALACÍN, Arcadio de (1952), *Cancionero judío del norte de Marruecos: Romances de Tetuán*, Madrid, Instituto de Estudios Africanos del CSIC, 2 vols.
- LARREA PALACÍN, Arcadio de (1954), *Cancionero judío del norte de Marruecos: Canciones rituales hispano-judías*, Madrid, Instituto de Estudios Africanos del CSIC.
- LLORCA, Fernando (1915), *Lo que cantan los niños: canciones de cuna, de corro, coplillas*, Madrid, Juan Pueyo.
- MARTÍNEZ RUIZ, Juan (1963), «Poesía sefardí de carácter tradicional (Alcazarquivir)», *Archivum*, XIII (1963), 79-215.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1900a), *Antología de poetas líricos castellanos (tomo IX). Romances viejos castellanos (Primavera y flor de romances)*, publicada con una introducción y notas por D. Fernando José Wolf y D. Conrado Hofmann, Madrid, Librería Hernando.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1900b), *Antología de poetas líricos castellanos (tomo X). Romances populares recogidos de la tradición oral (Suplemento a la "Primavera y flor de romances" de Wolf)*, Madrid, Librería Hernando.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1927), «Catálogo del romancero judío-español», en R. Menéndez Pidal, *El Romancero: teorías e investigaciones*, Madrid, Páez, 101-183 (1ª versión en *Cultura Española*, IV [1906], 1.045-1.077 y V [1907], 161-199).
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1938), *Flor nueva de romances viejos*, [Buenos Aires], Espasa-Calpe Argentina, 1938 (1ª ed., Madrid, *Revista de Archivos*, 1928).
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1953), *Romancero hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, Madrid, Espasa Calpe, 2 vols.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás (1932), *Archivo de la Palabra. Trabajos realizados en 1931*, Madrid, Centro de Estudios Históricos.
- ORTEGA, Manuel (1919), *Los hebreos en Marruecos. Estudio histórico, político y social*, Madrid, Editorial Hispano-Africana.
- RESIDENCIA DE ESTUDIANTES (1998), *Voces de la Edad de Plata. Grabaciones originales realizadas por el Centro de Estudios Históricos (1931-1933)*, Madrid, Residencia de Estudiantes.
- RODA, Rafael de (1920), *La política hispano-sefardí en nuestro protectorado de Marruecos. Conferencia pronunciada por Rafael de Roda en el Ateneo Científico y Literario de Madrid, el 6 de febrero de 1920*, Tetuán, Editorial Hispano Africana.
- RODA, Rafael de y GARCÍA FIGUERAS, Tomás (1950-1955), *Economía social de Marruecos*, Madrid, Instituto de Estudios Africanos, 3 vols.
- SÁNCHEZ MOGUEL, Antonio (1890), «Un romance español en el dialecto de los judíos de Oriente», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 16 (1890), 497-502.
- SANTULLANO, Luis (1946), *Romancero español*, Madrid, Aguilar, 1946 (5ª ed.: 1ª ed. de 1930).
- WOLF, Fernando José y HOFMANN, Conrado (1856), *Primavera y flor de romances*, Berlín, A. Asher y Comp. 2 vols. [reed. por M. Menéndez Pelayo, 1900a].

JOSEP ROMEU FIGUERAS Y EL ROMANCERO EN EL *FONDO DE MÚSICA TRADICIONAL IMF-CSIC**

EMILIO ROS-FÁBREGAS

Institución Milá y Fontanals, CSIC, Barcelona

RESUMEN

El *Fondo de Música Tradicional* (FMT) de la Institución Milá y Fontanals del CSIC en Barcelona conserva copia de una carta (8-III-1948) que envió el filólogo Josep Romeu Figueras (1917-2004) a Ramón Menéndez Pidal (1869-1968) y los textos mecanografiados de sesenta y una versiones de los romances *Gerineldo* y *La Boda estorbada* (IGR: 0023 + 0110), que se adjuntaban a la carta. Esos textos fueron recogidos en las *misiones folclóricas* organizadas por el antiguo Instituto Español de Musicología del CSIC entre 1944 y 1960, y actualmente se pueden consultar, junto con las melodías correspondientes, en la web del FMT: <<https://musicatradicional.eu>> (ISSN: 2564-8500). Muchas otras versiones de romances hasta ahora inéditas se encuentran en este portal web que actualmente incluye más de 22.000 piezas de tradición oral. Este repositorio continúa creciendo con la constante incorporación de más materiales y constituye una potente herramienta de trabajo abierta a la colaboración con investigadores del romancero.

PALABRAS CLAVE

Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC; música de tradición oral; romance; Humanidades Digitales; base de datos; Josep Romeu Figueras; Ramón Menéndez Pidal.

ABSTRACT

The *Fondo de Música Tradicional* (FMT) at the Institución Milá y Fontanals, CSIC [Spanish National Research Council] in Barcelona holds a letter (8 March 1948) sent by the philologist Josep Romeu Figueras (1917-2004) to Ramón Menéndez Pidal (1869-1968) and the typed-written texts of sixty-one versions of the romances *Gerineldo* and *La Boda estorbada* (IGR: 0023 + 0110) which accompanied the letter. Those texts were collected during the *misiones folclóricas* organized by the former Instituto Español de Musicología of the CSIC between 1944 and 1960. These texts and the corresponding melodies can be consulted now in the website of the FMT: <<https://musicatradicional.eu>> (ISSN 2564-8500). Many other sung versions of *romances* hitherto unpublished are now available in this website containing

* Este trabajo forma parte de los objetivos del Proyecto I+D de Excelencia “Polifonía hispana y música de tradición oral en la era de las humanidades digitales” (HAR2016-75371-P, Ministerio de Economía, Industria y Competitividad, 2016-2020; IPs: Emilio Ros-Fábregas y María Gembero-Ustároz). Agradezco las sugerencias y cuidada edición de Sandra Boto.

more than 22.000 pieces of oral tradition, a repository that continues to grow due to the gathering of new materials on an ongoing basis. This website/database constitutes a powerful research tool, opened to the collaboration with researchers of the *romancero*.

KEYWORDS

Fondo de Música Tradicional (FMT); music of oral tradition; folk ballad; Digital Humanities; databases; Josep Romeu Figueras; Ramón Menéndez Pidal.

El objetivo del presente trabajo es dar a conocer el portal web/base de datos del *Fondo de Música Tradicional* (FMT) del CSIC en Barcelona como recurso electrónico para investigadores del romancero e ilustrar la colaboración que existió entre investigadores del folclore del CSIC y Ramón Menéndez Pidal (1869-1968) a través de una carta (8-III-1948) del filólogo Josep Romeu Figueras (1917-2004) a Menéndez Pidal. Después de una sucinta descripción del origen y contenido del FMT, comentaré el contenido de dicha carta, que acompañaba el envío de textos de romances, y mencionaré posibles vías de colaboración que podrían desarrollarse en el futuro con investigadores del romancero¹.

El antiguo Instituto Español de Musicología del CSIC recogió en papel entre 1944 y 1960 más de 20.000 melodías de tradición oral a través de *misiones folklóricas* y *concur-sos* en los que participaron los folcloristas más importantes de la época; se recogieron también datos de unas 4.500 personas (informantes de este repertorio) de unas 2.700 localidades españolas². Una pequeña parte de este repertorio se publicó en algunos volúmenes, pero durante décadas estos materiales permanecieron prácticamente olvidados en la Institución Milá y Fontanals (IMF) del CSIC en Barcelona³. La importancia de estos materiales de enorme interés literario y musical ha sido destacada repetidamente por numerosos investigadores, entre ellos, Luis Calvo, Josep Martí, Ramón Pelinski y María Gembero-Ustárroz⁴. Mi objetivo durante los últimos diez años ha sido ordenar, catalogar, digitalizar y subir a la base de datos *online* creada con este fin todo este repertorio de

1. Sobre las vicisitudes del «Romancero tradicional de las lenguas hispánicas» (RTLH), véase Cid (2006-2008: 109-151 - esp. 127-142). Puede consultarse en la web de la Fundación Ramón Menéndez Pidal, en <<http://www.prueba.fundacionramonmenendezpidal.org/wp-content/uploads/2018/05/articulo-acid-dc-deloscamosdelromanceroalolivar.pdf>>.

2. El Instituto Español de Musicología se creó en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) por Decreto del 27 de septiembre de 1943 y entre sus funciones se incluía: “e) Constituir una sección de folclore musical español, encargada de recoger y editar científicamente, según los métodos de la musicología moderna, la canción popular de las diferentes regiones españolas, sistematizando la labor realizada en algunas comarcas.” (véase CSIC, 1944: 95-99). En 1968 se creó la Institución Milá y Fontanals (IMF) con el objetivo de agrupar en un solo centro distintos institutos del CSIC en Barcelona dedicados a la investigación en Humanidades; la actual Área de Musicología de la IMF es heredera de aquel Instituto Español de Musicología.

3. Se publicaron canciones recogidas en las misiones folklóricas procedentes de la provincia de Madrid (1951, 1952, 1960), Cáceres (1982) y La Rioja (1987) en los cinco volúmenes de la colección «Cancionero Popular Español», creada por el CSIC para dar a conocer este repertorio. Véase: Schneider / Romeu Figueras (1951-1952); Tomàs Parés / Romeu Figueras (1960); Crivillé i Bargalló (1982); Romeu Figueras / Tomàs Parés / Crivillé i Bargalló (1987). Además, otras dos publicaciones utilizaron fichas de las misiones de Salamanca y Cáceres: Carril Ramos / Manzano Alonso (1995); y Barrios Manzano (2009).

4. Calvo (1989: 167-197); Calvo (1989-1990: 283-293); Martí (1997: 107-140); Pelinski (1997); Gembero-Ustárroz (2011: 411-462); y Gembero-Ustárroz (2014: 253-270).

tradición oral para ponerlo a disposición de los investigadores y de la ciudadanía en general. La primera tarea fue dar nombre a toda esta documentación, y de ahí surgió a finales de 2010 la denominación *Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC*, que es como ahora se conoce, especialmente a partir de la publicación del portal web/base de datos <<https://musicatradicional.eu/home>> (ISSN: 2564-8500) que inicié en la IMF en septiembre de 2012 y que se abrió al público en febrero de 2013; véase la página inicial del portal web en el Apéndice 1⁵.

Los materiales del FMT, por tanto, proceden del antiguo Instituto Español de Musicología (IEM) del CSIC, creado en 1943 por el prestigioso musicólogo Higiní Anglès. Él invitó en 1945 al etnomusicólogo alemán Marius Schneider para dirigir la sección de folclore y organizar las *misiones folclóricas*, estableciendo los criterios científicos que guiaron a los responsables en la recogida de estos materiales. Entre los recopiladores se encontraban los folcloristas más importantes de la época, como José Antonio Donostia, Pedro Echevarría Bravo, Manuel García Matos, Bonifacio Gil García, Palmira Jaquetti, Arcadio de Larrea y Joan Tomàs Parés; el filólogo Josep Romeu Figueras desempeñó una labor fundamental en la edición de textos⁶. Estas misiones del CSIC eran en cierta forma una continuación de las *missions* que se habían llevado a cabo entre 1922 y 1936 para la *Obra del Cançoner Popular de Catalunya* (OCPC) en las que también había participado Anglès⁷.

Los materiales del FMT se pueden dividir en dos grandes bloques, correspondientes a las misiones y a los concursos organizados entre 1944 y 1960. Las sesenta y cinco misiones fueron encargadas a investigadores concretos, que recorrieron determinadas provincias españolas para recoger melodías y textos; fruto de estas misiones son las miles de fichas tamaño cuartilla con las melodías y textos recogidos, así como las fichas con los datos básicos de los informantes que incluían: nombre, edad y profesión del informante; lugar de residencia y de nacimiento; las melodías que interpretó; y datos adicionales, como los lugares que había visitado, aquellos en los que había residido o de quién o dónde había aprendido las melodías que recordaba.

Los materiales recogidos gracias a los concursos tienen un formato más variado; normalmente son cuadernos con melodías, textos y datos de informantes. Estos materiales incluyen cuadernos de concursos infantiles presentados por maestros/as que habían recogido las piezas entre sus alumnos/as. En muchos casos los cuadernos aportan información complementaria de enorme valor como, por ejemplo, en el caso de las recopilaciones de canciones infantiles, la descripción de los juegos y/o acciones de los niños/as que acompañaban cada canción. Algunos cuadernos incluyen descripciones de fiestas, fotos y/o dibujos de interés. Aunque los materiales se recogieron entre 1944 y 1960, en muchas ocasiones se indica que las melodías datan de una época anterior.

5. La presentación inaugural del portal web <<https://musicatradicional.eu>>, con entonces cerca de 1000 piezas digitalizadas del FMT, tuvo lugar en la Residencia de Investigadores CSIC-Generalitat de Catalunya (Barcelona, 4-II-2013), a cargo de los miembros del equipo: Emilio Ros-Fábregas, María Gembero-Ustárroz, Ascensión Mazuela-Anguaita y Jan Koláček.

6. Sobre las misiones que realizaron todos los investigadores que contribuyeron al proceso de recopilación de materiales, véase la web del FMT, accesible en: <<https://musicatradicional.eu>>.

7. Anglès participó en la primera misión de la OCPC que tuvo lugar en 1922. Véase *Materials. Obra del Cançoner Popular de Catalunya* (1926-2011). Sobre los materiales de Menéndez Pidal recogidos en Cataluña por la *Obra del Cançoner Popular de Catalunya* (1922-1936), véase Rebés Molina (2016).

Además de las fichas de las misiones y los cuadernos de los concursos, se conservan otros documentos, entre ellos: *Libro de registro de misiones y concursos*; fichas analíticas y bibliográficas elaboradas por los investigadores que trabajaron con estos materiales hasta los años sesenta del siglo XX⁸; borradores de normas de recogida de materiales; algunos diarios de los recopiladores en los que describen las incidencias de sus viajes; y correspondencia. Quedan también grabaciones sonoras en veintidós cilindros de cera, setenta y cinco cintas magnetofónicas, ocho carretes de hilo magnético, discos LP y trece películas de 16 mm⁹.

Quando inicié la ordenación y catalogación del FMT en 2010 resultó evidente que, debido a su magnitud (más de 20.000 melodías), no era idóneo seguir con la publicación de volúmenes impresos de cada provincia o región, como se había hecho en la colección del CSIC denominada «Cancionero Popular Español». A pesar de que continuaba vigente la tendencia a publicar en libro recopilaciones de este tipo —muy útiles por otra parte para dar a conocer el folclore de las diversas provincias españolas— las características del FMT invitaban a repensar el formato en el que este patrimonio musical tan valioso debería presentarse no sólo a los investigadores, sino también a la ciudadanía en general. Por otra parte, retomar un proyecto que por motivos económicos había quedado inconcluso y que en su momento fue emblemático para el CSIC, y para el Instituto Español de Musicología en particular, suponía un reto importante. El FMT ofrecía una magnífica oportunidad para incorporar las nuevas tecnologías digitales, fomentar la investigación musicológica colaborativa a través de la Institución Milá y Fontanals del CSIC y convertir el proyecto en plataforma para la formación de jóvenes investigadores. Esta labor no habría sido posible sin la colaboración del equipo del FMT y de numerosos alumnos nacionales e internacionales que han realizado sus prácticas en la IMF desde 2013¹⁰. La recensión favorable que la web del FMT recibió en el prestigioso *Journal of the American Musicological Society* es un gran estímulo para continuar trabajando en esta dirección.

El portal web Fondo de Música Tradicional (FMT) presenta en forma digital el archivo más importante de folclore musical español (...) (Miranda, 2016: 869)

(...) está claro que el FMT es un avance para la investigación musicológica en España y para la difusión de materiales que, hasta hace pocos años, eran accesibles solo a unos pocos especialistas (...). Es un gran logro que ha de atribuirse al

8. Dado que el objetivo era elaborar un «Cancionero Popular Español» de tradición oral, se realizaron fichas analíticas no solo del repertorio recogido en las misiones y concursos, sino también de todas las melodías publicadas anteriormente en otros cancioneros.

9. Gracias a una ayuda de la Fundación general CSIC (2015-2016) se han podido adquirir nuevas camisas, carpetas y archivadores para reemplazar los archivadores y carpetas deteriorados en los que se conservaba el FMT, se ha completado la digitalización de toda la documentación en papel y en soporte de audio, y se ha renovado el equipo informático necesario.

10. El equipo del FMT dirigido por Emilio Ros-Fábregas está formado por: María Gembero-Ustárroz (IMF-CSIC), Ascensión Mazuela-Anguila (contratada posdoctoral en IMF-CSIC y actualmente profesora en la Universidad de Granada), Antonio Pardo-Cayuela (Universidad de Murcia), Esperanza Clares-Clares (Universidad de Murcia), Andrea Puentes-Blanco (contratada predoctoral en IMF-CSIC) y Jan Koláček (webmaster); los nombres de todos los alumnos que han colaborado constan en la página de inicio de la web del FMT. Cada una de las fichas de la base de datos del FMT <<https://musicatradicional.eu>> incluye el nombre de la persona que la ha realizado y puede citarse como publicación electrónica.

CSIC y a la Institución Milà i Fontanals, así como al grupo de investigación responsable del proyecto que está llevando a cabo valientemente la enorme tarea de digitalización y catalogación de material archivístico en una época poco propicia para este tipo de actividades (Miranda, 2016: 879)¹¹.

El filólogo Josep Romeu Figueras fue uno de los primeros colaboradores del Instituto Español de Musicología con los que contó Higiní Anglès tanto para ediciones de música culta como para el repertorio folclórico. Particularmente impresionante fue el estudio y edición crítica de los textos del «Cancionero Musical de Palacio» (Madrid, Real Biblioteca, II-1335) que publicó Romeu en dos volúmenes —como complemento a otros dos volúmenes de la edición musical de Anglès— en la serie «Monumentos de la Música Española»¹². Sin embargo, resulta menos conocida la ingente labor de Romeu relacionada con la puesta en limpio y edición de textos recogidos para las *misiones folclóricas* del CSIC. Él se encargó de la edición de los textos de las canciones en cuatro de los cinco volúmenes que se publicaron de la serie «Cancionero Popular Español», mencionados anteriormente, y puso en limpio, a mano, muchos otros textos en preparación de futuras ediciones que no llegaron a publicarse. Resulta especialmente interesante destacar una carta mecanografiada de Romeu a Ramón Menéndez Pidal (fecha el 8 de marzo de 1948) cuya copia se conserva en el FMT junto con parte de un borrador manuscrito¹³. La carta se envió junto con las cuartillas mecanografiadas de sesenta y una versiones de los romances *Gerineldo* y *La boda estorbada* recogidas en las *misiones folclóricas* entre 1944 y 1947¹⁴.

Tabla 1. Investigadores y misiones en las que se recogió (entre 1944 y 1947) el repertorio que incluía las sesenta y una versiones de los romances *Gerineldo* y *La boda estorbada* enviadas por Romeu a Menéndez Pidal en 1948.

Bonifacio Gil García:	M01 y M07 (La Rioja), M18 (Ciudad Real), M22 (Granada)
Manuel García Matos:	M02 y M08 (Madrid), M15 (Huelva y Málaga)
Joan Tomàs Parés:	M11 (Cuenca), M17 (Soria), M19 (León)
Magdalena Rodríguez Mata:	M13, M23, M24, M25 (Jaén)
Padre José Antonio Donostia:	M14 (Sevilla)
Jesús Bal y Gay:	Fichas del cancionero gallego recogidas antes de 1936.

En las cuartillas con los textos de los romances, Romeu indicó el número de la misión y el número asignado a cada pieza dentro de ella, así como los nombres de los informantes y el uso de cada romance. No se ha conservado copia del “impreso aparte” que envió con los datos de los informantes y sus localidades (para determinar la procedencia de

11. “The website Fondo de Música Tradicional (FMT) presents in digital form the single most important archive of Spanish musical folklore.... (Miranda, 2016: 869) ...it is clear that the FMT is a break-through both for musicological research in Spain and for the dissemination of materials that, until a few years ago, were accessible to only a few specialist researchers.... It is a great achievement, and one that is to the credit of the CSIC and the Institució Milà i Fontanals, as well as to the research group in charge of the project....” (Miranda, 2016: 879).

12. Anglès (1947 y 1951); y Romeu Figueras (1965).

13. Véase un facsímil de la carta en el Apéndice 2 y su transcripción en el Apéndice 3.

14. Véase la Tabla 1.

cada pieza) y la identificación de los investigadores responsables de esas misiones¹⁵. Sin embargo, gracias a la base de datos del FMT <<https://musicatradicional.eu>> es posible recuperar esa información (que se conserva en las fichas de informantes de cada misión) y consultar todas las piezas (texto y música)¹⁶. Véase en el Apéndice 4 el listado completo, con la procedencia de las sesenta y una versiones de *Gerineldo* y *La boda estorbada*, de las cuales dieciocho versiones melódicas (recogidas en Madrid y La Rioja) se publicaron en la colección Cancionero Popular Español, y otras siete, recogidas en Galicia antes de 1936 por Eduardo Marín Torner y Jesús Bal y Gay, se publicaron en el *Cancionero gallego* (1973)¹⁷. Los tres volúmenes de la colección «Romancero tradicional de las lenguas hispánicas» (vols. 6-8) dedicados a *Gerineldo* (IGR: 0023) incluyen muchas versiones melódicas de ese romance entre las que se encuentran las publicadas en los tres primeros volúmenes de la colección «Cancionero Popular Español» correspondientes a la provincia de Madrid y en el *Cancionero gallego* publicado por Bal y Gay en 1973, pero no incluye las melodías de La Rioja en el volumen del «Cancionero Popular Español» por haberse publicado posteriormente, así como otras cuyas fichas originales se conservan en la Institución Milà i Fontanals. Así pues, la web del FMT en algunos casos complementa musicalmente la modelica edición en el «Romancero tradicional de las lenguas hispánicas» a cargo de Diego Catalán y Jesús Antonio Cid¹⁸.

En la carta a Ramón Menéndez Pidal, Romeu se disculpó por el retraso en enviarle este material debido a su reciente enlace matrimonial y a la enfermedad de su hermano (de la que ya se había repuesto). Declaró además su admiración hacia Menéndez Pidal y su obra “a la cual debe tanto mi formación y mi vocación”. Después de comentarle los detalles del envío de los romances, en el tercer párrafo se refirió a su interés por estudiar bajo dirección de Menéndez Pidal los romances *La aparición* (IGR: 0168) y *El quintado* (IGR: 0176), siempre que no interfiera en sus propios intereses. En la posdata de la carta Romeu le pregunta a Menéndez Pidal si, en el caso de que hubiera leído su tesis doctoral, le podría dar su opinión.

15. En el segundo párrafo de la carta, Romeu, después de enumerar todas las localidades, dice: “En impreso aparte se da la misión, la región o provincia, el colector, la localidad, la fecha, el nombre del recitador y su edad, condición social, residencia, lugar de nacimiento, ciudades donde pudo haber residido o que visitó, y de quién y dónde aprendió las canciones; sigue la copia de las versiones, indicando el recitador y el uso, si se da, del romance”.

16. Es necesario mencionar que en los volúmenes del «Cancionero Popular Español» no se publicaron todas las piezas recogidas en una determinada región y las melodías se agruparon de acuerdo a un sistema de clasificación, por lo que el número asignado a las piezas en la publicación no se corresponde con la numeración original de las piezas en cada misión. Por ejemplo, en el volumen dedicado a La Rioja (Romeu Figueras / Tomàs Crivillé, 1987) con material recogido por Bonifacio Gil García en las misiones M01, M07 y M58, no se publicaron 119 piezas de un total de 707. La web del FMT <<https://musicatradicional.eu>> recupera todas las piezas de cada misión, así como su numeración original, lo que ha facilitado la tarea de identificar todas las piezas enviadas por Romeu y determinar la localidad exacta de su procedencia.

17. Schneider / Romeu Figueras (1951-1952); Tomàs Parés / Romeu Figueras (1960); y Romeu Figueras / Tomàs Parés / Crivillé i Bargalló (1987); y Martínez Torner / Filguera Valverde / Bal y Gay (1973). Sobre las piezas recogidas por Bal y Gay, Romeu dice en la carta lo siguiente: “Le incluyo además, con unas notas, la copia de estos romances que recogiera Jesús Bal en Galicia, los materiales de cuyo Cancionero, todavía inédito, fueron a parar por azar a este INSTITUTO. El uso que pueda hacerse de dicho material es, desde luego, muy reservado debido a las circunstancias muy personales del colector, que no reside en estos momentos en España”. Los materiales de Bal y Gay se enviaron para realizar la edición de 1973 del *Cancionero gallego*, y en la IMF actualmente solo se conservan copias de un reducido número de sus transcripciones.

18. Catalán / Cid (1975-1976). Véase también el estudio sobre *Gerineldo* en Menéndez Pidal / Catalán / Galmés (1954).

Los romances que envió Romeu a Menéndez Pidal en 1948 son solo una pequeña muestra de los que se recogieron a través de las *misiones folclóricas* del CSIC hasta 1960, pero constituyen una evidencia de la colaboración entre ambos en una fecha temprana¹⁹. Actualmente una búsqueda por género *romance* en la base de datos <<https://musicatradicional.eu/es/piezas>> del FMT da como resultado más de 1.800 romances, pero hay que tener en cuenta que el número debe de ser muy superior, ya que seguramente muchas piezas en la base de datos no se identificaron originalmente como romances o se han incluido bajo la categoría de *canción narrativa*. Estos romances no han sido explorados en su conjunto ni por los investigadores del romancero ni por los musicólogos, por lo que la web del FMT ofrece un material de estudio muy rico y en su mayor parte inédito. Lo primero que habría que hacer es identificar adecuadamente todos los romances del FMT por su título correcto y asignarles su número de identificación de acuerdo con el Índice General del Romancero (IGR). En este sentido, sería deseable también poder incorporar al FMT enlaces a la base de datos del *Pan-Hispanic Ballad Project* <<http://depts.washington.edu/hisprom//router.htm>> que dirige Suzanne H. Petersen, para facilitar la comparación con otras versiones de los mismos romances.

La presentación del FMT en el *V Congreso del Romancero* celebrado en Coimbra (22-24 de junio de 2017) propició el inicio de la colaboración con la Fundación Ramón Menéndez Pidal (FRMP), lo que sin duda contribuirá a mejorar la información facilitada por el FMT y a incorporarla a la edición del romancero que lleva a cabo la FRMP²⁰.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ANGLÉS, Higinio (1947 y 1951), *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, II y III, *Cancionero Musical de Palacio*, 1 y 2, «Monumentos de la Música Española», V y X, Barcelona, Instituto Español de Musicología. Acceso a los dos volúmenes en: <http://libros.csic.es/product_info.php?products_id=927> y <http://libros.csic.es/product_info.php?products_id=928>.

BARRIOS MANZANO, Pilar (2009), *Danza y ritual en Extremadura*, Cáceres, CIOFF.

CALVO, Luis (1989), «La Etnomusicología en el Instituto Español de Musicología», *Anuario Musical*, 44, 167-197.

CALVO, Luis (1989-1990), «Higini Anglès y la 'Obra del Cançoner Popular de Catalunya'», *Recerca Musicològica*, IX-X, 283-293.

19. La magnífica labor realizada por Josep Romeu Figueras para las *misiones folclóricas* del CSIC requeriría de un estudio más detallado que no es posible presentar aquí. El FMT conserva ocho cartas mecanografiadas y una manuscrita de Menéndez Pidal a Romeu sobre asuntos diversos, fechadas entre enero de 1958 y octubre de 1960, que confirman la fluida relación que mantuvieron y la mutua admiración que se profesaron.

20. Agradezco a Jesús Antonio Cid, Presidente de la Fundación Ramón Menéndez Pidal (FRMP), y a Clara Marías Martínez, su favorable acogida del FMT en Coimbra, lo que ha propiciado dos estancias de investigación de Antonio Pardo Cayuela (profesor de la Universidad de Murcia y miembro del equipo del FMT) en la FRMP en enero de 2018 y de 2019 a cargo de nuestro Proyecto I+D HAR2016-75371-P. Sobre la extraordinaria labor que la FRMP ha realizado y actualmente lleva a cabo con respecto al romancero y sus publicaciones, véase la web <<http://www.fundacionramonmenendezpidal.org/>>.

- CARRIL RAMOS, Ángel y MANZANO ALONSO, Miguel (eds.) (1995), *Páginas inéditas del cancionero de Salamanca*. Manuel García Matos, Aníbal Sánchez Fraile, Salamanca, Diputación Provincial.
- CATALAN, Diego y CID, Jesús Antonio (1975-1976), *Gerineldo, El paje y La Infanta*, «Romanero tradicional de las lenguas hispánicas», vols. 6-8, Madrid, Gredos.
- CID, Jesús Antonio (2006-2008), «Diego Catalán. De los campos del Romanero al olivar de Chamartín», *Revista de filología asturiana*, 6-8, 109-151. Accesible en <<http://www.prueba.fundacionramonmenendezpidal.org/wp-content/uploads/2018/05/articulo-acid-dc-deloscamposdelromanceroalolivar.pdf>>.
- CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep (ed.) (1982), *Cancionero popular de la provincia de Cáceres (Lírica Popular de la Alta Extremadura Vol. II)*. Materiales recogidos por Manuel García Matos, «Cancionero Popular Español», IV, Barcelona, CSIC, Instituto Español de Musicología.
- CSIC, *Memoria 1943* (1944), «Creación de Nuevos Institutos. Instituto Español de Musicología», Madrid, CSIC, 95-99.
- GEMBERO-USTÁRROZ, María (2011), «Músicas de tradición oral en Navarra (1944-1947): recopilaciones conservadas en la Institución Milá y Fontanals del CSIC en Barcelona», *Príncipe de Viana*, 72/253, 411-462. Accesible en: <https://www.academia.edu/32620770/M%C3%BAsicas_de_tradici%C3%B3n_oral_en_Navarra_1944-1947_recopilaciones_conservadas_en_la_Instituci%C3%B3n_Mil%C3%A1_y_Fontanals_del_CSIC_en_Barcelona>.
- GEMBERO-USTÁRROZ, María (2014), «Monumentos de la Música Española y Cancionero Popular Español: dos modelos de puesta en valor del patrimonio musical en la trayectoria del CSIC y sus perspectivas de futuro», en A. Álvarez Cañibano (ed.), *La gestión del patrimonio musical. Situación actual y perspectivas de futuro*, Actas del simposio celebrado en Madrid del 19 al 21 de noviembre de 2014, Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza, Instituto de Artes Escénicas y de la Música (INAEM), 253-270. Accesible en: <https://www.academia.edu/9764427/Monumentos_de_la_M%C3%BAsica_Espa%C3%B1ola_y_Cancionero_Popular_Espa%C3%B1ol_dos_modelos_de_puesta_en_valor_del_patrimonio_musical_en_la_trayectoria_del_CSIC_y_sus_perspectivas_de_futuro>.
- MARTÍ, Josep (1997), «Folk Music Studies and Ethnomusicology in Spain», *Yearbook for Traditional Music*, 28, 107-140.
- MARTÍNEZ TORNER, Eduardo, FILGUEIRA VALVERDE, José y BAL Y GAY, Jesús (1973), *Cancionero gallego*, 2 vols, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa. [edición facsímil de la de 1973 (2007) con estudio crítico de Carlos Villanueva].
- Materials. Obra del Cançoner Popular de Catalunya*, 21 vols. (1926-2011), ed. vols. 6-21, Josep Massot i Muntaner, Barcelona, Fundació Concepció Rabell i Cibils / Montserrat, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, CATALÁN, Diego y GALMES, Álvaro (1954), *Cómo vive un romance. Dos ensayos sobre tradición*, Madrid, CSIC.

- MIRANDA, Laura (2016), «Fondo de Música Tradicional. Consejo Superior de Investigaciones Científicas and Institutió Milà i Fontanals, Project Host. URL: <<https://www.musicatradicional.eu>>, *Journal of the American Musicological Society*, 69/3, 869-879.
- PELINSKI, Ramón (1997), *Presencia del pasado en un cancionero castellonense: un reestudio etnomusicológico*, Castellón, Publicacions de la Universitat Jaume I.
- PETERSEN, Suzanne H., *Pan-Hispanic Ballad Project*. Accesible en: <<http://depts.washington.edu/hisprom/router.htm>>.
- REBÉS MOLINA, Salvador (2016), «Els materials catalans de Menéndez Pidal i altres qüestions referents a l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya», *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes*, LXX, Miscel·lania Jordi Bruguera 4, Montserrat, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 99-122.
- ROMEU FIGUERAS, José (1965), *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, IV/1-2, *Cancionero Musical de Palacio*, 3A y 3B, Monumentos de la Música Española, XIV/1-2, Barcelona, Instituto Español de Musicología. Acceso a los dos volúmenes en: <http://libros.csic.es/product_info.php?products_id=929> y <http://libros.csic.es/product_info.php?products_id=930>.
- ROMEU FIGUERAS, Josep, TOMÁS PARÉS, Juan y CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep (eds.) (1987), *Cancionero popular de La Rioja. Materiales recogidos por Bonifacio Gil García*, «Cancionero Popular Español», V, Madrid, CSIC, Institutió Milà i Fontanals y Gobierno de La Rioja.
- ROS-FÁBREGAS, Emilio (ed.) (2013-), *Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC*. Accesible en <<https://musicatradicional.eu>>. ISSN 2564-8500.
- SCHNEIDER, Marius y ROMEU FIGUERAS, José (eds.) (1951-1952), *Cancionero popular de la provincia de Madrid. Materiales recogidos por Manuel García Matos*, vols. I-II, «Cancionero Popular Español», I-II, Barcelona y Madrid, CSIC, Instituto Español de Musicología.
- TOMÁS PARÉS, Juan y ROMEU FIGUERAS, José (eds.) (1960), *Cancionero popular de la provincia de Madrid. Materiales recogidos por Manuel García Matos*, vol. III, «Cancionero Popular Español», III, Barcelona y Madrid, CSIC, Instituto Español de Musicología.

APÉNDICE 1

Página inicial del portal web/base de datos del *Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC*
 <<http://musicatradicional.eu>>

Fondo de Música Tradicional
Fons de Música Tradicional
 Traditional Music Holdings

CSIC
 INSTITUCIÓ MÀI I FONTANALS DE MÚSICA TRADICIONAL

IMF
 INSTITUCIÓ MÀI I FONTANALS DE MÚSICA TRADICIONAL

Institución Milá y Fontanals, Barcelona
 Musicología

Inicio Fuentes Localidades Investigadores Informáticos Gógrafos Noticias Bibliografía Contacto

Search

» [Búsqueda avanzada](#)

Fundación General CSIC

Últimas piezas añadidas
 Hasta ahora, el total aproximado de piezas en esta base de datos es de 17.256, de las cuales 14.632 son del propio fondo de Música Tradicional CSIC-IMF.

Una colección de patrimonio musical español
Las "Misiones folklóricas" del CSIC (1944-1960)
Objetivo del Proyecto

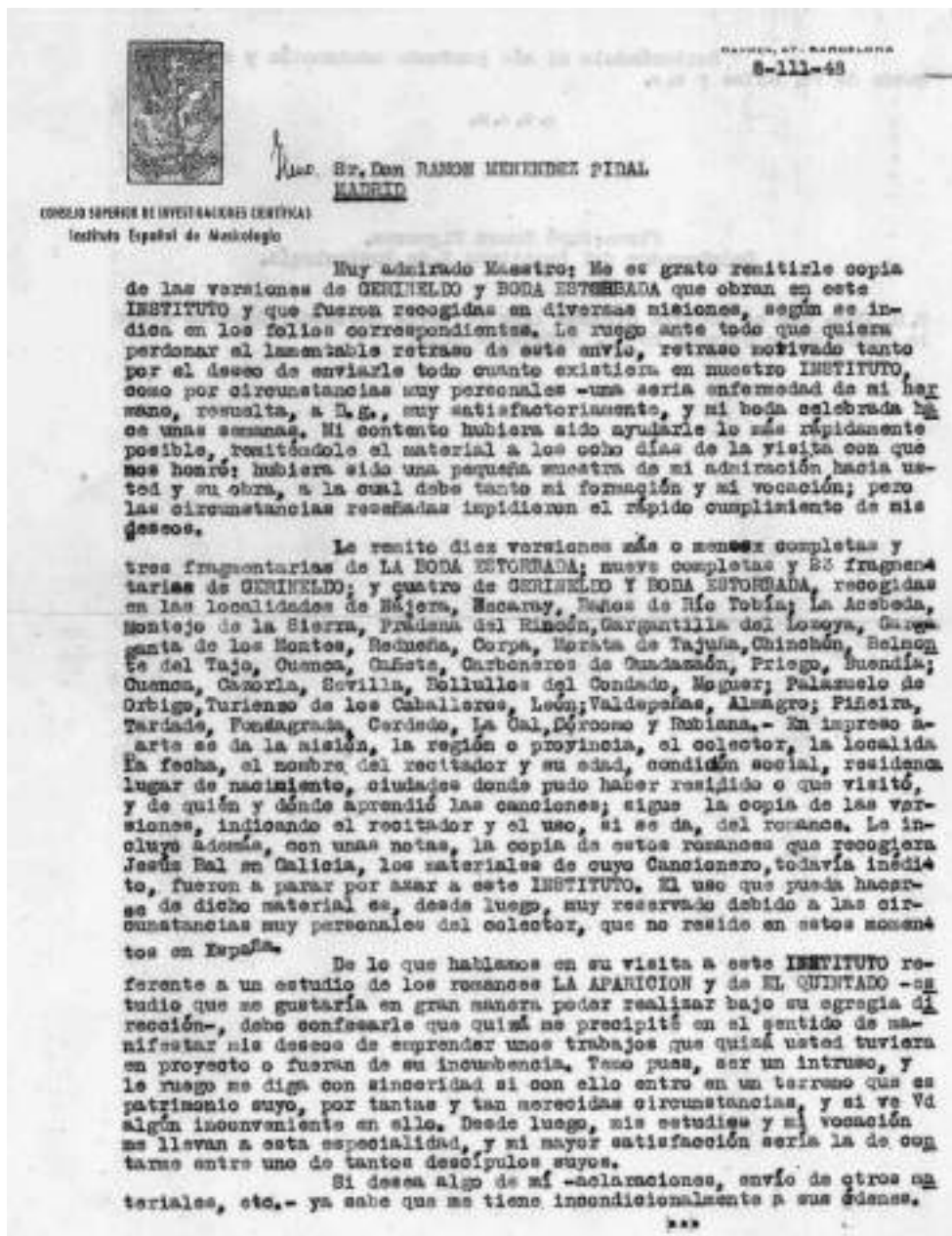
El objetivo de este Proyecto de musicología es digitalizar y difundir por medio de un portal web las canciones y danzas del Fondo de Música Tradicional de la Institució Milà i Fontanals (CSIC IMF) de Barcelona. Este Fondo de música popular o tradicional del CSIC alberga más de 20.000 melodías copiadas en papel y recogidas entre 1944 y 1960 por toda España; la mayoría se recopilaban a través de las 105 Misiones folklóricas y 62 cuadernos presentados a Concursos organizados por la Sección de Folklore del antiguo Instituto Español de Musicología del CSIC (Consejo Superior de Investigaciones Científicas) en los que participaron 47 recopiladores. En este portal web /base de datos ya se pueden consultar materiales digitalizados recogidos en Misiones y Concursos de Andalucía, Aragón, Baleares, Castilla-La Mancha, Castilla y León, Cataluña, Comunidad Valenciana, Extremadura, Galicia, La Rioja, Principado de Asturias y Región de Murcia; progresivamente se irán incorporando más materiales correspondientes a éstas y a otras Comunidades Autónomas.

Con la realización de este Proyecto se pensará al alcance de los investigadores y de la ciudadanía en general un patrimonio musical enriquecido, conocido ya en parte, que ha sido muy importante para el desarrollo de la etnomusicología en España, y que al presentarse aquí en su totalidad facilitará la realización de estudios comparativos y de todo tipo gracias a las ventajas que ofrece esta base de datos. En el proceso de recolección de canciones fueron identificados (mediante fichas de informante) los cientos de hombres y mujeres de toda España que cantaron o tocaron estas canciones. La divulgación de este repertorio musical a través de este portal web hará posible que los

APÉNDICE 2

Copia de la carta de Josep Romeu Figueras a Ramón Menéndez Pidal con la que adjuntaba sesenta y una versiones de los romances *Gerineldo* y *La boda estorbada*.

(Barcelona, Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC, Correspondencia Josep Romeu Figueras, 8 de marzo de 1948.)



Reiterándole mi más profunda admiración y estima,
quedo de Vd. Affmo y a. a.

q. d. d. n.

Firma: José Romeu Figueras.
Colaborador del Instituto E. de Musicología.

P. D. Caso que se hubiera dignado leer mi tesis doctoral, ¿podría saber
la inestimable opinión de Vd. referente ella?

APÉNDICE 3

Transcripción de la carta (8 de marzo de 1948) de Josep Romeu Figueras a Ramón Menéndez Pidal (véase facsímil en Apéndice 2).

[CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Instituto Español de Musicología

Carmen, 47 Barcelona

8-III-48

Ilmo. Sr. Don RAMON MENENDEZ PIDAL

MADRID

Muy admirado Maestro: Me es grato remitirle copia de las versiones de GERINELDO y BODA ESTORBADA que obran en este INSTITUTO y que fueron recogidas en diversas misiones, según se indica en los folios correspondientes. Le ruego ante todo que quiera perdonar el lamentable retraso de este envío, retraso motivado tanto por el deseo de enviarle todo cuanto existiera en nuestro INSTITUTO, como por circunstancias muy personales —una seria enfermedad de mi hermano, resuelta, a D.g., muy satisfactoriamente, y mi boda celebrada hace unas semanas. Mi contento hubiera sido ayudarle lo más rápidamente posible, remitiéndole el material a los ocho días de la visita con que nos honró: hubiera sido una pequeña muestra de mi admiración hacia usted y su obra, a la cual debe tanto mi formación y mi vocación; pero las circunstancias reseñadas impidieron el rápido cumplimiento de mis deseos.

Le remito diez versiones más o menos completas y tres fragmentarias de LA BODA ESTORBADA; nueve completas y 23 fragmentarias de GERINELDO; y cuatro de GERINELDO Y BODA ESTORBADA, recogidas en las localidades de Nájera, Ezcaray, Baños de Río Tobía; La Acebeda, Montejo de la Sierra, Prádena del Rincón, Gargantilla de Lozoya, Garganta de los Montes, Redueña, Corpa, Morata de Tajuña, Chinchón, Belmonte del Tajo, Cuenca, Cañete, Carboneros de Guadazaón, Priego, Buendía; Cuenca, Cazorla, Sevilla, Bollullos del Condado, Moguer; Palazuelo de Orbigo, Turienzo de los Caballeros, León; Valdepeñas, Almagro; Piñeira, Tardade, Fonsagrada, Cerdedo, La Cal, Córcomo y Rubiana. En impreso aparte se da la misión, la región o provincia, el colector, la localidad, la fecha, el nombre del recitador y su edad, condición social, residencia, lugar de nacimiento, ciudades donde pudo haber residido o que visitó, y de quién y dónde aprendió las canciones; sigue la copia de las versiones, indicando el recitador y el uso, si se da, del romance. Le incluyo además, con unas notas, la copia de estos romances que recogiera Jesús Bal en Galicia, los materiales de cuyo Cancionero, todavía inédito, fueron a parar por azar a este INSTITUTO. El uso que pueda hacerse de dicho material es, desde luego, muy reservado debido a las circunstancias muy personales del colector, que no reside en estos momentos en España.

De lo que hablamos en su visita a este INSTITUTO referente a un estudio de los romances LA APARICIÓN y de EL QUINTADO —estudio que me gustaría en gran manera poder realizar bajo su egregia dirección—, debo confesarle que quizá me precipité en el sentido de manifestar mis deseos de emprender unos trabajos que quizá usted tuviera en proyecto o fueran de su incumbencia. Temo pues, ser un intruso, y le ruego me diga con sinceridad si con ello

entro en un terreno que es patrimonio suyo, por tantas y tan merecidas circunstancias, y si ve Vd. algún inconveniente en ello. Desde luego, mis estudios y mi vocación me llevan a esta especialidad, y mi mayor satisfacción sería la de contarme entre uno de tantos discípulos suyos.

Si desea algo de mí —aclaraciones, envío de otros materiales, etc.— ya sabe que me tiene incondicionalmente a sus órdenes.

Reiterándole mi más profunda admiración y estima, quedo de Vd. affmo. y s.s.

q.e.s.m.

Firma: José Romeu Figueras

Colaborador del Instituto E[spañol] de Musicología

P.D. caso que se hubiera dignado leer mi tesis doctoral, ¿podría saber la inestimable opinión de Vd. referente ella?]

APÉNDICE 4

Versiones de los romances *Gerineldo* y *La boda estorbada* cuyos textos envié Josep Romeu Figueras a Ramón Menéndez Pidal con carta del 8 de marzo de 1948. Estas versiones fueron recogidas entre 1944 y 1947 para las misiones folclóricas organizadas entre 1944 y 1960 por el antiguo Instituto Español de Musicología del CSIC. Los textos de las piezas, identificadas por Romeu con el número de la misión y de la pieza dentro de cada misión, junto con sus correspondientes melodías, pueden consultarse con la misma numeración en la página web/base de datos del *Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC*: <<https://musicatradicional.eu/>>.

Misión-Pieza	Año	Romance	Localidad en la que se recogió
1—M01-068	1944	La boda estorbada	Zarzosa, La Rioja
2—M02-060	1944	La boda estorbada	La Acebeda, Madrid
3—M02-061		Gerineldo	La Acebeda, Madrid
4—M02-100		Gerineldo	Montejo de la Sierra, Madrid
5—M02-135		La boda estorbada	Prádena del Rincón, Madrid
6—M02-229		Gerineldo	Gargantilla del Lozoya, Madrid
7—M02-277		La boda estorbada	Garganta de los Montes, Madrid
8—M07-048		1945	La boda estorbada
9—M07-094	Gerineldo		Ezcaray, La Rioja
10—M07-157	Gerineldo		Calahorra / Baños del Río, La Rioja
11—M07-158	La boda estorbada		Baños de Río Tobía, La Rioja
12—M07-189	Gerineldo		Baños de Río Tobía, La Rioja
13—M07-208	Gerineldo		Camprovín, La Rioja
14—M08-419	1945	Gerineldo	Redueña, Madrid
15—M08-644		Gerineldo	Corpa, Madrid
16—M08-774		Gerineldo	Morata de Tajuña, Madrid
17—M08-787		Gerineldo	Chinchón, Madrid
18—M08-802		Gerineldo	Belmonte de Tajo, Madrid
19—M11-013	1945	Gerineldo y boda estorbada	Poyatos, Cuenca
20—M11-080		Gerineldo	Cañete, Cuenca
21—M11-100		Gerineldo	Carboneras de Guadazaón, Cuenca
22—M11-184		Gerineldo	Priego, Cuenca
23—M11-242		La boda estorbada	Priego, Cuenca
24—M11-298		La boda estorbada	Cuenca
25—M11-356		Gerineldo	Buendía, Cuenca
26—M13-047	1945	Gerineldo	Canena, Jaén
27—M13-139		Gerineldo	Cazorla, Jaén
28—M14-036.2	1946	Gerineldo	Sevilla
29—M14-058.2		Gerineldo	Utrera, Sevilla

EMILIO ROS-FÁBREGAS

30—M15-337	1946	Gerineldo	Bollullos Par del Condado, Huelva
31—M15-483		Gerineldo	Moguer, Huelva
32—M15-484		Gerineldo	Moguer, Huelva
33—M17-119	1947	La boda estorbada	Valdenarros, Soria
34—M18-063	1947	Gerineldo	Pozoblanco, Córdoba
35—M18-105		Gerineldo	Almagro, Ciudad Real
36—M18-137		Gerineldo	Almagro, Ciudad Real
37—M18-180		La boda estorbada	Almagro, Ciudad Real
38—M18-181		Gerineldo y boda estorbada	Almagro, Ciudad Real
39—M19-012	1946	La boda estorbada	Villamartín del Bierzo, León
40—M19-108		Gerineldo	Palazuelo de Órbigo, León
41—M19-109		La boda estorbada	Palazuelo de Órbigo, León
42—M19-169		Gerineldo	Turienzo de los Caballeros, León
43—M22-020	1946	Gerineldo y boda estorbada	Loja, Granada
44—M22-021		Gerineldo y boda estorbada	Loja, Granada
45—M22-040		Gerineldo y boda estorbada	Loja, Granada
46—M22-102		Gerineldo	Zuheros, Córdoba
47—M22-104		Gerineldo (Conde Olinos)	Fuentes de Cesna, Granada
48—M23-077	1945	Gerineldo	Jaén
49—M23-128		Gerineldo y boda estorbada	Jaén
50—M24-225	1945	Gerineldo	Beas de Segura, Jaén
51—M24-275		Gerineldo	Orcera, Jaén
52—M25-144	1946	Gerineldo y boda estorbada	Linares, Jaén
53—M25-184		Gerineldo y boda estorbada	Linares, Jaén
54—M25-200		Gerineldo y boda estorbada	Jabalquinto, Jaén
Cancionero gallego de Bal y Gay (entonces inédito; se indica la numeración en la ficha original)			
55— s. n°		La boda estorbada	Peñeira, Ribadeo, Lugo
56—n° 106		Gerineldo y boda estorbada	Tardade, Villalba, Lugo
57—n° 285		Gerineldo y boda estorbada	Fonsagrada, Lugo
58—n° 600		Gerineldo	Cerdedo, Pontevedra
59—n° 992		Gerineldo	A Cal (Sas de Xunqueira), A Pobra de Trives, Ourense
60—n° 1045		Gerineldo	Córgomo, Ourense
61—n° 1047		Gerineldo	Rubiana/Rubiá), Ourense

A VIDA TRADICIONAL DO ROMANCEIRO

○ ROMANCEIRO EM ÁFRICA E NA ÁSIA

JOSÉ LUÍS FORNEIRO

Universidade de Santiago de Compostela

RESUMO

Segundo o *dogma* de Ramón Menéndez Pidal o romanceiro tradicional pode encontrar-se naqueles lugares onde se falam línguas ibero-românicas. Nesta comunicação faz-se um levantamento dos textos romancísticos que foram obtidos de naturais das comunidades de África e da Ásia que fizeram parte de Portugal e de Espanha no decurso da História. Também se trata da vitalidade do romanceiro na Ibero-América e no único território da Península Ibérica que possui uma língua autóctone não românica (o País Basco) para comprovar se o *dogma* pidalino é realmente certo.

PALAVRAS-CHAVE

Dogma pidalino; romanceiro e cultura; romanceiro e expansão linguística; romanceiro em África; romanceiro na Ásia; romanceiro na América; romanceiro no País Basco.

ABSTRACT

According to Ramón Menéndez Pidal's *dogma*, one can find iberian folk ballads in those areas where Iberian-romance languages are spoken. In this study, we seek to set those ballads gathered from African and Asian native people, from geographical areas which were, throughout history, Portuguese or Spanish domains. We also refer to the vigour of the iberian folk balladry among the Latin America communities as well as in the single region in the whole Iberian Peninsula whose native language is not a romance language (the Basque Country). Our purpose is to confirm whether or not the above mentioned *dogma* is correct.

KEYWORDS

Menéndez Pidal's *dogma*; Iberian folk balladry and culture; Iberian folk balladry and linguistic expansion; Iberian folk balladry in Africa; Iberian folk balladry in Asia; Iberian folk balladry in the Basque Country.

Quando pensamos no romanceiro ibérico na tradição oral moderna costumamos esquecer que este género de origem ibérica não só foi recolhido nas nações europeias de línguas ibero-românicas, na América espanhola e portuguesa e junto das comunidades sefarditas espalhadas pelo mundo, pois também foram encontradas amostras da sua existência na África subsaariana e na Ásia. Segundo o *dogma* de Ramón Menéndez Pidal, denominado assim por ele próprio em 1909: “el romance tradicional existe dondequiera que se lo sepa buscar en los vastos territorios en que se habla español, portugués y

catalán; allí donde no se tenga noticia de su existencia, una hábil indagación lo descubrirá indudablemente” (Menéndez Pidal, 1968: 358). Quando *don Ramón* fez esta afirmação nos inícios do século XX ainda faltavam muitos territórios de línguas ibero-românicas por serem explorados. Décadas depois, na sua *opera prima Romancero hispánico*, o polígrafo espanhol ratificava o seu dogma ao assinalar as recolhas realizadas nas ilhas Canárias, em diversos países hispano-americanos e mesmo na Ásia (em Goa, nas Ilhas Filipinas e na ilha de Guam do arquipélago das Marianas) (Menéndez Pidal, 1968: 358-359). No entanto, nada dizia Menéndez Pidal da vitalidade do romancero em época contemporânea nos territórios colonizados por portugueses e espanhóis na África subsaariana ou relativamente às outras populações asiáticas historicamente vinculadas a Portugal. Hoje, porém, como vamos tentar mostrar neste trabalho, este dogma pidalino merece ser apurado depois das recolhas e estudos realizados durante as últimas décadas.

Em África, a vida do romancero tradicional é praticamente inexistente sempre que exceptuarmos, claro, o extraordinário romancero conservado pelos judeus nalguns países do norte do continente após a sua expulsão da Península Ibérica nos finais da Idade Média. Apenas há notícias do romancero tradicional em Cabo Verde e em São Tomé, isto é, em dois arquipélagos onde as populações africanas conviveram com os colonizadores lusitanos. Nestes arquipélagos formaram-se *línguas crioulas de plantação*, também denominadas *exógenas*, faladas por grupos humanos levados pelos colonizadores para outro local, onde, desenraizados geográfica e culturalmente, formaram uma nova comunidade que, para se comunicar, criou um novo idioma baseado no língua dos *senhores*.

Relativamente a Cabo Verde, Elsie Clews Parsons recolheu nos anos 1916 e 1917 junto das algumas comunidades cabo-verdianas nos Estados Unidos da América, sobretudo na de Newport (Clews Parsons, 1968: 18), um importante acervo de contos e provérbios em que se encontram uma versão em boa medida prosificada da *Bela Infanta* (IGR: 0133) (Clews Parsons, 1968: 737-738), e uma outra narrativa que bem poderia ser uma prosificação do romance da *Donzela Guerreira* (IGR: 0231) (Clews Parsons, 1968: 579-581), como indicou Fernando Pires de Lima (*apud* Clews Parsons, 1968: 27)¹. Pelo seu lado, a mais conhecida manifestação cultural de São Tomé e Príncipe, *A Tragédia do Marquês de Mântua e do Imperador Carloto* ou *Tchiloli*, está inspirada na matéria carolíngia, mas não diretamente do romancero tradicional. Segundo alguns estudiosos, esta peça deriva do drama original criado no século XVI pelo madeirense Baltasar Dias e teria sido levado ao arquipélago africano já nesse século ou no seguinte pelos colonos da Madeira e de Portugal continental que lá iam para a exploração da cana de açúcar (Vaz, 1978: 47). Estudos mais recentes põem em causa a antiguidade desta peça teatral no arquipélago são-tomense, pois datam-na por volta de 1880, como obra do continental Estanislau Augusto Pinto, tabelião e escrivão do tribunal de São Tomé. O texto do *Tchiloli* foi fixado por Fernando Reis em 1969 na obra *O Povo Flogá-O Povo Brinca*, em que se mistura o verso com uma prosa em português levemente crioualizada; as fontes do *Tchiloli* parecem ser um folheto de cordel do drama de Baltasar Dias *A Tragédia do Marquês de Mântua e do Imperador Carlos Magno* e o romance do *Marquês de Mântua* incluído no *Romancero*

1. Manuel da Costa Fontes, no seu *O Romancero Português e Brasileiro. Índice Temático e Bibliográfico*, de 1997, não cita esta versão da *Donzela Guerreira*, talvez por esquecimento ou porque não considerasse que este conto derivasse do romance ibérico.

de Almeida Garrett (1851) (Kalewska, 2007: 35-37), uma versão factícia que não está baseada em textos obtidos da tradição oral.

Na única antiga colónia espanhola da África subsaariana, a Guiné Equatorial, também não consta a presença do romanceiro no acervo tradicional desse país da África ocidental. O atual Estado da Guiné Equatorial foi espanhol de 1778 até 1968, mas a ocupação efetiva pelos espanhóis só se realizou no século XX (concretamente nos últimos 40 anos da colonização), e, além disso, a população espanhola lá deslocada não foi muito numerosa. Por outro lado, lembremos que, em Ano Bom, uma pequena ilha deste país que esteve muito ligada ao processo colonizador de São Tomé e Príncipe, se fala um crioulo de base lexical portuguesa, a *fá d'ambô*. Por enquanto não há amostras da existência do romanceiro nesse crioulo africano, já que os únicos textos orais de raiz lusa estão ligados às cerimónias da religião católica e estão expressos num misto de crioulo, português, latim e outras línguas, considerando a comunidade esta mistura linguística como diferente da *fá d'ambô* do dia-a-dia (Araújo *et al.*, 2013: 28).

Igualmente é possível que existam algumas pegadas do romanceiro ou dos outros géneros da literatura tradicional portuguesa naquelas terras da África continental que desde cedo foram colonizadas, como, por exemplo, as costas de Angola e de Moçambique, ou a Zambézia moçambicana, onde Portugal impôs o sistema dos prazos desde o século XVIII, ainda que neste território os senhores portugueses e goeses ficassem mais *cafreliizados* do que influenciadas as populações locais pelas culturas europeia e indiana; mesmo assim, a pegada da cultura portuguesa (por exemplo, na língua ou na culinária) nestas terras foi notável (Magaia, 2010: 110).

Quanto à Ásia, o romanceiro tradicional apresenta uma vitalidade levemente maior do que em África tanto em termos quantitativos quanto qualitativos. Já na Ásia espanhola existiu um conhecimento e um apreço indubitável pelo romanceiro ibérico; assim, na ilha de Luzón lembrava-se o Cid, Bernardo do Cárpio ou o rei Rodrigo, na literatura de cordel em tagalo, quer em quartetas, quer em prosa, e em Guam, ilha do arquipélago das Marianas, obteve-se em 1944 um manuscrito de um comprido romance de Valdevinos e o Marquês de Mântua, diferente do que se costuma reimprimir desde o século XVI; o recolector foi informado de que esse romance estava difundido nas ilhas Filipinas em espanhol e nas línguas autóctones (Menéndez Pidal, 1968: 360). No entanto, o romanceiro tradicional nas Ilhas Filipinas limita-se a uma única versão de *Bela Infanta* que o secretário da Academia Filipina, Jaime C. de Veyra, recolheu de um magistrado que a lembrava da sua infância e que a enviou a Menéndez Pidal em 1932.

No que diz respeito ao romanceiro na Ásia portuguesa, a sua realidade apresenta-se mais rica e variada do que nas antigas poses espanholas no continente asiático. Sabemos graças ao próprio Luís de Camões nas suas composições ligadas à Índia, a Diogo de Couto nas suas *Décadas da Ásia*, bem como por outros historiadores da Índia portuguesa, que os romances acompanharam desde o início do século XVI o dia-a-dia dos lusitanos naquelas longínquas terras, tal como os castelhanos da mesma altura na América (Menéndez Pidal, 1968: 210-211). Já na Idade Contemporânea foram encontrados vestígios da presença do romanceiro nos territórios asiáticos que estiveram sob o poder dos portugueses. Assim, em Macau, território luso desde 1556 até 1999, tinha muito sucesso entre os naturais de Macau, a estória de *Fá Mól Lan*, uma moça que foi à guerra vestida de homem. Esta narrativa apresentava-se mais parecida com os romances ibéricos do que com os

poemas chineses (Amaro, 1992-93: 54). Para além deste texto em prosa, provavelmente derivado de uma versão portuguesa do tema *Donzela guerreira*, o reduzido romanceiro luso-asiático pode ser dividido em dois grupos. Por um lado, encontram-se as versões obtidas em língua portuguesa de naturais de Goa, enquanto no outro grupo podemos reunir as versões em crioulos luso-asiáticos.

Já muito cedo, nas primeiras décadas do século XIX, pouco depois das recolhas de romances animadas por Almeida Garrett que lhe serviram para publicar *Adozinda* em 1828, o escritor lisboeta José Maria da Costa e Silva obteve de uma dama goesa versões dos romances de *Conde Alarcos* (IGR: 0503) e da *Donzela Guerreira*, que lhe serviram para compor o seu poema romântico *Isabel ou a Heroína de Aragão* (1832). Deste mesmo século temos notícias de romances da Índia lusitana: da *Bela Infanta*, da *Nau Catrineta* e de um provável fragmento de *Barca Bela* (IGR: 0435), que se encontram no livro de Mary Frere *Old Deccan Days, or Hindoo Fairy Legends Current in Southern India* (Londres, 1868) e que foram transmitidas por uma criada de origem goesa. No século XX, a lusitanista norte-americana Joanne Purcell recolheu em 1967 na Califórnia uma versão de *As filhas da Condessa* (IGR: 0224) de uma freira de Pangim (Goa).

O romanceiro também está presente nas comunidades luso-asiáticas que falam línguas crioulas, neste caso, *línguas crioulas de fortaleza ou endógenas*, resultado do contacto entre um grupo que se impõe sobre um território em que já existe uma sociedade organizada; esta nova sociedade cria um novo idioma sem que isto acarrete a perda das línguas autóctones, à diferença das *línguas crioulas de plantaçoão ou exógenas*. Nestas comunidades da Ásia portuguesa foram recolhidos vestígios do romanceiro ibérico desde o século XIX. Assim, o romanista alemão Hugo Schuchardt obteve na costa oeste da Índia, concretamente em Mahé e Cannanore, umas quadras que apresentavam versos e motivos do romance da *Bela Infanta* que publicou em 1889; anos depois o linguista português Sebastião Dalgado deu à luz em 1906 na *Revista Lusitana* uma composição similar obtida no “dialecto indo-português do norte”. No século XX, no Ceilão, hoje Sri Lanka, Kenneth David Jackson recolheu em 1974 um fragmento do mesmo tema de um grupo musical da costa oriental da ilha que cantava canções em crioulo português e em 1987 também gravou esta composição em Cochim (Índia) (Jackson, 2005: 98). Em Malaca, além de uma composição similar às que acabámos de referir derivada da *Bela Infanta* (Jackson, 2005: 98-99), foram recolhidas por António da Silva Rego duas versões romancísticas, que incluiu no seu *Dialecto Português da Malaca* (1943), de dois temas presentes de maneira desigual no folclore da metrópole: uma versão do *Conde Alarcos*, romance muito difundido em todo o âmbito lusófono e cujo tipo português —a contaminação com o romance de *Silvana* (IGR: 0005) e o final sobrenatural— chegou a ser também muito conhecido em terras galegas, e o raro romance de assunto clássico *Hero e Leandro* (IGR: 0384), o qual tão-só é conhecido na tradição portuguesa por este texto malaio e por uma versão açoriana. Este segundo grupo, o dos romances expressos em crioulos luso-asiáticos, também pode ser dividido em dois: por um lado, os fragmentos do romance de *Bela Infanta* coligidos em terras indianas, malaias e ceilonenses, e por outro, as versões em estrofes do crioulo de Malaca do *Conde Alarcos* e de *Hero e Leandro*. Estes últimos textos provavelmente foram tradicionalizados há muito tempo, pois este território apenas esteve sob soberania portuguesa entre 1512 e 1641; além disso, sabemos que na Malaca do século XVI, concretamente em 1558, era cantada uma contrafação do romance de *Durandarte* (IGR: 0042) (Menéndez Pidal,

1968: 211). Estes romances evidenciam o forte enraizamento da herança cultural portuguesa na identidade dos cristãos de Malaca, e o romanceiro, como toda a literatura em crioulo luso-asiáticos, é uma manifestação da sobrevivência do acervo lusitano na Ásia, onde a língua portuguesa foi a língua franca nas costas desse continente até ao século XIX nas relações não só entre os portugueses e os povos asiáticos, mas entre as populações autóctones e os outros povos europeus, assim como entre estes mesmos, chegando esta herança a conservar-se nalguns territórios onde os colonos portugueses foram substituídos por ingleses e holandeses. Segundo o lusitanista norte-americano K. David Jackson “o texto folclórico luso-oriental representa hoje um sistema literário e musical autónomo, mesclando povos e tradições oriundas de três continentes” (Jackson, 2005: 34).

Após este percurso pelas amostras do romanceiro obtidas nos países da África subsaariana e da Ásia vinculados historicamente a Portugal e Espanha, o dogma de *don Ramón* fica posto em causa. Já há alguns anos que o professor Jesús-Antonio Cid questionou a existência do romanceiro tradicional ao longo dos séculos numa região da própria Espanha: o País Basco, que possui uma língua autóctone de origens ainda hoje desconhecidas, o euscara, pois lá mal foram recolhidas algumas versões dos reportórios mais superficiais do romanceiro castelhano (Cid, 1991: 552). Portanto, parece que a difusão do género romancístico na Ibero-România Velha e Nova está ligada, em boa medida, à difusão das línguas espanhola e portuguesa noutros âmbitos linguísticos e aos contactos culturais entre os povos no decurso da história. Assim, este novo género poético nascido na Castela medieval logo foi adoptado e adaptado pelas nações vizinhas de língua catalã e galego-portuguesa, no entanto, o País Basco, apesar de alguns dos seus territórios fazerem parte da Monarquia Castelhana desde a Idade Média, não incorporou o romanceiro ao seu acervo cultural; e mais: a sua balada em língua eusquérica não recebeu a influência dos romances castelhanos, mas sim da balada francesa em língua *d’oc* ou língua *d’oil* (Cid, 1985: 345-346). Desta maneira, a presença da língua castelhana, em maior ou menor grau, mesmo a sua perda, nos romances da tradição contemporânea da Galiza, Portugal, Ásturias, Aragão e Catalunha, e a muito reduzida vitalidade do romanceiro no País Basco espanhol, refletiriam as histórias sociolinguísticas e culturais dos povos ibéricos de língua não castelhana.

Por sua vez, se confrontarmos a tradição romancística europeia com a sua homóloga americana, podemos comprovar como esta é muito mais pobre, quer em temas, quer em versões. Só o romanceiro da Galiza, comunidade autónoma espanhola de 2,8 milhões de habitantes, é muito mais rico do que todo o saber romancístico tradicional da Ibero-América. O romanceiro chega à América na época do seu esplendor, no século XVI, mas a implementação real das línguas espanhola e portuguesa na maioria dos territórios conquistados só se produz a partir do século XIX, na altura do nascimento das novas nações ibero-americanas, portanto, vários séculos mais tarde da época em que o romanceiro era bem conhecido por todas as camadas sociais, mesmo nas novas sociedades urbanas que se estavam a criar na América.

A prática inexistência do romanceiro na África subsaariana revela também que o conhecimento do género acompanhou o espalhamento das línguas europeias. Deste modo, não há constância até ao presente de vestígios da presença do romanceiro junto das populações de países como Angola, Guiné Equatorial ou Moçambique, onde os idiomas português e espanhol só começaram a difundir-se de maneira massiva no século XX, nomeadamente após as independências destas nações. Seja como for, nos territórios africanos

(como também nos asiáticos) onde as condições sociais e linguísticas permitiram a criação das línguas crioulas, podemos encontrar nestes novos idiomas amostras das diversas manifestações da literatura tradicional europeia como os provérbios, os contos e até versões prosificadas de romances².

Nas terras asiáticas comprovamos igualmente como a expansão do romancelheiro tem muito a ver com a difusão das línguas ibéricas junto das comunidades que estiveram sob o domínio de Portugal e Espanha. Ainda que o conhecimento deste género tradicional nas classes altas de Goa e das Filipinas seja pequeno, mesmo assim é maior do que junto das populações que falam crioulos luso-asiáticos, socialmente mais baixas. Em ambos os casos, o romancelheiro, em língua portuguesa ou espanhola no primeiro caso, ou nos crioulos da Índia, Sri Lanka e Malaca, no segundo, evidenciam o prestígio da herança europeia deixada pelas nações ibéricas nesses afastados cantos da Ásia.

Em síntese, após este levantamento dos textos relativos ao romancelheiro em África e na Ásia, e da recordação da vida do romance tradicional nas nações ibéricas e no continente americano, podemos concluir que a difusão do género romancístico está estreitamente ligado à competência da língua em que este está expresso por parte das sociedades que nalguma altura histórica conviveram com os povos de línguas ibero-românicas, e também, claro, com a receptividade cultural das comunidades humanas que finalmente adoptaram e adaptaram os romances ibéricos. Por isso, não parece que o romance tenha tido uma rica e plena vida tradicional em África, na Ásia e mesmo em boa parte da América, se exceptuarmos as primeiras e pequenas comunidades portuguesas e espanholas na expansão ultramarina destes povos a partir dos fins do século XV. Mas as escassas versões tradicionais que foram recolhidas junto dos goeses e filipinos de classes altas ou dos índios da Amazónia (Nascimento, 1979), as versões romancísticas em estrofes de Malaca, os fragmentos em crioulo do tema da *Bela Infanta* obtidos na Índia, Malaca e no Sri Lanka, as versões prosificadas de romances de Cabo Verde e de Macau, a peça teatral do *Tchiloli* de São Tomé e Príncipe, a literatura de cordel carolíngia em tagalo e castelhano das Ilhas Filipinas e da ilha de Guam, ou mesmo duas das canções mais populares dos *cowboys* norte-americanos derivadas do romance hispânico de *Não me enterrem em sagrado*³, evidenciam a força deste género poético oral inicialmente castelhano, e depois hispânico ou ibérico, se se preferir, e a sua integração no acervo cultural de diversos povos de diferentes continentes que no decurso da história se relacionaram com as gentes de Portugal e Espanha. Nesta periferia linguística e cultural ibérica, o romancelheiro como género composto de um sortido reportório e difundido de maneira mais ou menos universal, não parece ter existido nunca, mas alguns dos seus temas, desde muito cedo ou em datas mais próximas, foram incorporados de um modo ou de outro à cultura

2. Segundo Hildo Honório do Couto, o acervo literário, concretamente os provérbios, das comunidades africanas de línguas crioulas, teria origem nas línguas de substrato, pois para este linguista brasileiro, nas novas línguas que são os crioulos, as línguas europeias “forneceriam a expressão”, enquanto as línguas africanas contribuiriam com “o conteúdo”, ou seja com os referentes naturais e culturais do contexto africano (Couto, 1999: 330-331). Conclui este especialista em crioulistica que “os crioulos do mundo todo usam crioulos quando as respectivas línguas de substrato também os têm” (Couto, 1999: 332).

3. Segundo o hispanista John Kenneth Leslie, duas baladas norte-americanas *Oh, Bury Me Out of the Prairie* e *Dying Cowboy*, a mais famosa das canções dos vaqueiros dos EUA, derivam do romancelheiro espanhol na sua forma mexicana (Leslie, 1957: 286 e 294-295).

destes povos. Talvez explorações mais aprofundadas no futuro possam descobrir novos textos relativos ao romanceiro ibérico em terras africanas ou asiáticas em português ou espanhol, nos crioulos luso-asiáticos ou mesmo nas línguas autóctones.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- AMADO, Ana Maria (1992-1993), «Fá Mok Lan/donzela que foi à guerra», *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, nº 6 (1992/1993), 51-75.
- ARAÚJO, Gabriel Antunes *et al.* (2013), «Fa D'ambô: Língua Crioula de Ano Bom», *Cadernos de Estudos Lingüísticos*, v. 55, nº 2 (2013), 25-44.
- CID, Jesús Antonio (1985), «Estudios sobre la balada vasca, 1: Peru Gurea y sus paralelos románicos», *Anuario del Seminario de Filología «Julio de Urquijo»*, nº 19 (2), 289-253.
- CID, Jesús Antonio (1991), «El Romancero en Vizcaya: 1) Una encuesta en Guernica (1920-1921). Menéndez Pidal, el romancero, y los nacionalismos ibéricos», in J. Lakarra e I. Ruiz Arzalluz (eds.), *Memoriae L. Mitxelena Magistri Sacrum*, Donostia, Gipuzkoako Foru Aldundia, 527-522.
- CLEWS PARSONS, Elsie (1968), *Folclore do Arquipélago de Cabo Verde*, Lisboa, Agência Geral do Ultramar.
- COUTO, Hildo Honório do (1999), «O uso de provérbios nas regiões crioulófonas», in K. Zimmermann (ed.), *Lenguas criollas de base lexical española y portuguesa*, Frankfurt am Mein / Madrid, Bibliotheca Ibero-Americana, Vervuert, 321-334.
- DALGADO, Sebastião (1906), «Dialecto indo-português do Norte», *Revista Lusitana*, v. 9, núms. 3 e 4 (1906), 193-211.
- JACKSON, K. David (2005), *De Chaul a Batticaloa. As marcas do império marítimo português na Índia e no Sri Lanka*, Ericeira, Mar de Letras.
- KALEWSKA, Anna (2007), «O Tchiloli Saotomense –o “chamado de deuses” luso-africanas pinceladas teatrais e literárias», *Itinerarios. Revista de Estudios lingüísticos, literarios históricos y antropológicos*, nº 5 (2007), 35-54.
- LESLIE, John Kenneth (1957), «Un romance español en México y dos canciones de vaqueros norteamericanos: la influencia del tema <no me entierren en sagrado>», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, nº 13 (1957), 286-289.
- MAGAIA, Albino (2010), *Moçambique. Raízes, Identidade, Unidade Nacional*, Maputo, Ndjira.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1968), *Romancero Hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí)*, vol. II, Madrid, Espasa-Calpe.
- NASCIMENTO, Braulio do (1979), «Um romance tradicional entre os índios do Amazonas, no século XIX», in A. Sánchez Romeralo *et al.* (orgs.), *El Romancero Hoy: Nuevas Fronteras (2º Coloquio Internacional)*, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 115-124.
- VAZ, Carlos (1978), *Para um conhecimento do teatro africano*, Lisboa, Ulmeiro.

LA FORMA DE VIDA DEL ROMANCE EN MÉXICO Y SU VIGENCIA

MERCEDES ZAVALA GÓMEZ DEL CAMPO

El Colegio de San Luis

RESUMEN

A partir de la revisión de un corpus de romances, recogidos recientemente de la tradición oral en una región del centro-norte de México, marco cuáles son las características generales de este género en el contexto del siglo XXI y las comparo con recopilaciones hechas hacia finales de los años setenta y en una encuesta que realicé en la misma región a finales del siglo XX. Qué romances están vigentes, cómo viven y cómo los estudiamos en el país.

PALABRAS CLAVE

Romancero; México; tradición oral; versiones; estudio; regiones.

ABSTRACT

From the review of a corpus of *romances* (Spanish ballads) recently collected from the oral tradition in a region of north-central Mexico, I outline the general characteristics of this genre in the context of the 21st century and compare them with compilations made towards the end of the Seventies and in a field work that I conducted in the same region at the end of the 20th century. What romances are current, how they live and how we study them in the country.

KEYWORDS

Romancero; México; oral tradition; versions; studies; regions.

Estudiar el romancero en América significa tratar de resolver múltiples problemas de muy diversa índole: faltan investigadores, publicaciones, financiamiento y, seguramente, hasta romances. El objetivo de estas páginas es dar cuenta de cómo vive el romancero en México y sus posibilidades de estudio a partir del trabajo realizado de manera individual, primero, y con un reducido grupo de jóvenes investigadores, actualmente.

Parto de la afirmación de que el romancero en México —como en otros países de América— es un género vigente con más de quinientos años de vida y cuyo *modus vivendi* ha variado a lo largo del tiempo. Inserto en el proceso de conservación y variación propio de toda literatura tradicional, el romance presenta rasgos particulares que comprueban su mexicanidad o arraigo en este país; esas señas van desde la incorporación de indigenismos o términos coloquiales del español de México y lugares de la geografía del país hasta

modificaciones estructurales como pueden ser el estrofismo y la rima varia, entre otros¹. Su transmisión ha sido y sigue siendo básicamente oral; sin embargo, las fuentes escritas también repercutieron en su forma de vida. Al respecto, Beatriz Mariscal señala que:

si hay algo que caracteriza de manera particular a la tradición romancística americana es que los textos que la conforman tienen una base más bien escrita que oral lo que la separa de otras ramas de la tradición panhispanica [...] en América hay que tomar en cuenta que a pesar de que los textos se registren de la tradición oral y de labios de hombres y mujeres analfabetas, provienen, las más de las veces, de textos de origen letrado, lo mismo culto que popular. (Mariscal, 2001: 122)

En el caso concreto de México fueron cancioneros, hojas volantes y otros tipos de impresos populares². A partir del siglo XX y hasta hoy en día, se añade a esos soportes impresos la transmisión oral mediatizada: desde la radio, los discos de acetato y la televisión hasta la internet.

Sin detenerme en un panorama histórico del romance en nuestro país, hay que decir que tras pioneras recolecciones y esfuerzos individuales que se hicieron durante las primeras décadas del siglo veinte³, el trabajo de Vicente T. Mendoza, *Romance y corrido, estudio comparativo*, publicado en 1939, marcó una pauta⁴ pero, también, una pausa pues aunque hubo trabajos intermitentes no fue sino hasta 1986 con la publicación del *Romancero tradicional de México* de Mercedes Díaz Roig y Aurelio González que el estudio del género, desde una perspectiva literaria, se tornó más o menos constante. En la introducción, los editores señalaban:

1. En síntesis, Mercedes Díaz Roig señala que “[Las versiones mexicanas] presentan una fenomenología propia del romancero [y poseen] claramente los rasgos que prestan al género su ser y su vida tradicional. Las coordenadas de tiempo, espacio y clase social que condicionan la recreación están balanceadas por la fuerza de conservación y el carácter legendario de la narración.” (Díaz Roig, 1986: 172). Considero de enorme utilidad la revisión que hace la autora sobre las principales características del romance en México pues poco se han modificado.

2. Aún hoy en día siguen publicándose cancioneros callejeros con canciones de moda, corridos y romances, especialmente si han sido éxito de intérpretes conocidos. Si bien este tipo de publicaciones es anterior al siglo diecinueve tuvo especial difusión comercial en los años treinta y cuarenta, posterior al auge de las hojas volantes y otros impresos populares coetáneos a la Revolución mexicana de 1910.

3. Motivados por curiosidad y gusto personal sobre las manifestaciones populares de México, varios autores publicaron obras de recolección de canciones, cuentos, leyendas, corridos, costumbres y fiestas provenientes de la ciudad de México y de otros poblados del país. El desconocimiento de la materia los llevó a publicar enormes misceláneas en las que entraban textos tradicionales, textos populares y otros completamente cultos. No obstante esas carencias, el primer paso estaba dado: existía una literatura de tradición oral y se le concedía un valor artístico o como hoy llamaríamos de *patrimonio inmaterial*. Entre los valiosos ejemplos de estas características están los trabajos de Vázquez Santana (1925) y de Campos (1928 y 1929) así como otros esfuerzos individuales como los realizados por Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes quienes, en seguimiento a una solicitud de Menéndez Pidal, solicitaron incansablemente a escritores y amigos de la época que les enviaran romances. Varios números de la revista *Contemporáneos* incluyen aportaciones de Bernardo Ortiz de Montellano, Jaime Torres Bodet, Xavier Villaurrutia y otros que recordaban haber cantado o escuchado esos poemas que tanto interesaban a sus mentores.

4. La obra es un amplio estudio de ambos géneros en la que predomina la perspectiva musical pero que definitivamente sirvió como el primer trabajo desarrollado sobre sendas manifestaciones en el que mostraba la derivación del corrido del género peninsular, la vigencia de ambos géneros en nuestro país y se acercaba a la noción pidalina de literatura tradicional. En los años posteriores varias publicaciones periódicas —entre ellas el *Anuario de la Sociedad Folklórica de México* y la *Revista de la Universidad*— sacaron a la luz breves trabajos del propio Mendoza sobre temas romancísticos, especialmente *Delgadina* y romances de la tradición infantil. Dos años antes de que apareciera la obra de Mendoza, Duvalier (1937) publicó en tres partes otro estudio sobre los mismos géneros; sin embargo, el escaso alcance de la revista *Crisol* y la fragmentación del estudio limitaron su repercusión.

Nuestra intención ha sido la de reunir todo el material disperso para poner al alcance de los investigadores y del público en general un amplio *corpus* del Romancero tradicional mexicano. Así, hemos llevado a cabo una recopilación de todos los textos a nuestro alcance en bibliotecas públicas y privadas, radiodifusoras, colecciones particulares, etcétera. Esta recopilación forma la mayor parte del material incluido en este libro.[...] Pero también hemos querido mostrar que el romance tradicional sigue vigente. Desgraciadamente, no ha sido posible hacer una recolección a fondo, dado el inmenso territorio por cubrir y la escasez de recursos humanos y pecuniarios. Nos hemos tenido que contentar, pues, con algunas versiones-muestra recogidas aquí y allá por nuestros investigadores. Aunque escasa, nuestra recolección ha servido para mostrar la riqueza existente que podría salir a luz en búsquedas posteriores. Es por eso que hemos dado a nuestro *Romancero tradicional de México* la especificación de “Tomo I”; esperamos que en el futuro haya muchas más recolecciones, nuestras, o de ‘otros especialistas, para conformar uno o varios tomos más. (Díaz Roig / González, 1986: 16)

El corpus presentado en el *Romancero tradicional de México* se forma por 285 versiones de 29 romances de muy distintas procedencias espaciales y temporales. De esas versiones, las menos —57— fueron recogidas de la tradición oral a finales de los años setenta por el equipo de investigadores sujetos a las limitaciones mencionadas; las demás datan, de acuerdo a los datos de las fuentes, de la primera mitad del siglo veinte.

1. LA DELIMITACIÓN DE REGIONES Y COMUNIDADES

El magnífico trabajo con las carencias que apuntaban los editores era indispensable para iniciar algo más sistemático en el estudio del romancero de tradición oral moderna; se hacían indispensables la recolección en comunidades y, posteriormente, la edición y estudio de los textos. La tarea planteada por Díaz Roig y González no era fácil y mucho menos rápida. El año de publicación del *Romancero tradicional de México* coincide con mis primeros trabajos de campo para la recolección de poesía tradicional en San Luis Potosí, un estado del centro norte del país, para la tesis de licenciatura. Las primeras recolecciones —no exclusivas de romancero— reafirmaron los planteamientos expresados: si queríamos estudiar cualquier género tradicional era indispensable recoger versiones directamente de la tradición oral. Además de la recolección de 1986 en la que me circunscribí a los límites político-administrativos del estado potosino realicé otras recolecciones entre 1993 y 1994 delimitando una región, quizás demasiado pequeña para denominarla así pero adecuada para lo que es el trabajo individual: el centro norte-noreste del país⁵. En un territorio como el que ocupa México —casi dos millones de kilómetros cuadrados⁶— con elementos históricos, lingüísticos, culturales y geográficos muy distintos entre sí, lo más

5. La región comprende parte de los estados de San Luis Potosí, Zacatecas, Nuevo León y extremo sur de Coahuila. Los resultados de la recopilación y estudios de esa zona pueden consultarse en la tesis doctoral de Zavala Gómez del Campo (2006).

6. Además de la enorme extensión —donde caben Portugal, España, Francia e Italia, por dar una idea clara que a veces los mapas ocultan— están la compleja geografía física y una red de comunicación terrestre poco idónea para la óptima comunicación entre localidades.

adecuado para estudiar una manifestación cultural o artística como es la literatura de tradición oral es el estudio por regiones⁷. La tarea de este tipo de delimitación no es fácil; ya en los años cuarenta hubo un trabajo pionero que intentó delinear regiones culturales en nuestro país tomando en cuenta la geografía física o regiones naturales, diversas manifestaciones artísticas, costumbres y creencias, pero resultó demasiado complejo⁸. Sin embargo, varios estudiosos consideramos que es la única forma de hacerlo. Para Aurelio González,

Al hablar de regiones se plantea un problema cronológico. En ese sentido no hay que olvidar que el concepto de región, relacionándolo con planteamientos lingüísticos y dialectales, tiene también un proceso diacrónico. Por lo mismo, un concepto de geografía folclórica no puede negar lo histórico. Entonces se puede pensar en un concepto de región desde una perspectiva múltiple: geográfica, histórica y cultural. En ese sentido el concepto de regionalización sería operativo y muy útil para la organización y realización de estudios de la literatura tradicional de transmisión básicamente oral. (González / Rodríguez / Zavala Gómez del Campo, 2013: 12)

Por su parte, García Ramírez ha hecho diferentes propuestas de regiones para nuestro país señalando que no puede hacerse una delimitación fija pues los elementos que se toman en cuenta para establecer una región suelen modificarse con el paso del tiempo, “tales como índice poblacional, actividades económicas y flujos” de tal manera que tienen “bordes fluidos y permeables que muchas veces dan lugar a la superposición o disolución gradual de unas regiones con respecto de sus vecinas” (2013: 23). El historiador ha delimitado cinco grandes regiones⁹ no sin subrayar la complejidad y ambigüedad de la tarea:

Determinar regiones es algo equivalente a determinar etapas o periodos en el tiempo, y tanto unas como otras se hallan interconectadas: las regiones existen en el tiempo; las etapas no son de ninguna manera ajenas al espacio. [...] etapas o regiones tienen al menos dos expresiones: una que surge de la realidad que

7. Los editores del *Romancero tradicional de México* decían que “fue imposible hacer una clasificación geográfica ya que no contábamos con suficientes textos como para poder señalar zonas de difusión e influencia; además un buen número de las versiones recopiladas -64- no tenían especificada la localización en las fuentes” (Díaz Roig / González, 1986: 19).

8. Me refiero a la propuesta de Ralph Steele Boggs, publicada en 1949, sobre las regiones folclóricas de México. El estudio fue el resultado del Seminario de Folklore de la Escuela Nacional de Antropología que durante 1945 dirigió Boggs. El autor dividió el estudio en tres etapas que llamó: natural, humana y folclórica. En la tercera se estudiaron lo que se consideró como “temas folklóricos de difusión nacional”: *Delgadina*, la oración de Santa Bárbara, la leyenda de *La Llorona*, la celebración del día de Todos los Santos y de los Muertos, el juego *La víbora* y el cuento del *Pacto con el Diablo*. Finalmente, Boggs y su equipo delimitaron veintisiete regiones folclóricas; sin embargo, podemos advertir cierta irregularidad en su delimitación, pues algunas de ellas resultan demasiado extensas, otras se reducen a una localidad y sus alrededores o, bien, se ciñen a la división política y, por ejemplo, no se considera la Huasteca como una sola región, sino que queda distribuida en tres diferentes. No obstante las deficiencias del trabajo y de la enorme ambigüedad de criterios (literarios o antropológicos) con los que se realizó, sirve de orientación y comparación para estudios de geografía folclórica más científicos. Valdría la pena anotar que los mapas no están disponibles desde hace varios años; véase Boggs (1949: 71-72).

9. México Central, Vertiente del Golfo, Vertiente del Pacífico, la Vertiente del Norte (subdividida en Sector central, el Noreste, el Noroeste y Baja California), la Cadena Centroamericana y la Cadena Caribeña (García Ramírez, 2013: 23).

las conforma, y otra que proviene de la lectura que hagamos de esa realidad. El reto, para nosotros, consiste en lograr la mayor congruencia posible entre ambas. (García Ramírez, 2013: 25)

En ese sentido, debo ubicar la zona en que he realizado mi investigación en la denominada Vertiente del Norte, en su sección Sector central¹⁰.

Además de esta herramienta —la delimitación de regiones— hay otros aspectos que he considerado relevantes para el estudio del romancero y otros géneros de transmisión oral. La idea de comunidad ha variado con los años; el término podría definirse —de manera muy amplia— como el conjunto de personas que viven en una misma localidad bajo ciertas normas de conducta y organización; o un grupo de individuos que tienen intereses en común. Pero considero que lo que se ha modificado sustancialmente es la vida comunitaria, especialmente en los núcleos urbanos y suburbanos; los cambios han alterado esta forma de vida pero no la han desaparecido. En el ámbito nacional, especialmente en la provincia, se mantiene cierto grado de vida comunitaria. Sin embargo, es relevante tomar en cuenta algunos aspectos como el flujo de habitantes de un pueblo a otro: una suerte de migración interna no necesariamente a grandes ciudades pero sí a poblados cercanos con mayor infraestructura; asimismo, en la región central de la Vertiente del Norte, la constante migración a Estados Unidos ha afectado directamente a varias poblaciones incluso cuando los migrantes vuelven a su lugar de origen¹¹.

No obstante las circunstancias, en la región estudiada existe un alto índice de lo que podemos llamar vida comunitaria. Los habitantes que la conforman mantienen un sistema de valores, ideas y conductas que les permiten albergar un acervo cultural tradicional; aun cuando varios de sus integrantes han ido y venido, reconocen un acervo propio y otro ajeno; el reconocimiento comunitario a portadores de la tradición —como les llamaba Diego Catalán— sigue funcionando. La sabiduría de los viejos se valora así como las cualidades artísticas de quien, por ejemplo, hace corridos de los acontecimientos cotidianos, especialmente relacionados con crímenes, peleas y sucesos que inciden en la vida del pueblo.

Además de las regiones y el complejo concepto de comunidad, para estudiar la literatura de tradición oral actual es ineludible tomar en cuenta el acceso a la tecnología. El caso de México dista mucho de ser uniforme; hay comunidades, incluso cabeceras municipales, donde no hay ni internet ni señal de celular, aunque la gente conoce esas

10. La delimitación que hice no es del todo desatinada sino que más bien es sólo una parte de una región mucho más grande y que me propongo cubrir en los próximos años. Hace unos cinco años, en coordinación con el doctor Aurelio González, realizamos un seminario en el que pedimos a los investigadores que trabajaban romancero y otros géneros tradicionales en México que realizaran un estudio por regiones. El resultado fue interesante y sirvió de motivación para realizar otros trabajos en los que habrá que insistir. Como producto de esas reflexiones, se publicó un volumen colectivo (González / Rodríguez / Zavala Gómez del Campo, 2013).

11. Por ejemplo, la desaparición de pequeñas rancherías y surgimiento de otras nuevas en un periodo de treinta años es común. Las rancherías son pequeños asentamientos rurales que se caracterizan por su escasez de recursos y prácticamente ausencia de infraestructura básica (alumbrado público, comercios, drenaje, servicios médicos, escuelas, etc); generalmente se hayan vinculadas a un poblado cercano en el que existen dichos servicios pero la distancia puede ser de más de veinte kilómetros de terracería. Su número de habitantes suele ser poco estable; hay rancherías muy pequeñas de menos de 50 habitantes y otras de más de 300. Respecto de los migrantes a Estados Unidos que vuelven, suelen afincarse en poblaciones más grandes como las cabeceras municipales.

herramientas. No pocos investigadores han señalado la negativa influencia de los medios de comunicación masiva, la internet y otras redes sociales en la vida de los acervos tradicionales llegando a considerar que estos quedarían aniquilados¹². Sin lugar a dudas este tipo de tecnología ha incidido en la forma de vida del romancero y de otros géneros pero también lo hicieron, en su momento, la radio, los discos, la televisión y la imprenta. Por un lado, podemos aceptar que estos medios han propiciado la tendencia a la fosilización de versiones; a la conservación de una versión vulgata casi lexicalizada, lo cual repercute en una falta de dinamismo en la transmisión del género¹³. Y, por otro, no podemos dejar de reconocer que los mismos medios propician una especie de revitalización ya que textos ya olvidados vuelven a la memoria de jóvenes posibles transmisores. Por ejemplo: durante un trabajo de campo, una informante, ya vieja, nos cantó el romance de *La aparición* y la hija mencionó que también la cantaba un intérprete de canciones rancheras bastante conocido. Me extrañó y busqué en la plataforma de *Youtube*; Antonio Aguilar lo había grabado en un disco de acetato en los años setenta y ahora estaba en un formato electrónico junto con interpretaciones de otros cantantes populares. Por curiosidad, leí los comentarios que los oyentes escriben: todos eran elogios y referencias a que dicha canción “la entonaba su abuela”; “que le recordaba su infancia”; en más de un caso: que “el abuelo la había compuesto”, etc. No había duda, los oyentes la sentían suya; parte de un acervo más íntimo que el amplísimo repertorio que pudieran tener de canciones rancheras, narco corridos rap o música pop. Asimismo, estas redes han servido para cohesionar una suerte de vida comunitaria virtual entre los mexicanos y otros hispanohablantes que han migrado a los Estados Unidos.

No tengo una visión idealista; por supuesto que han disminuido la transmisión y la vitalidad del romancero y de otros géneros, pero hallamos todavía ese tipo de transmisores que se saben poseedores y se sienten portadores de tradición, transmisores de una herencia cultural que es patrimonio colectivo. Se trata de ese tipo de transmisores que Aurelio González considera como:

12. Soy escéptica respecto de aseveraciones similares. Ya en 1954, Vicente T. Mendoza, en el prólogo a su antología del corrido mexicano, pronosticaba “la próxima muerte de este género como genuinamente popular” pues subrayaba que hacia los años cuarenta sólo se producían con el fin de “reseñar hechos políticos o sociales, la desaparición de algún prócer y para hacer las campañas políticas”. Ciertamente que en esa época abundaron estos corridos alejados del estilo tradicional y de su carácter narrativo pero el autor no advirtió que, paralelamente a esos corridos, seguían creándose y entonando corridos de temática novelesca apegados a esa estética colectiva tradicional. A más de cincuenta años de tan pesimista augurio, la realidad es otra: se trata de un género vigente, en constante producción y transmisión; se han conservado en la memoria colectiva incluso varios corridos revolucionarios; ha generado nuevas formas —como el narcocorrido— y las redes sociales son prueba constante de la creación de nuevos corridos (Mendoza, 1954: xvi).

13. Así lo observa Gloria Chicote a partir de una encuesta realizada en la Provincia de Buenos Aires, en 1988, a la que, por sus resultados, califica de “desalentadora” y añade sumándose a la visión pesimista de Mendoza —sobre el corrido— expresada treinta años antes, que “el Romancero, al igual que otras formas poéticas orales, está en vías de desaparición” (Chicote, 2008: 27). Sin tener los argumentos para contradecir el negro devenir de la poesía de tradición oral esgrimido por tantos investigadores prefiero sostener que, por su propia naturaleza, la tradición puede modificar sus formas de expresión y los moldes que la contienen en una dinámica que seguramente propiciará la conservación de ciertos temas, incluso parte de su tratamiento pero cuya *envoltura* o forma de *entrega* sea otra; es decir, que se produzca un cambio en el género pero no en el tema, tal como muestran versiones prosificadas de algunos temas romancísticos [en mi caso, he recogido un par de versiones prosificadas de *Delgadina* y *Don Gato*]. Además, valdría la pena recordar la idea pidalina de “estado latente” de la tradición y estar a la expectativa de lo que va sucediendo pues queda claro que los cambios no son ni rotundos ni expeditos.

los verdaderos recreadores, poseedores de acervos amplios por el dominio que tienen del lenguaje tradicional y, por lo mismo, realmente hacedores, es decir “poetas”, de la tradición oral, capaces de conservar el texto y remodelarlo poéticamente en el momento en que lo integran en su memoria. (González, 1995: 145)

Y Diego Catalán, en su capítulo dedicado a la tarea de recolectar textos de la literatura tradicional, se refiere a la capacidad de estos poseedores:

Su relación con ese saber que atesoran responde a ese concepto que de él tienen: reverencian el ‘texto’ guardado en su memoria y procuran expresarlo con exactitud, sin variarlo. Si se les olvida alguna palabra, (esto es algún verso o hemistiquio) se esfuerzan afanosamente por recordarlo. Los oyentes se preocupan también constantemente por la exactitud de la versión emitida y apuntan, al paso, correcciones. (Catalán, 1997: 202)¹⁴

No queda sino aceptar la realidad sociocultural que predomina en el país así como la evidente disminución no sólo de versiones y textos sino también de este tipo de transmisores pero también puedo afirmar que no es raro advertir en algunas comunidades una especie de relevo generacional entre los transmisores privilegiados que asegura, hasta cierto punto, la transmisión y vigencia de la literatura tradicional.

2. ROMANCES RECOGIDOS EN LA TRADICIÓN ORAL ACTUAL Y UNA PROPUESTA DE ESTUDIO

Una vez tomados en cuenta los aspectos anteriores en las páginas siguientes explico cómo vive el romancero en México y cómo lo estamos trabajando.

Aunque a la propuesta académica de los editores del *Romancero tradicional de México* nos hemos sumado muy pocos, hemos logrado avances. Si bien las herramientas tecnológicas ayudan en esta labor, las carencias y dificultades que señalaban en ese entonces los editores son prácticamente las mismas, pero la motivación y colaboración constante de Aurelio González y la necesidad de realizar el trabajo de manera colectiva me llevó a forjar, recientemente, un equipo en la institución a la que pertenezco¹⁵. Además de los resultados de mi trabajo individual (Zavala Gómez del Campo, 2006).

14. Ambos estudiosos coinciden en señalar la importancia del almacenamiento memorístico; así lo explica el español: “La peculiaridad de las creaciones artísticas objeto de nuestro estudio no consiste meramente en su transmisión oral, sino en su atesoramiento en la memoria de los portadores de saber tradicional. Tanto más que ‘orales’ los géneros que analizamos son ‘memorísticos’ [...] La archivación memorística supone un proceso de adquisición de estructuras complejas que compite en importancia con su exteriorización oral a través de actos de canto o recitación”. (Catalán, 1997: 198)

15. El Colegio de San Luis es un Centro Público CONACYT dedicado a la investigación en Ciencias Sociales y Humanidades. Ahí tuve la oportunidad de dirigir, entre 2009 y 2010, la creación de dos posgrados (Maestría en Literatura hispanoamericana y Doctorado en Literatura Hispánica); en sendos planes de estudio incluimos como asignatura obligatoria del primer semestre la materia *Literatura tradicional y popular*; para muchos jóvenes es el primer contacto que tienen con el estudio del romancero y otras formas tradicionales. Cada promoción realiza conmigo un breve —tres días— trabajo de campo en la región mencionada. Los resultados han sido convincentes no sólo en la recolección sino en la modificación de los proyectos de tesis de algunos alumnos que cambian de área o campo de investigación. Después de unos años de experiencia hemos formado un Grupo de Investigación en Literatura de Tradición Oral de México (GILTOM <<http://giltom.colsan.edu.mx>>) compuesto por estudiantes, egresados y tres colegas más. La tarea que hemos emprendido es la recolección, transcripción, clasificación y edi-

Posiblemente debido a las dificultades expresadas por los editores y a que nadie se ocupó concretamente de la región del centro norte del país, la zona se ve pobremente representada en el *Romancero tradicional* (Díaz Roig / González, 1986) pues sólo aparecen consignadas 2 versiones de *La adúltera* y de *La monjita*; y una de *Bernal Francés*, *Alfonso XII*, *Don Gato* y *La Virgen y el ciego*. A partir del trabajo individual que realicé entre 1986 y 1994 el número de romances y versiones se incrementó notablemente y aún más con las siete encuestas realizadas con los estudiantes de El Colegio de San Luis entre 2010 y 2016 tal como se ve en el cuadro:

Romance	MZGC 1986-1994 ¹⁶	El Colegio de San Luis 2010-2016
<i>La adúltera</i> (IGR: 0234)	11	14
<i>Delgadina</i> (IGR: 0075)	10	15
<i>Las señas del esposo</i> (IGR: 0160)	7	3
<i>Bernal Francés</i> (IGR: 0222)	5	6
<i>La aparición</i> (IGR: 0168)	Ninguna	6
<i>Santa Amalia</i> (IGR: 5023.9) ¹⁷	4	7
<i>Alfonso XII</i> (IGR: 0168.1)	2	Ninguna
<i>Hilitos de oro</i> (IGR: 0224)	13	10
<i>Don gato</i> (IGR: 0144)	4	3
<i>Mambrú</i> (IGR: 0178)	6	6
<i>Doña Blanca</i> (s/n)	6	11
<i>La Virgen y el ciego</i> (IGR: 0226)	1	Ninguna

Sin embargo, no hemos recogido otros romances registrados en el volumen de Mercedes Díaz Roig y Aurelio González como *La dama y el pastor*, *Gerineldo* o *La búsqueda de la Virgen*, entre otros. Como se puede ver, a *grosso modo*, los *corpora* recogidos coinciden con los temas más arraigados que consignaron los editores del *Romancero tradicional de México*.

Ante la imposibilidad de incorporar las versiones en estas páginas¹⁸, ofrezco tendencias o líneas generales sobre cómo viven estos romances. En otros espacios (Zavala Gómez del Campo, 2013) he explicado que esta región se caracteriza por ser conservadora y creo que puede mantenerse dicha apreciación. Con el adjetivo *conservadora* me refiero a que como tendencia general, los transmisores revelan gusto especial por versiones viejas y poco innovadoras pero la realidad es que esa preferencia no se refleja en la fortaleza de los acervos y son, más bien, casos singulares; ejemplos de una estética colectiva

ción no sólo de versiones romancísticas sino en general de formas narrativas: romance, corrido, cuento y leyenda además de otros géneros, especialmente lírica infantil. Dentro de nuestros seminarios hemos hecho un *Manual de trabajo de campo para la recolección de textos literarios*, en el que se explica qué preguntar y qué no; tácticas para hacerlo, elementos indispensables de la grabación y datos que deben recogerse: desde los datos del informante hasta anotar quién le enseñó el texto o dónde lo aprendió, aspectos que pueden ser de utilidad al estudiar las versiones transcritas. Asimismo, está en preparación un manual o normas con criterios de transcripción y edición de los textos. Y para el próximo año, la publicación de un primer volumen de las recolecciones hechas hasta ahora.

16. Corpus recogido por Mercedes Zavala Gómez del Campo (MZGC) entre 1986 y 1994 en la región ya mencionada.

17. Es el título más recurrente en México para el romance que aparece tanto en España como en otros países con títulos como *La lavandera requerida por su hermano*, *El mal hermano*, *Santa Elena*, entre otros.

18. Al finalizar el presente trabajo incluyo un breve apéndice con una versión de cada romance recopilado.

adecuada para la vida del romancero pero que guarda silencio y cede ante los embates de modas y versiones lexicalizadas. Si bien esta situación no propicia la riqueza literaria de los acervos tampoco genera su desaparición.

La mayoría de las versiones de *La adúltera* responde a la versión vulgata de México que inicia: “Quince años tenía Martina / cuando su amor me entregó” que conviven con versiones poco frecuentes que inician:

Paseábase un caballerito...por esas calles de León
a pretender una dama y ella se lo concedió.

pero que, en todos los casos consignados, continúan con los versos de la versión vulgata. Generalmente se omite el motivo de “perder las llaves del tocador” y se privilegia la serie de preguntas del marido por la pertenencia de diversos objetos hallados en la casa y el caballo del corral. Es frecuente el reclamo de la mujer por las reiteradas ausencias del marido (“si me tienes desconfianza / no te separes de mí”) así como la visita a los suegros y el repudio de estos a su hija que desembocan en el casi omnipresente fatal desenlace. Sobre el amante, que en otras versiones también es ejecutado, en esta región suelen omitirse referencias al respecto, aunque a veces se añade como verso final: “y el amigo del caballo / ni por la silla volvió”.

El romance *Delgadina* es propicio para desarrollar el motivo del martirio o del encierro tal como sucede en varias versiones de Centro y Sudamérica y España; sin embargo, en México, la tradición suele ser más parca o cauta¹⁹ y no adjudica a parientes (hermanos, hermanas y madre) la crueldad de negar la petición de *Delgadina*²⁰. Aunque se caracteriza por un inicio casi lexicalizado:

Delgadina se paseaba de la sala a la cocina
con su vestido de seda que su cuerpo lo ilumina

En términos generales, la transmisión de estas versiones respeta tanto un lenguaje como una estructura que permiten la variación o apertura²¹. La reserva y pudor al tratar el

19. Ésta es una diferencia entre las regiones; seguramente se debe a una causa sociocultural pero en México es raro que géneros tradicionales relacionados con una representación de la realidad, como pueden ser el romance y el corrido, incluyan o subrayen motivos vinculados a la mala madre. Esta pequeña característica se nota, por ejemplo, en el caso de este romance y el de *Blancaflor y Filomena* (IGR: 0184), tema que no se ha registrado en el país y sin embargo es recurrente en la tradición de Guatemala y del sur de Estados Unidos. No ocurre así en el repertorio de los cuentos maravillosos donde —al ser aceptados como una ficción— suele aparecer la figura materna con rasgos negativos (Zavala Gómez del Campo, 2015: 146-147).

20. Es precisamente en este romance donde Mercedes Díaz Roig advierte y estudia la presencia de diversos núcleos de interés en un mismo texto. Y señala que uno de ellos puede adquirir mayor desarrollo que el tema principal y así, modificar el tema original del romance. Se refiere al caso de que, en este romance, el motivo del encierro y martirio se desarrolle a tal grado que le reste importancia al incesto y, en algunas versiones, llega a suplir a éste. De tal manera que el tema del romance sea, por ejemplo: la crueldad paterna y no el incesto. (Díaz Roig, 1994: 133-146).

21. Por ejemplo, la versión incluida en el Apéndice del trabajo es de una vieja informante de 93 años que inicia casi recitando y con titubeos: “Un rey tenía tres hijas como la plata / la más chiquita *Delgadina* se llamaba”; sin embargo, continúa con los versos de la vulgata aunque sin perder las referencias al rey. Asimismo, esta versión presenta un rasgo peculiar pues a diferencia de la mayoría de versiones mexicanas hace explícita la actitud del padre más allá de la verbalización de la propuesta amorosa y la sitúa al interior del hogar: “en su sala la abrazaba”. Considero que, por la edad de la informante y porque su hijo informó una versión más lexicalizada, se trata de una versión antigua que más tarde modificó los elementos mencionados.

tema del incesto se ven reflejados en varios elementos que en su combinación configuran los rasgos de este romance en México; me refiero a que la propuesta sea fuera del hogar familiar; que no haya muestras de una seducción explícita ni la expresión de insultos o reclamos a Delgadina por parte de la madre o hermanos; asimismo, el elemento religioso: Delgadina apela a la intervención divina y el desenlace implica una suerte de justicia poética a la vez que divina. Sin embargo, la apertura permite introducir en algunas versiones ciertos matices que, a la larga, podrían desdibujar el mensaje del absoluto rechazo de la hija, por ejemplo,

Delgadina se paseaba de la sala a la cocina
con su vestido transparente que su pecho lo ilumina.

donde tiene cabida la actitud provocadora o sensual de la hija que podría resultar la causa del comportamiento del padre restándole gravedad²².

La literatura tradicional es susceptible a múltiples factores —desde fenómenos sociales, económicos e históricos hasta a la moda— que repercuten en su modo de vida; quizá con mayor determinación en las formas poéticas. El auge o prestigio de un género suele influir en los que coexisten con él. Así como en la península, la lírica influyó en el romancero, en México sucedió que el corrido —aun derivando del romance— provocó modificaciones estructurales y formales en algunos romances, pero también lo hizo la lírica y hallamos romances con estribillos —no sólo en México— y algunos romances cuya temática era similar a la de una canción lírica terminaron cediendo ante el auge de ésta. Un ejemplo de todo este ir y venir es el romance *Las señas del esposo* (IGR: 0113) pues, en México, la mayoría de las versiones eliminan la prueba de fidelidad y el consiguiente elemento sorpresa del desenlace: revelación de la verdadera identidad del interlocutor. En cambio, se privilegia la libertad y encanto femenino de la joven viuda, se nota una casi asimilación a la canción lírica *La viudita*²³. Así, la historia se reduce a una mujer que busca a su marido, pregunta por él a un hombre que encuentra y éste aprovecha la oportunidad para informarle de su fallecimiento y proponerle matrimonio a lo que la supuesta viuda se niega para, después, celebrar su viudez y libertad: actitud que —en algunas versiones— transgrede las normas sociales pues:

— Me puse mi enagua blanca y mi tápalo encarnado,
me fui a ver al espejo: ¡qué buena viuda he quedado!

o como en la versión consignada en el Apéndice donde guarda cierto luto, pero sale a la calle de inmediato. No obstante que ha sido interpretado por grupos comerciales y que durante varios años se publicó una versión en un libro escolar²⁴, hemos consignado versiones muy fragmentadas.

22. Clara manifestación de una cultura machista que no denuncia la falta paterna y cuando mucho parece callarla y hasta justificarla en algunos casos.

23. Canción de gran arraigo y difusión desde las primeras décadas del siglo XX. (Vázquez Santana, 1925: 137).

24. Se trata de la versión que incluye los versos: “y en la punta de la espada / lleva un pañuelito inglés // que bordé cuando niña / cuando niña en mi niñez.” Recogí, en 1994, tres versiones recitadas prácticamente sin variantes por niñas que, desde distintos poblados, me remitieron a su libro de *Lecturas de la SEP* (Secretaría de Educación Pública), libro de texto gratuito y obligatorio en educación primaria que publicó dicha versión en sus ediciones de los años 1988-1993.

Quizás la influencia intergenérica —si así se le puede llamar— más conocida y aceptada sea que el corrido absorbió al romancero o que éste se asimiló a aquel. Sin embargo, no podemos aceptarla de manera tajante; en la medida en que ambos géneros son formas de la llamada *balada internacional* —no obstante los siglos transcurridos entre el surgimiento de uno y otro— comparten temas, motivos y hasta rasgos formales. Al no tener fuentes bibliográficas que den cuenta de versiones romancísticas del México decimonónico y anterior²⁵ sólo nos queda constatar que ante el auge que cobró el corrido hacia la segunda década del siglo XX, varios temas romancísticos se acoplaron a dicha forma, lo que no quiere decir que la asimilación fuera total ni uniforme ya que las versiones y variantes de romances recogidos muestran la coexistencia de dos tendencias: una conservadora, cuyas versiones mantienen características más apegadas a la forma tradicional del romance; y, otra, en cuyos ejemplos se advierte el predominio de rasgos propios del corrido como pueden ser la estrofa introductoria, los versos de despedida, y un cambio de estructura, además de la desaparición prácticamente de la monorrima²⁶. Un ejemplo de esta segunda tendencia es *Bernal Francés* —quizás el romance más *acorridado* de la tradición mexicana.

En cuanto a la estructura, la asimilación evidente se presenta en cuatro de las seis versiones recogidas en la región: incluyen una introducción, en la que el narrador expone el antecedente:

Su marido maliciaba que Elena era preferida,
que cuando ausente él estaba de un francés era querida.

el diálogo entre los personajes (marido y amante) —eliminando así— la estructura sorpresa y, a menudo, terminan con una moraleja en labios del transmisor o de la protagonista, a manera de interlocución *postmortem*:

— Vengan todas las casadas a tomar ejemplo de mí,
si no viven arregladas morirán como yo aquí.

Sin embargo, creo que debemos seguir considerándolo romance aunque se haya *disfrazado* de corrido ya que las otras versiones y unas más que yo recogí —en trabajos previos— presentan el inicio *in media res*. Y en todas las versiones, después de los versos dedicados a la introducción, al encuentro de marido y amante o a los planes del marido que se presiente engañado, siguen los versos:

— Ábreme la puerta, Elena, no me tengas desconfianza;
yo soy Fernando el francés que ahora vengo de la Francia.

25. Existe un romance: *Román Castillo* (IGR: 0220) que, a juicio de Aurelio González “es muy popular” y “sin antecedentes en la tradición hispánica [...] podemos suponer que se trata de una creación local sobre el modelo de los romances españoles” (González, 1998: 146). El estudioso se refiere al mismo romance en el *Romancero tradicional de México* —se incluyen 6 versiones muy similares entre sí— donde señala similitudes de este romance con *La aparición* y, por su melodía, con *Alfonso XII*; asimismo apunta que se trata de un romance con asunto más propio de la canción lírica que de la narrativa pero que posiblemente nos hallemos frente a un fragmento de un romance más extenso. (Díaz Roig / González: 1986, 47-49). No he recogido versiones de este romance.

26. Si bien la clasificación genérica la hacemos los estudiosos, los poseedores de esos textos —los informantes— no identifican con *corrido* varios de los romances, por ejemplo: *La aparición*, *Delgadina*, *Santa Amalia*, y en ocasiones ni el mismo *Bernal Francés*. Advierto que tampoco los denominan *romance* debido a que el término se desconoce; los informantes suelen señalar que no se trata de corrido sino de “una canción con historia”.

Abriendo la media puerta se les apagó el candil,
se agarraron de las manos se fueron para el jardín²⁷.

Estas variantes, en especial la moraleja, no necesariamente se deben al corrido, prueba de ello son los versos con que finalizan algunas versiones catalanas publicadas por Suzanne Petersen en el *Pan-hispanic Ballad Project*:

Casadas, viudas, donzellas prenêu exemple de mi:
quan tinguéu lo marit fora no baixeu la porta á obrir²⁸.

aunque se suele decir que el uso de la moraleja se debe a la influencia del corrido, seguramente se trata de una filtración estilística del romancero vulgar que también es cercano ancestro del género mexicano. El conjunto de versiones y variantes de una región muestran una tendencia de la forma de vida de un texto pero resulta en extremo difícil emitir afirmaciones tajantes, totalizadoras o valorativas; cierto que siempre habrá variantes o versiones poco afortunadas estilísticamente hablando, pero no necesariamente dan cuenta de un empobrecimiento de todo el texto²⁹. Acaso habría que especificar en la edición de un nuevo romancero la existencia de versiones más apegadas a la forma del corrido más que hablar de empobrecimiento o traslado genérico.

Entre esos préstamos y cruces, no resulta extraño advertir en la poesía narrativa claros elementos líricos tal como ocurre en varias versiones del romance *La Aparición*³⁰ que suelen presentar el estribillo: “Se secó la flor de mayo / se secó la flor de abril”. Como ya comenté, se trata de un romance que gozó de cierta popularidad entre los años cincuenta a setenta debido a que varios intérpretes comerciales lo difundieron en discos y en la radio; este tipo de transmisión propició si no una versión vulgata, sí cierta fijeza o escasa variación. Los pocos ejemplos recogidos en el país dificultan la tarea de estudio pero se pueden detectar ciertos rasgos, por ejemplo que las seis versiones recogidas recientemente inician —con escasas variantes— de la siguiente manera:

A la orilla de una playa una sombra negra ví,
o me retiraba de ella, y ella se acercaba a mí.

Quizá la mayor diferencia entre unas y otras reside en el final pues algunas terminan:

La primer hija que tengas le pondrás igual que a mí.

27. Informó: María Ema Herrera, 62 años. San José de Raíces, Galeana, Nuevo León. Recogió: MZGC. 7 de abril de 1994.

28. 0222:50 Bernal Francés (í) (ficha nº: 7986) Versión de Cataluña s. l. (España). Recogida por Francesc Pelai Briz, (Colec.: Briz, F. P.). Publicada en Briz (1877, V: 85-87). 066 hemist. Música no registrada.

29. Al respecto, atendiendo el asunto de los efectos poéticos de la variación en el romancero, Ana Valenciano comenta que habría que revisar la cualidad positiva o negativa de la variación pues esta última podría propiciar la degeneración de un romance o su debilitación genérica como el caso del *Corrido de doña Elena* o “las versiones híbridas corrido/romance, frecuentes en la tradición americana de América” (Valenciano, 2008: 54-56). La estudio necesario un trabajo más profundo para analizar dichos procesos o manifestaciones; sin embargo, considero que generaliza su afirmación a partir de un grupo de versiones sin tomar en cuenta que el romance *Bernal Francés* también vive en nuestra tradición mediante versiones posiblemente más breves, pero con predominio de rasgos romancísticos. En todo caso, coincido con la especialista que debemos profundizar en el tema.

30. A propósito de este romance, Díaz Roig (1990: 48) apunta que, a diferencia de lo que sucede en España, que se presenta como segunda parte de *El quintado* (IGR: 0176), en América se presenta independiente cuando no absorbido por *Alfonso XII* y subraya su poca difusión en el continente.

Y otras agregan versos que constituyen un consejo con el fin de perpetuar el recuerdo de la figura materna en la memoria de los hijos a la vez que incitan a que el viudo rehaga su vida:

De los hijos que quedaron sácalos a divertir;
nómbreme cuando les hables pa' que se acuerden de mí

sin embargo, constituyen una variante poco significativa para la totalidad del relato.

Para finalizar con los romances de lo que llamaríamos *tradición adulta*, hay que aludir a un texto procedente de *romances de pliego* pero que seguramente tuvo, en ese formato, enorme difusión tanto en la península como en América pues no sólo se conservó en la memoria de quienes lo escucharon o leyeron, en su momento, sino que entró a un proceso de apertura o tradicionalización, no obstante sus rasgos formales y estilísticos alejados de los propios del romancero tradicional³¹. Me refiero a *La lavandera requerida por su hermano* (IGR: 5023.9) conocido en México como *Santa Amalia*³². El número de versiones consignadas recientemente —siete— es mayor que el de versiones de algunos romances tradicionales; sin duda es un texto arraigado pues la temática —el incesto— no es distante de los temas novelescos del romancero y, en México, conviven el gusto por los temas tremendistas tratados desde esa estética y el gusto o estética más tradicional. Las versiones presentan pocas variantes entre sí y quizá la mayor diferencia estriba en la omisión de algunos motivos secundarios como el arrepentimiento o confesión final del hermano,

Por ahí preguntan quién había sido:
— Yo soy el hombre que la mató;
vete, hermanita, vete pa el cielo
que yo en la cárcel lo pagaré³³.

que expresa, además, una suerte de justicia poética —un tanto cínica, si se quiere— pero que restaura el orden preestablecido. Algunas versiones, como la incluida en el Apéndice omiten los versos de la confesión y del castigo civil (la prisión); otras, desarrollan el motivo del rechazo de la hermana aludiendo al honor y a la ofensa divina.

Cuando se trata de estudiar la vigencia de los romances de la tradición infantil resulta muy pertinente tener en cuenta la edad de los informantes ya que, a menudo, las recolecciones publican ejemplos de este acervo pero los informantes fueron adultos por lo que sería necesario confirmar la vigencia de los textos. A partir de mi experiencia creo que, en México, tenemos dos tipos de acervos del romancero infantil: por un lado, el que reúne versiones de informantes adultos y que dan cuenta de un acervo que estuvo vigente cuarenta

31. El texto está compuesto en decasílabos de 5+5 y el tratamiento estilístico denota una estética claramente tremendista, propia del romance de pliego o vulgar.

32. El título *mexicano* se refiere al lugar de los hechos evocado en el inicio del romance: “En Santa Amalia / vivía una joven” y aunque los títulos varían en las distintas regiones americanas (*El cruel hermano*, *El hermano infame*, *El hermano incestuoso*, entre otros), el comienzo suele ser el mismo tal como ocurre en las versiones recogidas por Maximiano Trapero en Chiloé (Trapero, 1998: 159-168). Además de la amplia difusión que pudo tener en su primer formato, a decir de González (2004: 111) en el siglo XIX, en México recibió el apoyo de una difusión comercial mediante cancioneros de tipo comercial y callejero, descendientes modernos del pliego y de las hojas volantes, por ejemplo en *Los mejores corridos mexicanos con acompañamiento para guitarra* (Calleja, 1972: 160) donde además se incluía la música; y otros como el *Cancionero del Bajío* y seguramente el *Cancionero Picot*, que tuvo amplísima difusión por el continente desde 1930.

33. Informó: Chitaná Esparza, 45 años, Caparrosa, Municipio de Guadalupe, Zacatecas. Recogió: MZGC, 13 de agosto de 1993.

o cincuenta años antes de la recolección y que está formado por recuerdos —muy claros en algunas versiones— de la niñez de los informantes. Acervo sólo podremos calificarlo de *vigente* si constatamos su funcionamiento en comunidades infantiles contemporáneas. Y, por otro, el acervo de romances infantiles compuesto de versiones recopiladas de la voz de los niños y, aunque pese, hay que asumir que no se trata de un amplio sino muy reducido acervo. Esto no significa, como algunos dicen, que *los niños ya no juegan ni cantan* o que *han perdido creatividad*, únicamente expresa la falta de adecuación del romancero a los intereses y gustos del ámbito infantil actual pues cotidianamente podemos corroborar que los niños continúan jugando y cantando en las calles y plazas de los pueblos³⁴.

A partir de las encuestas realizadas recientemente, se advierte la clara desaparición de *Alfonso XII* —desde los noventa no he hallado una versión enunciada por un niño y, ahora, ni siquiera por adultos—. Las versiones recopiladas de *Hilitos de oro* dan cuenta de su vigencia hasta las últimas décadas del siglo pasado pero no mantiene esa difusión en el ámbito infantil contemporáneo. *Mambrú* y *Don Gato* han corrido con suerte similar: el primero, acaso por el estribillo, se conserva en versiones muy breves pero su disminución es notable; y, en el segundo caso, aunque las versiones son escasas y fragmentadas, algunos de los informantes adultos ejercen el magisterio en el primer nivel educativo y señalan que se trata de “una canción” que responde al gusto de los niños. Considero que aunque en ambos casos puede haber una suerte de *revitalización* difícilmente volverán a arraigar en la tradición pues, de acuerdo a los gustos infantiles, me parece que carecen de un elemento importante: ni acompañan un juego ni se ejecutan con movimientos corporales que acompañen las palabras; es decir, les falta un apoyo lúdico o nemotécnico.

Distinto es el caso de *Doña Blanca* calificado como romance por los editores del *Romancero tradicional de México* pero que carece de un número en el índice o catálogo general del romancero panhispánico. Se trata de un juego-canción basado en elementos narrativos, probablemente derivados de un viejo romance. Rodrigo Caro ya aludía a él —o a un juego muy similar llamado Doña Sancha— en sus *Días geniales o lúdricos* (Caro, 1626 [ed.1978]: 161) y, en pleno siglo XXI, funciona como juego entre los niños mexicanos aunque haya desaparecido de la tradición peninsular hace más de una centuria. El texto versa sobre una doncella custodiada por pilares de oro y plata, salvaguardándola del acecho de un pretendiente apelado *jicotillo*³⁵. El niño que hace de *jicotillo* intenta romper el círculo pegando en las manos unidas de los que forman la ronda para entonces perseguir a *doña Blanca*, quien sale de la ronda *por otro pilar*. Hay dos formas: una breve y otra más extensa; ambas gozaban el mismo arraigo hasta hace unas décadas, pero ahora prevalece la abreviada (ver Apéndice). El desarrollo de la segunda consiste en agregar, antes de *romper alguno de los pilares* respuestas de estos a la pregunta del *jicotillo* por la ubicación de la amada, así como expresiones rimadas en voz del *jicotillo*, a saber:

34. Realmente no es tan sencillo; hay múltiples factores que intervienen en la conformación y vigencia de este acervo y la variación entre regiones y núcleos urbanos y rurales es enorme. Además, el acervo tradicional infantil no sólo se compone de romances y no resulta difícil hallar una enorme variedad de coplas, canciones, juegos con canción, juegos de palmas, retahílas, fórmulas de sorteo y otras formas en comunidades infantiles de México. Al respecto, véase mi trabajo «La lírica infantil mexicana actual: una reelaboración lejos del papel o vino nuevo en odres viejos» (Zavala Gómez del Campo, 2017: 497-531).

35. Se refiere, en diminutivo, a la especie de avispa llamada *jicote*. Las variantes con el término son varias: desde *piloncillo*, pieza cónica de azúcar oscura no refinada muy común en México, hasta *quijotillo*, sí, como diminutivo del personaje cervantino.

- ¿Está doña Blanca?
 — No, se fue a la plaza
 — ¡Malhaya sea su calabaza!
 — ¿Está doña Blanca?
 — No, se fue al cerro
 — ¡Malhaya sea su becerro!
 — ¿Está doña Blanca?
 — No, se fue a misa.
 — ¡Malhaya sea su camisa!³⁶

Este juego disparatado se podía prolongar según la paciencia de los participantes, pero requiere del ingenio infantil y a la vez conserva elementos lingüísticos tan arcaicos o en desuso en el léxico infantil mexicano como “en pos de...” y “malhaya sea...” de manera similar a los dísticos que acompañaban el final de *Hilitos de oro*.

Para terminar, habrá que reconocer que el territorio abarcado por nuestras encuestas es mínimo —sólo comprende aproximadamente un 3 o 4% de la superficie del país— pero me atrevo a calificar el acervo recogido como una muestra representativa. El romancero en México vive en versiones estrechamente relacionadas con versiones peninsulares pero con múltiples rasgos regionales adquiridos a lo largo del tiempo con el fin de mantener su vigencia; estos rasgos van desde las variantes discursivas en el léxico y los referentes espaciales, imprescindibles para la aprehensión de los textos, hasta variantes estructurales profundas, pero creo que mientras se conserven los motivos medulares y haya una clara identificación con el género, podemos hablar de su vigencia. A treinta años de la publicación del *Romancero tradicional de México*, quizás podríamos considerar algunos de sus 29 temas como del pasado, pero si entre 1986 y 1994 no recogí versión alguna de *La aparición* y ahora las he grabado varias veces habrá que buscar para hallar otros temas incluso los *minoritarios* que posiblemente vivan en la memoria de los habitantes de la región y no sólo en las páginas del primer volumen del citado *Romancero...*

Inmediata tarea a esta recolección en marcha, y quizá de manera simultánea, será la de trabajar en criterios de edición para textos recogidos en la tradición oral moderna en México, y por regiones, con el propósito de contribuir a lo que Aurelio González llama “construir” un Romancero de América planteando las diversas problemáticas que esto implica y que han expresado, ya, Gloria Chicote, Ana Valenciano y el propio González, entre otros. Por ejemplo:

¿qué tipo de Romancero de conjunto se puede o debe elaborar hoy en día? ¿Es más conveniente la edición de un libro con criterios de selección sólidos, rigor editorial y estudio y análisis incluido? ¿Sería mejor una base de datos electrónica exhaustiva? La respuesta está obviamente relacionada con un objetivo. Si lo que se pretende es integrar el Romancero en el ámbito de la literatura hispanoamericana en general, valorar su sentido e impulsar nuevos rescates o recolecciones, me parece que una base de datos electrónica no logra este objetivo, pues es un depósito, muy accesible pero al que sólo acudirían estudiosos del campo de la

36. Informaron: Guadalupe Díaz Blanco, José Díaz Blanco y Janeth Arvizu Martínez, 9 años, estudiantes de 3° de primaria, Moctezuma, SLP. Recogió: MZGC, el 3 de marzo de 1987.

tradición o del género baladístico. En cambio un volumen impreso con rigor puede alcanzar más fácilmente el objetivo antes mencionado (González, 2016: 217)

Ardua tarea, habrá que hacerla cada uno desde su región y manteniendo contacto con quienes marquen la pauta.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BOGGS, Ralph Steele (1949), «Mapa preliminar de las regiones folklóricas de México», *Folklore Americas*, IX, núms. 1-2, 67-72.
- BRIZ, Francesc Pelai (1877), *Cansons de la terra: cants populars catalans*, vol. V, Barcelona / Paris, Alvar Verdaguer / Maissonneuve y Ce.
- CALLEJA, Julián (1972), *Los mejores corridos mexicanos con acompañamiento para guitarra*, México, El Libro Español.
- CAMPOS, Rubén M. (1928), *El folklore literario de México. Investigación acerca de la producción literaria popular (1525-1925)*, México, Secretaría de Educación Pública.
- CAMPOS, Rubén M. (1929), *El folklore y la música mexicana*, México, Secretaría de Educación Pública.
- CARO, Rodrigo (1626 [ed.1978]), *Días geniales o lúdricos*, Madrid, ed. crítica de Jean Pierre Etienvre, Espasa-Calpe, 2 vols.
- CATALÁN, Diego (1997), *Arte poética del romancero oral. 1ª parte*, Madrid, Siglo XXI.
- CHICOTE, Gloria (2008), «El Romancero tradicional argentino. Interferencias en la definición, la recolección y la puesta por escrito del género» en Aurelio González y Beatriz Mariscal Hay (eds.), *Romancero: visiones y revisiones*, México, El Colegio de México, 11-27.
- DÍAZ ROIG, Mercedes (1986), *Estudios y notas sobre el Romancero*, México, El Colegio de México.
- DÍAZ ROIG, Mercedes (1990), *Romancero tradicional de América*, México, El Colegio de México.
- DÍAZ ROIG, Mercedes (1994), «Los romances con dos núcleos de interés» en Diego Catalán, J. Antonio Cid et al., (eds.), *De balada y lírica, 1. Tercer Coloquio Internacional del Romancero*, Madrid, Fundación Menéndez Pidal / Universidad Complutense de Madrid, 133-146.
- DÍAZ ROIG, Mercedes y GONZÁLEZ, Aurelio (1986), *Romancero tradicional de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- DUVALIER, Armando (1937), «Romance y corrido», *Crisol*, XIV-84 (1937), 35-43; XV-87 (1937), 8-16 y XV-88 (1937), 35-41.
- GARCÍA RAMÍREZ, Bernardo (2013), «México: el conjunto de sus partes», en Aurelio González, Nieves Rodríguez y Mercedes Zavala (eds.), *Variación regional en la narrativa tradicional de México*, México, El Colegio de México / El Colegio de San Luis, 17-28.

- GONZÁLEZ, Aurelio (1995), «Literatura tradicional y literatura popular. Romance y corrido en México», *Caravelle*, 65, 143-157.
- GONZÁLEZ, Aurelio (2004), *El Romancero en América*, Madrid, Síntesis.
- GONZÁLEZ, Aurelio (2016), «La edición de un Romancero americano», *Abenámar*, 1 (2016), 215-222.
- GONZÁLEZ, Aurelio, RODRÍGUEZ, Nieves y ZAVALA GÓMEZ DEL CAMPO, Mercedes (eds.) (2013), *Variación regional en la narrativa tradicional de México*, México, El Colegio de México / El Colegio de San Luis.
- MARISCAL, Beatriz (2001), «Entre letras y voces: el Romancero tradicional americano», *Anales de literatura hispanoamericana*, 30 (2001), 119-133.
- MENDOZA, Vicente T. (1939), *El romance español y el corrido mexicano. Estudio comparativo*, pról. de Jesús C. Romero, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- MENDOZA, Vicente T. (1954), *El corrido mexicano. Antología*, México, Fondo de Cultura Económica.
- TRAPERO, Maximiliano (1998), *Romancero general de Chiloé*, con transcripciones musicales de Lothar Siemens Hernández, Madrid, Vervuert-Iberoamericana.
- VALENCIANO, Ana (2008), «Estabilidad frente a variación en el Romancero tradicional» en Aurelio González y Beatriz Mariscal Hay (eds.), *Romancero: visiones y revisiones*, México, El Colegio de México, 47-62.
- VÁZQUEZ SANTANA, Higinio (1925), *Canciones, cantares y corridos mexicanos*, 2 vols., pról. de Ciro Ceballos, México, Ediciones León Sánchez.
- ZAVALA GÓMEZ DEL CAMPO, Mercedes (2006), *La tradición oral del noreste de México: tres formas poético-narrativas*, Tesis Doctoral, México, El Colegio de México. Accesible en línea en: <https://colmex.userservices.exlibrisgroup.com/view/delivery/52COLMEX_INST/1264697200002716>.
- ZAVALA GÓMEZ DEL CAMPO, Mercedes (2013), «Hacia la delimitación de regiones folclóricas en México: la región centro-noreste del altiplano» en Aurelio González, Nieves Rodríguez y Mercedes Zavala (eds.), *Variación regional en la narrativa tradicional de México*, México, El Colegio de México / El Colegio de San Luis, 29-44.
- ZAVALA GÓMEZ DEL CAMPO, Mercedes (2015), «La figura de la madre en la narrativa tradicional de México» en Claudia Carranza Ver y Mercedes Zavala Gómez del Campo (eds.), *Los personajes en formas narrativas de la literatura de tradición oral de México*, México, El Colegio de San Luis, 141-170.
- ZAVALA GÓMEZ DEL CAMPO, Mercedes (2017), «La lírica infantil mexicana actual: una reelaboración lejos del papel o vino nuevo en odres viejos» en Gloria Chicote, Verónica Stedile Luna y Mariana Masera (eds.) *Lyra mínima de la voz al papel: difusión oral y escrita de los géneros poéticos populares*, México, UNAM-UNLP, 497-531.

APÉNDICE

La adúltera (IGR: 0234)

Informó: Ricardo Díaz Hernández, 33 años, campesino, Villa de Ramos, San Luis Potosí.
Recogieron: David Ortiz Celestino, Lilia Álvarez Ávalos y Gabriela Samia Badillo Gámez, el 23 de mayo de 2012.

Quince años tenía Martina cuando su amor me entregó
y a los dieciséis cumplidos una traición me jugó.
Estaban en la conquista cuando el marido llegó:
—¿Qué estás haciendo Martina? que no estás en tu color.
—Aquí m'estado sentada no me he podido dormir;
si me tienes desconfianza no te separes de mí.
—¿De quién es esa pistola? ¿de quién es ese reloj?
¿De quién es ese caballo que en el corral relinchó?
—Ese caballo es muy tuyo tu papá te lo mandó
pa' que fueras a la boda de tu hermana la menor.
—Pa' qué quiero caballo si caballo tengo yo;
lo que quiero es que me digas quién en mi cama durmió.
—En tu cama nadie duerme cuando tú no estás aquí;
si me tienes desconfianza, no te separes de mí.
La agarró de la mano y a su papá la llevó:
—Suegros, aquí está Martina que una traición me jugó.
—Llevatela tú, mi yerno, la iglesia te la entregó;
una traición te ha jugado la culpa no tengo yo.
Hincadita y de rodillas nomás tres tiros le dio,
y el amigo del caballo ni por la silla volvió.

Delgadina (IGR: 0075)

Informó: Teodora Reina Tristán, 93 años, Puerto de Chagoya, Armadillo de los Infante, San Luis Potosí. Recogieron: Alejandro Acevedo, Gabriela Nájera Ramírez y Mercedes Zavala Gómez del Campo, 5 noviembre 2015.

[tratando de recordar dice: “Un rey tenía tres hijas como la plata y una Delgadina se llamaba” pero hace una pausa y canta la siguiente versión]

Delgadina se paseaba de la sala a la cocina
con su vestido transparente que su pecho lo ilumina.
—Delgadina hijita mía ponte el vestido de seda
porque nos vamos a misa a la ciudad de Morelia.
Cuando volvieron de misa, en su sala la abrazaba
y le dice —Hijita mía yo te quiero para dama.
—Papacito lindo mío eso si no puedo hacer
porque tú eres rey mi padre y mi madre tu mujer;
ni lo mande la Virgen pura ni la Virgen soberana
que su ofensa para Dios y ofensa para mi mama.
Ordenaron a los criados: —¡Encierren a Delgadina,
remachen bien los candados!, grita el rey con mucha muina.
—Mamacita linda mía, regálame un vaso de agua

que de sed me estoy muriendo y a mi Dios le entrego mi alma.
—Delgadina, hijita mía, no te puedo dar el agua
porque sabe rey tu padre y a las dos nos saca el alma
—Papacito lindo mío, tu castigo estoy sufriendo
regálame un vaso de agua que de sed me estoy muriendo
El rey ordenó a los criados: —Llévenle agua a Delgadina
en vasos sobre dorado y en jarros de pura China.
Cuando volvieron con l'agua Delgadina estaba muerta
con sus bracitos cruzados y con su boquita abierta.
Delgadina está en el cielo dándole cuenta al creador;
rey, su padre, en el juzgado dando su declaración
Ay, con ésta me despido, traigo una cita en la esquina,
aquí se acaban cantando los versos de Delgadina.

Las señas del esposo (IGR: 0160)

Informó: Teodora Ruiz, 93 años, ama de casa., Puerto de Chagoya, Armadillo de los Infante, San Luis Potosí. Recogieron: Alejandro Acevedo, Gabriela Nájera y Mercedes Zavala Gómez del Campo, 5 de noviembre de 2015.

Yo soy la recién casada que nadie me gozará
me abandonó mi marido por amar la libertad.
Mi marido se fue al viaje chile verde iba a traír
que era yo tan tonta qué chile me había de trai.
—Oiga, señor caballero, ¿no me ha visto a mi marido?
—Señora, no lo conozco, deme una seña y le digo.
—Mi marido es alto y rubio y un poquito de cortés
y en la punta de su espada trae un lebrero francés.
—Por las señas que usted da su marido muerto es
en las guerras de Valencia lo mató un traidor francés.
—Diez años que lo he esperado y diez que lo esperaré
si a los diez años no viene, entonces, me casaré.
Con mi tápalo amarilla y mi túnica encarnada
mirándome en un espejo chula viuda que he quedado.

Bernal Francés (IGR: 0222)

Informó: Crispín Rodríguez Sánchez, 100 años, campesino. El Salado, Municipio de Vanegas, San Luis Potosí. Recogieron: Jonathan Rico, Teresa de Jesús Ramos Rivera, Roberto Reyes y Mercedes Zavala Gómez del Campo, 21 de octubre 2016.

Ábreme las puertas Lena no me tengas desconfianza,
que soy Fernando el francés que acabo de llegar de Francia,
Al abrir la puerta se les apaga el candil:
—¿Tiene amores en Francia o quiere a otras más que a mí?,
—Si no tengo amores en Francia, ni quiero a otra más que a usted,
—Yo lo que tengo es miedo que su esposo ande por aquí.
Pobrecita de Lena con que tiranía murió
con seis tiros de pistola que su marido le dio.

La Aparición (IGR: 0168)

Informó: Santiago Torres, pastor y jornalero, Santa Matilde, Santo Domingo, San Luis Potosí. Recogieron: Félix Ceballos Cano, Estafanía López Vera, Jorge Cabrera Palafox y Mercedes Zavala Gómez del Campo, 22 de mayo de 2012.

A la orilla de una playa una sombra negra vi
me retiraba de ella y ella se acercaba a mí:
—Caballero, caballero ¿qué anda haciendo por aquí?
—Ando en busca de mi esposa que hace tiempo la perdí.
—Pues su esposa ya está muerta eso mismo yo lo vi
cuatro candeleros blancos la alumbraron ella allí.
—Cásate esposo querido cástate, no andes así;
la primera hija que tengas le pondrás igual que a mí.
Se secó la flor de mayo se secó la flor de abril
su recuerdo de mi esposa que dejó antes de morir.

Santa Amalia (IGR: 5023.9)

Informó: Miguel Hernández Reyna, 53 años, agricultor y pastor. Puerto de Chagoya, Armadillo de los Infante, San Luis Potosí. Recogieron: Alejandro Acevedo, Gabriela Nájera Ramírez y Mercedes Zavala Gómez del Campo, 5 de noviembre de 2015.

En santa Amalia vivía una joven
linda y hermosa como un jazmín
ella solita se mantenía
lavando ropa para vivir.
El mal hermano le dice un día
—¡Ay hermanita eres mi querer!
Yo bien comprendo que'eres mi hermana
pero yo quiero seas mi mujer.
La pobre hermana, muy asustada,
en aquel instante le contestó:
—Busca otra joven que te comprenda
porque no puedo ser tu mujer.
El cruel hermano muy ofendido
sacó el revólver le disparó;
con un balazo que fue certero,
que todo el cráneo le atravesó.
—Vete hermanita, vete pa'l cielo,
Vete hermanita del corazón.

Hilitos de oro (IGR: 0224)

Informó: Leticia Moreno Tobías, 31 años, maestra de primaria, Guadalcazar, San Luis Potosí. Recogieron: Salvador García Rodríguez, Rivelino García Baeza y Martha Isabel Ramírez González, 12 de mayo de 2010.

Hilitos, hilitos de oro que se me vienen quebrando
que manda decir el rey, que ¿cuántas hijas tenéis?
—Que tenga las que tuviera que nada le importa al rey.

—Ya me voy muy enojado a darle la queja al rey
—Vuelva, vuelva caballero, no sea usted tan descortés;
de las hijas que yo tengo escoja la más mujer.
—No la escojo por bonita, ni tampoco por mujer:
lo que quiero es una rosa acabada de nacer.

Mambrú (IGR: 0178)

Informó: Diana Gaytán, 38 años, profesora de primaria, Santo Domingo, San Luis Potosí. Recogieron: Samia Badillo Gámez, David Ortiz Celestino y Gabriela Nájera Ramírez, 20 de mayo de 2012.

Mambrú se fue a la guerra no sé cuándo vendrá
Mambrú se fue a la guerra que dolor que dolor qué pena
Mambrú se fue a la guerra no sé cuándo vendrá;
do, re, mi, fa, so, la, no sé cuándo vendrá.
De lejos viene el padre carabí
de lejos viene el padre qué noticias traerá:
Las noticias que yo traigo do, re, mi,
las noticias que yo traigo: que Mambrú ha muerto ya
do, re, mi, fa sol, la, Mambrú ha muerto ya.

Don Gato (IGR: 0144)

Informó: Esther Méndez Tobías, 38 años, maestra de primaria, Guadalcázar, San Luis Potosí. Recogieron: Ernesto Sánchez Pineda, Claudia Carranza Vera, Roberto Rivelino García Baeza y Mercedes Zavala Gómez del Campo, 8 de mayo de 2010.

Estaba el señor don Gato en silla de oro sentado³⁷,
cuando llegó la noticia de que había de ser casado
con una gatita rubia hija de un gato dorado
De lo contento que estaba subió a bailar al tejado.
tropezó con la veleta y rodando vino abajo,
se rompió siete costillas y la puntita del rabo.
Los ratones de contentos se visten de colorado.
Ya lo llevan a enterrar por la calle del pescado;
entre cuatro zopilotes y un ratón de sacristán.
Al olor de la sardina el gato ha resucitado.

Doña Blanca (sin IGR)

Informaron: Alondra Valentín Cardona, Perla Karina Rodríguez González y Julieta Nájera, 10 años, estudiantes de 4° de primaria. El Barril, Santa Matilde, Santo Domingo, San Luis Potosí. Recogieron: Estefanía López, Lilia Álvarez Ávalos y Mercedes Zavala Gómez del Campo, el 21 de mayo de 2012.

37. La aliteración de hemistiquios y onomatopeyas son características de este romance pues funcionan como estribillo. Por razones de espacio, transcribo aquí el primero: "Estaba el señor don Gato *estaba el señor don Gato / en silla de oro sentado Miau, miau, miau, / en silla de oro sentado Miau, miau, miau. / En silla de oro sentado*".

Doña Blanca está cubierta de pilares de oro y plata,

rómperemos un pilar para ver a doña Blanca.

¿Quién es ese jicotillo que anda en voz de doña Blanca?

—Yo soy ese jicotillo que anda en voz de doña Blanca.

—¿De qué es este pilar?

—De fierro.

—¿De qué es este pilar?

—De chicle [la niña pega fuerte para romperlo y perseguir a Doña Blanca].

EL ROMANCE *LA HERMANA AVARIENTA* EN LA TRADICIÓN ORAL DE CANTABRIA: DEL INTERCAMBIO SIMÉTRICO A LA INSOLIDARIDAD SOCIAL ESTRUCTURAL

BEATRIZ VALIENTE BARROSO

UNED / Centro Asociado Cantabria

RESUMEN

El objetivo de este artículo es el análisis socio-histórico del romance *La hermana avarienta* (IGR: 0374) en Cantabria.

PALABRAS CLAVE

Romance; *La hermana avarienta*; antropología; Cantabria; parentesco; solidaridad.

ABSTRACT

The aim of this article is the social and historical analysis of the Romance *La hermana avarienta* (IGR: 0374) in Cantabria.

KEYWORDS

Romance; La hermana avarienta; anthropology; Cantabria; kinship; solidarity.

1. HISTORIA DE LA RECOPIACIÓN DEL ROMANCE EN CANTABRIA

La versión más antigua de este romance data de 1931 (vid. Catalán, en Gomarín, 1997: XXVI). Bajo la misma versión tenemos dos colectores, Jesús Bal y Gay (publicada en Salazar, 1999: 415-416) y el musicólogo Eduardo Martínez Torner (Salazar, 1999; reeditada por Fraile Gil, 2009: 671-672). El texto procede de Rocamundo (ayuntamiento de Valderredible), recitado por Daniela Fernández de 57 años. Tan sólo dos años después, en 1933, José María de Cossío y Martínez-Fortún (1982-1977), hijo adoptivo de la provincia de Santander afincado en La Casona hidalga de Tudanca, junto a Tomás Maza Solano, publican el primero de los dos volúmenes que, bajo el título *Romancero popular de la montaña*, constituirán el primer Romancero de carácter provincial de Cantabria. De los 530 romances, cuatro se corresponden con el romance objeto de nuestro estudio. Recopilan versiones en Campo de Ebro (ayuntamiento de Valderredible), Pido (ayuntamiento de Camaleño), Cosío (ayuntamiento de Rionansa) y Belmonte (ayuntamiento de Polaciones). Cronológicamente, la siguiente versión es la que recopilamos en el trabajo de campo intensivo realizado por

las comarcas sudoccidentales de Cantabria. Se trata de la versión de la que adjuntamos transcripción musical, de Entrambasaguas (ayuntamiento de la Hermandad de Campoo de Suso), interpretada por Jesusa Gutiérrez Fernández, de 89 años de edad. En 2001 recopilamos una versión fragmentaria cantada por Aurora Iglesias Morante, de 73 años de edad. En el año 2009, José Manuel Fraile Gil publica dos versiones de este romance: una versión recogida en el año 2007, en Lantueno (ayuntamiento de Santiurde de Reinosa), cantada por Bondad Amor González y Josefina González Gutiérrez, de 75 y unos 73 años de edad respectivamente y, en 2008, otra versión fragmentaria procedente de Losa (ayuntamiento de Selaya), recitada por Manuel Sáinz Diego, de 63 años de edad, recogida en Sierra de Ibio por Carmen Sáinz Ortíz. Se trata de un total de nueve versiones del romance en Cantabria.

2. EL INTERCAMBIO SIMÉTRICO

En la primera parte del romance se presenta a los personajes que conforman el grupo doméstico inicial (A), perteneciente al grupo de las élites. Se trata de un rey con dos hijas. Esta alusión a las élites tiene claras implicaciones ejemplificadoras en otros textos romancísticos.

- Dos hijas tenía un rey, hijas que más no tenía;
(versión de Rocamundo)
- Dos hijas tenía un rey, dos hijas no más tenía,
(versión de Belmonte)
- Dos hijas tenía un rey, dos hijas na'más tenía;
(versión de Entrambasaguas)
- Dos hijas tenía un rey, a cual más que no tenía.
(versión de Abiada)
- Un rey tenía dos hijas, dos hijas sólo tenía,
(versión de Lantueno)
- Un rey tenía dos hijas sólo dos hijas tenía,
(versión de Losa)
- Dos hijas tenía un rey, se las dió a Santa María;
(versión de Campo de Ebro)

En esta última versión de Campo de Ebro, el padre rey da a sus hijas a Santa María, como advocación a la divinidad.

La ausencia de un nombre específico de los protagonistas iniciales en este romance da muestra de la vocación de universalidad de los tipos humanos. Si bien, en otros textos romancísticos representa la identificación o elemento distintivo del romance. En este sentido, dos de nuestras versiones no identifican al padre con la figura del rey pero sí remarcan, como veremos, que el matrimonio que se va a realizar el mismo día, lo que reafirma el sentido de unidad de la escena.

Hoy se casan dos hermanas ambas juntas en un día,
(versión de Pido)

Cásense las dos hermanas, cásense ambas en un día,
(versión de Cosío)

La potestad que le otorga esta figura permite a las hijas establecer un rito de paso mediante una estrategia matrimonial prescriptiva por parte del padre (F), que promueve la creación de una alianza. En el sistema de roles de un contexto histórico-cultural medieval, la mujer se encuentra sometida a la autoridad del varón. En este caso, del padre, que es quien ostenta el *mundium*. La existencia de matrimonios prescriptivos se constata desde los siglos VI y VII (Fonay Wemple, 1992: 207-241). No obstante, a lo largo de la Edad Media, la noción del amor cortés irá dando cabida a la paulatina asunción, en época moderna, de un matrimonio de libre elección.

En este punto, las versiones ofrecen una interesante variación. En las versiones de Campo de Ebro, Pido y Abiada, las casa con dos hermanos, lo que nos situaría ante un intercambio simétrico: dos hermanos se casan con dos hermanas.

se casan con dos hermanos que de las Indias venían;
(versión de Pido)

Incluso, en la versión de Campo de Ebro se hace referencia a la dote, como otras versiones harán más adelante.

vino tiempo y pasó tiempo y casaron en un día
entrambas con dos hermanos y el dote entre ellas partían.
(versión de Campo de Ebro)

La versión de Abiada da un paso más allá y se nos dice que estos hermanos podrían ser mellizos o gemelos.

Las casa con dos hermanos, embasados en un día.
(Versión de Abiada)

En las otras versiones de Rocamundo, Losa, Belmonte, Entrambasaguas, Lantueno y Cosío, las casa con dos indianos procedentes de Las Indias. Lo que establece entre ellos un cierto grado de conexión igualitaria por procedencia. Si bien en la versión de Cosío más adelante se establece una comunicación entre los personajes, mediante el empleo del estilo directo, en el que encontramos la referencia germanidad o relación de hermanos. Asimismo en la última parte del romance de algunas versiones que presentamos se establece este mismo tipo de vínculo.

las casó con dos indianos que de Las Indias venían.
(versión de Rocamundo, Entrambasaguas, Lantueno)

Las casó con dos indianos que de La India bajaban,
(versión de Losa)

casólas con dos indianos que de las Indias venían;
(versión de Belmonte)

cásense con dos indianos que de las Indias venían.
(versión de Cosío)

La unión se lleva a cabo en el mismo momento temporal. Mediante tal alianza, el padre (F) reparte equitativamente la herencia, la dote, entre sus dos hijas (D). Para asegurar el patrimonio familiar en el linaje a través de la descendencia organiza un matrimonio importando dos individuos hermanos entre sí (en adelante, el grupo B). El logro económico de estos dos personajes se ha producido mediante la emigración a América.

El siglo XVIII supone el declive de la monarquía y de un aumento del prestigio y riqueza por una economía de mercado. A partir de este momento y hasta el siglo XIX, se abre el proceso de las grandes migraciones a América, especialmente intensas y frecuentes en el norte de la Península Ibérica. En este sentido, la mujer se convierte en un bien intercambiable y esta estrategia matrimonial tendría una marcada finalidad económica y de endogamia de estatus.

Para el establecimiento del matrimonio, el padre divide la dote entre las dos hermanas, lo que refuerza la simetría entre ambas. Ahora bien, tras el establecimiento del vínculo matrimonial, se configuran dos grupos domésticos (sección 1 y sección 2), determinados por la residencia ($A^1=B^1$, y $A^2=B^2$), que mantendrá unas actitudes y comportamientos ligados e identificados con las capas populares. En este sentido, cabe señalar que la figura del padre rey (F) desaparece de la trama.

El grupo de iguales varones tienen dos dedicaciones que podríamos designar como complementarias: uno se etiqueta como jugador o cazador (versión de Belmonte) y el otro, según las versiones, se dedicaba al trabajo bien de la hacienda o de la tienda. En el primer caso, se trataría de una economía que depende en gran medida del azar o intercambios basados en la supresión. Sin olvidar que:

Además, como la caza, la incursión y las expediciones, en las condiciones indígenas, el comercio no es tanto la actividad de un individuo como la actividad de un grupo, en este sentido estrechamente afín de la organización del galanteo o el emparejamiento, que suele relacionarse con la adquisición de mujeres situadas a distancia por medios más o menos pacíficos. (Polanyi, 1976: 14)

En el segundo caso, establecerían una economía basada en el intercambio generalizado en la comunidad de residencia. El comerciante parte de un sistema económico “que implica a toda la población” (Polanyi, 1976: 15) en una economía de mercado.

El uno era jugador y el otro tienda tenía.
(versión de Rocamundo)

el uno era cazador y el otro tienda traía.
(versión de Belmonte)

El uno se dió al trabajo, otro a jugar to'os los días.
(versión de Campo de Ebro)

el uno era jugador, el otro haciendas tenía.
(versión de Pido)

El uno era jugador, y el otro, hacienda tenía;
(versión de Losa)

El uno era jugador, el otro hacienda pedía.
(versión de Cosío)

El uno era jugador, la otra hacienda tenía.
(versión de Entrambasaguas)

El carácter mítico y moralizante del romance adscribe a cada grupo doméstico dos actitudes y comportamientos identificados con dos *sub loci* en oposición binaria. Tal dualidad tiene consecuencias de orden ritual. El primer grupo doméstico se encuentra formado por la unión $A^1=B^1$ en la generación 0. El matrimonio no tiene descendencia. Ahora bien, en el sistema binario de valores, el marido (H^1) responde a actitudes y comportamientos presididos por el valor del trabajo. El segundo grupo doméstico, se encuentra formado por la unión $A^2=B^2$, en la generación 0, y su descendencia en la generación +1. El número establecido para la descendencia puede variar según las versiones.

El romance nos indica que pasa tiempo viviendo en esta situación, lo que genera la preocupación del hermano que, en las versiones de Cosío y Pido, ofrece un consejo, no muy bien admitido en esta primera versión de Cosío:

- Déjate del juego, hermano mira que te convenía.

- Tú gobierna la tu casa, yo gobernaré la mía.
(versión de Cosío)

- Dejarás el juego, hermano que a tí el juego te perdía.
(versión de Pido)

En cualquier caso, evidencia que el encargado de llevar la economía doméstica recae en el miembro varón del grupo familiar.

3. VIUEDAD Y RUPTURA DE LA RELACIÓN SIMÉTRICA

En esta parte del romance se produce la noticia de la muerte de uno de los hermanos, el jugador o el cazador, según las versiones. El rol del marido (H^2) en el sistema de valores binomiales se identifica con situaciones no productivas o no dependientes del intercambio negativo, desde el punto de vista económico: la caza, el juego. Éste muere, aparentemente, como consecuencia de su licenciosa vida. La muerte conlleva una reestructuración socio-económica de los miembros de la familia. Se establece una situación de desamparo en la que se encuentran la viuda y sus hijos huérfanos. La figura del hijo huérfano, denominación empleada ante la ausencia de los progenitores, es muy habitual en el romancero. En especial, en los de reflejo de tradición moderna, en el contexto del cambio de mentalidad de la pobreza que se produce en relación con el periodo histórico inmediatamente anterior. De esta forma, el desarrollo de la acción otorga un mayor dramatismo a los acontecimientos con el fin de resaltar el valor de la figura del tutor. El tutelaje o tutoría en una sociedad eminentemente patriarcal es ejercido por una figura masculina que generalmente es el varón más próximo en la relación de parentesco. En este caso, el hermano de uno de los progenitores.

Vino tiempo y pasó tiempo, que el jugador se moría.
(versión de Rocamundo, Campo de Ebro)

Vino tiempo y pasó tiempo y el jugador se moría;
(versión de Cosío)

Vino tiempo y pasó tiempo que el cazador se moría;
(versión de Belmonte)

Llega tiempo tras de tiempo que el jugador se moría;
(versión de Pido)

y al cabo de algunos años el jugador se moría.
(versión de Lantueno)

La versión de Entrambasaguas implica la ausencia del esposo del ámbito doméstico, tema, por otra parte, que conforma un ciclo dentro del romancero.

Cartas, cartas le han enviado que, jugando, se moría.
(versión de Entrambasaguas)

Por consiguiente, se produce la viudedad y orfandad en su grupo familiar. El drama se enfatiza en algunas versiones por el estado en el que se encuentra la mujer, esperando un hijo o enferma, además del grupo de descendencia que ya posee. En este sentido, en términos generales, al igual que sucede en la totalidad del romancero, el número posee un carácter simbólico.

Dejó mujer *embrazada* con cinco hijos de familia.
(versión de Rocamundo)

dejó a su mujer preñada y cinco hijos en compañía;
(versión de Belmonte)

Dejó a la mujer preñada, cuatro hijos en compañía;
(versión de Entrambasaguas)

Dejó la mujer enferma, siete hijos en compañía,
(versión de Lantueno)

O,

dejando a su mujer sólo y a cinco hijos que tenía.
(versión de Campo de Ebro)

la dejó a su mujer cinco hijos de familia.
(versión de Pido)

dejó a la mujer cargada con cinco hijos que tenía,
(versión de Cosío)

dejó su mujer muy pobre y cinco hijos en compañía.
(versión de Losa)

Esta situación de pobreza se enfatiza en la versión de Campo de Ebro:

No les ha dejado nada más que la noche y el día.
(versión de Campo de Ebro)

4. SOLICITUD DE LIMOSNA Y RITOS PETITORIOS

Ante la situación de penuria y hambre que azota a la familia, el romance se vertebra en la solicitud de limosna, que facilita la contextualización del romance en un rito de carácter petitorio.

El más pequeñito de ellos pide pan y no lo había.
(versión de Rocamundo, Entrambasaguas, Lantueno)

el más pequeñito de ellos pan a su madre pedía.
(versión de Belmonte)

el más chico pidió pan vendió el bocado había,
(versión de Cosío)

La descendencia se ordena mediante una categorización verbal basada en unidades culturales diacrónicas consensuadas por la colectividad por ser convenciones histórico-culturales. Tal carácter simbólico se refuerza en la medida en la que no se especifica el género de su descendencia (C), salvo para el miembro menor varón (S) que se convierte en un personaje fundamental de la escena. El término *menor* parte en su génesis de un concepto binario. Indica una ordenación jerárquica de la posición social. Ésto es debido a que, en la Edad Media, la figura del niño apenas es valorada. El niño se manifiesta en el romancero con el término *pequeño*, y no bajo un término más próximo a la idea de infancia. Muchos de los protagonistas serán los pequeños en el orden de la familia o en función de una categorización de medida quizá porque, como señala Ariès (1987: 58), hasta finales del siglo XIII los niños aparecen representados como individuos de tamaño reducido. Es el residuo del paso del romance por la Edad Media. En relación al imaginario de la infancia, el romance posee claros matices medievales. En esta época y hasta el siglo XIII (Ariès, 1987: 213), no existe una plena conciencia de la infancia. Tal visión responde a dos fenómenos: la alta mortalidad infantil, que comienza a frenar con la transición demográfica que se experimenta en la Edad Moderna (Bennasar, 1983: 184-185; Cipolla, 1976: 161), y la importancia concedida a la procreación y a la perpetuación del grupo. Por ello, en configuraciones familiares donde la muerte acechaba a los miembros más indefensos, se otorgaba una mayor importancia al primogénito y, especialmente, al menor, por ser el más débil de todos ellos. En el contexto ritual-festivo del romancero, la reiterada aparición del último miembro del eje jerárquico generacional de la coordenada horizontal de la sociedad enfatiza la transgresión provocada por un miembro de la coordenada vertical de género y rol generalmente opuesto; propio del caos festivo que da paso al cosmos. Asimismo, recalca con énfasis el rito de paso vital, la muerte. El romancero tendería a reflejar, en palabras de Pastor (1986: 88), una “edad social”, en la que el paso de la niñez y adolescencia a la calificación de hombre o mujer viene determinado por el rito de paso matrimonial.

La madre (M²) invita a su hijo a ir a casa de su tía a pedir pan, pero éste no se atreve:

- Vete, hijo de mi alma, vete en casa de tu tía,
a pedirla medio pan por Dios y Santa María.-
(versión de Rocamundo)

- ¿Cómo te he de dar pan, hijo, cómo te he de dar pan, vida?
[.....] vete en casa de tu tía,
que te diera medio pan que yo de hambre me moría.
- ¿Cómo tengo de ir yo, madre, como tengo de ir, madre mía,
cómo tengo de ir yo, madre, si no va usted en compañía?
(versión de Belmonte)

- Corre vete tú, hijo mío, corre y ve a casa tu tía;
que te diese medio pan, que yo se lo pagaría.
- ¿Cómo quiere que yo vaya si no va usted en compañía?.
(versión de Entrambasaguas)

- No pidas pan, hijo mío, vete a casa de tu tía
que te diera medio pan, que Dios se lo pagaría.
- ¿Cómo voy a ir sólo, madre? ¿si tú me acompañarías?-.
(versión de Lantueno)

Cogió la viuda al pequeño y a casa su hermana iba,
a pedir limosna pa' los cinco que tenía;
si no quiere pa' los cinco pa' el que en los brazos traía.
(versión de Campo de Ebro)

La madre apela al valor de la caridad y a la solidaridad familiar. Acude a casa de su hermana (Z) solicitando el simbólico alimento del pan. Se evoca así la escena mariana de la Virgen con el niño entre sus brazos. En este sentido, desde la segunda mitad del siglo XIII y durante el siglo XIV, se llega a la imagen de un niño místico relacionado con las representaciones del Niño Jesús. Esta imagen se observa claramente en la iconografía del siglo XV, vinculada a la maternidad y al culto mariano (Ariès, 1987: 60). A partir de los siglos XV y XVI las escenas comienzan a situar al niño en momentos cotidianos, insertándose en el ámbito familiar (Ariès, 1987: 62). Asimismo, en este momento se pretenden exaltar las virtudes del niño, mediante modelos que alcanzan la santidad (Ariès, 1987: 174). Esta relación mística que configura un modelo de santidad infantil, se refleja en el romance. En él, el infante ha de soportar una muerte prematura. Esta imagen del niño llega a sus mayores cotas de expresión en los siglos XVII-XVIII. Es por ello la abundancia de romances campurrianos relacionados con la figura del niño, coincidiendo con el momento de expansión del romance, y de su penetración en Campoo.

En otras versiones, la madre va sola:

Marcha pa'casa su hermana donde su cuñado vivía,
a pedir medio pan por Dios y Santa María,
(versión de Pido)

y fue a casa de su hermana donde su cuñado vivía,
a pedirle medio pan por Dios y Santa María,
(versión de Cosío)

Fue a casa de su hermana [.....]
a pedirle una limosna [.....]
[.....] [.....]
(versión de Losa)

La solicitud de ayuda se produce en el simbólico espacio liminal de la puerta, espacio intermedio por el que la secular tradición popular campurriana lleva a cabo la solicitud en ritos petitorios de carácter festivo, en el momento en el que la luna preside el calendario cíclico anual. Se trata de cantos y acciones que quedan en la actualidad reflejadas en el sustento económico de la fiesta, como al aguinaldo, las marzas (Montesinos, 199: 205-206 y 177-183) o las dianas.

La viuda por una puerta, el marido por otra iba.
(versión de Campo de Ebro)

En ese momento la hermana (Z) se encuentra sola en la casa. El marido de la hermana (ZH), como encargado de proporcionar el sustento familiar, en una sociedad en la que existe división de género del trabajo se encuentra fuera del hogar; situación recurrente en el romancero. En este punto, en el romance hay que distinguir entre la riqueza-pobreza objetual o material y la riqueza-pobreza espiritual o inmaterial. Riqueza y pobreza determinan los valores de la caridad y su opuesto, la avaricia. Tales actitudes quedan conectadas en el romance a través de la limosna. Es la negación del don por parte de la hermana sin que exista ningún tipo de intercambio recíproco. Cada una de las protagonistas de este romance encarna cada uno de los tipos humanos. Desde el punto de vista histórico, entran en conflicto la actitud ante la pobreza en época medieval y en época moderna. La Iglesia medieval promueve la caridad con los pobres. La riqueza, ligada a planteamientos de caridad cristiana, es el instrumento de la influencia social (Guriévich, 2000: 274), y la caridad es, pues, un ideal a alcanzar. Hace referencia a enfermos, huérfanos y viudas, por lo que se encuentra íntimamente unida a la idea de debilidad física que impide el trabajo para ganarse el sustento (López Alonso, 1984: 261-271 y 262).

- Dame, hermana, medio pan, por Dios y Santa María.-
Y no se lo quiso dar, como una desconocida.
(versión de Rocamundo)

Ni para unos, ni para otro, la dijo que no quería,
(versión de Campo de Ebro)

y no se lo quiso dar más que una desconocida,
y se volvió para casa muy triste y sin alegría.
(versión de Cosío)

y no se o quiso dar como una desconocida.
(versión de Belmonte)

- ¿Qué me trae la mi hermana?, ¿qué me trae la hermana mía?.

- No te traigo nada, hermana, sólo a pedirte venía;
que me dieses medio pan, que Dios te lo pagaría.

(versión de Entrambasaguas)

- Dame, hermana, medio pan, por Dios y Santa María,
dame hermana, medio pan, que Dios te lo pagaría.-

Y no se lo quiso dar como a una desconocida.

Se volvió para su casa, tan desconsolada iba.

(versión de Lantueno)

Fue a casa de su hermana [.....]

a pedirle una limosna [.....]

(versión de Losa)

En época moderna, la concepción del ideal de pobreza cambia. Se insta al individuo a trabajar. Es en este punto donde reside el argumento de la negación de limosna en algunas de las versiones. En otras palabras, la negación del don y del intercambio. Así, la hermana (Z) niega la ayuda a la madre (M o Z) y a su hijo (ZS), y la exhorta para trabajar en la hila; reflejándose una vez más la división sexual del trabajo, permitiendo una contextualización del romance, y símbolo de una labor de duración interminable. Asimismo, se evoca el “juego de la viejecita” (Pelegrín, 1998: 204-ss), constatado en el siglo XIX. En este juego se ridiculiza a la mujer viuda que no sabe coser. Bajo tal actitud subyace la envidia que atribuye el mal a su competidora. Se trata de una competición por el linaje. Se basa en la idea de autoridad y de la pérdida del honor que para esta mujer provoca el ser relegada dentro del esquema social. Esta enemistad es por celos, posesiones territoriales y estados de impureza. Todo el que se aleja de un estado de mediocridad supone encontrarse en un distinto nivel o estado de pureza. Es objeto de envidia y por lo tanto se le está deseando un mal (Douglas, 1991). La versión de Campo de Ebro evidencia esta situación:

que para partir la dote fue por peso y por medida.

(versión de Campo de Ebro)

En las versiones de Rocamundo, Pido, Belmonte y Entrambasaguas, se la insta a trabajar en la hila.

- Más de cuatro hay por el mundo que a la rueca se valían.

- ¡Cómo me he de valer yo, cinco bocas y la mía!-

Qué triste y desconsolada pá su casa se volvía,

(versión de Rocamundo)

- Mantendráste a hilar, hermana, que tú a hilar te mantendrías.

- ¿Cómo quieres que mantenga cinco bocas y la mía?

(versión de Pido)

- Valte a la rueca, hermana, valte a la rueca, querida,

que otras de menos posibles a la rueca se valían.

(versión de Belmonte)

- Válete a la rueca, hermana, válete a la rueca e hila;
que otras hay por allá, que a la rueca se valían.
- ¿Cómo quieres que me valga cuatro bocas y la mía?
Se volvió pa' la su casa muy triste y muy affigida;
(versión de Entrambasaguas)

La versión de Lantueno adelanta el trágico suceso:

Se metieron en un cuarto y allí perdieron la vida.
(versión de Lantueno)

En este punto, la madre (M) y el hijo (S) regresan a su casa, al tiempo que lo hace el marido de la hermana (ZH), que en algunas versiones se presenta con nombre propio: don Juan o Juan Moreno, lo que otorga veracidad al romance. Este tipo de movimientos entrar-salir son muy habituales en el romancero. Se contextualizan en el contexto temporal anual presidido por la luna; en el período festivo de la Navidad, y al igual que las prácticas de solicitud de ayuda en un período anual de carestía económica que permite ubicar otros ritos anuales. El signo de las “dos puertas” que miran a oriente y occidente rememoran la fiesta de invocación a *Jano* (A.kal.ian), evocando en el solsticio de invierno el primer día de sol nuevo y el último del viejo (Ovidio Nason, 1990: 107-109). Llaves solsticiales que señalan las fases de ascenso y descenso del ciclo anual equilibrado en los equinoccios. Representan el conocimiento del ciclo anual. Si bien no representa una fiesta específica, el cristianismo y la tradición sitúan en este período de constreñimiento económico todas aquellas acciones que conllevan, como se ha señalado anteriormente, el fomento de la caridad. En Campoo se desarrollaba en esta fecha la *Vijanera* que también se celebra en Silió (Durán Cabrera, 2004).

5. EL MAL Y LA MUERTE: LA INGRATITUD E INSOLIDARIDAD GRUPAL

En este momento el marido de la hermana (ZH), se dispone a partir el pan. Ocurre un hecho milagroso por el que la creencia tradicional revela la ingratitud: del pan comienza a brotar sangre; escena cristiana del sacrificio eucarístico. Representa la muerte simbólica de los miembros del grupo doméstico B:

Estando en estas razones, el marido que venía.
- Ponme de comer, mujer, que ganas ya las traía.-
Se pone a partir el pan, gotas de sangre caían.
(versión de Rocamundo)

Llegó el marido a la noche y de cenar la pedía;
se ponen a partir pan, gotas de sangre caían.
(versión de Pido)

Vino el marido a la noche y de cenarle pedía.
- Dame de cenar mujer, que gana ya la tenía.
Púsole el pan en la mesa y el cuchillo en compañía,
y a la primer rebanada gotas de sangre caían,

y a la segunda rebanada la mesa se le cubría.
(versión de Cosío)

Ahora vino don Juan que de la tienda venía,
pidiendo de merendar porque ganas lo traía.
Le puso el pan a la mesa y el cuchillo en compañía.
A la primer torrejuela gotas de sangre caían;
a la segunda torreja toda la mesa cubría.
(versión de Belmonte)

estando en estas palabras, Juan Moreno ya venía.
- Tienes de cenar, mujer, pues buenas ganas traía.
Ya estaba la mesa puesta, la servilleta tendía.
Empezando a partir pan, gotas de sangre caían.
(versión de Entrambasaguas)

- Los señores, a comer, ya está la mesa servida.-
Al tiempo de partir pan gotas de sangre caían.
(versión de Lantueno)

Bajo esta creencia, tal signo le sugiere al marido de la hermana (ZH) que se ha producido una falta de caridad. Y, empleando el estilo directo, le pregunta si ha venido algún pobre a pedir limosna:

- ¿Qué es esto, la mi mujer, qué es esto, la mujer mía?
¿si ha venido algún pobre, como otros días solían?
(versión de Rocamundo)

- ¿Qué es esto la mi mujer qué es esto la mujer mía?
acá ha venido algún pobre, limosna no le darías.
(versión de Pido)

- ¿Qué ha sido esto, mi mujer, qué ha sido esto, mujer mía?
si habrá venido algún pobre limosna no le darías.
(versión de Cosío)

- ¿Qué es esto, la mi mujer, qué es esto la mujer mía?
¿ha venido algún pobre como otras veces solía?
(versión de Belmonte)

- ¿Qué es esto, la mi mujer?, ¿que esto, la mujer mía?.
¿Ha venido acá algún pobre como otras veces venía?.
(versión de Entrambasaguas)

- ¿Qué es esto, la mi mujer? ¿qué es esto, la mujer mía?
¿Ha venido aquí algún pobre como de antes venían?
(versión de Lantueno)

La mujer contesta al marido que ha venido su hermana a pedir limosna y que no se la ha dado como a una desconocida:

- No ha venido ningún pobre, sino una hermana mía,
a pedirme medio pan por Dios y Santa María,
y no se lo he querido dar como una desconocida.-
(versión de Rocamundo)

- En casa no ha estado nadie, si no es que la hermana mía
a pedirme una limosna pa' cinco hijos que tenía,
si no quería pa' los cinco pa' el que en los brazos traía;
ni para unos ni para otros, la dije que no quería,
que para partir la dote fue por peso y por medida.
(versión de Campo de Ebro)

- No ha venido ningún pobre sino una hermana mía,
a pedirme medio pan por Dios y Santa María,
y no se lo quise dar como a una desconocida.
(versión de Pido)

- No ha venido aquí ninguno si no es una hermana mía
a pedirme medio pan por Dios y la santa María,
y no lo quise dar más que a una desconocida.
(versión de Cosío)

- No ha venido ningún pobre, tan sólo una hermana mía
pidiéndome medio pan que ella de hambre se moría,
y no se lo quise dar como a una desconocida.
(versión de Belmonte)

- No ha venido ningún pobre, na' más que la hermana mía;
que la diese medio pan, que ya me lo pagaría.
No se lo he querido dar, como a una desconocida.
(versión de Entrambasaguas)

- No ha venido ningún pobre, tan sólo una hermana mía
a pedirme medio pan, que de hambre se morían,
y no se lo quise dar como a una desconocida.
(versión de Lantueno)

- Aquí no ha llegado un pobre, sino que una hermana mía.
(versión de Losa)

En este punto, el carácter trágico del romance se encuentra presidido por el rito de paso de la muerte. Así, en algunas versiones, el marido de la hermana (ZH) maldice y reprocha la conducta de su esposa (W), que podría hacerse extensiva a otros miembros del grupo familiar.

- Calla tú cruel mujer, lo has sido toda la vida,
si a tu hermana no socorres bien socorrerás la mía.
(versión de Campo de Ebro)

- Si a un hermano no das pan- ¿qué hicieras si fuera mía?
(versión de Pido)

- Si no se lo das a tu hermana peor se lo das a la mía.-
(versión de Lantueno)

- Si no socorres a tu hermana, menos socorrerás la mía.-
(versión de Losa)

- Malhaya la mi mujer, malhaya la mujer mía,
no se lo das a una tuya, mal se lo das a una mía.
(versión de Belmonte)

- Mala, paga aquí ingrata, mala, para aquí indigna;
no se lo das a tu hermana, peor se lo darás a la mía.
(versión de Entrambasaguas)

El marido abandona la casa con el alimento que había sido requerido por la hermana de su esposa (WZ). Existe un deseo de compartir. Mediante el alimento se demuestra la naturaleza y la extensión de las relaciones sociales, evidenciando que el alimento compartido adquiere un grado superior. Símbolo de inicio y mantenimiento de la experiencia emocional que se desprende del amor y cariño entre dos individuos. Tiene una función social, religiosa, moral, de tal modo que se constituye en una acción ritual. En las versiones se advierte la relación entre los hermanos y la categoría del parentesco de la mujer como cuñada.

Ha cogido cinco panes y en su casa la cuñada iba.
(versión de Belmonte)

Cogió cinco panecillos, en ca' la cuñada iba,
(versión de Campo de Ebro)

Ha cogido siete panes y a casa su cuñada iba.
(versión de Lantueno)

Cogió un pan entre los brazos, en la capa lo envolvía;
marcha en casa de su hermano donde su cuñada vivía.
(versión de Pido)

La cogió el pan de la mesa so la capa le metía,
y fue a casa de su hermano donde su cuñá' vivía,
(versión de Cosío)

Cogió don Juan cinco panes y a casa de su hermano iba,
(versión de Belmonte)

Ha cogido cinco panes, y a ca' de su cuñada iba;
(versión de Entrambasaguas)

Cuando el marido llega a la casa, se la encuentra cerrada. Es decir, todos los espacios intermedios constituidos por los vanos, ventanales y puerta les separan del espacio social. Es un espacio “impuro y fuente de peligro” (Douglas, 1991). Esta imagen, que encontramos en otros romances, es el signo de exteriorización del luto y de la muerte.

Encontró puertas cerradas, ventanas y celosías;
por la ventana más alta se ha subido a la cocina,
encontró dos cuerpos muertos en medio de la cocina.
(versión de Rocamundo)

halló la puerta cerrada lo que allí nunca se vía.
Por saber lo que había dentro, en el suelo la derriba;
(versión de Campo de Ebro)

Todo lo encontró cerrado, balcones y celosías.
(versión de Pido)

y halló las puertas cerradas, ventanas y celosías.
Por la ventana más alta quiso Dios que entrado había,
(versión de Cosío)

y halló las puertas cerradas con llaves de cirruja.
Por la ventana más alta que aquel palacio tenía
sube el caballero, sube, no paró hasta la cocina,
(versión de Belmonte)

todo lo encontró cerrado, ventanas y celosías.
(versión de Entrambasaguas)

Todo lo encontró cerrado, todo *cerraio* no estaría;
(versión de Lantueno)

De tal forma que, cuando el marido de la hermana (ZH) logra acceder a su interior, se encuentra una escena dantesca. Según las versiones o bien encuentra muertos a todos los miembros de la familia de la sección 2, o encuentra con vida al hijo menor. En el primer caso se presentan las versiones de Campo de Ebro y Cosío:

halló la cuñada muerta, y cinco hijos que tenía.
(versión de Campo de Ebro)

y halló a la mujer muerta con cinco hijos que tenía.
(versión de Cosío)

En el segundo caso se encuentran las versiones de Rocamundo, Pido, Belmonte, Entrambasaguas y Lantueno:

Anda un poco más *alante* y un niño tenía vida.
(versión de Rocamundo)

Todo lo encontró cerrado, balcones y celosías.
- Cuñada de la mía alma, sobrinos de la mi vida,

aquí moriste con falta de lo que en mi casa había.
el más chiquito de ellos en alta voz le decía:
(versión de Pido)

y halló cinco cuerpos muertos y uno todavía vivía.
(versión de Belmonte)

Encontró cuatro cuerpos muertos: su cuñada y compañía,
y el más pequeñito d'ellos, todavía tenía vida.
(versión de Entrambasaguas)

Todos los encontró muertos, todos muertos no estarían,
el más pequeñito de ellos todavía tenía algo vida.
(versión de Lantueno)

El hijo menor (WZSy) con quien había acudido la madre a pedir auxilio comienza a hablar. Es el encargado ritual de agregar a los personajes a la esfera extrahumana. En este sentido son también numerosos los romances en los que la figura del inocente, representado por el miembro menor de la familia, comienza a hablar después de la muerte como en un acto milagroso. En ocasiones, como en Campo de Ebro la aparición de una voz implica el reconocimiento de la culpa, fluctuando entre la idea de conciencia y la idea de comunicación divina.

Estándolo allí mirando una voz del cielo oía:
- Basta, basta, caballero, tú alma se salvaría,
pero la de tu mujer muy en duda lo pondría.
(versión de Campo de Ebro)

De este modo, rechaza el pan elaborado por su tía (MZ), y lleva a cabo una maldición, salvo en la versión de Lantueno:

- No quiero pan, tío mío, no quiero pan de mi tía,
que cuando se lo pedí [.....]
ella fue y me lo negó como a una desconocida.-
(versión de Lantueno)

En las versiones de Rocamundo, Pido, Belmonte y Entrambasaguas, se produce la negativa del niño a aceptar ningún bien procedente de quien, en principio, se lo había negado.

- ¡Malhaya, sea mi tía, en el infierno ardería!-
(versión de Rocamundo)

- Cuñada de la mía alma, sobrinos de la mi vida,
aquí moriste con falta de lo que en mi casa había.
El más chiquito de ellos en alta voz le decía:
- La nuestra alma en gracia va pero ¡ay de la de mi tía!
Tan negra está en los infiernos de noche como de día.
(versión de Pido)

- Toma tú pan, hijo mío, toma tú pan de tu tía.
- No quiero pan tío mío, no quiero pan de mi tía,
que en los profundos infiernos arderá toda la vida.
(versión de Belmonte)

- Toma, toma, tú, hijo mío, toma tu pan de tu tía.
- No lo quiero, tío mío, no quiero pan de mi tía;
tío mío está en los cielos, pero no lo está mi tía,
está en los puros infiernos que para siempre estaría.
(versión de Entrambasaguas)

- Basta, basta, caballero, tú alma se salvaría,
pero la de tu mujer muy en duda lo pondría.
(versión de Campo de Ebro)

La maldición actúa causando el mal. Implica una intención o deseo violento y agresivo que, afectado a las personas, desemboca en la enfermedad o directamente, en este caso, en la muerte. Supone una especie de pacto mágico entre el personaje conjurador y el *mal*. Mediante la maldición se manipula lo sagrado. Basa su efectividad en el poder de los sentimientos y deseos del individuo que se manifiestan en la dotación del poder mágico que se le otorga a la palabra (Lisón Tolosana, 2003). Siguiendo a Douglas (1991: 111-112), en la maldición, mecanismo externo centrado en símbolos, se combinan poderes espirituales que radican en la psique del agente. La maldición, recurrente en el romancero, está reflejando una sociedad que carece de un poder coercitivo institucionalizado. Como rito mágico, conforma un mecanismo de ajuste y control social en el que intervienen fuerzas extrahumanas maléficas.

Los sentimientos perversos que la motivan son los que hacen que la maldición actúe causando la desgracia. El encargado de llevar a cabo este tipo de manifestación mágica “obedece a la posición social de los que ponen en peligro” (Douglas, 1991: 112-113). Es decir, “es como si las posiciones de autoridad estuvieran conectadas a dispositivos que pueden manipular aquellos que alcanzan los gestos apropiados a fin de suministrar energía a todo el sistema” (Douglas, 1991: 115). En el sistema patrilineal, el padre y el infante tienen poderes punitivos y poder legítimo de maldición. Es sufrida por los que se encuentran por debajo del entramado social, porque no son la autoridad. Este es el caso de la mujer, que al estar situada en el romancero en una posición intermedia es fuente de peligros. Como señala Douglas (1991: 116), a aquellos que se encuentran en esta posición “se les atribuyen poderes peligrosos, incontrolables, se busca una excusa para suprimirlos”. Aquí se da pues, el caso de personas que viven en los intersticios de la estructura de poder, y a quienes se considera una amenaza para aquellos que tienen un estatuto mejor definido” (Douglas, 1991: 118). La maldición del infante tiene, en palabras de la misma estudiosa (Douglas, 1991: 112), un “efecto” que provoca la muerte.

El marido de la hermana (ZH), afectado por la dantesca escena, regresa a su casa. Allí encuentra colgada de una soga a su arrepentida esposa. La culpa se establece como una variable mayoritaria para el suicidio (Guibert Reyes, 2003) especialmente sensible en la mujer (Mizrahi, 1994). La muerte se produce en aquellos espacios considerados sagrados por el individuo. El espacio principal es la casa y, más concretamente, la cocina,

como *locus* simbólico sagrado testigo del nacimiento y de la vida, y de la muerte física y espiritual como paso a otra vida.

Este paso presenta una causalidad particular, ya que la muerte física parte de la idea de un mal circunscrito al comportamiento del individuo; constituyen formas de control de una conducta moral desviada bajo la que subyace el deseo de modificación simbólica del sistema de relaciones sociales. Surge bajo esta idea, la noción de pecado. El pecado determina la norma de control religioso basado en el principio premio-castigo que se recibirá tras la muerte. El pecado supone la transgresión de un principio de carácter divino.

Bajo las ideas de cielo e infierno se pone en evidencia el espacio de agregación al que el individuo accede tras la muerte como recompensa directa a las acciones llevadas a cabo en la esfera humana y como reflejo de una consecución efectiva del ritual. Así, la premisa de la vida después de la muerte hizo que esta creencia se fortaleciera bajo la idea de las dos ciudades de San Agustín: el cielo o la gloria y el infierno. Y bajo estos dos opuestos se forja la idea de *limbo* de Santo Tomás y San Alberto Magno, reservado para los niños sin bautizar. El espacio que triunfa es el del purgatorio como lugar de expiación temporal de los pecados y cuyo momento triunfal es el siglo XIII (Le Goff, 1981: 9-10). Junto a la imagen del infierno se recalca la idea de eternidad que le espera a la esposa.

Qué triste y desconsolado *pá* su casa se volvía,
y vio la mujer colgada. en medio de la cocina.
- ¡Si a la tuya no la das, bien lo darás a una mía!
(versión de Rocamundo)

- La nuestra alma en gracia va pero ¡ay de la de mi tía!
tan negra está en los infiernos de noche como de día.
(versión de Pido)

Se volvió para su casa muy triste y sin alegría,
y halló la mujer colgada de una sogá que tenía.
Válgame nuestra Señora, válgame Santa María.
(versión de Cosío)

Volvió don Juan a su casa, desconsolado volvía
y halló a su mujer colgada de una sogá que tenía,
más negra que los tizones que eso el demonio lo haría.
(versión de Belmonte)

tío mío está en los cielos, pero no lo está mi tía,
está en los puros infiernos que para siempre estaría.
(versión de Entrambasaguas)

6. LA HERMANA AVARIENTA (IGR: 0374)

a) Versión de **Entrambasaguas** (ay. Hermandad de Campoo de Suso, p.j. Reinosa, Santander, España). 072 hemistiquios. Octosílaba (i.a). Cantada por Jesusa Gutiérrez Fernández, 89 años. Recopilada por Beatriz Valiente Barroso durante el verano de 1999, (Col. B. Valiente'99; C0-CB, 43").

$\text{♩} = 60$

Dos hi jas te ní aun re y dos hi jas na' más te ní a

3
las ca só con dos in dia nos que de las in dias ve ní an.

- Dos hijas tenía un rey, dos hijas na'más tenía;
 2 las casó con dos indianos que de las Indias venían.
 El uno era jugador, la otra hacienda tenía.
 4 Cartas, cartas le han enviado que, jugando, se moría.
 Dejó a la mujer preñada, cuatro hijos en compañía;
 6 y el más pequeñito de ellos, pedía pan, y no lo había.
 - Corre vete tú, hijo mío, corre y ve a casa tu tía;
 8 que te diese medio pan, que yo se lo pagaría.
 - ¿Cómo quiere que yo vaya si no va usted en compañía?.
 10 Cogido el niño en brazos y a casa su hermana iba.
 - ¿Qué me trae la mi hermana?, ¿qué me trae la hermana mía?.
 12 - No te traigo nada, hermana, sólo a pedirte venía;
 que me dieses medio pan, que Dios te lo pagaría.
 14 - Válete a la rueca, hermana, válete a la rueca e hila;
 que otras hay por allá, que a la rueca se valían.
 16 - ¿Cómo quieres que me valga cuatro bocas y la mía?.
 Se volvió pa' la su casa muy triste y muy afligida;
 18 estando en estas palabras, Juan Moreno ya venía.
 - Tienes de cenar, mujer, pues buenas ganas traía.
 20 Ya estaba la mesa puesta, la servilleta tendía.
 Empezando a partir pan, gotas de sangre caían.
 22 - ¿Qué es esto, la mi mujer?, ¿que esto, la mujer mía?.
 ¿Ha venido acá algún pobre como otras veces venía?.
 24 - No ha venido ningún pobre, na' más que la hermana mía;
 que la diese medio pan, que ya me lo pagaría.
 26 No se lo he querido dar, como a una desconocida.
 - Mala, paga aquí ingrata, mala, para aquí indigna;
 28 no se lo das a tu hermana, peor se lo darás a la mía.
 Ha cogido cinco panes, y a ca' de su cuñada iba;
 30 todo lo encontró cerrado, ventanas y celosías.
 Encontró cuatro cuerpos muertos: su cuñada y compañía,
 32 y el más pequeñito d'ellos, todavía tenía vida.
 - Toma, toma, tú, hijo mío, toma tu pan de tu tía.
 34 - No lo quiero, tío mío, no quiero pan de mi tía;
 tío mío está en los cielos, pero no lo está mi tía,
 36 está en los puros infiernos que para siempre estaría.

b) Versión de **Abiada** (ay. Hermandad de Campoo de Suso, p.j. Reinosa, Santander, España). 011 hemistiquios. Octosílabo (i.a). Cantada por Aurora Iglesias Morante, 73 años. Recopilada por Beatriz Valiente Barroso la mañana del martes 9 de octubre de 2001, (Col. B. Valiente'01; CII-CB, 33”).

Dos hijas tenía un rey, a cual más que no tenía.
 2 Las casa con dos hermanos, embasados en un día.
 El uno era jugador, y el otro, hacienda tenía;
 4 un día estando jugando, le dice el hermano:
 - Déjate de juego [.....]
 6 - Que tú gobiernas tu casa y yo gobierno la mía.
 [.....] [.....]

Y, entonces, ya el jugador se arruina, le pide medio pan a la hermana, vamos, en realidad a la cuñada. La ha partido medio pan y se lo ha dado.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ARIÈS, Philip (1987), *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*, Madrid, Taurus.
- BENNASAR, Bartolomé (1983), *Valladolid en el siglo de Oro. Una ciudad de Castilla y su entorno agrario en el siglo XVII*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid.
- CIPOLLA, Carlo M. (1976), *Historia económica de la Europa preindustrial*, Madrid, Revista de Occidente, D.L.
- DOUGLAS, Mary (1991), *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, Madrid, Siglo XXI de España Editores.
- DURÁN CABRERA, Consuelo (2004), «La fiesta como base de la regeneración social: La Vijnenera», *Cuadernos de Antropología-Etnografía*, nº 26, 435-443. Accesible en línea en: <<https://www.mysciencework.com/publication/show/cae72f6e4ffc1cb10c5c978affb7533c>>.
- FONAY WEMPLE, S. (1992) «Las mujeres entre finales del siglo V y finales del siglo X», en George Duby y M. Perrot, *Historia de las mujeres II. La Edad Media*, Madrid, Taurus, 207-241.
- FRAILE GIL, José Manuel (2009), *Romancero Tradicional de Cantabria*, Fundación Marcelino Botín.
- GOMARÍN, Fernando (1997), *Romancerillo de Cantabria*, Biblioteca Poética, 13, Santa María de Cayón, Ayuntamiento Santa María de Cayón.
- GUIBERT REYES, Wilfredo, y DEL CUETO DE, Eloísa R. (2003), «Factores psicosociales de riesgo de la conducta suicida», *Revista Cubana de Medicina General Integral* 19.5. Accesible en línea en: <http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0864-21252003000500004>.
- GURIÈVICH, A. (2000), *Las categorías de la cultura medieval*, Madrid, Taurus Humanidades.

- HERREO LABORDA, Cristina (2016), *Más allá de Naturaleza y Cultura en una mascarada invernal: La Vijanera de Silió*, Master Thesis, Universidad Nacional de Educación a Distancia (España), Facultad de Filosofía. Departamento de Antropología Social y Cultural.
- LE GOFF, Jaques (1981), *La naissance du Purgatoire*, Paris, Gallimard.
- LISÓN TOLOSANA (2003), Curso de Verano «Escuela de Antropología Social y Cultural 'Julio Caro Baroja'», Trabajo de Campo: Métodos y Técnicas, UIMP, julio de 2003.
- LÓPEZ ALONSO, Carmen, (1984), «Mujer medieval y pobreza», en *La condición de la mujer en la Edad Media. Actas del Coloquio celebrado en la Casa de Velázquez*, Universidad Complutense, Madrid.
- MIZRAHI, Liliana (1994), *Las mujeres y la culpa*, Buenos Aires, Emecé.
- MONTESINOS, Antonio (1992), *Las marzas. Rituales de identidad y sociabilidad masculinas*, Santander, Límite.
- OVIDIO NASON, O. (1990), *Fastos*, Salamanca, Universidad de León.
- PASTOR, Reyna (1986), «Para una historia social de la mujer hispano-medieval. Problemática y puntos de vista», en Fonquerne, Y.-R. y Esteban, A. (coord.), *La condición de la mujer en la Edad Media. Actas del coloquio celebrado en la Casa de Velázquez*, del 5 al 7 de noviembre de 1984, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 187-214.
- PELEGRÍN, Ana, (1998), *Repertorio de antiguos juegos infantiles*, Tradición y literatura hispánica. Instituto de Filología. Biblioteca de Dialectología y Tradiciones Populares. XXX, Madrid, CSIC, Departamento de Antropología de España y América.
- POLANYI, Karl (1976), «El sistema económico como proceso institucionalizado», en *Antropología y economía*, 155-178.
- SALAZAR, Flor (1999), *El romancero vulgar y nuevo*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal / Seminario Menéndez Pidal de la Universidad Complutense de Madrid.

A VUELTAS CON EL ESTILO ORAL: LOS PRIMEROS ROMANCES NOTICIEROS*

ANA VALENCIANO

Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

Esta comunicación resume los criterios formalizados en su día por Don Ramón Menéndez Pidal, y por otros estudiosos posteriores afines a su escuela, para la delimitación genérica del romancero tradicional, tanto de la etapa antigua (ss. XV a XVII) como de la tradición oral moderna. Partiendo de esos principios, se intenta rastrear algunos elementos presentes en los textos documentados en el pasado que pudieron constituir la semilla del llamado *estilo tradicional* y que reencontramos en las versiones recogidas en el periodo más reciente (ss. XIX-XXI). Para ejemplificar este proceso se utilizan algunos romances de los llamados noticieros que constituirán uno de los próximos volúmenes de la serie *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas* iniciada en vida de Menéndez Pidal.

PALABRAS CLAVE

Criterios de tradicionalidad; romancero *viejo*; romancero tradicional moderno.

ABSTRACT

This communication summarizes the criteria formalized in his day by Don Ramón Menéndez Pidal, and other later scholars related to his school, for the generic delimitation of the traditional *romancero*, both of the ancient stage (ss. XV to XVII) and of the modern oral tradition. Starting from these principles, we try to trace some elements present in the texts documented in the past that could constitute the seed of the so-called 'traditional style' and that we find in the versions collected in the most recent period (19th to 21st centuries). To exemplify this process we use some romances of the so-called newscasts that will constitute one of the next volumes of the series *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas* initiated in the life of Menéndez Pidal.

KEYWORDS

Traditionality criteria; 'Old' *Romancero*; Traditional Modern *Romancero*.

* Esta comunicación se encuadra en el Proyecto "Catalogación, digitalización y edición del Romancero Tradicional de las lenguas hispánicas. Romances épicos e históricos de referente hispánico y francés", FFI 2014-54368-P, de la Fundación Ramón Menéndez Pidal. IPS: Jesús Antonio Cid Martínez y Pedro Alfonso Ferré da Ponte.

Este breve trabajo obedece a un intento de razonar acerca de la entidad/identidad del romancero con el objetivo de averiguar hasta qué punto se pueden aplicar ciertos criterios de tradicionalidad a los poemas de las dos etapas del género, algo discutible y discutido con frecuencia. No se trata de utilizar lo que hoy consideramos tradicional en la moderna tradición para justificar el enlace de las dos etapas documentadas del romancero sino de rastrear en el antiguo parte de la semilla que, desarrollada secularmente, ha llegado a conformar los rasgos definitorios de las versiones más recientes. El porqué de la selección de determinados poemas de lo que acostumbramos a llamar romancero *viejo*, algunos de los llamados romances noticieros de referente hispánico, obedece a que forman parte de la edición de un nuevo volumen del *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas* que ahora estamos preparando María Fernández y yo en la Fundación Ramón Menéndez Pidal¹.

Pero, antes de asentar los criterios aplicados al comentario de los romances noticieros seleccionados en esta ocasión, vayan por delante tres premisas que en ocasiones han inducido a confusión: la primera, que suena a perogrullada, sería que en ningún caso podemos deducir que una o varias versiones modernas recogidas de la tradición oral procedan en línea directa de otra versión documentada en la etapa antigua; la segunda, de mayor enjundia y aceptada explícitamente por varios estudiosos, es que todo romance de tradición oral arrastra consigo una determinada cantidad de discurso apegado genéticamente al tema, y la tercera, y de mayor importancia en esta ocasión, es que, si los relatos poéticos de la tradición moderna simulan relatos que contienen “fragmentos de vida” (como diría Catalán), también los poemas históricos antiguos pueden aportar simulación en sus relatos en función de sus intereses, al igual que podría considerarse una simulación artística una buena parte de la Crónica del Canciller Ayala, quien, como sabemos, estaba al servicio de la familia de los Trastámara entronizada tras el asesinato del rey don Pedro.

En lo que se refiere concretamente al asunto del *estilo tradicional* de los viejos romances, he rastreado la bibliografía de los últimos años de los investigadores especializados en el estudio del romancero antiguo y no parece que abunden los trabajos relacionados con esta cuestión, a excepción de las siempre atractivas aportaciones de Giuseppe di Stefano, quien, en las *Actas del Primer Congreso sobre el Romancero* celebrado en Madrid en 1970, ya incluía un texto intitulado «Tradición antigua y tradición moderna. Apuntes sobre poética e historia del *Romancero*» (Di Stefano, 1973: 277-296). Además de algunas aportaciones de indudable interés (que no voy a detenerme a comentar aquí), quedan al margen, desde luego, aquellos trabajos que se autoexcluyen y, en consecuencia, nos excluyen al tratar de la caracterización del romancero antiguo cuando, sin negar la oralidad, dejan claro, y cito textualmente que “(...) el objeto de estudio que consideramos para este trabajo es el romancero impreso y ello comporta puntos de vista que no tienen pretensión de validez para el Romancero tal y como lo comprenden las teorías tradicionalistas” (Garvin, 2007: 19).

1. La metodología aplicada a la edición, acorde con los criterios de la mencionada serie, se centra en el estudio en profundidad de los textos del romancero ‘viejo’ y de la tradición oral moderna y el cotejo de los distintos testimonios documentados de cada tema o romance con el fin de distinguir las correcciones o erratas derivadas de la intervención de impresores o copistas (que se consignan en el correspondiente aparato crítico) de aquellos testimonios, con más o menos reimpressiones o copias, que nos remiten a lo que hemos considerado una versión ya sea esta tradicional o no. A lo anterior se añaden las referencias, citas, presencia en el teatro, etc. de los romances incluidos en el volumen.

Dicho lo anterior, y a riesgo de ser tachada de anacrónica, inicio mi argumentación remitiéndome a Menéndez Pidal que, dado el volumen de su obra, no fue demasiado prolijo a la hora de concretar los criterios definitorios del estilo tradicional. Obviamente, no se trata de considerar que el maestro no definiera en su día lo que es un romance tradicional, sencillamente no vio la necesidad de adoctrinarnos en exceso, de detenerse demasiado en argumentar acerca de la delimitación genérica del romancero, aunque, en la primera veintena del siglo pasado², perfilara los rasgos definitorios de esta categoría de poesía oral conservada por la colectividad de sus transmisores, criterios que aparecieron reelaborados, cómo no, en el correspondiente capítulo intitulado «El estilo tradicional» del tomo primero de su *Romancero Hispánico* (Menéndez Pidal, 1953, I: 58-80).

Sumariamente, cabría recordar que, tomando como base la tradición antigua, y sin perder de vista las predilecciones de los colectores romancistas del siglo XVI, Menéndez Pidal definió la poesía tradicional como obra colectiva, atemporal, elaborada por autores sucesivos, siempre posterior a la poesía de arte individual, nunca originariamente tradicional y con un alto grado de concentración narrativa. Describió los romances tradicionales como breves poemas destinados al canto y transmitidos de boca en boca, que desarrollan una escena, una situación dramática o una acción en *estilo oral*; más bien un evento único desarrollado en incidentes varios que se actualiza ante un auditorio (mediante el uso de los verbos *ver* y *oír*, el adverbio *ya*, el presente histórico, el relato en boca del protagonista, etc.) y un lirismo en ocasiones enfatizado con el empleo de la exclamación; un estilo oral puramente narrativo o épico-lírico, a lo que se añadía la frecuente presencia de diálogo frente a la escasa descripción circunstanciada y el predominio de los octosílabos monorrimos, asonantados los pares (admitiendo otras formas). La reiteración es considerada como la principal figura retórica de los romances y, en consecuencia, la presencia de enumeraciones simétricas. A lo anterior se añadía los comienzos abruptos, *in media res*, y, por último, los finales truncos que, como bien ha señalado Cid (2011: 86), no son tales. Para alcanzar la tradicionalidad, esos textos requerirían, previamente, de una popularidad bastante duradera; alcanzada esa popularidad, los poemas habrían entrado en un periodo de selección y, mediante un esfuerzo depurador en el proceso de su transmisión³, habrían adquirido el lenguaje que les caracteriza.

Dada la peculiaridad de un rodaje que se apoya en la oralidad, las variantes habrían ido fluyendo, consciente o inconscientemente (no lo sabemos), por la sucesiva intervención de los transmisores en un proceso constante de renovación, en ocasiones, incluso, por una simple deformación fonética como resulta patente (y aquí sí voy a echar mano de la tradición moderna) en los comienzos de una serie de versiones del romance referido a la *Muerte del príncipe don Juan* (IGR: 0006) documentado en Galicia (Valenciano, 1998: 186):

2. Las conferencias impartidas en la Columbia University de Nueva York en 1909 y la dictada en la de Oxford en 1922, el artículo intitulado «Poesía popular y romancero», aparecido en la *Revista de Filología Española* entre 1914 y 1916 y su estudio dedicado a la geografía folklórica fueron las más significativas contribuciones teóricas a este asunto. Todos estos estudios se hallan reunidos en el volumen XI de las *Obras Completas* (Menéndez Pidal, 1972).

3. Respecto a la *censura colectiva* que se da en el proceso de conservación y transmisión del romancero tradicional viene al caso recordar aquí las palabras de Roman Jakobson, distante en muchos aspectos de las teorías pidalinicas: «La existencia de una obra folklórica como tal solo empieza cuando ha sido aceptada por determinada comunidad y solo existe de ella aquello de lo que dicha comunidad se haya apropiado» (Jakobson / Bogatirev, 1977: 8-9).

Muy malo me estás don Juan, muy malo me estás en cama
 Malo está el hijo del rey, malo está, malito en cama
 Malito estaba don Juan, muy malito estaba en cama
 Manolito cayó malo, muy malito estaba en cama
 Manolito cayó enfermo, Manolito cayó en cama

Por último, y cuando resurgieron con fuerza las teorías oralistas de Lord (1960) y se debatieron en el Congreso de Romanistas celebrado en Viena en 1961, Menéndez Pidal volvió sobre su concepción de la tradición para defender sus principios sobre la conservación/renovación en los procesos de transmisión del romancero y señalar que no se adecuan a la forma que ejemplifican los cantores de la épica yugoslava en la que se basan las teorías 'oralistas' (Menéndez Pidal, 1965-1966).

Si nos quedáramos aquí, no habría grandes dificultades para abordar con criterios semejantes el estudio de los romances tradicionales de la etapa más antigua del romancero y los del periodo moderno. Sin embargo, y sin perder de vista esa relación entre los dos periodos documentados del género, los avances teóricos (a los que aludiré a continuación), que, en el seno de la llamada escuela pidalina han clarificado la caracterización de los textos del romancero tradicional moderno, han ampliado la distancia entre los textos impresos o manuscritos de los siglos XV y XVI y los recogidos de la tradición oral a partir del primer cuarto del siglo XIX.

Ha pasado el tiempo, y esos avances teóricos acerca de la retórica de lo que ahora entendemos como romancero tradicional moderno, claramente en consonancia con el *estilo oral* al que aludía repetidamente el profesor Bénichou, han sido evidentes ante la necesidad de autentificar el género y delimitarlo genéricamente. En última instancia, creo yo, ante la necesidad de reivindicar la calidad literaria de una poesía nada sencilla y mayoritariamente conservada y transmitida por aquellos que Menéndez Pidal había calificado de *gentes incultas*.

En los años sesenta vieron la luz de forma independiente una serie de trabajos elaborados por Bénichou (1968), Di Stefano (1967) y Nascimento (1964; 1966), estos últimos comentados en este congreso por Pere Ferré, que, como sabemos, removieron los cimientos de los estudios hasta entonces dedicados al romancero, a lo que cabe añadir determinadas contribuciones de Catalán, una en concreto (Catalán, 1997: 31-88) donde comentaba al tiempo que disentía en algunos aspectos los estudios anteriores, a lo que se sumaron algunas aportaciones de otros investigadores interesados en el romancero que no cabe detenerse a enumerar aquí.

Ya en los ochenta, y de las sesiones de trabajo del equipo que a lo largo de varios años elaboramos los resúmenes incluidos en los dos volúmenes del *Catálogo General del Romancero* (Catalán *et al.*: 1982, 1983) derivó el correspondiente volumen de *Teoría* (Catalán, 1984) cuyos principios fueron discutidos en su día por colegas de diversa procedencia y distinta formación. Lástima no contar con espacio salvo para comentar que esa obra constituyó un avance en el aprendizaje dirigido al conocimiento de la variante, de los procesos de tradicionalización del romancero, del lenguaje formulario etc.; paralelamente, la proliferación de ediciones de carácter regional, favorecida en España por la presencia de las autonomías en la organización del estado, reclamaron más precisiones a la hora de marcar las fronteras genéricas del romancero tradicional.

Por último, y una vez más, Catalán dio un paso adelante y formalizó los criterios que consideraba primordiales para la delimitación genérica de los romances de la tradición oral moderna en un jugoso artículo que, «A modo de prólogo», precedía a los trabajos reunidos en el primero de sus volúmenes de la editorial Siglo XXI (Catalán, 1997: ix-xxxii). Catalán sugería tres principios para acotar el género “Romancero tradicional moderno” que, de nuevo simplificando demasiado, serían: “*Tradicionalidad*”, adecuación de los textos “a la poética (o retórica, si se prefiere) de la poesía tradicional modificando, mediante variantes, el léxico, la sintaxis y la métrica, el lenguaje figurativo, la estructura narrativa y la ideología del poema heredado”; “*Modalidad del relato*” (criterio ya apuntado por Menéndez Pidal) referido a la “presentación de la acción dramáticamente, como ocurriendo nuevamente ante la vista del auditorio” y *Funcionalidad*, referido a la autonomía significativa de los relatos en que el narrador generaliza la enseñanza que de aquella historia particular puede extraerse; el suceso o sucesos que en ella se dramatizan deben mantener su singularidad histórica de forma que su interés permanente radique en la universalidad de lo individual (Catalán, 1997: xxi-xxix).

Pasemos ahora a la etapa antigua del romancero que sabemos reducida a los escasos testimonios manuscritos o impresos localizados hasta el momento; testimonios seleccionados de los primeros romances de los llamados noticieros, algunos conservados muy residualmente y, en su mayoría, ausentes en la tradición moderna.

La creación y propagación del viejo romancero histórico-noticiero respondió en su día a unos intereses claramente políticos; los relatos poéticos compuestos en ámbitos cortesanos se acompañaron de música y se divulgaron como medio de propaganda política al calor de los acontecimientos que interesaba difundir, pero no solo en el ambiente de las clases más refinadas que, a mi modo de ver, estarían en principio bien informadas de los hechos. A través de unas estructuras poéticas asequibles a un mayor número de receptores y transmisores difundieron unos determinados sucesos fechables con relativa seguridad, si bien, cuando estos poemas fueron definitivamente asumidos y recreados por la colectividad, con el paso del tiempo, fueran perdiendo las precisiones de lugar y de época. En consecuencia, es esa *funcionalidad*, que en los romances noticieros permanece ligada a los sucesos que interesaba divulgar y que no responde a la intención de generalizar una historia particular (como asumimos para la tradición moderna), lo que va a marcar la distancia entre los romances viejos y los de la moderna tradición.

Relatos pormenorizados e informativos, elaborados por romanceristas expertos que componían sus gacetas de intención política procurando adoptar una forma poética que, como se ha dicho, facilitaría su difusión popular. Por lo demás, y una vez echados a rodar, las características de esos romances responden en gran medida y como era de esperar a los rasgos de tradicionalidad señalados en su día por Menéndez Pidal: poemas narrativos en doble octosílabo asonantados los pares, abundancia de diálogo, reiteraciones, etc., que relatan una situación dramática desenvuelta en incidentes varios y que se actualizan ante un auditorio (*modo narrativo* en el que coinciden Catalán y Menéndez Pidal). Pero, pese a su finalidad política e informativa, en los romances noticieros ya comienza a deslizarse el lenguaje figurativo que, a la manera de tropos, inunda los textos modernos, porque, para divulgar los sucesos, no resultaría tan necesario enmascarar los significados, entendidos y reinterpretados por aquellos que componen la cadena de transmisión oral/tradicional.

El romance del *Emplazamiento de Fernando IV (a-o)* (IGR: 0598), considerado *viejo* tradicional, que ha sido estudiado muy a fondo por Di Stefano (1988), se halla documentado en el siglo XVI en dos grupos de versiones, a lo que se añaden algunas noticias indirectas que nos advierten de que se trata de un poema en el que se dan señales evidentes de tradicionalidad.⁴ Además de la conocida cita de Mena, que no siempre ha sido reconocida como referida a este relato, hemos considerado la existencia de tres versiones, dos que comienzan “En el Caudete esta el rey, / en esse lugar nombrado” (versión reconstruida que nos remite al manuscrito del Archivo municipal de la Catedral de Toledo ahora desaparecido) y “En Jaen esta el buen rey, / esse buen rey don Fernando” (Pliego suelto, Biblioteca de Cambridge), a lo que se añade el incipit “En Martos esta el [buen] rey” con un supuesto desenlace, “y y [sic] aquí murieron despeñados los Carvajales” en la *Crónica Burlesca del Emperador Carlos V* de Francesilla de Zúñiga fechada un poco después de 1529. La tercera versión completa con abundancia de reediciones (Pliegos sueltos de Praga y de la Biblioteca Nacional de España, *Cancionero s.a.*, *Silva de Barcelona* y *Primera parte de la Silva de Zaragoza*) incluye la penitencia cuaresmal del rey y comienza “Válasme Nuestra Señora / que dizen de la Ribera, // donde el buen rey don Fernando / tuvo la su cuarentena”.

Su fábula recoge una acusación de la que no se aportan pruebas, lo que desencadena la condena a muerte, en apariencia injusta, por parte del rey, de dos vasallos, los hermanos Carvajales, quienes, impotentes ante una sentencia inapelable, emplazan a morir al monarca a fecha fija, lo cual, nos dice el romance, se cumple inexorablemente. Una narración de clara intencionalidad política cuyos personajes tienen nombre y apellido que pone en tela de juicio la justicia del rey. Si aceptamos la veracidad de las crónicas de Alfonso XI y de Fernando IV, cierto que el monarca ordenó ajusticiar brutalmente a los hermanos Carvajal (si bien tuviera sus razones), cierta la muerte del rey y obviamente legendario que el fallecimiento sucediera por cumplirse el plazo anunciado por los ajusticiados. Nombres con algunas variables de los protagonistas, precisiones geográficas, etc. acercan el romance a la historia.

Los textos no son excesivamente largos y aunque, siguiendo las pautas en esta categoría de romances, escasea en su discurso el lenguaje figurativo tan definitorio y frecuente en la tradición más actual, ese lenguaje formulario ya empieza a estar presente:

Jornada de quince días en ocho las habían andado

con la función adverbial de aludir a la rapidez del traslado de los hermanos Carvajal hacia su trágico destino, o

El pie tiene en el estribo aún no había descabalgado

que enfatiza la inmediatez de la presentación de la querrela ante el rey, y algún otro.

4. Sobre el corpus documentado de este romance se ciernen algunas dudas por la pérdida de una versión incluida en las *Memorias genealógicas de los Carvajales* de Lorenzo Galindez de Carvajal (cuya autoría se ha puesto en duda (Di Stefano, 1988: 899-900) que, a mediados del siglo pasado, sabemos estaba depositada en el Archivo Municipal de la Catedral de Toledo y que hemos reconstruido a partir de unos versos que llegaron a manos de Menéndez Pidal y de un manuscrito, ahora publicado, conservado en el Archivo del Marqués de Monroy.

Por último, no tenemos noticia de la pervivencia del romance del *Emplazamiento* en la tradición oral moderna, salvo en algunos versos conservados en una *contrafacta a lo divino*, el tema denominado *La cuarentena de Cristo (e.a)* (IGR: 0598.1), de las muchas que debieron componerse en el Siglo de Oro de relatos escasamente implantados en la tradición oral. Reproducimos a continuación el comienzo de la versión *vulgata* del romance del *Emplazamiento* seguido de los versos conservados en la *contrafacta* testimoniados en versiones procedentes de Asturias, Alto Aragón y Uruguay.

Válasme Nuestra Señora que dizen de la Ribera,
donde el buen rey don Fernando tuvo la su cuarentena
desde el Miércoles Corvillo hasta el Jueves de la Cena.

[.....]

Una silla era su cama, un canto su cabecera.
Quarenta pobres comían cada día a la su mesa,
de lo que a los pobres sobran el Rey hacía su cena.

[.....]

Ya se aparta el buen Jesús a pasar su cuarentena
desde el Miércoles de Ceniza hasta el Jueves de la Cena.

No duerme en cama de rosas ni en paramentos de seda,
sino en un triste pesebre, por cabecera una piedra.

Todos los días que el sol sale doce pobres a su mesa,
de lo que los pobres dejan buen Jesús comía y cena.

—Si alguno le falta nada, pedídmelo con paciencia...

De los romances del ciclo dedicado al rey Pedro I, El Cruel, no parece haber alcanzado plenamente lo que venimos entendiendo por estilo tradicional el poema intitulado *El hijo de doña Blanca y el Maestre (i-a)* (IGR: 0268) por responder solo en parte a los rasgos arriba descritos adjudicados al género. Se refiere a las *posibles* relaciones entre la reina doña Blanca y don Fadrique, hermano bastardo del rey, de las que ha nacido un varón que doña Blanca saca ocultamente de palacio y que acaba al cuidado de una judía, al tiempo que reclama la presencia del causante de su deshonor. Conocemos cuatro versiones muy distintas entre sí (*Segunda parte de la Silva de varios Romances, Libro de los Linages de Baeza compuesto por Antonio de Barahona*, ms. Biblioteca del Palacio Real y ms. Biblioteca Nacional de España), excesivamente extensas y sobrecargadas de nombres e incidentes que sí juegan con la simulación, dado que la reina doña Blanca le suele adjudicar al niño, inicialmente, a una de sus doncellas. Hay ciertos paralelismos con el romance moderno de *La infanta parida (a.a)* (IGR: 0138) en el ocultamiento de la entrega del niño para sacarlo de palacio y un comienzo atípico o, si se quiere, infrecuente, en los romances tradicionales modernos por resumir, desde un principio, el asunto central del relato:

Entre las gentes se dice, y no por cosa sabida,
que de ese buen maestre, don Fadrique de Castilla,
la reina estaba preñada, otros dicen que parida.

Pero, con relación a este grupo de narraciones poéticas, merece ser apuntada la pericia de los romanceristas de la corte de los Trastámara para hacerlas más creíbles al enlazar unos poemas con otros del mismo ciclo ubicando al monarca (Pedro I) en la ciudad

de Sevilla y al Maestre en Coimbra cuando, en el romance de *El hijo de doña Blanca y el Maestre*, la reina reclama la presencia del responsable de su desgracia:

El maestre, mi señora, tiene cercada Coimbra

la misma localidad donde se encuentra don Fadrique cuando recibe la llamada del rey en el romance de la *Muerte o asesinato del Maestre de Santiago (á.o)* (IGR: 0046) que comienza “Yo me estaba allá en Coimbra / que yo me la ove ganado”; poema espléndido, asimismo estudiado por Di Stefano (2001) del que contamos con una única versión en la tradición antigua reiteradamente reeditada en pliegos sueltos y en cancioneros (Pliegos sueltos de Praga y de Perugia, *Cancionero de Amberes s.a.* y 1550, *Primera Parte de la Silva*, Sepúlveda y Timoneda), que reúne los requisitos que lo conforman como tal romance tradicional tanto en los aspectos formales como en el contenido de su discurso poético. Un romance este último del que no cabe dudar acerca de su estilo tradicional porque aporta todos los elementos necesarios para serlo, a lo que se añade el relato en primera persona, un narrador ya muerto que se expresa en forma de “autoapología” (en palabras de Di Stefano), numerosos indicios e informes calificados recientemente de “motivos folklóricos” (Piñero / Pedrosa, 2015), etc. Relata el asesinato a sangre fría del hermano bastardo del rey don Pedro inducido por la amante del monarca, María de Padilla, una muerte testimoniada en la Crónica del Canciller Ayala, que no alude a la intervención en el asesinato de doña María.

De todo el grupo de romances dedicado al rey don Pedro, solo este ha perdurado secularmente en la tradición moderna por haber reestructurado el orden lógico-temporal de su intriga y haberse ritualizado como canto aguinaldero, pero la semilla dejada por el viejo romance, me parece a mí, ha conseguido traspasar la frontera del tiempo hasta resultar reconocible en una diversidad de versiones que, desde el siglo XIX, nos viene ofreciendo la tradición oral moderna. Si bien el hacer explícita la petición de doña María desde el comienzo del romance ha forzado la mencionada reestructuración de su intriga, adaptada ahora al mencionado orden lógico-temporal de los acontecimientos, la semilla del romance *viejo* ha fructificado y las versiones modernas se acomodan en bastante medida al discurso del romance del siglo XVI con las consiguientes variantes entre versiones propias de la tradición moderna que trastocan nombres y localización de lugares.

Al margen de su transmisión oral-tradicional, el poema del *Maestre de Santiago* parece haber dejado huella en una especie de romance sucedáneo, todavía más truculento que su aparente modelo, compuesto, cabe suponer, teniendo a la vista el discurso poético del *Maestre*, un paralelismo ya señalado por Menéndez Pelayo (1906) y por Entwistle (1930) hace muchos años. Este supuesto sucedáneo se refiere a *La muerte del señor de Vizcaya* (IGR: 1269), un suceso recogido en la Crónica de Ayala que, como el de don Fadrique, se nos ha conservado en versión única, esta vez en la *Tercera parte de la Silva de Zaragoza de 1551*, de la que en este caso no conocemos reimpressiones.

Las razones para el asesinato aportadas por cada uno de los dos romances son obviamente distintas y, si en el romance del Maestre no se nos informa del motivo del asesinato hasta la aparición en escena de doña María de Padilla, que recibe como trofeo la cabeza del muerto, en el del señor de Vizcaya se van acumulando esas razones que, en última instancia, conllevan una lucha de poder.

“Yo me estaba allá en Coimbra” comienza el relato del *Maestre*; con el verso “Yo me fui para Vizcaya” se inicia el del vizcaíno, en este segundo caso aduciendo sus derechos:

por virtud de aquel derecho que tenía por ser casado
con doña Isabel de Lara, señora de lo asturiano,

y, sin referirse a los malos augurios que, en el traslado a palacio para asistir a unos supuestos torneos, acechan al Maestre don Fadrique, en el romance del de Vizcaya se sustituyen esos falsos torneos por la celebración de unas justas a las que el noble también se ve obligado a acudir:

Yo, infante sin ventura, cumplí luego su mandado,

(se lamenta el de Vizcaya);

Yo, maestre sin ventura, yo maestre desdichado

(se lamentaba el Maestre).

Ambos romances vuelven a coincidir en los malos presagios que preceden a la entrada a palacio, demasiado explícitos en la versión del señor de Vizcaya:

Llegado a la primera puerta, cubierto me ha negro hado.

Ambos protagonistas saludan *inocentemente* al rey y ambos son ejecutados de inmediato, aunque la concisión con que se expresa el discurso del romance del Maestre

Aún no lo huuo dicho, la cabeza le ha cortado.

se desarrolla en el de Vizcaya mediante el relato de la ejecución bastante más tremenda que enfatiza el carácter vengativo del monarca:

Allega Gonçalo Rezio y muy gran golpe le ha dado,
que los sesos del infante en la cara al rey han dado.
El rey don Pedro al infante por las ventanas ha echado,
diciendo a los vizcaínos: “Ved vuestro señor honrado”.

En fin, no resulta fácil evaluar la labor del posible rodaje tradicional en este romance que Menéndez Pidal consideraba “semi- popular”, Menendez Pelayo (1906: 443) un simple trasunto de la Crónica de Ayala y Entwistle (1930: 316), que apuntaba al del Maestre como su “original”, le adjudicaba una fecha casi inmediata al suceso que narra, por lo que termino, curándome en salud sirviéndome una vez más de las sabias palabras de Menéndez Pidal (1953: 62), cuando dijo: “Dejemos bien afirmado que es empeño vano pretender definir el estilo tradicional con tal precisión que no admita duda la inclusión en él o la exclusión de ciertas obras del arte popular.”

BIBLIOGRAFÍA CITADA

BÉNICHOU, Paul (1968), *Creación poética en el romancero tradicional*, Madrid, Gredos, (Colección Románica).

- CATALÁN, Diego *et al.* (1984), *Teoría general y metodología del romancero panhispánico. Catálogo General Descriptivo. CGR 1.A*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal.
- CATALÁN, Diego, CID, Jesús Antonio, MARISCAL, Beatriz, SALAZAR, Flor, VALENCIANO, Ana y ROBERTSON, Sandra (eds.) (1982, 1983), *El Romancero panhispánico. Catálogo General descriptivo. CGR, 2 y 3*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal.
- CATALÁN, Diego (1997), «A modo de prólogo. El romancero tradicional moderno como género con autonomía literaria», en *Arte poética del romancero oral. Parte 1ª. Los textos abiertos de creación colectiva*, Madrid, Siglo XXI, ix-xxxii.
- CATALÁN, Diego (1997), «Memoria e invención en el Romancero de Tradición. Reseña crítica de publicaciones de los años 60», en *Arte poética del romancero oral. Parte 1ª. Los textos abiertos de creación colectiva*, Madrid, Siglo XXI, 31-88.
- CID, Jesús Antonio (2011), «‘Caza y castigo de don Jorge’ frente a ‘Lanzarote del pie blanco’. El fragmentismo y los Romances cuento», *La Corónica*, 39.2 (2011), 61-94.
- DI STEFANO, Giuseppe (1967), *Sincronía e diacronía nel Romancero (Un ejemplo di lectura)*, Pisa, Università di Pisa, (Istituto de Letteratura Spagnola e Ispanoamericana, nº 15).
- DI STEFANO, Giuseppe (1973), «Tradición antigua y tradición moderna. Apuntes sobre poética e historia del Romancero», en Diego Catalán y Samuel Armistead con la colaboración de Antonio Sánchez Romeralo (eds.), *El Romancero en la tradición oral moderna, Actas del 1er Coloquio Internacional (Madrid, 1971)*, Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal / Universidad de Madrid / Gredos, 277-296.
- DI STEFANO, Giuseppe (1988), «Emplazamiento y muerte de Fernando IV entre prosas históricas y romancero. Una aproximación», *Nueva revista de Filología hispánica*, XXXVI (1988), 879-933.
- DI STEFANO, Giuseppe (2001), «El Romance de la muerte de don Fadrique y modelos temático-narrativos entre romancero y cancionero», en Pedro M. Piñero Ramírez (ed.), *La eterna agonía del romancero. Homenaje a Paul Bénichou*, Sevilla, Fundación Machado, 73-85.
- ENTWISTLE, William J. (1930), «The Romancero del rey don Pedro in Ayala and the Cuarta Crónica General», *Modern Language Review*, 25, nº 3 (julio, 1930), 306-326.
- GARVIN, Mario, (2007), *Scripta manent. Hacia una edición crítica del romancero impreso*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert.
- JAKOBSON, Roman y BOGATIREV, Petr (1977), «El folklore como forma específica de creación», en *Ensayos de Poética*, México / Madrid / Buenos Aires, 7-22, [Trad. Juan Almela de «Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens», *Donum Natalicium Schrijnem*, (Nimega-Utrecht, 1929), 900-913].
- LORD, Albert (1960), *The Singer of Tales*, Cambridge Mass., Harvard University Press.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1906), «Tratado de romances viejos», II, en *Antología de poetas líricos castellanos*, vol. XII, Madrid, Perlado Páez y Ca.

- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1953), *Romancero Hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí)*, *Teoría e historia*, 2 vols., Madrid, Espasa Calpe (Obras completas X).
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1965-1966), «Los cantos épicos yugoslavos y los occidentales. El “Mío Cid” y dos refundidores primitivos», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* (1965-1966), 195-225.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1972) *Estudios sobre el romancero*, Madrid, Espasa Calpe (Obras completas XI).
- NASCIMENTO, Braulio do (1964), «Processos de variação do romance», *Revista Brasileira de Folklore*, IV (1964), 59-125.
- NASCIMENTO, Braulio do (1966), «As seqüências temáticas no romance», *Revista Brasileira de Folklore*, VI (1966), 159-190.
- PIÑERO, Pedro M. y PEDROSA, José M. (2015), «Motivos folclóricos y modelos temáticos tradicionales en el romance de la muerte del infante don Fadrique», en Pere Ferré, Pedro M. Piñero y Ana Valenciano (coords.), *Miscelánea de estudios sobre el Romancero. Homenaje a Giuseppe di Stefano*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla / CIAC – Universidade do Algarve, 369-414.
- VALENCIANO, Ana (1998), *Os romances tradicionais de Galicia. Catálogo exemplificado dos seus temas*, Madrid / Santiago de Compostela, Centro de Investigacións Lingüísticas y Literarias Ramón Piñeiro / Fundación Ramón Menéndez Pidal.

EL ROMANCE DE *EL ENAMORADO Y LA MUERTE* Y OTROS TEXTOS AFINES EN LA LITERATURA Y EL FOLCLORE CATALANES

HELENA ROVIRA CERDÀ

RESUMEN

Aunque las primeras versiones del romance de *El enamorado y la Muerte* (IGR: 0081) datan del siglo XIX y se localizan en el dominio lingüístico del catalán, diversos indicios apuntan a un origen castellano que remontaría a finales del siglo XV o poco después. Aunque, en concreto, se ha señalado su fuente de inspiración en una poesía de Juan del Encina (*inc.* “Yo me estaba reposando, / durmiendo como solía”), las diferencias entre ambas composiciones son tan notables como sus similitudes, lo cual hace presuponer que el romance anónimo se inspira en diversos precedentes, entre los cuales podría hallarse algún texto en el que la Muerte se presenta ante la habitación de su víctima y la despierta justo después de que haya gozado de una relación amorosa, onírica o real, como sucede de hecho en la *Peregrinació del Venturós Pelegrí*. Esta obra catalana seguramente data de finales del siglo XV o inicios del XVI y, sin duda, influyó en un romance a la muerte de Felipe II (*inc.* “El sol esconde sus rayos, / el resplandor que tenía”), que también se inspira en *El enamorado y la Muerte* y en otras elegías a la muerte de emperatrices o princesas. Este planteo al monarca difunto, que fue publicado en Barcelona, parece escrito por un autor catalán y demuestra que en 1599 *El enamorado y la Muerte* ya era conocido en Cataluña. Otra canción catalana tradicional, titulada *La Mort i la donzella*, guarda una estrecha relación con el argumento de *El enamorado y la Muerte*, aunque su fuente principal se halla en la *Representació de la Mort*, obra de mediados del siglo XVI atribuida a Jaume de Olesa.

PALABRAS CLAVE

El enamorado y la Muerte; Juan del Encina; *Peregrinació del Venturós Pelegrí*; Felipe II; oralidad y escritura; danza de la Muerte.

ABSTRACT

Although the first versions of the romance of *El enamorado y la Muerte* (IGR: 0081) date from the 19th century and are located in the Catalan dominion, several indications point to a Castilian origin that would overcome at the end of the 15th century or shortly thereafter. In particular, its source of inspiration has been pointed out in a poem by Juan del Encina (*inc.* “Yo me estaba reposando, / durmiendo como solía”), but the differences between both compositions are as remarkable as their similarities, which make presuppose that the anonymous ballad was inspired by several precedents, among which could be found some texts in which Death appears into the room of his victim and wakes him up just after he has enjoyed a love relationship, dreamed or real, as it happens in fact in the *Peregrinació del*

Venturós Pelegrí. This Catalan work probably dates from the late fifteenth or early sixteenth century and undoubtedly influenced a ballad to the death of Philip II (*inc.* “El sol esconde sus rayos, / el resplandor que tenía”), which also is inspired in *El enamorado y la Muerte* and other elegies to the death of empresses or princesses. This complaint for the king’s death was published in Barcelona, it seems written by a Catalan author and shows that in 1599 *El enamorado y la Muerte* was already known in Catalonia. Another traditional Catalan song, entitled *La Mort i la donzella*, is closely related to the plot of *El enamorado y la Muerte*, although its main source is the *Representació de la Mort*, a work from the mid-sixteenth century attributed to Jaume de Olesa.

KEYWORDS

El enamorado y la Muerte; Juan del Encina; *Peregrinació del Venturós Pelegrí*; Felipe II; orality and literacy; dance of Death.

1. ¿“YO ME ESTABA REPOSANDO” DE JUAN DEL ENCINA ES EL ORIGEN DEL ROMANCE DE *EL ENAMORADO Y LA MUERTE*, O VICEVERSA?

Desde Ramón Menéndez Pidal (1928: 79-80), la crítica ha señalado el origen del anónimo romance de *El enamorado y la Muerte* (IGR: 0081) en otra composición de Juan del Encina incluida en su *Cancionero*, reiteradamente impreso desde 1496 hasta 1516, la cual empieza del siguiente modo: “Yo me estaba reposando, / durmiendo como solía”¹. En realidad, este texto no es un romance, sino un poema dispuesto en doce cuartetos octosilábicos que coinciden, eso sí, en el hecho de mantener una única rima consonante para los versos pares (-ía), mientras que los impares riman de dos en dos, alterando las consonancias en cada estrofa sucesiva. No son infrecuentes los casos en que se asocia el esquema formal de esta pieza de Juan del Encina, u otra estructura métrica muy similar, a antecedentes que se hallan en el origen de algunos romances documentados en fecha posterior². Este poema de Juan del Encina hace referencia a la muerte de forma hiperbólica, como un estado de desesperación extrema del enamorado causada por la ausencia de su dama. No se trata en ningún caso de la Muerte en mayúscula y por lo tanto su presencia como compañera del protagonista parece limitarse a una abstracción de trasfondo psicológico

1. Catalán (1970: 18-22) transcribe íntegramente el texto de Juan del Encina y lo compara con algunas versiones orales en catalán y en castellano del romance de *El enamorado y la Muerte*. También señala la existencia de un *contrafactum* del poema de Juan del Encina copiado en un manuscrito de finales del siglo XV o principios del XVI, dado a conocer por Rennert (1895) como *Cancionero español del British Museum*. Este *contrafactum* sí que es un romance, a diferencia del modelo, y empieza del siguiente modo: “Yo me estaba en la mi çelda / rrezando como solia” (Rennert, 1895: 140, n° 349; Jones, 1961: 16-17). El trabajo que ahora iniciamos es deudor del estudio ya mencionado de Diego Catalán, el más completo que hasta el momento se ha escrito sobre *El enamorado y la Muerte*.
2. El trabajo publicado por Joan Mahiques en este mismo volumen muestra cómo el poema estrófico con una sola rima en los versos pares se documenta con relativa frecuencia en la literatura catalana del siglo XVI, justo en un momento marcado por la ausencia casi total de romances escritos en catalán. Véase también cómo el ciclo poético analizado por Romeu i Figueras (2004: 15-18) cuenta con versiones de diferentes idiomas que coinciden al presentar una única rima para los versos pares y varias para los impares.

muy similar a la que describe el mismo yo poético pocos versos antes, al representarse a sí mismo como “cercado de pensamiento”. Así que el sujeto locutor de esta poesía, embargado por la intensa sensación de ausencia, sale en busca de su amada y al llegar a su casa la llama para que salga, pero no obtiene respuesta. El poema se cierra no con el fallecimiento del enamorado como sucede en *El enamorado y la Muerte*, sino con la llegada del día:

En estas cuitas estando,
como vi que esclarecía,
a mi casa, sospirando,
me bolvi sin alegría.

(Catalán, 1970: 16)

Vemos, pues, cómo el anónimo romance se distancia de este poema tanto en lo referente a la métrica como en la caracterización alegórica de la Muerte y las consecuencias que esto conlleva. Dicho en otras palabras, la situación inicial reflejada por Encina es muy semejante a la que dibuja el romance de *El enamorado y la Muerte*, pero el desarrollo de ambas obras y su desenlace nada tienen que ver entre ellas. Ambas representan inicialmente al enamorado tendido en el lecho de su alcoba. Al notar la presencia de la muerte, el caballero se levanta y decide salir y visitar a su enamorada. En el poema de autor, la enamorada no hace acto de presencia, ya que nos encontramos ante un simple caso de ausencia. Sin embargo, el romance anónimo escenifica a la Muerte no como una simple abstracción conceptual, resultado de una hipérbole poética, sino como un ser real y visible que lleva a cabo su cometido de anunciar al enamorado su inminente final. Se trata de una advertencia real, que se cumplirá sin demora. Esta imagen parece tallada a la medida de las danzas macabras donde la misma Muerte baila con diferentes personajes arquetípicos para advertirles en qué concluye aquella danza, símbolo de la vida³.

Las primeras canciones de este ciclo recogidas en la tradición oral son catalanas y las debemos a Francesc Pelai Briz (1866-1877, iv: 233-234) y Manuel Milà i Fontanals (1882: 211-213, nº 240)⁴. Ambas versiones, y también otras posteriores recogidas en

3. El encuentro entre el enamorado y la Muerte, tal como se representa en el romance anónimo, sucede de manera similar a “la que se proyecta a través de la Danza de la Muerte, muerte sorpresiva y avasalladora, aunque en este caso su aspecto no sea macabro, sino atrayente como para ser confundido con la amada” (Fernández Alonso, 1971: 155; cf. Débax, 1991-1992: 148). En palabras de Diego Catalán, “El romance tradicional catalán heredó del poema trovadoresco la rima en *-ia*; pero dejó de emplearla como consonante y la convirtió [sic] en asonante, diversificando las terminaciones. Al mismo tiempo, eliminó el artificio de rimar de dos en dos los octosílabos impares [...] El romance tradicional conservó las dos escenas que desarrollaba el trovadoresco: la visita de la Muerte al Enamorado, en medio de la noche, interrumpiendo su descanso; y el desesperado y fallido intento del Enamorado de entrevistarse con su amada. Pero alteró profundamente el sentido de ambas escenas: En el ‘romance’ de Enzina, el poeta se debate con su propia pasión, analizada de acuerdo con la técnica introspectiva entonces en moda, y la Muerte que tiene en su compañía es sólo un estado de conciencia, al que llega con naturalidad desde el amor desesperado; el estar muriendo de amor es una situación tan común para el poeta, que al acercarse el día buscará descanso saliendo de su posada y yendo a calmar sus ansias con la vista de su Señora. En el romance tradicional todas las disquisiciones introspectivas desaparecen y el Enamorado se encuentra frente a frente con la Muerte, cuya visita, imprevista e inexorable, viene a truncar su ventura amorosa” (Catalán, 1970: 22-23).

4. El objetivo de este artículo no es ofrecer un inventario detallado de los testimonios catalanes de este romance. Sobre este aspecto, remitimos al trabajo ya citado de Catalán (1970: 18-22), a cuyo listado se pueden añadir versiones como la que publica Serra i Vilaró (1914: 55-56). En este punto debemos advertir que, aunque el artículo de Diego Catalán demuestra el conocimiento de la mayor parte de las versiones catalanas del romance, omite los incipits de las mismas, lo cual no facilita su inmediata identificación. Algunos de los testimonios señalados por

Cataluña y Sanabria, añaden una escena ulterior donde el enamorado y la Muerte pasean cogidos de la mano hasta que llegan a una ermita. Allí se le pregunta al ermitaño si los que mueren de mal de amores tienen el alma perdida, a lo que responde de manera diferente según la versión que se tome en consideración⁵. Con el fin de clarificar de qué manera se entrelazan los diferentes motivos narrativos en la trama de este romance, citamos íntegramente el texto que Milà i Fontanals publicó en su *Romancerillo catalán*:

Aquesta nit he somiat somiava y no dormía
 Somiava l'amor [meu] qu'als meus brassos la tenia.
 Veig entrar una senyora molt blanca y descolorida:
 "Pr'hont n'ets entrat, l'amor [meu], pr'ont n'ets entrat, amor mia.
 Las puertas están cerradas ventanas y xelosías."
 "No soy l'amor, caballero: la Muerte que Dios t'envia."
 "Ay muerte tan rigurosa dame un dia [mas] de vida,
 Per confessá y combregá y per veure mi querida,
 Que si no l'anava á veure mi alma se condenaría."
 "No puede ser, caballero, no más que una hora de vida."
 En un momento's calsa, en un momento's vestía,
 [Y] ya se va por la calle donde habita su querida.
 Ya la llamaba á la puerta: "baja á abrir, querida mía;
 La Muerte me está buscando, puede que no me hallaría."
 "No puede ser, caballero, gran pena fuera la mia.
 Mi padre va por palacio, no duerme la Madre mia;
 Yo t'enviaré un cordón que sea de seda fina."
 "Si la seda fuera delgada el cordón se rompería."
 Mentre están en estas paraulas la Muerte també hi arriba.
 "Vamos, [vamos,] caballero, que la hora ya está cumplida."
 S'agafan mano per mano y se van per un camino.
 Passan per una montanya que hi havia una hermita
 Hi havia un hermitá que feya una santa vida.
 "Hermitá, bon hermitá, que hace la santa vida,
 Los hombres que d'amores mueren si tendran su alma perdida."

Catalán han sido publicados posteriormente en varios de los volúmenes de *l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya* (Sala i Salarich, 2008c: 213, nº 15, "La mort i la donzella [sic]", inc. "Aquesta nit somiava, / somiava i no dormia"), pero otros (especialmente los que colectó Marià Aguiló) continúan siendo inéditos o, cuanto menos, hasta el momento no los hemos encontrado en ningún libro impreso.

5. Para un análisis detallado de esta escena final en las diferentes versiones del romance anónimo, remitimos a Catalán (1970: 31-38). El pasaje del ermitaño tiene su origen en otro romance copiado en el manuscrito ya mencionado que publica Rennert (1895). Este testimonio está compuesto por una parte que rima en *-ura* (derivada de un conocido romance de Juan del Encina) y otra que rima en *-i-a*: "Por unos puertos arriba de montaña muy oscura, / caminava el caballero lastimado de amargura; / [...] / vio venir un ermitaño que al encuentro le salía: / —Digas me tu, el ermitaño, que hazes la santa vida, / el que por amores muere si tiene el alma perdida, / o por las penas que pasa si tiene gloria conplida. / [...]" (Catalán 1970: 35; cf. Rennert, 1895: 36, nº 67). Una canción catalana omite la llegada de la Muerte y la visita a la casa de la amada, pero incluye el pasaje del ermitaño: "Un dia jo somiava, / somiava i no dormia. / En somiava l'amor / que els braços la tenia. / En el moment me despertó / és el quadro que tenia. / Me'n tiro la capa al cuello / i me'n vaig dret a una ermita. / —Ermità, el bon ermitaño, / vós que feu tan santa vida, / si moro de mal d'amores, / l'ànima si salvaria? / [...]" (Sala i Salarich, 2008b: 143, nº 53, "L'aimador i l'ermità").

“No ho sé per cert, caballero, que Deu del cel ho sabría:
 El mal que usted tiene ahora también lo tuve algún día.
 Cortejando una gran dama, dama noble de Sevilla.
 Ella se ha hecho monja, yo hermitaño de esta hermita”.

(Milà i Fontanals, 1882: 211-212)

La canción que acabamos de transcribir presenta unas diferencias muy remarcables con respecto a la reescritura publicada por Ramón Menéndez Pidal en su *Flor nueva de romances viejos* (1928), que hoy en día es, probablemente, la versión más conocida de *El enamorado y la Muerte*. Se trata de una versión no oral que ha sido definida como “una ‘creación’ pidaliana muy personal, construida combinando hábilmente la versión sanabresa recogida en 1910 [...] con la versión catalana divulgada por Milà y Fontanals” (Catalán, 1970: 53). Pero el mismo estudioso que mediante estas palabras describe con exactitud la naturaleza del texto de Menéndez Pidal constata también su gran popularidad, como bien demuestra el hecho de que esta “creación pidaliana” sea el origen de algunas otras versiones orales. Una de las particularidades más notables que, desde los puntos de vista estructural y argumental, presenta el texto de Menéndez Pidal, es el paradójico desenlace truncado, que concluye con la caída del enamorado y la consiguiente sentencia de la Muerte. De esta manera Menéndez Pidal refuerza la unidad de la trama narrativa, donde se producen dos visitas: primero, la Muerte llega ante el lecho del enamorado, que la confunde con su amada, aunque la Muerte le advierte de su equivocación y le anuncia que solo tiene una hora de vida; luego, el enamorado intenta escalar con un cordón de seda la ventana de la amada, hasta que de repente se rompe el hilo y llega la Muerte, dando cumplimiento al desenlace profetizado una hora antes. Debemos insistir en que, según los datos proporcionados por Catalán (1970: 13-55), casi todas las versiones orales recogidas previamente desarrollan una trama narrativa con algún otro episodio final que se añade al desenlace planteado por Menéndez Pidal⁶. Por el momento, no podemos dejar de admirar la habilidad expresiva y la fuerza dramática de esta creación personal, que transcribimos íntegramente en versos dieciseisílabos:

Un sueño soñaba anoche, soñito del alma mía,
 soñaba con mis amores, que en mis brazos los tenía.
 Vi entrar señora tan blanca, muy más que la nieve fría.
 —¿Por dónde has entrado, amor? ¿Cómo has entrado, mi vida?
 las puertas están cerradas, ventanas y celosías.
 —No soy el Amor, amante: la Muerte que Dios te envía.
 —¡Ay, Muerte tan rigurosa, déjame vivir un día!
 —Un día no puede ser, una hora tienes de vida.
 Muy deprisa se calzaba, más de prisa se vestía;

6. Son excepciones a esta tendencia general dos testimonios catalanes que señala Catalán (1970: 25 y 31), recogidos el uno por mosén Joan Sala i Salarich por los alrededores de la Maçana entre 1927 y 1929, y el otro por Marià Aguiló en Vilatorrada. La primera de estas dos versiones ha sido publicada bajo Sala i Salarich (2008c: 213, nº 15, “La mort i la donzella [sic]”, inc. “Aquesta nit somiava, / somiava i no dormia”). Todavía inédita es la versión de Marià Aguiló, que funde *El enamorado y la Muerte* con *Don Alejo o el amante muerto a traición* (Catalán, 1970: 25, donde se transcribe un extenso fragmento; inc. “Passejant-se per un prado, por un jardí que hi havia”).

ya se va para la calle, en donde su amor vivía.
 —¡Ábreme la puerta, blanca, ábreme la puerta, niña!
 —¿Cómo te podré yo abrir si la ocasión no es venida?
 Mi padre no fué al palacio, mi madre no está dormida.
 —Si no me abres esta noche, ya no me abrirás, querida;
 la Muerte me está buscando, junto a ti vida sería.
 —Vete bajo la ventana donde labraba y cosía,
 te echaré cordón de seda para que subas arriba,
 y si el cordón no alcanzare mis trenzas añadiría.
 La fina seda se rompe; la muerte que allí venía:
 —Vamos, el enamorado, que la hora ya está cumplida.

(Menéndez Pidal, 1928: 78-79)

Tal como hemos comentado, Menéndez Pidal (1928: 79-80), al publicar este texto, ya indicaba que el poema de Juan del Encina inspiró el romance anónimo. Y esta misma opinión es la que sostiene Catalán (1970: 17-18), el cual rebate a su vez la hipótesis de una influencia inversa que formuló Josep Romeu i Figueras en el *Cancionero Musical de Palacio*, cuando señalaba que la alegoría cortesana representada en los versos de Juan del Encina

está inspirada en la extraña historia del romance tradicional del *Enamorado y la muerte*, del que el autor toma, además, no pocas sugerencias de estilo y versos enteros que modifica más o menos intensamente para adaptarlos a sus intenciones, como es habitual en este poeta, sobre todo cuando tiene presente el recuerdo de la poesía popular y tradicional. (Romeu i Figueras, 1965: 73)⁷

Aunque desestimada por una autoridad como Diego Catalán, esta última hipótesis debería ser reconsiderada, no porque sea más veraz que la opción contraria, sino porque ambas opiniones son, simplemente, plausibles. Por mi parte, interpreto que la hipótesis de Josep Romeu i Figueras presupone la existencia de una versión primitiva de *El enamorado y la Muerte*, actualmente desconocida, que, por una parte, habría inspirado a Juan del Encina y, por otra parte, se situaría entre las primeras canciones de este ciclo que ha pervivido y evolucionado en la tradición oral hasta llegar al siglo XX. Por otra parte, aun aceptando la posibilidad de que el poema de Juan del Encina haya determinado directamente la composición de *El enamorado y la Muerte*, este romance anónimo combina otras influencias que juzgamos no menos relevantes en lo referente a la configuración de su argumento, tal como esperamos demostrar al final de este artículo.

2. LA PEREGRINACIÓ DEL VENTURÓS PELEGRÍ Y LAS COPLAS DE LA MUERTE EN CASTELLANO

Volviendo a la relación entre el poema de Juan del Encina y *El enamorado y la Muerte*, hay un elemento fundamental para entender el romance anónimo que, en cambio, no

7. A propósito de este mismo asunto, en un trabajo sobre la presencia de los motivos del cordón y la escalera de cabello en *El enamorado y la Muerte*, Gericke recuerda que “Romeu Figueras [...] opina que el poema de Encina deriva del romance y no al revés, hipótesis refutada de manera convincente por Catalán” (1990: 277). Expongo mi opinión al respecto en el párrafo siguiente de este artículo.

tiene ninguna relevancia para el poema cortesano: la humanización de la Muerte, que se presenta ante el lecho de su víctima cuando esta duerme. Este aspecto nos permitirá atisbar un abanico de influencias que va mucho más allá de estos dos poemas interrelacionados y que llega hasta las danzas de la muerte y otras obras poéticas o parateatrales de temática afín. Nos fijaremos en algunos ejemplos tomados de las literaturas castellana y catalana.

En la *Peregrinació del Venturós Pelegrí* se describe la entrada de la Muerte junto al lecho de la víctima, que dormía y que no acierta a saber demasiado bien cómo la Muerte ha entrado en su habitación. Para enfatizar el contraste que se produce entre placer y dolor, la inesperada visita se produce justo después de que la víctima dormida haya gozado en el lecho de una relación íntima con su esposa. De repente es despertado por una mano fría que le hiela el corazón y al abrir los ojos contempla un hombre feroz, negro y descarnado. Advuértase que esta antitética sucesión que va del placer de compartir el lecho con la mujer amada al desengaño de ser despertado por la Muerte es un elemento del *Venturós Pelegrí* típicamente reiterado en algunas de las canciones tradicionales analizadas en este artículo⁸. A partir de entonces los dos interlocutores entablan un diálogo vivaz, que reproducimos in extenso:

8. El *Venturós Pelegrí* no incide en la idea de sueño, que es común a casi todos los testimonios de *El enamorado y la Muerte*. Otra canción que analizaremos más adelante, *La Mort i la donzella*, suele articular la contraposición entre dormir y despertar, aunque sin recrear en el sueño una escena amorosa. Otras canciones catalanas construidas según estructuras argumentales muy similares a la de *El enamorado y la Muerte* se abren igualmente con el tópico del sueño amoroso truncado, tal como señala Catalán (1970: 24) a partir de dos casos que comienzan: “Esta nit só somniat, somniava i no dormiva; / somniava de l’amor que a los braços la’n tenia”; “Donzelleta agraciada, lo mal viure que en teniu: / de nit passeu la bugada, de dia sempre dormiu” (Barberà y Bohigas, 1928: 114, nº 19, “Cançó de batre”). Añádanse las siguientes canciones burlescas, la primera de las cuales parece ser una parodia de *El enamorado y la Muerte*: “I una matinada fresca / vaig somiar un gran disbarat; / vaig somiar la rosa fresca / que la’n tenia al costat. / [...] / Jo que me’n giro i me’n desperto, / no hi ha hagut re de novetat. / Jo que me’n calço i me’n vesteixo, / dret a la plaça me n’he anat. / N’encuentro la rosa fresca, / sola, que venia del mercat / [...]” (Tomàs y Bonell, 2011: 55-56, nº 30, “La rosa fresca”); “A la nit quan la somio / al prompte me’n’estic despert. / [...] / Trec e cap a la finestra, / cosa que faig cada vespre; / sempre em sembla que la veig / [...]” (Tomàs, 2009: 200, nº 7, “Cançó d’enamorat”). Otra canción catalana desarrolla el mismo tema del sueño amoroso para representar una situación de infidelidad de la dama hacia el yo poético, tal como sucede de hecho en dos testimonios sefardíes de *El enamorado y la Muerte*, comentados por Catalán (1970: 48-50): “Aquesta notxe n’he somiat. / Aquesta notxe n’he somiat / que l’amor mia m’era al costat. / Jo me’n desperto, no en trobo cap. / Casa la mia [sic = l’amia] me’n som anat. / —Amor, aixeca’t, si no me’n vaig. / Si en trobo aigua me’n vull negar. / —Si tu te negues, per ben negat. / Tinc l’amor dada i a un soldat” (Jaquetti, 2006a: 111, nº 33 “Aquesta notxe n’he somniat”). Por el argumento desarrollado, los últimos testimonios aducidos deben relacionarse con el ciclo de la mujer adúltera sorprendida por su marido, o bien con el de la novia muerta, que con relativa frecuencia está intertextualmente relacionada con *El enamorado y la Muerte* o con *La Mort i la donzella*. Además, por el hecho de ambientarse al amanecer y a la puerta de la amada, muchos de estos textos se relacionan con el género de las albas de enamorados, que comentaremos más ampliamente al final de este artículo, a propósito de *La Mort i la donzella*. Valgan por ahora un ejemplo para el tema de la mujer adúltera y otro para el de la novia muerta: “Io me’n llevo bon maití, / matinet, punteta d’alba, / i me’n vaig a passejar / carrer de l’enamorada. / Quan en só al sòls del carrer, / trobo la porta tancada. / —Ai, obriu, obriu, l’amor, / que la barba en tinc gelada; / les anques del meu cavall / cobertes són de rosada, / i el criat que en meno io / del gran fred no en reposava. / —Què és això, ma muller, / que tan de pressa et demanen?” (Jaquetti, 2001: 107, nº 26, “Io me’n llevo matinet”); “Jo me’n llevo dematí, matinet, punteta d’alba. / Poso sella al cavall, carrer avall jo me n’anava. / Quan ne sóc a mig carrer, sento tocar les campanes. / Ja en veig venir un amic meu. — Bon amic, a tu et buscava. / —Me’n sabries dar raó per qui toquen les campanes? / —Pr’una nena de quinze anys, que és la teva enamorada. — / Cortina blanca al balcó, cortina negra a la sala. / Ja se’n puja escala amunt, com si en fos l’hereu de casa. / Ja se n’hi rodilla als peus. —Perdó jo te’n demanava. / —Com te’n puc perdonar jo, si en sóc morta i enterrada” (Tomàs, 2009: 244, nº 107, “La mort de la núvia”).

—Vés-te'n, malvat!
 Què vols? ni per què est entrat?
 Qui pots ser tu,
 per ço que ací no entra algú
 sens mon voler?
 Ves-te'n, no em faces desplaer
 ni em dons tu espant.—
 Respòs la Mort: —Veniu, galant,
 no hi ha pus temps!
 Lleixau muller e béns ensems,
 que us vull portar
 al lloc d'on no poreu tornar
 sempre ja mai:
 no cur si haveu por ni esglai,
 seguiu a mi!—
 Tot paorós li responguí,
 dient: —Senyor,
 no em procureu tanta terror!
 Si res voleu,
 preneu tot quant jo tinc arreu:
 eixiu d'ací,
 anau e feu vostre camí,
 per caritat!
 Gordau som jove delicat
 e novençà!—
 Respòs la Mort: —Dau-me la mà
 i a mi seguiu!—
 Hoc, ab crit agre dix: —Veniu
 al lloc comú,
 ací no pot restar algú,
 ni gran ni xic.—
 Diguí-li jo: —Qui sou, amic?
 com haveu nom,
 per ço com replegau tot hom,
 tant flac com fort?—
 Respòs aquell: —Jo som la Mort.

[...]

—Oh Mort, no em tengau de les mans,
 per caritat!
 Almenys que prenga comiat
 de ma muller,
 que jo la prec que vulla fer,
 en ésser mort,
 per satisfer quant tinc a tort
 ab benifets.

[...]

Senyora Mort,
 no em doneu turment així fort,
 doneu-me espai
 fins al matí, puix que ja mai
 no dec tornar!
 Vullau-me la vida allargar,
 si a vós plau.
 Què us he jo fet, que tant cuitau?
 He us he desservit?—
 Respòs la Mort, ab fereest crit:
 —Deixau raons,
 no us valdran suplicacions
 ni apellar.—
 E dit açò, va'm abraçar
 bé estretament,
 que jo perdí mon sentiment.

(Pacheco, 1983: 384-387)

Como el joven es sorprendido en el lecho mientras duerme, no llega a reconocer a la Muerte, por lo que esta última desvela su propia identidad y comunica al desafortunado que le ha llegado la hora de abandonar este mundo. La reacción de la víctima, una vez se da cuenta de la situación, es la misma que en *El enamorado y la Muerte*: pedir más tiempo. En el romance castellano pide un día y la Muerte le otorga una hora, mientras que en el *Venturós Pelegrí* pide hasta la mañana siguiente y la Muerte lo apremia sin concederle ni una pequeña parte de lo que demanda, de modo que la funesta mensajera incita al joven de una manera que podría equipararse a una invitación al baile o a la danza: “Dau-me la mà i a mi seguiu!”, “va'm abraçar bé estretament”. Esta representación se asemeja a la imagen de ambos interlocutores cogidos de la mano presente en varias versiones catalanas de *El enamorado y la Muerte*, incluidas las que se publicaron en el siglo XIX. Otro aspecto relevante de este pasaje del *Venturós Pelegrí* es la importancia que tiene el espacio íntimo del lecho conyugal, que se transforma de gozo en pesar, tal como reconoce el propio moribundo justo en el momento de exhalar el alma:

Oh, bé s'és girat lo deport
 que jo he passat
 d'ençà que al llit me só posat
 en fort turment!
 Bé fan los nirvis sentiment,
 també les venes,
 e esqueixen-se les entramenes
 dins en lo cos,
 artèries e espendia e os
 tot se desfà:
 ja sent com l'ànima se'n va.

(Pacheco, 1983: 388)

Como puede observarse, el diálogo que se establece entre la Muerte y su víctima demuestra que se trata de un personaje real y no de una alegoría como sucedía en el poema de Juan del Encina. La Muerte sorprende a su víctima en el lecho, durmiendo, no es reconocida, por lo que debe identificarse a sí misma y luego le comunica al desafortunado que le ha llegado la hora de partir de este mundo.

¿Pudo la *Peregrinació del Venturós Pelegrí* haber determinado las características de *El enamorado* y *la Muerte* o bien en sus orígenes o bien en algún momento determinado de su transmisión por vía oral o escrita, particularmente en Cataluña? A este respecto, el primer interrogante que debería abordarse es la datación del *Venturós Pelegrí*. Aunque se ha supuesto que esta obra debe datar de finales del siglo XV o principios del XVI —así lo considera Pacheco (1983: 23)—, las primeras ediciones con fecha de publicación no son anteriores al siglo XVII; la más antigua de estas remonta a 1635, pero hay constancia documental de que esta misma obra fue estampada en Barcelona desde 1560, aproximadamente. La *Peregrinació del Venturós Pelegrí* se solía publicar en un único cuerpo tipográfico junto con las llamadas *Cobles de la Mort*. Hernando Colón poseyó un ejemplar de esta última pieza adquirido antes de 1537. En un estudio reciente, Mahiques Climent (2017a) ha localizado una pieza xilográfica que, por el contenido de las filacterias, supone que fue expresamente creada para acompañar a alguna antigua edición de las *Cobles de la Mort*. Por la antigüedad de la pieza xilográfica se deduce que las *Cobles de la Mort* fueron impresas a finales del siglo XV o a principios de la centuria siguiente, y esta misma datación es la que se supone para el *Venturós Pelegrí*, aunque con menos pruebas objetivas que puedan demostrarlo de manera incontrovertible. En realidad, lo único que se puede deducir a partir de datos externos al contenido y la lengua de las mismas obras es que las *Cobles de la Mort* ya se habían publicado poco antes o después de 1500 y el *Venturós Pelegrí* figuraba en inventarios de libreros barceloneses muertos hacia 1560. Pero como ya hemos insinuado, ambas obras están estrechamente interrelacionadas y puede suponerse una fecha de redacción próxima entre ambas.

Los motivos que acabamos de sintetizar refuerzan la hipotética datación que proponía Pacheco para el *Venturós Pelegrí*, lo cual vendría a significar que, en sus versiones originarias, esta obra catalana y *El enamorado* y *la Muerte* probablemente fueron escritas por autores coetáneos. ¿Significa eso que la obra catalana pudo haber determinado la génesis del romance castellano, o viceversa? Aunque las dos narraciones representan situaciones que en algunos casos son muy próximas, la lectura comparada de ambas no da lugar a evidentes relaciones de intertextualidad, por lo que me inclino a descartar un supuesto caso de influencia directa o indirecta. En cambio, las semejanzas me parecen demasiado remarcables como para descartar una influencia de modelos comunes sobre ambas obras. En particular, la figura de la Muerte que domina el ritmo de la acción remite a las danzas macabras, pero la imagen del moribundo que duerme plácidamente en su lecho sin saber que pronto rendirá cuentas de su propia vida podría estar emparentada con otras manifestaciones como por ejemplo las artes de bien morir y el grabado xilográfico antiguo.

El *Venturós Pelegrí* no es, ciertamente, el único texto que representa una escenografía tan semejante a la que encontramos al inicio de *El enamorado* y *la Muerte*, puesto que

algunos estudiosos ya han señalado ciertas similitudes del romance anónimo con las *Coplas de la Muerte*, un texto impreso en un pliego poético hacia 1530, con el siguiente inicio⁹:

Dize la muerte
 ¿Duermes o velas, portero?
 Abrasme por tu medida,
 cata que soy mensagero,
 embiado del altura
 con vna premiosa carta
 y de plazo limitada,
 que comigo luego parta
 el señor dela posada.
 Dize el portero
 Señor tiene combidados,
 no vos puede responder:
 tales son los hospedados,
 no se puede más hazer.
 Si es cosa no forçosa,
 yo la libraré con vos
 y si es cosa premiosa
 yo le llamaré par Dios.
 Dize la muerte
 Entra tú con priessa fuerte
 y dezir le has de mi parte
 que yo soy la triste muerte
 a la qual no hallan arte.

(Alvar, 1969: 184)

Estas *Coplas de la Muerte* están emparentadas con unas *Endechas* que fueron cantadas por cuatro judíos de Tánger, recopiladas por José Beloniel y publicadas por Ramón Menéndez Pidal en 1905. Las endechas empiezan del siguiente modo, con un verso inicial que se halla igualmente en otras obras poéticas de los siglos XV-XVI¹⁰:

Muerte, que á todos convida,
 Dime qué son tus manjares:

9. Sobre este pliego poético consultable en la Biblioteca Nacional de España [R/4060] y sobre la presencia de la misma obra en el *Abecedarium* y el *Supplementum* de Hernando Colón, remitimos a Rodríguez-Moñino (1997: 243-244 y 379-380, n° 176 y 385-386). Las *Coplas de la Muerte* son editadas por Whyte (1931: 163-169) y Alvar (1969: 184-192); su relación con *El enamorado y la Muerte* ha sido señalada por Fernández Alonso (1971: 155) y Menéndez y Pelayo (1900: 262-263, n° 8, "La Muerte").

10. Debe advertirse que "Muerte que a todos convida" es el primer verso de un *Razonamiento que faze Johan de Mena con la Muerte*; también es el inicio de otro poema rubricado *Otras coplas de la muerte* del pliego de la Biblioteca Nacional de España [R/4060], que había pertenecido a la familia Salvá. Otras versiones orales del mismo poema registrado por José Beloniel las debemos a las encuestas realizadas en Tetuán y Larache entre 1949 y 1951 por parte de Manuel Alvar (1969: 45-58 y 163-192). Este estudioso concluye: "Creo que el hallazgo de este pliego autoriza a pensar que los judíos, si no lo conocieron, usaron alguno semejante que contendría, quizás, otros poemas. Es notable que las dos composiciones a la Muerte que tiene el pliego de Salvá hayan sido fundidas por los judíos marroquíes" (Alvar, 1969: 48). Véase también White (1931: 59-60 y 163-171).

Son tristuras y pesares,
 Altas voces doloridas.
 Hombres ricos y sesudos
 De ligero combatían.
 “¿Velas o duermes, portero?
 Abríame por tu vez una,
 Sepas que soy mensajero
 Del Rey alto y de la altura.
 Traigo una carta premiosa
 Del cielo muy bien notada,
 Que venga presto y aina
 El señor de la posada.

(Menéndez Pidal, 1905: 129)

Lo que más llama la atención de estos versos en relación con el anónimo romance y con el *Venturós Pelegrí* es la estructura dialogada en la que intervienen la Muerte y su víctima; lo inesperado de la visita; y el hecho de que la Muerte no es reconocida y debe autoidentificarse. Estos elementos ya fueron señalados en un estudio de Whyte (1931: 65-67), en cuyas aportaciones se fundamenta el contenido de la siguiente tabla.

Motivo	<i>Coplas de la Muerte</i> (Alvar, 1969: 184-192)	<i>Venturós Pelegrí</i> (Pacheco, 1983: 372-401)
Rechazo de la visita de la Muerte	Váyase en hora buena (v. 42)	Ves-te'n, malvat! (p. 384)
La Muerte se presenta como un ser desconocido	¿Quién es ese que me llama? (v. 41)	Qui pots ser tu, per ço que ací no entra algú sens mon voler? (p. 384)
Cada víctima intenta infructuosamente sobornar a la Muerte	o si quies ser medianero de escusarme este camino; darte [de] mis heredades, tú serás mi partidior (vv. 83-86)	Si res voleu, preneu tot quant jo tinc arreu (p. 384)
Testamento	delibrad vuestra hazienda que saber <i>que</i> nos tardamos (vv. 109-110)	Diguí-li jo: —Oh dolorós! tan cuitat véns, que no podré ordenar mos béns, fent testament (p. 385)
Muerte como sirviente de Dios	cata que soy mensajero, embiado del altura (v. 3-4)	Respòs la Mort: —No és a mi d'ociure hom: con Déu volrà, la fe jo et don que et serviré (p. 392)
Lugar de la Muerte en el más allá	Cerca es del grande templo del señor dios tu postigo (v. 99-100)	e d'aquest món te vull portar al palau meu (p. 385)

¿Podría darse el caso de intertextualidad entre las *Coplas de la Muerte* y la *Peregrinació del Venturós Pelegrí*, o entre las coplas castellanas y las análogas *Cobles de la Mort* en catalán? No hemos encontrado ninguna evidencia que confirme claramente alguna relación directa de una obra sobre la otra, fuese en la dirección que fuese. Aún así, esta hipótesis es plausible, aunque las tres obras fueron escritas probablemente a finales del siglo XV o principios de la centuria siguiente y no es fácil determinar en qué sentido pudo haberse producido el flujo de influencias. Tampoco es inverosímil creer que estos poemas sobre

la Muerte comparten simplemente una misma época y tradición literaria que les hace incidir de manera bastante mecánica en una serie de tópicos comunes que, aunque de manera más dispersa, encontramos en otros textos afines como la danza de la muerte que tradujo Pere Miquel Carbonell añadiendo pasajes de cosecha propia. Las afinidades temáticas que comparten *El enamorado y la Muerte* y todos estos textos poéticos sobre el *memento mori* se evidencian, precisamente, al analizar otro texto publicado en un pliego poético barcelonés de 1599, que, sin duda, se inspira tanto en el romance castellano como en el *Venturós Pelegrí* y, probablemente, también en las *Coplas de la Muerte*. Nos referimos al *Romance del serenísimo rey don Felipe y de su muerte, que Dios lo tenga en gloria*.

3. EL ROMANCE A LA MUERTE DE FELIPE II

El *Romance a la muerte de Felipe II*, publicado en 1599, fue reproducido en facsímil y también puesto en relación con *El enamorado y la Muerte* por parte de García de Enterría (2000)¹¹. Por nuestra parte quisiéramos destacar un elemento no señalado hasta el momento, que certifica con toda claridad la influencia recibida del *Venturós Pelegrí*: no cabe la menor duda de que el grabado representado en la portada del pliego poético de 1599 pertenece a una serie xilográfica de la *Peregrinació del Venturós Pelegrí*, como las diversas series de grabados de esta obra que ha reproducido y estudiado Mahiques Climent (2014; 2015 y 2016), aunque todos estos estudios se centran más bien en materiales impresos en los siglos XVIII-XIX¹². Concretamente, el grabado reproducido en 1599 es el mismo que se encuentra en la primera edición íntegra conservada del *Venturós Pelegrí*, publicada en Barcelona en 1635. Aunque esta última edición es posterior a la del pliego poético castellano, se puede conjeturar con argumentos muy sólidos que el grabado en cuestión fue diseñado para ilustrar una edición del *Venturós Pelegrí* y no para representar la muerte del monarca. Pero esta reutilización de materiales gráficos previamente fabricados no es un hecho casual, ya que responde a una relación de correspondencia entre el contenido de ambas obras. Además, hay otra edición del mismo romance al monarca, estampada en Barcelona en 1608, que vuelve a usar exactamente la misma matriz¹³. Por otra par-

11. Este pliego también es reproducido en facsímil por Bleuca (1976: I, 78; II, 293-296, nº XL). Véase también la descripción bibliográfica de Rodríguez-Moñino (1997: 783, nº 1036), donde se da constancia de otros ejemplares de la misma edición. Este romance no es el mismo que el de tradición oral que se refiere a la muerte de Felipe III —el conocido como *Testamento de Felipe III* (IGR: 0007)—, aunque ambos textos presentan algunas semejanzas muy remarcables. Véase el texto publicado por Alonso Cortés (1920: 224-225, “La muerte de Felipe III”, *inc.* “A la puerta del rey cuarto vive Felipe tercero”). Este texto y otros tantos son accesibles a través del *Pan-Hispanic Ballad Project*, dirigido por Petersen (2017).

12. Para este grabado y su relación con el contenido del *Venturós Pelegrí*, así como algunos otros aspectos para su interpretación en el plano iconográfico, remitimos a Mahiques Climent (2013: 160-161, nota 10). La representación del moribundo que es visitado a su lecho por un esqueleto —por la Muerte— aparece en varios grabados antiguos relacionados con el género de la danza macabra, como el que reproduce Oosterwijk (2016: 78).

13. Hemos consultado un ejemplar de la Biblioteca de Catalunya [F.Bon. 10773], también analizado por Cordón Mesa (2001: 150, nº 91), donde describe el grabado del siguiente modo: “Grabado enmarcado: cama real y esqueleto que representa la muerte a los pies de ella, llevándose al Rey”. El *Nuevo Diccionario* varía levemente la descripción: “Grabado que representa a la Muerte tirando de una persona que yace acostada en el lecho” (Rodríguez-Moñino, 1997: 783). Tal como muestra el mismo Rodríguez-Moñino (1969: 548), el romance también fue publicado en diversos *Cancioneros* y *Silvas de Romances* del siglo XVII y es probablemente el más antiguo de los que relatan la muerte de Felipe II, acontecida el 13 de septiembre de 1598. De los pliegos poéticos sobre este asunto se

te, la gran popularidad de que gozaba el *Venturós Pelegrí* en Cataluña, donde era usado como libro para aprender las primeras letras, nos hace suponer que los lectores del pliego barcelonés de 1599 identificarían instintivamente el origen de dicho grabado, facilitando de este modo la conexión entre el *Venturós Pelegrí* y la muerte de Felipe II.



Figura 1. “ROMANCE DEL SERENIS | SIMO REY DON PHELIPPE Y | DE SV MVERTE QVE DIOS LO TEN- | ga en Gloria.”. Barcelona, Ioan Amello, 1599. Reproductor a partir de un ejemplar de la Biblioteca de Catalunya [F.Bon. 10836]

Figura 2. “PEREGRINACIO | DEL VENTV- | ROS PELEGRI.”. Barcelona: Sebastià & Jaume Mathevat, 1635. Reproductor a partir de un ejemplar de la Public Library of New York [Spencer Coll. Span. 1635]

Si nos fijamos ahora en el contenido, el romance consta de 244 octosílabos en los cuales se describe la cristiana muerte del rey. El inicio y el final del texto son una alabanza del monarca en la que se mencionan algunas de las hazañas de este buen rey y se enumeran los insignes personajes que lloran su muerte. Nos interesan especialmente los versos que transcribimos a continuación, dispuestos en dieciseisílabos con cesura:

A los treze de setiembre, tres horas antes del día,
 entró una gran señora que muy flaca parecía.
 [...]
 Esta señora es la Muerte, si alguno no lo entendía.
 Entra sin pedir licencia porque de Dios la tenía,
 vase derecho al aposiento donde Felipe dormía.
 Hablele muy rigurosa al oído, y le decía:
 —Vamos, vamos, rey de España; vamos, que la hora es venida
 para que vos deys la cuenta a la Magestat divina.
 Es menester que vengays conmigo al otra vida.
 —¿Quién soys vos —respondió el Rey—, que habláys con tal osadía?

ha ocupado Rodríguez-Moñino (1963: 22-28).

—Felipe, yo soy la Muerte, que a nadie perdonaría.
 Todos me dan vasal[l]age desque Adam pecado avía.
 —Si esso es verdad —dixo el rey—, buena sea la tu venida.
 Déxame ordenar mis cosas, lo que a mi me convenía.
 —Soy contenta, que me plaze —la Muerte le respondía¹⁴.

Este texto coincide tanto con *El enamorado y la Muerte* como con el *Venturós Pelegrí* en el hecho de representar la visita inesperada de la Muerte al lecho del moribundo, que no la reconoce inicialmente. Además, algunas de las expresiones utilizadas en el pliego de 1599 parecen guardar una relación intertextual con el romance castellano anónimo, particularmente el adjetivo “rigurosa” aplicado a la Muerte y también las primeras palabras que ella misma dirige al monarca. Estos detalles se hallan documentados ya en las primeras versiones catalanas, tanto en la que publicó Manuel Milà i Fontanals, que antes hemos citado íntegramente, como en la de Francesc Pelai Briz, que dice: “—Ay, Mort trista y rigorosa, / déumen’un dia de vida // [...] // —Vaja, vaja cavaller / que l’hora ja està complida” (1866-1877, iv: 233). García de Enterría (2000: 96-97) señala estos paralelismos y también otros que no nos parecen tan evidentes. A nuestro modo de ver, dicha estudiosa atribuye a la influencia de *El enamorado y la Muerte* algunos elementos que, en realidad, derivan de otros modelos, concretamente de la *Peregrinació del Venturós Pelegrí*, de alguna otra elegía a la muerte de un monarca o príncipe y del subgénero de los romances fronterizos.

La dependencia del *Venturós Pelegrí* no se limita solo al uso del mismo grabado, sino que afecta el contenido del pliego poético, no únicamente cuando se produce la visita de la Muerte según el pasaje arriba citado, sino también cuando el moribundo pide tiempo para ordenar sus cosas, sin que la Muerte llegue a concedérselo. Nótese el abismo que separa la caracterización social y moral de este joven hedonista y de Felipe II, a quien la Muerte le concede justo la misma demanda denegada en el otro caso:

Diguí-li jo: —Oh dolorós!
 Tan cuitat véns,
 que no podré ordenar mos béns,
 fent testament,
 ni que de bon enteniment
 pugallaixar
 per a donzelles maridar,
 rembre catius
 e fer bé a morts e a vius
 per caritat?

(Pacheco, 1983: 385)

El *Romance a la muerte de Felipe II* también debe relacionarse con otros plantos dirigidos a un difunto de sangre real. Muy remarcables son las similitudes, incluida la rima, que guarda este romance con otro publicado previamente en un pliego poético, cuyo

14. Versos transcritos a partir del facsímil de García de Enterría (2000: 100-101). Hemos puntuado y acentuado el texto, además de regularizar la alternancia de u/v.

título reza: “Romance y glosa sobre la | muerte de la Emperatriz y reyna nuestra señora: y el | suntuoso enterramiento *que* sele hizo en la ciudad de Gra | nada con vn villancico. Hecho por Anton Delgado.” (Rodríguez-Moñino, 1997: 236, n° 160). No faltan las coordenadas espaciales y temporales, propias del género noticioso, en que se concreta la visita de la Muerte para cumplir su oficio de mensajera¹⁵:

Año de mil y quinientos treynta y nueve corría
 en Toledo ymperial, de mayo primero día,
 estando la emperatriz en la cama do yacía
 en las carnes muy enferma juyzio no le fallecía.
 Vino la Muerte por ella con gran poder que traía,
 diciendo: —Reyna y señora, tráygote mensagería.
 Vengo a que dexes el mundo y quieras seguir mi vía,
 porque assí me fue mandado del que más que tú podía.
 —¿Quién eres tú y qué quieres, que hablas con osadía?
 —Soy la poderosa Muerte, a quien Dios por ti m’embía.
 —¡O cruel Muerte rabiosa, que huyr no te podía!
 No me pesa de morir, pues que al fin mori[r] avía.

(Blecua, 1976, II: 105)

En la misma línea se desarrolla el argumento de otro poema de un pliego suelto impreso en Valladolid: “La triste y dolorosa muerte de | la princesa nuestra señora | agora | nueuamente trovada en la noble | villa de Ualladolid por antonio | de valcaçar menestril vezino de la | dicha villa. Año .M.D.xlv.” (Rodríguez-Moñino, 1997: 520-521, n° 617). Esta composición, dispuesta en estrofas de diez versos de rima consonante, se recrea en representar una lamentación colectiva de grandes dimensiones, que se concreta, entre otras cosas, en la continua referencia al llanto de todos cuantos conocen la muerte de la princesa, como de hecho sucede al inicio y al final del romance de 1599¹⁶:

Llore toda la España, llora Aragón y Castilla;
 lloremos los cathalanes, quien afición nos tenía;
 llora el buen papa Clemente, al que la Esglesia regía.

[...]

Allí lloraba la infanta y al príncipe lloraría;
 lloravan los cortesanos quantos en la corte avía;
 lloran senyores de salva, quien mercedes recebían;

15. Compárese este fragmento con los versos antes citados del *Romance del serenísimo rey don Felipe y de su muerte*, y también con los siguientes: “Año de mil y quinientos noventa y ocho corría; / a los postreros de julio, muy mala gana tenía / esta magestad real que Felipe se dezía. / Embíale Dios un correo: se prepare a la otra vida” (García de Enterría, 2000: 99).

16. Adviértase que la expresión “lloremos los cathalanes” implica que el anónimo autor de este romance era catalán, hecho que coincide con el lugar de edición y con las grafías del pliego poético que lo transmite. En todo caso, si pasamos al pliego vallisoletano de 1545, observamos la misma preferencia por reiterar el llanto y otras palabras del mismo campo semántico: “lloren todos los nacidos / [...] / lloren pues es de llorar / [...] / lloren siempre de sus ojos / [...] / Lloray haz gran sentimiento / [...] / romped las nuves con lloro / [...] / con ansia contino llora / [...] / llantos, bozes todo junto / [...] / allí llantos doloridos / [...] / y de llantos tan gran ruydo / [...] / sacar, cubierta de lloros / [...] / lloravan su juventud / [...] / arroyos haze su cara / llorando muy a la clara” (Blecua, 1976, ii: 201-208, n° xxvi).

la emperatriz con sus damas muy grande llanto hazían.
(García de Enterría, 2000: 99 y 102)

Si nos fijamos en el pliego de 1545, los versos de Antonio de Valcázar también coinciden en representar a la Muerte que llega hasta el lecho de la moribunda:

El domingo a las tres dadas,
ya después de mediodía,
vino con fieras pissadas
a dar grandes aldavadas
la Muerte con gran porfía.
Entró en el palacio real
y halló la princesa hechada:
dixo: —Flor de Portugal,
escuchad esta embaxada.
Mira bien esto que digo,
[...]
porque os avéys de partir
d'esta vida transitoria
y luego avéys de morir
para que podáys subir
a la sempiterna gloria.

(Blecua, 1976: II, 205)

La relación del *Romance del serenísimo rey don Felipe II y de su muerte* con el romancero fronterizo se concreta en una serie de marcas estructurales y textuales que remiten al romance de *El moro de Antequera* (IGR: 0054) y que van más allá del uso de la misma rima. Cabe destacar que este romance viejo dramatiza el encuentro de un mensajero con el rey moro, a quien anuncia la inminente caída de Antequera. Se trata de un esquema argumental bastante típico del género fronterizo, que se reitera con variaciones en otros romances afines y que también fue utilizado en poemas noticieros referentes a la batalla de Lepanto (Mahiques Climent, 2017b). Aunque en el pliego de 1599 el mensaje recibido por Felipe II no sea una victoria o una derrota militar, el contexto bélico es aludido a través de una comparación antitética:

Quien hizo hablandar el Turco la enfermedad lo vencía.
No aprovechavan doctores del arte de medicina
ni la sciencia de Galeno, que poco provecho hazía;
no aprovechan cordiales ni médicos ni gallinas,
pues Dios ha determinado de llevarlo a l'otra vida.

(García de Enterría, 2000: 100)

Asimismo, la Muerte lleva el mensaje “tres horas antes del día”, como hace el moro alcaide del romance viejo, y también habla con gran gravedad, pero no lo hace a voces sino al contrario, susurrando al oído. Y el rey Felipe la recibe con una bienvenida, reproduciendo la misma fórmula lexicalizada que aparece en el romance de *El moro de Antequera* ahora reproducido en los pasajes que consideramos más relevantes al respecto:

De Antequera partió el moro tres horas antes del día,
cartas lleva en su mano en que socorro pedía

[...]

Por los campos de Archidonia a grandes bozes decía:

— Oh buen rey, si tú supieses mi triste mensajería

[...]

— Bien seas venido, el moro, buena sea tu venida.

(Di Stefano, 2010: 276, n° 96)

Llegados a este punto, podríamos retomar una cuestión que hasta ahora no hemos abordado. ¿Pudo la *Peregrinació del Venturós Pelegrí* haber determinado las características de *El enamorado y la Muerte* en algún momento determinado de su largo proceso de transmisión, particularmente en Cataluña? Creo que no existe ninguna evidencia —ninguna relación intertextual clara, por ejemplo— que por el momento permita responder afirmativamente a esta pregunta. Con todo, el autor del *Romance del serenísimo rey don Felipe II y de su muerte*, al reelaborar estos dos textos combinándolos en un mismo pasaje, demuestra hasta qué punto era consciente de sus afinidades.

4. LA MORT I LA DONZELLA

El romance titulado *La Mort i la donzella* representa una situación que podríamos llamar la cara inversa de *El enamorado y la Muerte*, ya que el despertar desengañado que produce la inesperada visita se desarrolla de una manera muy similar, con la diferencia de que en un caso se trata de un joven galán y en el otro de una joven donzella. La confusión entre la Muerte y el ser amado, tan claramente representada en *El enamorado y la Muerte*, también parece insinuarse en canciones de otros ciclos que suplantán el protagonista masculino por la figura de una mujer, tal como sucede en los siguientes versos:

Desperteu-vus, minyoneta,
desperteu-vos, si dormiu.
Lo galant que més aimavu
a la porta lo teniu.
Vus esteu al llit cotxada,
jo a la porta mort de fred.
Feu-mè part de la llaçada,
gardeu-vús lo llinçolet.

(Fouché / Fouché, 2010: 154-155, n° 18, “Desperteu-vus, minyoneta”)¹⁷

17. Este pasaje, aún sin pertenecer al ciclo de *La Mort i la donzella*, guarda una serie de relaciones argumentales e intertextuales evidentes, como de hecho sucede en algunas canciones citadas *supra*, en la nota 8. La mayor parte de las versiones de *La Mort i la donzella* son de Cataluña; también hay una única versión documentada en Menorca, según indica Massot i Muntaner (1959-1960: 73 y 139). Amades (1951: 373-374, n° 2226, “La Mort i la donzella”) edita una versión y señala las referencias bibliográficas de más testimonios, entre otros Briz (1866-1877 I: 235-240, “La Mort”, *inc.* “Desperteu-vos si dormiu; despertau-vos, pare i mare”) y Milà i Fontanals (1882: 66, n° 73, “La Muerte”), a los cuales pueden añadirse otros tantos publicados posteriormente: a las versiones citadas a lo largo de este trabajo, añádanse, por ejemplo, Tomàs (2009: 214, n° 72, “La Mort i la donzella”, *inc.* “Si n’hi ha una minyoneta que n’estava sominant”).

La antigüedad de este tema tradicional, y su relación con el inicio de *La Mort i la donzella*, viene confirmada por algunos textos de la primera mitad del siglo XVI recopilados en el *Corpus d'antiga poesia popular* de Romeu i Figueras (2000):

Despertaui, dolse amor,
y l'[ente]niment hubriu.
Dexondui lo vostre cor;
despertaui-vos, si dormiu.
(Romeu i Figueras, 2000: 219, nº 195)

Despertaui-la'm, si dormia.
Digau-li tan umilment
que aci n'à de noble gent
per mirar sa fasomia.
(Romeu i Figueras, 2000: 353, nº 413)

Estos ejemplos nos permiten clarificar que *La Mort i la donzella* es en realidad, una especie de *contrafactum* de la *cançó de ronda d'enamorats*, o la albada tradicional según la modalidad en la que el enamorado llega, al amanecer, ante la puerta o ventana de la mujer amada¹⁸. En la canción catalana que ahora nos ocupa, no es el enamorado quien despierta a la doncella, sino la propia Muerte, que al principio no suele ser reconocida como tal:

—Despertaui-vos, donzelleta,
que ja n'haveu prou dormit;
ara n'ha arribada l'hora,
l'hora que haveu de morir.
—Despertaui-vos, si dormiu,
despertaui-vos, pare i mare,
que jo veig un rostre tal
que no apar persona humana.
—Donzelleta, com viviu,
com viviu tan descuidada
sens pensar que la Mort ve
a l'hora menos pensada?
(Amades, 1951: 373)¹⁹

18. Sobre este género en la literatura catalana antigua y su relación con el *alba* provenzal, véase Chaguinian (2007: 64-68), donde se transcriben y comentan los textos del *Corpus d'antiga poesia popular* que acabamos de citar y algún otro más.

19. En algunas versiones la doncella reconoce desde un principio, incluso cuando está soñando, que la Muerte anda tras su búsqueda; al despertar, la muchacha se encuentra con un ser desconocido que se identifica a sí mismo como la Muerte, por si la muchacha tiene alguna duda: "N'hi havia una donzelleta / que n'estava somniant, / i el somni que ella en tenia, / que la mort l'està buscant. / Se desperta amb un gran sust, / veu la mort al seu davant. / [...] / —Minyona, si no em coneixes, / sóc la Mort, que t'he agafat. / [...]" (Jaquetti, 2006b: 322, nº 53, "La donzella i la mort"). Hay otro testimonio muy similar al anterior en Jaquetti (1997: 111-112, nº 48, "Si n'era una donzelleta", *inc.* "Si n'era una donzelleta que n'estava somiant"). Unas pocas versiones de *La Mort i la donzella* no se abren con el abrupto despertar impuesto por la Muerte. Otros arranques diferentes que ninguna relación guardan con la *cançó de ronda d'enamorats* producen efectos análogos, como la siguiente versión en la que la doncella peina sus cabellos ante el espejo. Como sucede a veces en la narrativa fantástica contemporánea, la superficie invertida

A este respecto debe destacarse que la asimilación del rol de la Muerte con el del enamorado que visita a su amada se encuentra ya en la *Representació de la Mort*, obra de teatro atribuida a Jaume de Olesa (1480-1550) por parte de Romeu i Figueras (1979-1980), la cual, a nuestro modo de ver, debe considerarse como la fuente principal de *La Mort i la donzella*²⁰. Ante las volátiles aspiraciones de la dama por tomar un buen partido con una alianza matrimonial muy ventajosa desde el punto de vista social y económico, la Muerte responde erigiéndose como el único esposo posible e invitando a su interlocutora a despertar de sus vanos sueños de grandeza:

La dama

Gentil só y graciosa;
no crech sia altre tal
de linatge generosa,
rica de béns, abundosa:
en lo món no tinch igual.

[...]

De molts só anemorade
y servida ab gran favor.
Per muller só demenada
dels més richs y gent magnada.
Tot el poble em fa honor.

[...]

La mort

Lo qui sens l'osta fa el compta
dos vegades à de comtar.
Veus así un marit prompta,
més valent que duch ni compta.
Ab mi ens eu de casar.

refleja una realidad paranormal, en este caso la llegada de la Muerte: “Un dia soleta estava, / pentinant-me en el mirall; / ja vaig veure una gran sombra, / que no l’havia vista mai. / —Qui ets tu, que no et conec, / que n’ets tan desfigurada? / —Sóc la mort, si em coneixeu, / si mai l’heu vista pintada. (Amades, 2004: 336, nº 42, “La mort”). También está ausente la idea del despertar en el texto recogido por Barberà / Bohigas (1996: 57-58, nº 27, “La mort i la donzella”, *inc.* “Un dia estava al meu quarto / divertint mos pensaments”). Contaminada por una secuencia sobre el tema de la monja a la fuerza, otra canción sobre el mismo asunto empieza del siguiente modo: “Mos pares i mos germans / volen tindre bona vida, / volen ser-ne capellans, / jo volen que monja sia, / i antes monja no en seré, / les corrents tornaran hortés. / Ai, ningú mai ha vist fer / ninguna monja a la força, / i a les dotze hores de la nit / a la porta n’han trucada. / —Mare meua, què és això, / que a la porta en truquen ara? / —Donzelleta, jo en só la Mort, / si mai l’has vista pintada” (Jaquetti / D’Aoust, 1997: 403, nº 34, “Mos pares i mos germans”).

20. Para Romeu i Figueras (1957-1958: 199) y Cabra Martorell (1990: 166), la *Representació de la Mort* se inspira en *La Mort i la donzella* y no viceversa; además, añade que esta canción catalana tradicional deriva de un fragmento desgajado de una antigua danza de la Muerte en catalán. Sin pretender negar de manera tajante la anterioridad de *La Mort i la donzella* sobre la *Representació de la Mort*, considero más plausible el proceso inverso, sobre todo porque la obra dramática quinientista reproduce un esquema estrófico con rimas consonantes que, sin duda, es mucho más arcaico, en el marco de la tradición literaria catalana, que la forma arromanzada de *La Mort i la donzella*. Las relaciones intertextuales entre ambas obras sí que podrían indicar que tanto la *Representació de la Mort* como *La Mort i la donzella* se inspiran en un precedente común desconocido hoy en día pero identificable, como hace Romeu i Figueras, con una danza de la Muerte. Sin pretender negar todas estas posibilidades, en el presente artículo sostenemos que *La Mort i la donzella* es cronológicamente posterior a la *Representació de la Mort*: como el vínculo entre ambas obras es inequívoco, suponer que la canción tradicional deriva directamente de la antigua obra dramática se nos presenta como la hipótesis más simple según los datos actualmente disponibles.

[...]

De ningú tinch piatat
ni de mi vós l'espereu.
Lo que del món eu gustat
feu compta qu-eu somiat
y, are, que-us desperteu.

[...]

Obriu los ulls? Ja és ora!
Conexeu lo qu-eu perdut,
que si vós alguna stona
pensàreu en ma persona,
cobréreu vostra salut.

(Romeu i Figueras, 1957-1958: 213-214)

También debe destacarse la condena final al infierno, común a la mayor parte de versiones de *La Mort i la donzella*. Este aspecto debe relacionarse con otras canciones profusamente documentadas en la tradición oral. Por ejemplo, el romance titulado *La mort de l'enamorada*. En este caso, no es la Muerte quien aparece desde el otro mundo sino la misma enamorada, que reprocha a su amado el haber sido el causante de su condenación eterna, usando prácticamente las mismas palabras que en la canción que ahora nos ocupa:

—Fuig d'aquí, lladre traïdor,
robador de la meva ànima.
Me n'has robada l'amor
i la mort me n'has causada.
Ara te'n faig a saber
que a l'infèrn só condemnada;
allí, en el meu costat,
cadira n'hi tens guardada.

(Sala i Saladrich, 2008a: 58, nº 25, "La mort de l'enamorada")²¹

Los pasajes de la *Representació de la Mort* intertextualmente relacionados con *La Mort i la donzella* se concentran en las intervenciones de la *dama* y del *fadrinet* cuando son visitados por la Muerte, con la cual dialogan. Ambas escenas se suceden de manera contigua, lo cual podría dar a entender su estrecha proximidad no únicamente a nivel estructural sino también en lo referente a las situaciones, temas y argumentos esgrimidos. A continuación presentamos una tabla cuyo contenido se inspira en las múltiples sugerencias indicadas por Romeu i Figueras en su valioso trabajo:

21. Romance del ciclo de la muerte de la novia, que *supra*, en la nota 8, ya ponemos en relación con *El enamorado y la Muerte y La Mort i la donzella*. Compárense con estas otras canciones sobre el mismo tema, como la de Tomàs (1929: 284-285, nº 61, "La mort de la núvia", *inc.* "Matinet me'n llevo jo, / matinet a punta d'alba"); o bien la que incluye el siguiente pasaje; "—No em dirieu, lo jovenet, per qui feu aquest vas ara? / —Per una noia de quinze anys que visqué anemorada. / —Jove, feu-lo-ne ben gran, que los dos hi puguem cabre. / —No pot ser, lo jovenet, que l'hora no és arribada" (Barberà / Bohigas, 1928: 165, nº 79, "La mort de la núvia", *inc.* "Jo me'n llevo matinet, matinet a punta d'alba").

<i>Representació de la Mort</i> (<i>Romeu i Figueras, 1957-1958: 213-216</i>)	<i>La Mort i la donzella</i> (<i>Amades, 1951: 373-374, núm. 2226</i>)
FADRINET: Valgue'm Déu! On sou, mon pare? Ajuda-me prestament! Nunca viu ten mala cara, home ni dona ten magre. Crech que és encantament. MORT: La Mort só. No-m conaxeu? Nunca meu vista pintada? FADRINET: La Mort pintade no-y veu ni mata axí com vós feu ni-s mou d'on sta posade. MORT: Mort de bul-les era aquella, mes jo som de veritat. (vv. 591-602)	—Desperta-vos si dormiu, desperta-vos, pare i mare, que jo veig un rostre tal que no apar persona humana. (vv. 5-8) —La mort só, si em coneixeu, si mai l'heu vista pintada. —La mort pintada bé es veu; l'he vista moltes vegades, mes no mata com vós feu ni tampoc porta la dalla. (vv. 15-20)
DAMA: O Mort! Si tu-m vols dexar, fermament te fas promesa las pompas del món dexar, com a baguina anar tot lo temps de me velleza. (vv. 551-555) MORT: La promeza de la dona té molt poca veritat. La Mort a ningú perdona; no cal dir: "Tornau altre hora", que may vos vindrà de grat. (vv. 556-560) DAMA: Vés-te'n de mi, cuca fera! No poses en mi les mans, que de mi tal no s'espera, qui aporta la bandera de damas y cortesans. (vv. 491-495)	—Ai, Mort, si em deixes estar te'n faré una prometença: deixaré pompes i gales tot el temps de ma velleza. —La paraula de la dona no té fe ni veritat, no cal dir: torna una altra volta, que la Mort mai ve de grat. —Fugiu d'aquí, cuca fera, no me'n doneu tal espant, que jo porto la bandera de les nines principals. (vv. 25-36) Fes-te enrera, fes-te enrera, que me'n tens tota espantada, que jo porto la bandera de les més hermoses dames. (vv. 41-44)
FADRINET: Vés a ma mare, qui-s vella, mata mon pare ab ella, sols jo age llibertat. MORT: No-ls faltará la jornada, però tu morràs primer. FADRINET: Mort, tu ets desordenada, envés mi apasionada. No sabs que só nat derrer? (vv. 603-610)	—Mata el pare, que és vellet i té un peu dins de la caixa, i ma mare després d'ell, i a mi, deixa'm viure encara. —Jo ara he vingut per vós, puix vostra hora és arribada, que quan jo vindré per ells ja serà una altra jornada. (vv. 49-56)
DAMA: ¿Axí serà que la flor Se'n vage sensa fer fruyt? O, quan me fóra millor tenir de Déu la temor que viure ab tal descuyt! (vv. 521-525) Pensave-n pendra delit y fruir molt temps del món, de la carn pendra delit, asasiar mon apatit, y are vaig no sé a on. MORT: Anau d'on no tornareu y a on en gran rigor, fins un quadrant, peguereu tot lo mal que fet aureu ab pena gran y dolor. (vv. 531-540)	—Que un arbre sense fruit així tinga de morir! Jo voldria ser casada, posada en el bé del món, i ara la Mort m'ha citada per anar no sé a on. —Donzella, allí on anireu vós jamai hi sou estada, gran soroll hi sentireu: a l'infern sou condemnada. (vv. 59-68)

El análisis de *La Mort i la donzella* pone de manifiesto que esta obra anónima es el fruto de diversos estímulos literarios, entre los cuales destaca claramente el eco de algunos versos de la *Representació de la Mort*, pero también son notables sus similitudes con *El enamorado y la Muerte* y con las alboradas de amor cantadas a la puerta o la ventana de la amada. Además, la combinación de todas estas fuentes remite inequívocamente, a nivel expresivo y argumental, a las danzas de la Muerte, que influyeron igualmente sobre otros textos examinados a lo largo de estas páginas, como es la *Peregrinació del Venturós Pelegrí*.

5. CONCLUSIONES

Las relaciones temáticas y textuales establecidas a lo largo de este trabajo ponen de manifiesto que *El enamorado y la muerte* ya era conocido en Cataluña en 1599, dado que un escritor catalán anónimo publicó en ese año en la ciudad de Barcelona el *Romance a la muerte de Felipe II*, donde se combina la influencia del romance castellano anónimo con otras fuentes afines, entre otras la *Peregrinació del Venturós Pelegrí* y algunas elegías a la muerte de emperatrices y princesas. El motivo de la Muerte que despierta a su víctima de un sueño de placer amoroso es característico de *El enamorado y la Muerte*, pero otras obras desarrollan episodios que, si no son idénticos, sí que coinciden en algunos de los puntos fundamentales: en el *Venturós Pelegrí*, la Muerte despierta de un manotazo al moribundo poco después de que este haya gozado de una relación íntima con su esposa; en *La Mort y la donzella*, la Muerte se presenta ante la dama como si se tratase de un enamorado, para despertarla. Además, el modelo principal de esta última canción resulta ser la *Representació de la Mort*, donde la visitante de ultratumba desengaña a la muchacha advirtiéndole que el único matrimonio posible es la unión entre ambos: Muerte y víctima, como si se tratasen de amante y amada.

Todos estos textos dibujan una trama de motivos argumentales ausentes en el poema cortesano de Juan del Encina que comienza “Yo me estaba reposando”, comúnmente considerado como el origen que inspiró la composición de *El enamorado y la Muerte*. A nuestro modo de ver, este hecho demuestra que el romance anónimo, si se inspiró en Juan del Encina, también reelaboró de manera no menos intensa algún otro texto emparentado con las danzas de la Muerte y el *memento mori*.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALONSO CORTÉS, Narciso (1920), «Romances tradicionales», *Revue Hispanique*, 50, 198-268.
- ALVAR, Manuel (ed.) (1969), *Endechas judeo-españolas. Edición refundida y aumentada con notación de melodías tradicionales por María Teresa Rubiato*, Madrid, Instituto Arias Montano.
- AMADES, Joan (ed.) (1951), *Folklore de Catalunya. Cançoner: cançons, refranys, endevinalles*, Barcelona, Selecta.
- AMADES, Joan (2004), «Memòria de la missió de recerca de cançons i músiques populars realitzada per Joan Tomàs i Joan Amades pel Baix Llobregat i altres terres, del 10 d'agost al 30 de setembre de 1931, per comanda de l'obra del 'Cançoner Popular de Catalunya'», en *Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials. Volum XIV. Memòries de missions de*

recerca per Palmira Jaquetti; Enric d'Aoust; Joan Amades. A cura de Josep Massot i Muntaner, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 267-396.

- BARBERÀ, Josep y BOHIGAS, Pere (1928), «Memòria de la missió de recerca de cançons i músiques populars realitzada per el mestre Josep Barberà i en Pere Bohigas, doctor en filosofia i lletres, a les comarques de l'Alta Segarra, el Cardoner i Ribera del Segre, del 8 de setembre al 7 d'octubre de 1923 per comanda de l'obra del 'Cançoner Popular de Catalunya'», en *Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials. Volum II. Memòries de missions de recerca. Estudis monogràfics - crònica per Joan Puntí i Collell, prev.; Josep Barberà - Pere Bohigas; Francesc Pujol, Francesc Matheu; Joan Tomàs; Francesc Baldelló, prev.*, Barcelona, Fundació Concepció Rabell i Cibils (Vda. Romaguera), 61-167.
- BARBERÀ, Josep y BOHIGAS, Pere (1996), «Memòria de la missió de recerca de cançons i músiques populars realitzada per Josep Barberà i Pere Bohigas a la comarca del Vallès del 23 al 28 de juliol de 1924, del 9 a l'11 d'agost de 1925 i del 15 al 21 de setembre de 1925 per comanda de l'obra del 'Cançoner Popular de Catalunya'», en *Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials: volum VI. Memòries de missions de recerca per Josep Barberà-Pere Bohigas; Joan Tomàs; Palmira Jaquetti-Maria Carbó; Joan Tomàs - Antoni Bonell; Baltasar Samper - Josep M. Casas Homs. A cura de Josep Massot i Muntaner*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 19-78.
- BLECUA, José Manuel (ed.) (1976), *Pliegos poéticos del s. XVI de la Biblioteca de Cataluña*, 2 vol., Madrid, Joyas Bibliográficas.
- BRIZ, Francesc Pelai (ed.) (1866-1877), *Cansons de la terra. Cants populars*, 5 vol., Barcelona, Ferrando Roca (vol. 1) / Joan Roca y Bros (vol. 2) / Alvar Verdaguer (vol. 3-5).
- CABRA MARTORELL, Enric (1990), «Reminiscències de la *Representació de la Mort* i d'altres peces teatrals en el cançoner de Francesc d'Albranca», *Revista de Menorca*, 81, 157-176.
- CATALÁN, Diego (1970), *Por campos del Romancero. Estudios sobre la tradición oral moderna*, Madrid, Gredos.
- CHAGUINIAN, Christophe (2007), «Alba et Gayta. Deux définitions à problème de la Doctrina de compondre dictats et leur possible solution», *Romania*, 125, 46-68.
- CORDÓN MESA, Alicia (2001), *Catálogo de Pliegos sueltos poéticos en castellano del siglo XVII de la Biblioteca de Catalunya*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares.
- DÉBAX, Michelle (1991-1992), «Lo maravilloso en el romancero tradicional», *Draco*, 3-4, 145-165.
- GERICKE, Philip O. (1994), «Dos motivos tradicionales en *El Enamorado y la Muerte*», en Diego Catalán, J. Antonio Cid, Beatriz Mariscal, Flor Salazar y Ana Valenciano (eds.), *De balada y lírica. 3er Coloquio Internacional del Romancero*, vol. I, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal / Universidad Complutense de Madrid, 4, 277-284.
- FERNÁNDEZ ALONSO, María del Rosario (1971), *Una visión de la muerte en la lírica española. La muerte como amada*, Madrid, Gredos.

FOUCHÉ, Pierre y FOUCHÉ, Marcel (2010), «Missió de recerca de cançons al Rosselló. Cançons recollides per Pierre Fouché i Marcel Fouché l'estiu de 1930», en *Obra del Cançoner Popular de Catalunya: Materials. Volum XX. Missions de Recerca per Joan Tomàs-Lluís M. Millet; P. Fouché-M. Fouché, Joan Gols - Xavier Gols, Palmira Jaquetti. A cura de Josep Massot i Muntaner*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 135-207.

GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz (2000), «¿Reescritura o contaminación de un Romance viejo?», en Rafael Beltrán (ed.), *Historia, reescritura y pervivencia del Romancero. Estudios en memoria de Amelia García-Valdecasas*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València-Departament de Filologia Espanyola, 91-102.

JAQUETTI, Palmira (1997), «Memòria de la missió de recerca de cançons i músiques populars realitzada per Palmira Jaquetti i Maria Carbó al Pallars i Conca de Tremp del 2 de juliol al 2 de setembre de 1926 per comanda de l'obra del 'Cançoner Popular de Catalunya'», en *Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials. Volum VII. Memòries de missions de recerca per Palmira Jaquetti; Baltasar Samper-Ramon Morey; Palmira Jaquetti-Enric d'Aoust. A cura de Josep Massot i Muntaner*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 11-136.

JAQUETTI, Palmira (2001), «Memòria de la missió de recerca de cançons i músiques populars realitzada per Palmira Jaquetti i Enric D'Aoust a Ribagorça del 29 de juny al 4 de setembre de 1929 per comanda de l'Obra del 'Cançoner Popular de Catalunya'», en *Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials. Volum XI. Memòria de missió de recerca per Palmira Jaquetti. A cura de Josep Massot i Muntaner*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 11-323.

JAQUETTI, Palmira (2006a), «Memòria de la missió de recerca de cançons i músiques populars realitzada per Palmira Jaquetti i Mercè Porta a Tregurà i Setcases, del 27 d'agost al 23 de setembre de 1933 per comanda de l'Obra del 'Cançoner Popular de Catalunya'», en *Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials. Volum XVI. Memòries de missions de recerca per Joan Amades; Palmira Jaquetti. A cura de Josep Massot i Muntaner*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 11-193.

JAQUETTI, Palmira (2006b), «Memòria de la missió de recerca de cançons i músiques populars realitzades per Palmira Jaquetti i Mercè Porta a Molló, Prats de Molló i Pardines, del 21 de juny al 18 de juliol de 1934 per comanda de l'Obra del 'Cançoner Popular de Catalunya'», en *Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials. Volum XVI. Memòries de missions de recerca per Joan Amades; Palmira Jaquetti. A cura de Josep Massot i Muntaner*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 195-411.

JAQUETTI, Palmira y D'AOUST, Enric (1997), «Memòria de la missió de recerca de cançons i músiques populars realitzada per Palmira Jaquetti i Enric D'Aoust al Pallars i Ribagorça del 27 de juny al 31 d'agost de 1927 per comanda de l'Obra del 'Cançoner Popular de Catalunya'», en *Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials. Volum VII. Memòries de missions de recerca per Palmira Jaquetti; Baltasar Samper-Ramon Morey; Palmira Jaquetti-Enric d'Aoust. A cura de Josep Massot i Muntaner*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 301-423.

- JONES, Royston Oscar (1961), «Encina y el *Cancionero del British Museum*», *Hispanófila*, 11, 1-21.
- MAHIQUES CLIMENT, Joan (2013), «Familia y difuntos en el proceso de Esperança Alegre», en Jesús Ángel Solórzano Telechea, Beatriz Arízaga Bolumburu y Amélia Aguiar Andrade (eds.), *Ser mujer en la ciudad medieval europea*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 151-170.
- MAHIQUES CLIMENT, Joan (2014), «La 'Peregrinació del Venturós Pelegrí' ab les 'Cobles de la Mort': una sèrie de gravats en set edicions cerverines no datades», *Zeitschrift für Katalanistik*, 27, 189-206.
- MAHIQUES CLIMENT, Joan (2015), «La 'Peregrinació del Venturós Pelegrí' ab les 'Cobles de la Mort': una sèrie de gravats en setze edicions cerverines (circa 1730-1804)», *Caplletra*, 58, 91-112.
- MAHIQUES CLIMENT, Joan (2016), «Notes sobre la difusió impresa del *Venturós Pelegrí* als segle XVIII-XIX: sèries de gravats impreses a Barcelona, Cervera i Manresa», *Bulletin of Hispanic Studies*, 93.2, 165-191.
- MAHIQUES CLIMENT, Joan (2017a), «Sobre la difusió de les *Cobles de la Mort* al segle XVI», *Catalan Review*, 31, 41-57.
- MAHIQUES CLIMENT, Joan (2017b), «El *Romance del moro de Antequera* vuelto a lo divino», en Josep Lluís Martos (ed.), *Variación y testimonio único: la reescritura de la poesía*, Alacant, Universitat d'Alacant, 197-214.
- MASSOT I MUNTANER, Jaume (1959-1960), «Aportació a l'estudi del romancer balear», *Estudis romànics*, 7, 63-155.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino (ed.) (1900), *Antología de poetas líricos castellanos. Tomo X. Romances populares recogidos de la tradición oral*, Madrid, Hernando y C.^a.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramon (1905), «Endecha de los judíos españoles en Tanger», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 12.9, 128-133.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1928), *Flor Nueva de Romances Viejos*, Madrid, Tipografía de la 'Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos'.
- MILÀ I FONTANALS, Manuel (ed.) (1882), *Romancerillo catalan. Canciones tradicionales. Segunda edicion, refundida y aumentada*, Barcelona, Alvaro Verdaguer.
- OOSTERWIJK, Sophie (2016), «Sensing Death: The Danse Macabre in Early Modern Europe», en Alice E. Sanger & Siv Tove Kulbrandstad Walker (eds.), *Sense and Senses in Early Modern Art and Cultural Practice*, London / New York, Roudledge, 77-92.
- PACHECO, Arseni (ed.) (1983), *Blandin de Cornualla i altres narracions en vers dels segles XIV i XV*, Barcelona, Ed. 62.
- PETERSEN, Suzanne H. (2017), *Pan-Hispanic Ballad Project / Proyecto sobre el Romancero pan-hispánico*, Seattle, University of Washington. Accesible en línia en: <<https://depts.washington.edu/hisprom/>>.

- RENNERT, Hugo Albert (1895), *Der Spanische Cancionero des Brit. Mus. (MS. ADD. 10431). Zum Erstenmal herausgegeben mit Einleitung und Anmerkungen*, Erlangen, Fr. Junge.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio (1963), *Las series valencianas del romancero nuevo y los cancionerillos de Munich (1589-1602)*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio (1969), *La 'Silva de romances' de Barcelona, 1561. Contribución al estudio bibliográfico del romancero español en el siglo XVI*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio (1997), *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI). Edición corregida y actualizada por Arthur L.-F. Askins y Víctor Infantes*, Madrid / Almedralejo, Castalia / Editora Regional de Extremadura.
- ROMEU I FIGUERAS, Josep (1957-1958), «La Representació de la mort, obra dramàtica del siglo XVI, y la danza de la muerte», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 27, 181-225.
- ROMEU FIGUERAS, Josep ed. (1965), *Cancionero Musical de Palacio (siglos XV-XVI). Volumen 3-A*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Instituto Español de Musicología.
- ROMEU I FIGUERAS, Josep (1979-1980), «Francesc d'Olesa, autor dramàtic: una hipòtesi versemblant», *Randa*, 9, 127-137.
- ROMEU I FIGUERAS, Josep (2000), *Corpus d'antiga poesia popular*, Barcelona, Barcino.
- ROMEU I FIGUERAS, Josep (2004), «Sobre una antiga composició lírica de la Romània: versions, temes, motius i formes», *Caplletra*, 36, 11-24.
- SALA I SALARICH, Joan (2008a), «Cançons populars recollides per en Joan Sala Salarich, pvre., rector de Puig - Rodon, de 27 desembre 1925 a 5 abril 1926, en missió encomanada per l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya», en Joan Sala i Salarich, *Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials. Volum XVIII. Missions de Recerca. A cura de Josep Massot i Muntaner*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 35-87.
- SALA I SALARICH, Joan (2008b), «Tercera tanda. 30 abril a 19 desembre 1926. Joan Sala, Pvre.», en Joan Sala i Salarich, *Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials. Volum XVIII. Missions de Recerca. A cura de Josep Massot i Muntaner*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 89-153.
- SALA I SALARICH, Joan (2008c), «Tanda V. 4 desembre 1927 a 4 novembre 1929. Cançons: 160 recollides per Mn. Joan Sala als contorns de la Maçana», en Joan Sala i Salarich, *Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials. Volum XVIII. Missions de Recerca. A cura de Josep Massot i Muntaner*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 199-238.
- SERRA I VILARÓ, Joan (1914), *El cançoner del Calic*, Barcelona, L'Avenç.
- TOMÀS, Joan (1929), «Memòria de la missió de recerca de cançons i músiques populars realitzada per mestre Joan Tomàs i en Bartomeu Llongueres a la comarca olotina del dia 8 al 30 d'agost de 1924 per comanda de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya», en *Obra del*

Cançoners Populars de Catalunya. Materials. Volum III. Memòries de missions de recerca. Crònica per Just Sansalvador i Cortès; Barberà - Bohigas; Joan Tomàs; Baltasar Samper; Joan Puntí i Collell, prev., Barcelona, Fundació Concepció Rabell i Cibils (Vda. Romaguera), 179-290.

TOMÀS, Joan (2009), «Obra del Cançoners Populars de Catalunya. Missió de Recerca de Cançons a la Casa de la Caritat de Barcelona. Tercera etapa (dones). Cançons recollides per Joan Tomàs del 18 de desembre de 1926 al 14 de febrer de 1927», en *Obra del Cançoners Populars de Catalunya. Materials. Volum XIX. Missions de recerca a la Casa de la Caritat de Barcelona per Joan Tomàs. A cura de Josep Massot i Muntaner*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 145-247.

TOMÀS, Joan y BONELL, Antoni (2011), «Obra del Cançoners Populars de Catalunya. Selecta de les cançons recollides per Joan Tomàs i per Antoni Bonell en la missió de recerca per la Garrotxa. Juliol - Agost de 1926», en *Obra del Cançoners Populars de Catalunya. Materials. Volum XXI. Complements a l'inventari de l'Arxiu de l'Obra del Cançoners i a les seves missions per Josep Massot i Muntaner*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 21-153.

WHYTE, Florence (1931), *The dance of Death in Spain and Catalonia. A dissertation presented to the Faculty of Bryn Mawr College in partial fulfilment of the requirements of the degree of doctor of Philosophy*, Baltimore, Waverly Press.

EROTISMO Y CREACIÓN POÉTICA EN *LA BASTARDA* Y *EL SEGADOR**

ÁLVARO PIQUERO

Instituto Universitario Menéndez Pidal / Universidad Complutense de Madrid
Fundación Ramón Menéndez Pidal

RESUMEN

A pesar de ser un campo de estudio poco fecundado por la crítica romancística, no cabe duda de que algunos romances de la tradición hispánica esconden detrás de sus versos un sutil y perspicaz erotismo. Este trabajo pretende mostrar, de manera resumida, la sugestiva simbología erótica que se puede apreciar en el romance tradicional de *La bastarda y el segador* (IGR: 0161). El análisis del romance, conservado en numerosas versiones orales modernas, permitirá conocer más profundamente la innovación léxica y los mecanismos de creación poética utilizados por la cultura popular a lo largo de los siglos.

PALABRAS CLAVE

Erotismo; romancero; tradición oral; *La bastarda y el segador*.

ABSTRACT

Eroticism is a field of study that is still relatively undeveloped by ballad criticism. Nevertheless, there is no doubt that a few Spanish ballads have an ingenious and perspicacious eroticism. This paper aims to show concisely the suggestive erotic symbolism that can be seen in the traditional ballad of *La bastarda y el segador* (IGR: 0161). The analysis of this ballad, which is preserved in a great number of versions collected in the modern oral tradition, will allow us to know in depth how lexical innovation and poetic skills have been used by popular culture over the centuries.

KEYWORDS

Eroticism; ballad; oral tradition; *The Bastard and the Mower*.

A pesar de no haberse conservado en ninguna versión vieja, el romance de *La bastarda y el segador* (IGR: 0161) ha sido ampliamente difundido en versiones orales modernas

* Este artículo se enmarca dentro del proyecto de investigación FFI2014-54368P "Catalogación, Digitalización y Edición del Romancero Tradicional de las Lenguas Hispánicas: Romances épicos e históricos de referente hispánico y francés" del Ministerio de Economía y Competitividad. Agradezco encarecidamente las aportaciones del profesor Jesús Antonio Cid y las correcciones de Clara Marias Martínez a una versión previa de este trabajo, de cuyos eventuales errores soy el único responsable.

tanto en la Península, incluyendo Portugal, como en Hispanoamérica, así como en algunas comunidades sefardíes de Oriente. Este último dato, de hecho, ha permitido a la crítica argumentar la posibilidad de que la composición existiera ya en época medieval (Armistead / Silverman, 1979: 107; Débax, 1982: 399 y Vázquez Recio, 2000: 334).

El romance, sin duda, se ha conservado en un territorio tan amplio debido a que los segadores lo cantaron durante generaciones para acompañar su trabajo. Según apuntó Menéndez Pidal en su *Romancero hispánico* (1968: 373):

los segadores de varias regiones tienen como canción de su oficio el romance, muy picaresco, de “La princesa bastarda y el segador”, divulgado por toda la península, por Canarias, por la Argentina y entre los sefardíes; en Ávila lo cantan al picar la guadaña, en Cáceres al segar [...]. En Trás-os-Montes, sobre todo en el distrito de Bragança, la siega del centeno [...] es la gran ocasión para el canto de romances [...].

Por otro lado, en Oriente el romance se ha conservado como cantar de boda y en Marruecos únicamente pervive como incipit de otra composición: *¿Por qué no cantáis la bella?* (IGR: 0098) (Armistead / Silverman, 1979: 107)¹.

El texto, muy resumidamente, cuenta cómo una dama de clase alta —que puede ser, entre otros, hija bastarda del emperador de Roma o del presidente de Europa— se asoma a su balcón y ve pasar tres segadores, quedando prendada de uno de ellos. La mujer, con un pícaro juego de palabras, le pretende amorosamente y, aunque reticente, él termina aceptando la proposición. En este punto la transmisión del romance se divide en dos ramas distintas. En algunas de ellas el romance se trunca aquí y el receptor no sabe qué ocurre con los personajes tras la relación amorosa. En otras, la intriga se amplía y se cuenta cómo el padre descubre a los amantes, cómo la dama paga al segador por sus servicios y cómo, al día siguiente, el segador muere. Además, en este último caso, en algunas ocasiones se explicita que lo mató la bastarda y en otras el final queda abierto a la interpretación, algo habitual dentro del corpus tradicional².

Pues bien, es en la parte central donde destaca especialmente *La bastarda y el segador*, ya que se trata de los romances más explícitamente eróticos de todo el corpus hispánico. A pesar de ello, la mayor parte de las versiones recolectadas muestran cómo existe una tendencia a evitar las palabras tabú, malsonantes y salaces, sustituyéndose éstas por términos simbólicos o metáforas más aceptadas socialmente. Así las cosas, *La bastarda y el segador* se erige como uno de los mejores exponentes de todo el romancero en lo que a creación poética se refiere, pues la búsqueda de sinónimos y eufemismos que eviten el erotismo más crudo y primigenio es permanente en la mayoría de sus versiones (Nascimento, 1972: 269)³.

1. Este uso común del romance como canto de siega y canción de bodas parece estar ligado estrechamente a los elementos temáticos del relato: “las metáforas agrícolas de claro sentido sexual y la fuerte carga erótica que plantean las relaciones entre la dama y el segador” (Ruiz Fernández, 1991: 271; *apud* Vázquez Recio, 2000: 219).

2. Este conciso resumen describe todas las posibilidades del romance; sin embargo, la inclusión de una o múltiples variantes del desenlace depende de la versión que se maneje.

3. “Os dois últimos versos [los que se refieren a la siega] [...], constituem, a nosso ver, o campo mais fértil de criação poética em todo o romancero” (Nascimento, 1972: 269).

Teniendo en cuenta lo anterior, la intención de este breve trabajo es presentar, a partir del análisis de algunos fragmentos escogidos, el léxico erótico más representativo de las casi cien versiones revisadas. Además, al comparar estos versos con otros extraídos de la poesía erótica áurea o de la lírica popular se podrá comprobar cómo el autor individual y el “autor-legión” utilizan, en numerosas ocasiones, los mismos mecanismos de creación literaria.

El primero de los pasajes clave del romance aparece hacia la mitad, cuando la dama le dice al segador lo que realmente quiere de él. Los versos, con innumerables variantes, repiten siempre dos términos clave: la labor de segar y el objeto de la siega:

Oiga usted buen segador, ¿quiere segar mi cebada?⁴

En algunas versiones de Cantabria, Salamanca, Segovia, León, Cáceres, Ourense o Lugo, entre otros, la *cebada* puede ser sustituida por *senara* y en varias versiones gaitanas la dama le pregunta al segador si quiere segarle un *haza*⁵. Esta petición, en un principio, podría parecer inocente; sin embargo, tanto el contexto del romance como el simbolismo erótico que este léxico natural suele llevar asociado invitan a pensar en un uso metafórico de los términos.

Así, por ejemplo, la labor de la *siega* aparece connotada en la siguiente composición, tomada de la antigua lírica popular:

Magdalena y el su amigo
vanse a segar el trigo,
más segava que los cinco
la Magdalena.
Quando ovieron segado
tómanse mano por mano,
vanse a deleytar al prado.
La Magdalena.

(Frenk, 1987: n° 9)

De hecho, el doble sentido lujurioso parece aún más claro si atendemos a algunos cantarcillos recogidos en Cantabria y Asturias, que muestran los anhelos amorosos más rústicos y espontáneos:

Debaxu del tu mandil
tienes un güerto, María,
si quieres que te lo salle
llámame a jornal un día.

(Suárez López / Ornos Fernández, 2005: 123)⁶

4. Versión de Morales de Arcediano, Astorga (Catalán / De la Campa, 1995: n° 38.9).

5. Para *senara* véase, entre otros, Calvo (1993: n° 51), Casado de Otaola (1995: n° 11), Catalán / De la Campa (1995: n°s 38.1, 38.6, 38.7, 38.8, 38.10, 38.11), Cossío / Maza Solano (1934: n° 302), Costa Fontes (1987: n°s 686, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 699, 700, 702, 703, 705); Ferré (2003: n° 1260), Gil (1944: n°s 39.I, 39.II, 39.III), Petersen (1982: n°s 52.9, 52.10, 52.11; 2000: n° 0161:54) y Valenciano (1998: n°s 43a, 43b). Para *haza* véase Atero Burgos (1987: n°s 2, 3), Atero Burgos (1996: n°s 13:1, 13:4); Catarella (1993: n° XIII); Petersen (2000: n° 0161:20) y Piñero / Atero Burgos (1986: n° 1.17.2).

6. Una versión casi idéntica se puede encontrar en Gomarín Guirado (2002: 50), quien especifica que *saye* se

Cásate, niña, temprano
que se te pasa el tempero;
si tienes una cebada,
yo de balde te la siego.

(Gomarán Guirado, 2002: 54)

Por otro lado, el *trigo*, la *cebada* y otras plantas —como la más conocida *yerba enconada*⁷— también aparecen habitualmente utilizadas en contextos eróticos. Una muestra interesante de este tipo de metáforas se puede rastrear en *La Lozana andaluza*, donde la protagonista, Lozana, objeta a cuatro caballeros españoles que querían gozar de ella a la misma vez: “Hermanos, no hay cebada para tantos asnos” (Allaigre, 2011: 195); o en esta cancioncilla popular asturiana:

Llamástemme pequeña
como granito de escanda,
y tú espiga de centeno
que florece y nunca grana.

(Suárez López / Ornosá Fernández, 2005: 105)

Más allá de las referencias a una planta en concreto, resultan enormemente interesantes las dos variantes apuntadas anteriormente, *senara* y *haya*, en tanto que éstas se refieren a una *porción de tierra* para sembrar. Indudablemente, los jardines, los prados, los huertos y, en definitiva, cualquier terreno de labranza, tienen un marcado sentido sexual en toda la tradición⁸:

Dentro en el vergel
moriré,
dentro en el rosál
matarm’an.
Yo m’iva mi madre,
las rrosas coger,
hallé mis amores
[dentro en el vergel].

(Frenk, 1987, n° 308B)

Este pradico verde
trillémosle y hollémosle.

(Frenk, 1987, n° 1105)

refiere a “escardar”, actividad que consiste en “Arrancar y sacar los cardos y otras hierbas nocivas de los sembrados” (DRAE, s. v. escardar) y, por tanto, similar a la siega.

7. Para un estudio exhaustivo de la *yerba enconada* y su significado lascivo véase Vázquez Recio (2000) y Devoto (1974).

8. Véase, entre otros, las aproximaciones a los dobles sentidos de este campo léxico de Frenk (2006), Piquero (2015 y 2017), Sosa-Velasco (2003) y Vasvári (1988).

Mio marido es un bon Xuan,
faigo la cama y me acuesto
ya you voume con quien quiero
a coyer flores del güertu.

(Suárez López / Ornos Fernández, 2005: 153)

Los clérigos de este año
son como de iglesia griega,
que alguno hay dellos que riega
tres jardines por un caño.

(Alzieu *et al.*, 2000, n° 114 nota)

Arandillo, arandillo,
en tu huerto, Juana,
apretando el pestillo,
saltó la cama.

(Gomarán Guirado, 2002: 92)

Por último, cabe destacar que, en estos mismos versos, algunas versiones sefardíes —en concreto de Jerusalén (Israel), Salónica (Grecia) y Turquía— muestran cómo la dama no solo le pide al labrador que le *siegue* su cebada, sino también que le “asembre el trigo”, e incluso que “en su puerpo le asembres trigo y en su seno la cebada” (Armistead / Silverman, 1979: 107-108). Este tipo de variantes, con términos como *sembrar* o *si-miente*, claramente sexuales, son aún más explícitas que las anteriores y muestran sin ambages las intenciones reales de la protagonista.

En cuanto al posible origen de estas metáforas sexuales agrarias, que se pueden registrar en toda la literatura europea, la crítica ha intentado explicar su génesis desde dos puntos de vista teóricos. Por un lado, la religión y los ritos arcaicos que identifican a la mujer con la naturaleza y los ritos de fertilidad (Armistead / Silverman, 1979: 111)⁹. Por otro, la experiencia vital y las vivencias personales como inspiración fundamental para la musa popular (Vázquez Recio, 2000: 298-299)¹⁰.

Continuando con el análisis del romance, es el propio contexto de la composición el que va desvelando a lo largo de los versos las segundas intenciones de la bastarda. Una vez que el segador sabe lo que la dama quiere de él, el hombre le pregunta por el lugar en el que debe desarrollar su oficio. La respuesta de ella en algunas versiones no puede ser más explícita¹¹:

9. “[En estas composiciones] percibimos la lejanísima voz de los ritos anuales de fertilidad que desde tiempos inmemoriales acompañaban la siembra y la cosecha de las mieses [...]” (Armistead / Silverman, 1979: 111).

10. “parece el resultado de la comunión estrecha con la naturaleza, que constituía mayoritariamente el día a día, el referente inmediato y del que el alma popular extraía frecuentemente su —a veces burda— inspiración” (Vázquez Recio, 2000: 298-299).

11. Para una mejor comprensión del entramado de versiones se han dividido los ejemplos en cinco grupos en función del término que define el lugar donde la dama tiene sembrada su *cebada*.

En algunas se utiliza el término *enaguas*:

—Ni está en cerro ni en collado, ni en umbría ni en solana, que la tengo yo escondida debajo de mis enaguas¹².

—La tengo en un valle oscuro, debajo de mis enaguas¹³.

—Su senara sí se siega, si no está en tierra llana, que está en una barcada entre todas mis enaguas¹⁴.

—No está en alto, ni está en bajo, ni está en cerro ni en cañada, que está en un hermoso valle, debajo de mis enaguas¹⁵.

—Não é em terra de ladeira, nem tão—pouco em terra llana; é numa oretica escura debaixo das minhas enaguas¹⁶.

En otras se utiliza *bragas*:

—No la tengo en altos montes ni tampoco en tierra llana, que la tengo entre las piernas, tapadita con las bragas¹⁷.

—No la tengo en lo alto ‘el monte, ni tampoco en tierra llana, que la tengo entre dos peñas tapadita con las bragas¹⁸.

—No la tengo entre barrancos ni caminos ni cañadas, que la tengo entre las piernas, tapadita con las bragas¹⁹.

Otras se decantan por el término *delgada*:

—Ni la tengo cuesta arriba, ni la tengo cuesta llana, la tengo en un valle oscuro debajo de mi delgada²⁰.

—Não é em vale, nem lombeiro, nem tão-pouco em Granada, é num valezinho escuro, debaixo de mi delgada²¹.

—No está en tierra cuesta ni tampoco en tierra llana, que está en un valle oscuro, debajo de mi delgada²².

Otras se decantan por *saya*:

—Não é em terra ladeira nem tão pouco em plana,

12. Versión de Malpartida de Plasencia, Cáceres (Casado de Otaola, 1995: n° 11.01).

13. Versión de Librán, Ponferrada, León (Catalán / De la Campa, 1995: n° 38.02).

14. Versión de Cuéllar, Segovia (Calvo, 1993: n° 51).

15. Versión de Pañalba de Cilleros, Murias de Paredes, León (Catalán / De la Campa, 1995: n° 38.07).

16. Versión de Macedo de Peso, Trás-os-Montes (Costa Fontes, 1987: n° 706).

17. Versión de Portela de Aguiar, León (Catalán / De la Campa, 1995, n° 38.01).

18. Versión de Degrada, Lugo (Petersen, 1982: n° 52.12).

19. Versión de Rebollo, Sepúlveda, Segovia (Calvo, 1993: n° 50.01).

20. Versión de Boal, Luarca, Asturias (Petersen, 2000: n° 0161:42).

21. Versión de Mofreira, Bragança (Ferré, 2003: n° 1256).

22. Versión de Puebla de Burón, Fonsagrada, Lugo (Valenciano, 1998: n° 43a).

é numa orreta escura, debaixo da minha saia²³.

—Minha segada, ó segador, [.....]

é nũa oreta escura debaixo da minha saia²⁴.

Y en alguna otra versión se emplea *cama*:

—Tenho-a numa terra escura, debaixo da minha cama²⁵.

Como se aprecia a simple vista, estas versiones, y muchas otras que no se han incluido en los ejemplos, están cargadas de erotismo²⁶. En los dos primeros octosílabos el romance hace referencia al lugar en el que la mujer tiene su preciada *cebada* y se explican explícitamente las verdaderas intenciones de la bastarda. El lugar citado suele ser un sitio escondido y oscuro, poco accesible —aunque hay excepciones, como la versión de León que habla de un *valle hermoso*—, y en no pocas versiones se habla directamente de que su cosecha está entre las *piernas* o algún término asociado a ellas, entre *dos peñas*. En los dos siguientes hemistiquios la indicación de lugar *debajo de*, enormemente esclarecedora, suele ir acompañada de alguna referencia indiscutiblemente sexual: las *enaguas*, las *bragas*, la *saya* o directamente la *cama*.

Sin duda, estos cuatro hemistiquios rompen definitivamente la estructura eufemística de los primeros versos y expresan sin rodeos la intención erótica que se esconde detrás del romance.

No obstante, a pesar de la gran cantidad de versiones de *La bastarda y el segador* que muestran abiertamente un contenido sexual, en la tradición de esta composición se puede rastrear también un elevado número de testimonios que, a partir de la creación poética, recurren al eufemismo y la metáfora para evitar los términos malsonantes o condenados socialmente.

Así, por ejemplo, algunas versiones identifican el sexo femenino con una *cañada*:

—En medio de dos lomitás, en una honda cañada²⁷.

—Está entre cerro y cerro en una honda cañada²⁸.

—Mi cebada, caballero, en una fresca cañada²⁹.

Desde el punto de vista de su significado, el término es bastante transparente, ya que, según el DRAE, *cañada* en su primera acepción designa un “espacio de tierra entre dos alturas poco distantes entre sí”, es decir, una especie de hendidura. Ciertamente, si

23. Versión de Bragança, Bragança (Ferré, 2003: n° 1252).

24. Versión de Bornes, Trás-os-Montes, Bragança (Costa Fontes, 1987: n° 702).

25. Versión de Mogadouro, Bragança (Ferré, 2003: n° 1254).

26. Para otros ejemplos de *enagua* no extractados véase Casado de Otaola (1995: n° 11.03), Catalán / De la Campa (1995: n°s 38.04, 38.09, 38.11), Costa Fontes (1987: n°s 685, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 706, 707), Ferré (2003: n° 1255), Gil (1944: n° 39.II), Petersen (1982: n°s 52.02, 52.07, 52.09, 52.10, 52.11), Schindler (1991: 64-65, n° 22) y Suárez López (1997: n°s 26:04, 26:06). Para otros de *bragas* véase Catalán / De la Campa (1995: n° 38:03) y Suárez López (1997: n°s 26:09, 26:12). Por último, para otros de *delgada* véase Ferré (2003: n° 1257), Galante (1903: n° V) y Petersen (2000: n° 0161:54).

27. Versión de Malligasta, Argentina (Díaz Roig, 1990: n° IV).

28. Versión del Puerto de Santa María, Cádiz (Catarella, 1993: n° XIII).

29. Versión s.l., Tenerife, Santa Cruz de Tenerife (Catalán, 1969: n° 35).

se mira una *cañada* a vista de pájaro y se pone un poco de imaginación, no parece muy descabellado pensar que ese camino entre dos lomas se asemejaría ligeramente a la parte anatómica de la mujer que el romance está intentando describir aquí. No obstante lo anterior, lo que se inserta aquí es una imagen metafórica, un juego que el receptor debe descodificar para comprender su doble significado, por lo que se aleja mucho del léxico explícito de las versiones anteriormente citadas.

Dentro del catálogo de eufemismos que se pueden desgranar del romance, el más extendido de todos es sin duda el que compara las piernas de la dama con *columnas* y su órgano sexual con el *alma*³⁰:

—Ni está en cerro ni en vereda ni tampoco está en cañada;
la tengo entre dos columnas que me traspasan el alma³¹.

—No la tengo en ningún prado, ni tampoco entre cañadas,
la tengo entre dos columnas que le atraviesan mi alma³².

Yo no la tengo en los montes ni en veredas ni en cañadas,
la tengo entre dos columnas de oro y plata labradas³³.

Claramente, los símbolos utilizados, las *columnas* y el *alma*, o materiales preciosos como el *oro* y la *plata*, desarrollan poéticamente esas referencias lascivas tan marcadas en versiones anteriores. De hecho, resulta muy interesante comprobar cómo el romancero está utilizando nuevamente los mismos mecanismos literarios que la poesía tradicional medieval y áurea. En este caso concreto, llama la atención que las *columnas* como metáfora de las piernas de la mujer aparezca reflejada en el mismo sentido en estas dos composiciones de la poesía erótica del Siglo de Oro:

¡Oh, quién, columnas bellas,
el “Non plus ultra” a estampar llegara,
y por el cuerpo enhiesto
cubriendo las estrellas
con sus brazos, cual yedra os enredara [...]
(Alzieu *et al.*, 2000, n° 95 nota)

Las columnas de cristal
que el templo del Amor sustentan
donde adora el alma mía

30. Esta versión poética parece más extendida en la mitad sur de la península, incluyendo las zonas manchega y extremeña, aunque se puede encontrar excepcionalmente en otras regiones. Véase, entre otros, Atero Burgos (1987: n°s 1, 2 y 3; 1996: n°s 13:1, 13:3, 13:5, 13:6, 13:7, 13:8), Calvo (1993: n° 0161:03), Petersen (2000: n°s 0161:21, 0161:22, 0161:23), Piñero / Atero Burgos (1986: n°s 1.17.1, 1.17.2), Ros Fábregas (2013: ref. M18-086, Z1931 Gil-053), Schindler (1991: 64-65, n° 22) y Vázquez Recio (2000: 215-218, n°s 4, 5 y 7). Por último, cabe destacar la preciosa versión grabada en una de las últimas encuestas realizadas por la Fundación Ramón Menéndez Pidal en Campanario, Badajoz, en el año 2015: <<https://youtu.be/c2XC0XlfYU>>.

31. Versión de Munera, La Roda, Albacete (Mendoza Díaz-Maroto, 1990: n° 44.1).

32. Versión de Arcos de la Frontera, Cádiz (Piñero / Atero Burgos, 1986: n° 1.17.1).

33. Versión s.l., España (Martínez Ruiz, 1956: n° XVIII).

la imagen de su belleza [...]

(Alzieu *et al.*, 2000, n° 95 nota)

Continuando con el análisis de las versiones, aún se pueden encontrar algunas otras variantes interesantes dentro de estos dos prolíficos hemistiquios. Así, por ejemplo, en algunas ocasiones se hace referencia a los *campos de regadío* y a las *corrientes de agua*.

—La tengo de regadío donde siempre pasa el agua³⁴.

—No és en cap camp solà, ni tampoc la terra plana,
és un camp de regadiu al mig de dugues muntanyes³⁵.

—Ni la tengo en tierra cuesta, ni tampoco en tierra llana,
la tengo en un valle oscuro a los corrientes del agua³⁶.

Ciertamente, una lectura picante de los *campos de regadío* y las *corrientes de agua* invita a pensar que el romance está haciendo referencia de manera más o menos evidente a los fluidos corporales de la mujer, y, por tanto, a su órgano genital. Asimismo, esta clase de términos, y otros como el *pozo* o la *noria*, aparecen asociados en la tradición erótica a la abundancia y la fertilidad, cuestiones estrechamente relacionadas con la mujer y su sexualidad³⁷:

[...] tentando el vado y la espaciosa poza
donde cifró el Amor su abril y mayo
a la pretina arremangado sayo,
anduvo entre ambos fina la retoza.

(Alzieu *et al.*, 2000, n° 107)

Debajo del delantal
tienes un pozo muy hondo,
allí se baña una trucha
con las alforjas al hombro.

(Gomarín Guirado, 2002: 50)³⁸

Parece mentira, majo,
yo no lo paso a creer,
que en una fuente tan turbia
te doblaras a beber.

(Suárez López / Ornos Fernández, 2005: 122-123)

[...] pues que quedé sin dote, que mi madre me dejó solamente una añora [= noria]
con su huerto [...] (Allaigre, 2011, 179)³⁹

34. Versión de Villaconejos de Trabaque, Cuenca (Petersen, 2000: n° 0161:59).

35. Versión de Cavallera, Gerona (Rebés / Ruiz, 1994: n° 16).

36. Versión de Rioscuro, León (Catalán / De la Campa, 1995: n° 38.5).

37. Para el simbolismo erótico del *pozo* véase Pedrosa (2005).

38. Otra versión muy similar puede encontrarse en Suárez López / Ornos Fernández (2005: 122-123).

39. Nótese que, en este caso, para Lozana la *ñora* (*i.e.* su órgano sexual) no sólo será fértil en el sentido literal de la palabra, sino también en cuanto al rendimiento económico que puede sacar de ella teniendo en cuenta su oficio.

Por último dentro de este fragmento, merece la pena extractar tres curiosas versiones que, además de describir el lugar donde está la *cebada*, como en los casos anteriores, describen de alguna manera la planta en sí:

—Segador que tanto siegas ¿qué tal está la cebada?
[.....] —Chiquitita y bien granada;
la barbita tiene negra, la cañita colorada⁴⁰.
[...] Tiene el grano colorado, negra tiene la plagana⁴¹.

—Está entre cerro y cerro en una honda cañada
que las espigas eran negras y la tierra colorada⁴².

Obviamente, el juego eufemístico de colores no es nada inocente, pues el *rojo* y el *negro* son, de alguna manera, los tonos predominantes del sexo femenino. Además, parece bastante extraño que una planta de cebada pueda estar formada por estos tonos y no por verdes, marrones o amarillos.

Indudablemente, esta parte central del romance, donde se describe la petición de la dama y el lugar en el que se debe hacer la siega, es el fragmento en el que se desarrollan de forma más notable las alusiones eróticas. Sin embargo, en no pocas versiones las referencias sexuales no se limitan solo a estos versos, sino que continúan con la descripción más o menos explícita del acto sexual entre los protagonistas. Así, por ejemplo, se pueden rastrear menciones a la *cama*, se cita la *noche* o la *media noche* como (extraña) hora para la *siega* y, sobre todo, se hace hincapié en la cantidad de *gavillas*, *manadas* o *haces* —en las versiones de la zona sur de la Península— que el segador ha desarrollado en ese tiempo. El número, además, suele ser bastante abultado, *siete*, *ocho*, *doce* y hasta *veinte*⁴³. Si se entienden estos eufemismos en el sentido de asaltos amorosos o literalmente *polvos*, como encontramos en dos versiones leonesas (Catalán / De la Campa, 1995: n^{os} 38.03 y 38.04), cualquiera puede imaginar que el segador debía de quedar exhausto de tanto trabajo.

Como se ha apuntado al principio, muchos de los testimonios analizados terminan aquí; sin embargo, en las versiones más extensas del romance la historia continúa. La dama, generalmente, paga a su amante por los servicios prestados con monedas y un pañuelo de Holanda y le invita a que regrese de nuevo⁴⁴. Inmediatamente después los

40. Versión de Malligasta, Argentina (Díaz Roig, 1990: n^o IV).

41. Versión s.l., Tenerife (Catalán, 1969: n^o 35).

42. Versión del Puerto de Santa María, Cádiz (Catarella, 1993: n^o XIII).

43. Para la referencia a la *cama* véase, entre otros, Atero Burgos (1996: n^{os} 13:1, 13:7), Catalán / De la Campa (1995: n^{os} 38.03, 38.04, 38.08, 38.11), Costa Fontes (1987: n^o 706), Ferré (2003: 1250), Petersen (2000: n^{os} 0161:22, 0161: 42, 0161:59, 0161:60), Schindler (1991: 64-65, n^o 22), Suárez López (1997: n^{os} 26:07, 26:08 y 26:10) y Valenciano (1998: n^{os} 43a, 43b). Para *noche*, Armistead y Silverman (1979: 108-109), Atero Burgos (1996: n^o 13:7), Calvo (1993: n^o 0161:03), Catalán (1969: n^o 153), Catalán / De la Campa (1995: n^{os} 38.01, 38.03, 38.04, 38.05, 38.11), Martínez Ruiz (1956: n^o XVIII), Mendoza Díaz-Maroto (1990: n^o 44.1), Petersen (2000: n^{os} 0161:22, 0161:45, 0161:57), Schindler (1991: 64-65, n^o 22) y Suárez López (1997: n^{os} 26:04, 26:05, 26:08 y 26:10). Para las *gavillas*, *manadas* o *haces* y su cantidad —*siete*, *ocho*, *doce*, *veinte*—, Atero Burgos (1996: n^{os} 13:1, 13:7), Catalán / De la Campa (1995: n^{os} 38.01, 38.05, 38.08), Martínez Ruiz (1956: n^o XIII), Mendoza Díaz-Maroto (1990: n^{os} 44.1, 44.5), Petersen (2000: n^{os} 0161:22, 0161:23), Schindler (1991: 64-65, n^o 22), Suárez López (1997: n^{os} 26:04, 26:05, 26:08) y Valenciano (1998: n^o 43a).

44. Para las posibles connotaciones sexuales de este *pañuelo de Holanda*, referidas a la virginidad, véase Vázquez Recio (2000: 334-337).

versos describen cómo las campanas doblan por la muerte del segador, que en algunas ocasiones puede haber sido asesinado por la dama y en otras puede haber muerto por agotamiento sexual, desmayado⁴⁵. Una tercera vía de este romance es la que deja el final abierto, obviando cualquier explicación sobre la muerte del hombre y dejando que el receptor interprete el final libremente.

De hecho, como suele ser habitual en este romance, existe una cuarta variante que resulta enormemente interesante desde el punto de vista de la creación poética, pues algunas versiones recuperan en el desenlace ese léxico tan explícito que ya había aparecido anteriormente:

no murió de mal de amores ni tampoco de costado,
se murió de purgaciones que la Juana le había dado⁴⁶.

no murió de mal de amores ni tampoco del costado,
que murió de purgaciones que la Xuana le ha pegado⁴⁷.

No murió de pulmonía, ni de calentura mala,
ha muerto de un sigilazo que le ha pegao la bastarda⁴⁸.

La referencia a la sífilis o “el mal francés”, tan común en los textos eróticos tradicionales, remarca en este desenlace el sentido sexual de todo el poema⁴⁹.

Por otro lado, esta no es la única referencia sexual que se puede rastrear en los últimos versos del romance, ya que algunas versiones extremeñas y una salmantina incluyen una curiosa variante referida a la *espada* y la *guadaña*:

—Vuelve atrás, buen segador, esa cuenta ya va errada.
—No vuelvo atrás, gran señora, aunque reviente mi espada⁵⁰.

—Vuelve p’atrás, segador, que esta cuenta ya va errada.
—Yo p’atrás no he de volver aunque se rompa mi guadaña⁵¹.

45. Resulta muy curiosa una versión de Arcos de la Frontera, Cádiz, donde explícitamente se dice que el segador “ha muerto de una hartada” (Atero Burgos, 1996: n° 13:3).

46. Versión de Susaño del Sil, León (Catalán / De la Campa, 1995: n° 38.03).

47. Versión de Vilares, Lugo (Valenciano, 1998: n° 43b). Nótese que estas dos versiones de León y Lugo, con esa mención de “no murió de mal de amores”, aparecen claramente contaminadas por la *fórmula discursiva* más universal del romancero: “No me entierren en sagrado” (Catalán, 1997: 291-306). Curiosamente, en esta ocasión la interpretación de la fórmula cambia radicalmente, pues de referirse a un suicidio por un amor imposible se convierte en una mención de la muerte por extenuación física o, más concretamente, por enfermedad venérea, tras la correspondencia amorosa.

48. Versión de Valdemanco, Madrid (Petersen, 2000: n° 0161:61).

49. Para otras versiones que hacen referencia a la sífilis véase Iglesias Ovejero (1986: 238), Catalán / De la Campa (1995: n°s 38.01, 38.03, 38.04), Petersen (2000: n° 0161:4) y Suárez López (1997: n° 26:13). Por otro lado, algunos ejemplos de estos textos referidos a la sífilis pueden encontrarse en Alzieu *et al.* (2000: n° 144) y, muy especialmente, en el capítulo dedicado a sífilis y la poesía en la monografía sobre poesía erótica áurea de Díez Fernández (2003: 257-288).

50. Versión de Malpartida de Plasencia, Cáceres (Casado de Otaola, 1993: n° 11.01).

51. Versión de Cañaverál, Cáceres (Casado de Otaola, 1993: n° 11.05).

—Vuelva atrás, mi segador, que esa cuenta ya va errada.
—Atrás no me he de volver, aunque reviente mi espada⁵².

Sin duda, la *espada*, el *puñal*, el *punzón* y cualquier otro objeto punzante que pueda penetrar, como la *azada* o el *hacha*, tienen una connotación erótica muy clara en toda la tradición:

Es un bravo sin espada,
nada [...];
y un impotente en el lecho,
sin provecho [...]
(Alzieu *et al.*, 2000, n° 97 nota)

Galán: ¡Oh, quién fuera su hortelano!
Dama: Cuando lo fuera, ¿qué había?
Galán: No dejara en todo el día
el azadón de la mano.
(Alzieu *et al.*, 2000, n° 79)

Hay que tener en cuenta, además, que esta implícita mención del miembro viril masculino también se sugiere al comienzo del romance en varias versiones:

veintitrés condes la quieren y a ninguno les da cara:
unos por ser ya muy viejos y otros por no tener barba,
otros por no tener pulso pa darle vuelo ‘ la espada⁵³.

[...] que nehum le namorava.
unos, que já eram viejos, e outros, que no tenían barba;
otros, que no tenían pulso p’ra manejar la espada⁵⁴.

[...] a todos ponía falta.
Uns, que eram mui beilhos, outros, que no teniam barba;
outros que no teniam pulso para menear a espada⁵⁵.

La pícaro dama no solo se fija en la nobleza o la hombría del que quiere que sea su amante, sino también en su destreza en el manejo de la *espada*, pues obviamente en cuestiones amorosas la bastarda necesita disponer de una *espada fuerte y bien erguida*⁵⁶.

Aun más, si se acepta este doble sentido de las herramientas del segador en el romance, se podría pensar que los versos aparentemente inocentes con los que se describe al

52. Versión de Robleda, Salamanca (Iglesias Ovejero, 1986: 237-239).

53. Versión de Librán, León (Catalán / De la Campa, 1995: n° 38.02).

54. Versión de Bragança, Bragança (Ferré, 2003: n° 1251).

55. Versión de Miranda do Douro, Trás-os-Montes (Ferré, 2003: n° 1253).

56. Esta misma referencia, o similar, por la que parecen tener especial predilección las versiones portuguesas, puede encontrarse, entre otros, en Catalán / De la Campa (1995: n° 38.08), Costa Fontes (1987: n° 706) y Ferré (2003: n°s 1250, 1254, 1255, 1256, 1257, 1258, 1259).

hombre en la mayoría de las versiones se prestan también a una interpretación lasciva en segundo plano:

Se ha enamorado de uno, que hacía mayor manada;
la hoz tenía de oro, la empuñadura de plata⁵⁷.

Se enamoró de uno de ellos, de aquél que mejor segaba,
el que tien la hoz de oro y el mango de filigrana⁵⁸.

De los tres, el más pequeño, de largo se dibujaba.
Gasta manija de oro y las hoces plateadas⁵⁹.

En un primer nivel de interpretación parece que la intención del romance sería ennoblecer al segador a través de la descripción de sus lujosas herramientas y ropajes, pues no hay que olvidar que, aunque bastarda, la dama pertenece a una clase social claramente superior a la del hombre. Con esta descripción preciosista se mitigaría de alguna manera la transgresión social que muestra el poema⁶⁰.

Sin embargo, más allá de lo anterior, no parece casual que la bastarda se quede prendada de los encantos del segador que tiene la *hoz* más llamativa y brillante, ya que esta es la herramienta que él utilizaría para *segar*, con todas las connotaciones eróticas que implica dicha labor⁶¹. De hecho, si se atiende al desenlace de la versión de Cañaveral, Cáceres, extractada anteriormente, parece que la propia *gadaña*, otro de los instrumentos fundamentales de la siega, puede esconder también un doble sentido lascivo.

Así, por ejemplo, en una versión de Oteruelo de Valduerna, León, en el momento en el que el encuentro sexual va a tener lugar se dice: “Subió por la primera escalera / la gadaña no cortaba” (Catalán / De la Campa, 1995: n° 38.10), lo que parece hacer referencia jocosamente a la poca virilidad del segador. Por otro lado, en una versión de Arroyo de la Luz, Cáceres, cuando la pareja ha tenido ya varios asaltos amorosos, la dama pregunta al segador por qué suspira, a lo que él contesta: “Yo suspiro, gran señora, / por mi hoz y por mi aljaba” (Armistead / Silverman, 1979: 108-109), es decir, suspira porque va a terminar rompiendo sus herramientas de darles tanto uso.

A la luz de los ejemplos anteriores, parece claro que existe una relación entre la *gadaña*, la *hoz* y otras herramientas del campo y el miembro viril. De hecho, esta erotización de los instrumentos agrícolas aparece de nuevo explícitamente en una cancioncilla popular recogida en Asturias:

Segador que cabruñas
la to gadaña,

57. Versión de Torices, Cantabria (Cossío, 1934: n° 302).

58. Versión de Librán, León (Catalán / De la Campa, 1995: n° 38.02).

59. Versión de Torre de Don Miguel, Cáceres (Petersen, 2000: n° 0161:57).

60. Para otras versiones que reproducen este tipo de descripciones véase, entre otros, Armistead / Silverman (1979: 107), Calvo (1993: n° 51), Catalán (1969: n° 35), Catalán / De la Campa (1995: n° 38.02, 38.05), Catarella (1993: n° XIII), Gil (1944: n° 39.ii), Ferré (2003: n° 1251, 1260), Martínez Ruiz (1956: n° XVIII), Petersen (2000: n° 0161:21, 0161:22, 0161:23, 0161:27, 0161:42), Piñero / Atero Burgos (1986: n° 1.17.1, 1.17.2) y Valenciano (1998: n° 43^a).

61. Nótese que la metáfora, en este caso, no estaría relacionada con la forma fálica de la herramienta, sino más bien con el uso que esta tiene.

al sentir el martiellu
tíemblame el alma⁶².

(Suárez López / Ornosá Fernández, 2005: 87)

Incluso pueden encontrarse esta clase de juegos léxicos fuera del ámbito hispánico, como en la balada inglesa *The Mower*, recuperada de un pliego suelto del siglo XIX por Armistead / Silverman (1979: 110-111), donde aparece una alusión similar:

It was one summer's morning on the fourteenth day of May,
I met a fair maid, she ask'd my trade, I made her this reply,
For by my occupation I ramble up and down,
With my taring seythe in order to mow the meadows down [...]

(Armistead / Silverman, 1979: 110-111)

Era una mañana veraniega del catorce de mayo,
me encontré con una bella doncella, ella me preguntó mi oficio y yo le contesté
que mi ocupación era ir de un lado para otro
con mi desgarradora guadaña para segar campos [...]

(Traducción de Vázquez Recio, 2000: 298)

En definitiva, este breve análisis de las variantes más interesantes de *La bastarda y el segador* permite comprobar cómo el romance, explícitamente erótico en un gran número de versiones, recurre en otras a mecanismos de creación e innovación poética para expresar aquello que está socialmente condenado. De esta manera, parece claro que tanto el "autor-legión", como el individual, busca en su referente más inmediato, la naturaleza, la forma de expresar esa pasión amorosa que todo ser humano, desde la Edad Media hasta el siglo XXI, ha experimentado en alguna ocasión.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALZIEU, Pierre, JAMMES, Robert y LISSOURGES Yvan (eds.) (2000), *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.
- ARMISTEAD, Samuel G. y SILVERMAN, Joseph H. (1979), *Tres calas en el romancero sefardí (Rodas, Jerusalén, Estados Unidos)*, Valencia, Castalia.
- ATERO BURGOS, Virtudes (1987), «El romance de *La bastarda y el segador* en la tradición oral de la serranía gaditana», *Revista Gades*, 15, 205-230.
- ATERO BURGOS, Virtudes (1996), *Romancero general de Andalucía I. Romancero de la provincia de Cádiz*, Cádiz, Fundación Machado / Universidad de Cádiz / Diputación Provincial de Cádiz.
- CALVO, Raquel (1993), *Romancero general de Segovia*, con la supervisión de Diego Catalán, Segovia, Seminario Menéndez Pidal / Diputación Provincial de Segovia.

62. "Sacar o renovar el corte al dalle o guadaña, picándolo en toda su longitud con un martillo adecuado sobre un yunque pequeño que se clava en tierra" (DRAE, s. v. cabruñar).

- CASADO DE OTAOLA, Luis (1995), *El romancero tradicional extremeño. Las primeras colecciones [1809-1910]*, bajo la dirección de Diego Catalán, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal / Asamblea de Extremadura.
- CATALÁN, Diego (1969), *La flor de la marañuela. Romancero general de las Islas Canarias*, tomo I, Madrid, Seminario Menéndez Pidal.
- CATALÁN, Diego (1997), *Arte poética del romancero oral*, Madrid, Siglo XXI de España Editores.
- CATALÁN, Diego y DE LA CAMPA, Mariano (1995), *Romancero general de León I. Antología 1899-1989*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal / Diputación Provincial de León.
- CATARELLA, Teresa (1993), *El romancero gitano-andaluz de Juan José Niño*, Sevilla, Fundación Machado.
- COSSÍO, José M^a de y MAZA SOLANO, Tomás (1934), *Romancero popular de la montaña: Colección de romances tradicionales*, tomo II, Santander, Sociedad Menéndez y Pelayo.
- COSTA FONTES, Manuel da (1987), *Romancero da provincia de Trás-Os-Montes*, tomo I, Coimbra, Universidade.
- DELICADO, Francisco (2011), *La Lozana andaluza*, Claude Allaigre (ed.), Madrid, Cátedra.
- DÉBAX, Michelle (1982), *Romancero*, Madrid, Editorial Alhambra.
- DEVOTO, Daniel (1974), «Pisó yerba enconada», en *Textos y contextos. Estudios sobre la tradición*, Daniel Devoto (ed.), Madrid, Gredos, 11-46.
- DÍAZ ROIG, Mercedes (1990), *Romancero tradicional de América*, México, El Colegio de México.
- DÍEZ FERNÁNDEZ, J. Ignacio (2003), *La poesía erótica de los Siglos de Oro*, Madrid, Laberinto.
- DRAE = REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.3 en línea]. Accesible en: <<https://dle.rae.es>> [30 de marzo de 2020].
- FERRÉ, Pere (2003), *Romanceiro português da tradição oral moderna. Versões publicadas entre 1828 e 1960*. III volumen, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- FRENK, Margit (ed.) (1987), *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid, Castalia.
- FRENK, Margit (2006), «Símbolos populares en las viejas canciones populares hispánicas», en *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, en Margit Frenk (ed.), México, FCE, 329-352.
- GALANTE, Abraham (1903), «Quatorze romances judéo-espagnols», *Revue Hispanique*, 10 (35-36), 594-606.
- GIL, Bonifacio (1944), *Romances populares de Extremadura recogidos de la tradición oral*, Badajoz, Diputación Provincial.
- GOMARÍN GUIRADO, Fernando (2002), *Cancionero Secreto de Cantabria*, Oiartzun (Gipuzkoa), Sendoa.

- IGLESIAS OVEJERO, Ángel (1986), «Romance de la Bastarda», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 41, 237-239.
- MARTÍNEZ RUIZ, Juan (1956), «Romancero de Güéjar Sierra (Granada)», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 12 (4), 495-559.
- MENDOZA DÍAZ-MAROTO, Francisco (1990), *Antología de romances orales recogidos en la provincia de Albacete*, Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses de la Excm. Diputación de Albacete.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1968), *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí)*, tomo II, Madrid, Espasa Calpe.
- NASCIMENTO, Braulio do (1972), «Eufemismo e Criação Poética no Romancero Tradicional», en *1^{er} Coloquio internacional. El romancero en la tradición oral moderna*, Diego Catalán y Samuel G. Armistead (eds.), Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal / Rectorado de la Universidad de Madrid, 277-296.
- PEDROSA, José Manuel (2005), «El pozo como símbolo erótico: del *Libro de buen amor* y Góngora a *La Regenta* y Miguel Hernández», en Pedro Manuel Piñero Ramírez (ed.), *Dejar hablar a los textos: Homenaje a Francisco Marquez Villanueva*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1375-1396.
- PETERSEN, Suzanne H. (1982), *Voces nuevas del romancero castellano-leonés*, tomo II, Madrid, Editorial Gredos.
- PETERSEN, Suzanne H. (2000 -), *Pan-Hispanic Ballad Project*, University of Washington. Accesible en línea en: <<https://depts.washington.edu/hisprom/>>.
- PIÑERO, Pedro M. y ATERO BURGOS, Virtudes (1986), *Romancerillo de Arcos de la Frontera*, Cádiz, Diputación Provincial de Cádiz.
- PIQUERO, Álvaro (2015), «Erotismo natural en *La Lozana andaluza*: una visión traslaticia de la fauna y la flora en la obra de Francisco Delicado», *eHumanista*, 31, 539-559.
- PIQUERO, Álvaro (2017), «‘Dentro en el vergel moriré’: El huerto como espacio erótico en la tradición literaria hispánica», en Alba Agraz Ortiz y Sara Sánchez-Hernández (eds.), *Topografías literarias. El espacio en la literatura hispánica de la Edad Media al siglo XXI*, Madrid, Biblioteca Nueva, 49-59.
- REBÉS, Salvador y RUIZ, Isabel (1994), «Noticia d’un recull de cançons tradicionals de la Catalunya Vella», en *De Balada y Lirica. Tercer Coloquio Internacional sobre el Romancero*, Diego Catalán, J. Antonio Cid, Beatriz Mariscal, Flor Salazar y Ana Valenciano (eds.), tomo II, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal / Universidad Complutense, 79-108.
- ROS FÁBREGAS, Emilio (2013 -), *Fondo de Música Tradicional*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). Accesible en línea en: <<https://musicatradicional.eu/es/home>>.
- RUIZ FERNÁNDEZ, María Jesús (1991), *El romancero tradicional de Jerez: estado de la tradición y estudio de los personajes*, Jerez, Caja de Ahorros de Jerez.

- SCHINDLER, Kurt (1991), *Música y poesía popular de España y Portugal*, editado por Israel J. Katz y Miguel Manzano Alonso, Salamanca, Centro de Cultura Tradicional / Diputación de Salamanca.
- SOSA-VELASCO, Alfredo J. (2003), «El huerto de Melibea: Parodia y subversión de un topos medieval», *Celestinesca*, 27, 125-148.
- SUÁREZ LÓPEZ, Jesús (1997), *Silva asturiana IV. Nueva colección de romances (1987-1994)*, Oviedo / Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal / Real Instituto de Estudios Asturianos / Ayuntamiento de Gijón / Archivo de Música de Asturias.
- SUÁREZ LÓPEZ, Jesús y ORNOSA FERNÁNDEZ, Fernando (2005), *Cancionero secreto de Asturias*, Gijón, Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular.
- VALENCIANO, Ana (1998), *Os romances tradicionais de Galicia. Catálogo exemplificado de sus temas*, Madrid / Santiago de Compostela, Fundación Ramón Menéndez Pidal / Xunta de Galicia.
- VASVÁRI, Louise O. (1988), «Vegetal-Genital Onomastics in the *Libro de buen amor*», *Romance Philology*, 42 (1), 1-29.
- VÁZQUEZ RECIO, Nieves (2000), *Una yerba enconada. Sobre el concepto de motivo en el romancero tradicional*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad.

DE AMORES Y SUCESIONES EN EL ROMANCERO

BEATRIZ MARISCAL HAY

El Colegio de México

RESUMEN

A la muerte del príncipe Alfonso de Portugal, su viuda, la princesa Isabel de Castilla, ordenó la composición en la corte española de un romance en recuerdo de su trágico fallecimiento que fue adoptado por la tradición portuguesa y que, como resultado del proceso de adaptación a las necesidades de comunicación de sus transmisores, propio de la tradición oral, ha logrado sobrevivir durante siglos en la tradición oral de diversas comunidades portuguesas.

PALABRAS CLAVE

Romancero; amor y muerte; príncipe Alfonso de Portugal.

ABSTRACT

Upon the death of Prince Alfonso of Portugal, his widow, Princess Isabel of Portugal, had a *Romance* composed in the Spanish court in remembrance of his tragic death. The romance was adopted by the Portuguese tradition, and as a result of oral tradition's process of adaptation to the communication needs of its transmitters, it has survived for centuries as part of the oral tradition of several Portuguese communities.

KEYWORDS

Romancero; love and death; Prince Alfonso of Portugal.

El 13 de julio de 1491, el príncipe Alfonso, hijo de Juan II de Portugal y heredero del trono, caía de su caballo a la orillas del Tajo y moría dejando viuda a la princesa Isabel de Castilla, su esposa de pocos meses.

La muerte prematura del joven y agraciado príncipe, cuyo matrimonio con la princesa española había sido ocasión de manifestaciones de júbilo por parte lo mismo de españoles que de portugueses, era razón de duelo para ambas naciones, como se encarga de señalar el historiador y poeta portugués García de Resende en su poema luctuoso:

Era de dezaseis annos, por sua gran fermosura
e casado de octo meses, foy no mundo nomeado
perfecto entre os mundanos, angelica criatura;
muy quisto dos castelhanos, nunca foy tal desventura
descanso dos portugueses, nem Principe tam amado!
Huna triste terça feira, em Castella e Portugal

correndo una carreira, foy tam sentido seu mal,
em huno cavallo cahio; tan chorado em toda Espanha,
nunca fallou nem bolio que foy tristeza tamanha
e morreo desta maneira, que se nam vio outra tal.

(Resende, 1973: 341)

Se había tratado evidentemente de una boda arreglada entre monarcas, que había comenzado a fraguarse en 1479 y ratificado en marzo de 1480 con el tratado de Moura, en el que se señalaba se celebrarían las bodas en 1482 y el enlace en 1489 cuando el príncipe adquiriera la mayoría de edad, los 14 años. La princesa Isabel, algo mayor que Alfonso, era también muy hermosa y agraciada, por lo que al llegar el príncipe a conocer a su esposa en el cenobio de Estremoz, el enamoramiento de ambos parece haber sido instantáneo, de ahí que esa misma noche se consumó el matrimonio de los príncipes, “con gran escándalo de los frailes cuando lo supieron”, según registra el historiador Sousa (1954: 33-51).

Isabel, desconsolada por la muerte de su amado esposo, regresó a España y como parte de su duelo, pidió al poeta fray Ambrosio Montesino compusiera un romance que recordara la muerte del príncipe Alfonso. El romance fue publicado en 1508 en el *Cancionero* de Montesino y dice así:

Hablando estaba la reyna en cosas bien de notar
con la infanta de castilla princesa de Portugal
a grandes bozes oyeron un cavallero llorar:
su ropa hecha pedaços sin dexar de se messar,
diziendo nuevas os traygo para mill vidas matar;
no son de reynos estraños, de aquí son deste lugar.
Desgreñad vuestros cabellos, collares ricos dexad;
derribad vuestras coronas y de xerga os enlutad;
por pedrería y brocado vestid diforme sayal;
despedíos de vida alegre con la muerte os remediad.
Entramas a dos dixeron, con dolor muy cordial,
con semblante de mortales bien con boz para espiar:
acabadnos cavallero, de hablar y de matar;
dezid qué nuevas son estas de tan triste lamentar;
los grandes reyes de España son bivos o va les mal
que tienen cerco en Granada con triunfo imperial,
a qué causa days los gritos que al cielo quieren llegar;
hablad ya que nos morimos sin podernos remediar.-
- Sabed dixo el cavallero muy ronco de bozes dar
que fortuna os es contraria con maldita cueldad
y el peligro de su rueda por vos ovo de pasar.
Yo lloro porque se muere vuestro príncipe real,
aquel solo que paristes, reyna de dolor sin par,
y el que mereció con vos real princesa casar,
de los príncipes del mundo al mayor el más ygal,
esforçado lindo cuerdo y el que más os pudo amar,

que cayó de un mal cavallo corriendo en un arenal
do yaze casi defunto sin remedio de sanar,
si lo quieres ver morir andad señoras andad
que ya ni vee ni oye ni menos puede hablar,
sospira por vos princesa por señas de lastimar
con la candela en la mano nos [no os] ha podido olvidar
con el esta el rey su padre que quiere desesperar.
Dios os consuele señora si es posible conortar,
que el remedio destes males es a la muerte llamar.

(Montesino, 1508)

Se trataba de un romance noticiero, de factura culta a pesar de los elementos propios del romancero tradicional que utiliza el poeta en algunos versos; un poema que cumplía con la función de informar sobre un suceso que interesaba a la comunidad española, de la misma manera que había interesado a la portuguesa, tanto por razones políticas, ya que la muerte del príncipe Alfonso cancelaba de momento la tan anhelada alianza que prometía su matrimonio con la infanta Isabel, como humanas, al tratarse del trágico fallecimiento de un joven recién casado¹.

Evidentemente surgieron en España y Portugal otras composiciones tanto cronísticas como poéticas sobre la muerte de quien había sido brevemente el heredero al trono no solo de Portugal sino de España, pero la que recordamos es el romance de Montesino, en razón de la herencia que dejó en el romancero tradicional, y que llegó hasta la tradición oral portuguesa del siglo XX.

No toda la crítica que se ha interesado en el romance tradicional portugués de la *Muerte del príncipe don Alfonso de Portugal* (IGR: 0069) está de acuerdo con asignar al romance de Montesino el papel de origen de la tradición moderna. Morel Fatio (1873: 132) y Paris (1872: 373 y ss.) consideraban que había sido compuesto a la luz de un romance popular, más breve, del que se había publicado una versión en un cancionero francés del siglo XV, mientras que Milá i Fontanals (1896) y Menéndez Pidal eran de la opinión de que el romance tradicional era una forma popularizada, más simple y breve del romance de Montesino.

El romance popular del siglo XV, publicado por Gaston Paris y, en una versión corregida por Menéndez Pidal, dice así:

¡Ay, ay, ay, qué fuertes penas! ¡ay, ay, ay, ay, qué fuerte mal!
Hablando estaba la reina en su palacio real
con la infanta de Castilla princesa de Portugal,
¡Ay, ay, ay, ay...!
Allí vino un caballero con grandes lloros llorar:
Nuevas te traigo, señora, dolorosas de contar.

1. Menéndez Pidal emparentaba a los romances noticieros con los romances épico-heroicos en razón de su función informativa de sucesos de interés (1953, I: 301-307). En su estudio sobre este romance, Paul Bénichou, (1975: 113-124) hace un amplio repaso de esta discusión y se adhiere a la tesis pidalina, pero niega el carácter "noticioso" de este romance ya que, en contraste del romance de la *Muerte del príncipe don Juan* (IGR: 0006), no dice nada sobre la muerte misma de Alfonso más allá de anunciarla.

¡Ay, ay, ay, ay...!
Ay, no son de reino extraño d'aquí son de Portugal;
vuestro príncipe señora, vuestro príncipe real
¡Ay, ay, ay, ay...!
es caído d'un caballo y l'alma quiere a Dios dar;
si lo queredes ver vivo n'os queredes detardar.
¡Ay, ay, ay, ay...!
Allí estaba el rey su padre que quiere desesperar,
Lloran todas las mujeres casadas y por casar.
¡Ay, ay, ay, ay... !

(Menéndez Pidal, 1953 II: 37-38)

Independientemente de cuál haya sido su primera redacción, lo notable es que el romance de la *Muerte del príncipe don Alfonso de Portugal* se haya adaptado a través del tiempo y del espacio a las necesidades de comunicación de diversas comunidades portuguesas y por tanto haya sido mantenido en su memoria colectiva.

El romance tradicional, del que he podido consultar unas 59 versiones en portugués, la mayoría procedente de Madeira, con una versión recogida en Brasil y una en Estados Unidos, se inicia igualmente con la noticia de la muerte del príncipe de Portugal, además de que recuerda detalles como la causa de la muerte: una caída del caballo, y el gran desconsuelo de la princesa, casada de poco tiempo, pero sustituye al mensajero que lleva la noticia por una paloma:

Princesa estava à janela casadinha d' oito dias,
por li passou um pombo branco, -Oh, que novas me trazias!
- Que novas trago à senhora com vontade de chorar:
vosso marido é morto em reinos de Portugal.
Caiu dum cavalo abaixo em cima dum lajeado,
arrebentou fel e bofe, 'tá em ponto de expirar².

El romance culto consta solamente de una secuencia narrativa en la que se refiere la llegada de la noticia del accidente que sufre el príncipe al caer del caballo. El sujeto es un mensajero que irrumpen en la cámara de la reina y la princesa de Portugal con muestras de gran dolor y les informa que el príncipe cayó del caballo y está a punto de fallecer acompañado por su padre, por lo que deben acudir con presteza y señales de duelo.

En contraste, en la tradición oral moderna, el relato, a pesar de ser más breve, no se detiene en el aviso de lo que está por suceder, sino que agrega una secuencia más en la que se relata el desplazamiento de la princesa hasta el lugar del accidente, una acción que no recoge el romance de Montesino, pero que evidentemente sucedió, y el encuentro entre los dos amantes, en el que el moribundo declara que considera inapropiado que su esposa haya ido a su lado.

A princesa, assim qu' ele soube, tratou-se de aprontar,
A pegar nos sês vestido sem os poder enfiar,

2. Versión de Ribeira Quente, Ilha de S. Miguel, recogida en febrero de 1970 (Purcell, 1987: 68).

Suas aias atrás dela sem as poder agarrar.
 - P' onde vens, o mulher minha, vens-m' acabar de matar³!

Esta secuencia puede complicarse con una acción de la princesa, que pretende intervenir en el suceso que le han dicho es inevitable: pide que le traigan a un médico/barbero, para que practique una sangría al herido:

Chamem-m' aquele barbeiro que venha aparelhado
 Que traga lanceta d'oiro e liga d'oiro fiado;
 Dê picada pequenina, dada com todo cuidado,
 Que ñã sinta elle dor, mas que fique bem sangrado⁴.

Una muestra de la voluntad de la princesa de no plegarse al destino que le deparaba esa rueda de la fortuna que invocaba el poema de Montesino:

que fortuna os es contraria con maldita crueldad
 y el peligro de su rueda por vos ovo de pasar.

Expresión igualmente de fuerza de voluntad de la joven es el rechazo que hace a la sugerencia de su esposo de que se vuelva a casar.

'Inda és tu mulher nova, 'inda te podes casar.
 - Nã me caso, ñã me caso, sem lograr o mê perdido,
 Mesmo qu'ê busque ñã acho outro tã belo marido⁵.

La joven princesa no solamente se rehúsa a iniciar una nueva vida con otro hombre, sino que se declara capaz de cometer el mayor acto de voluntad que puede realizar un individuo: optar por la muerte; lo que la excluiría de la posibilidad de salvar el alma.

- O mal de amor ñão tem cura, qu' é um mal enviolado;
 quem morre de mal de amor ñão se enterra em sagrado,
 enterra-se em campos verdes onde forem lembrados,
 à boca da sepultura um retrato mal tirado,
 para quem passar dizer: "Cá morreu o malfadado!"⁶.

Estos versos fueron calificados por Ramón Menéndez Pidal como "postizo tardío" y por Paul Benichou como contaminación absurda. Se trata de un motivo narrativo muy socorrido en el romancero tradicional que, independientemente del texto romancístico al que haya pertenecido originalmente, suele aparecer incorporado a diversos romances como una unidad significativa, parte del vocabulario del romancero tradicional, que han aprovechado los transmisores de romances para dar actualidad a diversos temas romancísticos.

3. Versión de Mosteiros, concejo de Ponta Delgada, Ilha de S. Miguel, recitada por Maria do Patricio (Purcell, 1987: 71-72).

4. Versión de Madeira, publicada por Azevedo (1880: 249).

5. Versión de Campo de Cima (concejo de Porto Santo, recitada por Maria Fernanda Melim, 52 años. Recogida por Pere Ferré, 7/8/81 (Ferré, 1982: 36).

6. Versión de Ponta Garça, Ilha de S. Miguel (Purcell, 1987: 71).

La muerte del príncipe Alfonso había causado un gran dolor a la princesa Isabel, que decidió regresar a España con sus padres, y había causado también un grave inconveniente en los proyectos políticos de Isabel y Fernando de consolidar la paz entre ambas naciones, por lo que seis años más tarde concertaron una nueva boda de la princesa Isabel con el rey Manuel de Portugal, Manuel “el afortunado”, tío de Alfonso, cuando éste accedió al trono de Portugal a la muerte de su hermano, el rey Juan II.

El júbilo por esta nueva posibilidad de alianza quedaría, sin embargo, destrozado con la muerte en circunstancias igualmente trágicas del príncipe don Juan, hermano de Isabel, justo en vísperas de la nueva boda de Isabel con el rey de Portugal, un suceso que fue también cantado por el romancero.

No es necesario aquí hablar de la importancia que tiene para los estudiosos del romancero el romance de la *Muerte del príncipe don Juan*, notable no solamente por haber sido el detonador de la búsqueda y estudio en el siglo XX de la tradición oral castellana, como señalaba Catalán (1998: 34-107), sino también por el gran número de versiones del romance que se han recogido de la tradición oral moderna, las cuales han mantenido el recuerdo de un número importante de datos históricos. Al igual que en el romance de la *Muerte del príncipe don Alfonso de Portugal*, la tradición centra su atención en el drama que constituye la muerte prematura de un joven enamorado, de los límites a los que puede llevar una pasión amorosa, al centrar su atención en el gran amor del príncipe don Juan por su esposa, la princesa Margarita, un amor calificado de excesivo al punto de haber sido la causa de su muerte, no solamente según el romancero sino los registros cronísticos.

Como hemos constatado quienes hemos tenido la suerte de escuchar el canto o la recitación de romances de la tradición oral, quienes los recuerdan procuran siempre darnos el texto tal y como lo escucharon, generalmente de voz de su madre, sus abuelas o sus tías, pero el proceso tradicional tiene una gran complejidad que implica la descodificación de un texto en el momento de su recepción, su memorización y posterior recodificación al momento en que se realiza una nueva transmisión, proceso que permite a los textos heredados del pasado ajustarse a nuevos referentes eliminando lo que no concuerda con su comprensión del mensaje o sumando elementos que le den mayor claridad.

Ramón Menéndez Pidal era de la opinión que las versiones portuguesas del romance de la *Muerte del príncipe don Alfonso de Portugal* habían sido “hijas de una labor puramente rapsódica” (Menéndez Pidal, 1953, II: 43), carente de interés, mientras que para Paul Benichou las variaciones habían producido “algún feliz resultado” (Bénichou, 1975: 124); en todo caso, ambos rechazaban el final que aparece en la mayoría de las versiones del romance recogidas de la tradición oral moderna.

El romance es, indudablemente, hijo de las fuerzas que confluyen en la tradición romancística, herencia e innovación. Originalmente, los transmisores del romance de la *Muerte del príncipe don Alfonso de Portugal* cantaron la tragedia de la muerte prematura del muy amado esposo de la princesa Isabel, pero al perder el suceso actualidad como noticia, y en reflejo evidente de la participación de las mujeres en la cadena de transmisión de esos textos tradicionales, hicieron gala de su capacidad creativa y transfirieron a la princesa el protagonismo que tenía el caballero portador de la trágica noticia en el romance de Montesino, el cual quedó convertido en paloma, blanca o negra, según importara enfatizar por medio de ese indicio de que se trataba de una noticia fatídica.

Al adquirir protagonismo, la joven viuda dejó de ser meramente la víctima de la tragedia y adquirió valor y determinación ante la suerte que le deparaba el destino; una fuerza de carácter y decisión de la que carecía en el texto culto que había sido comisionado por la princesa Isabel como muestra de su duelo y, con ello, el romance adquirió nuevo interés, una nueva vigencia cultural que le permitió permanecer a través de varios siglos en la memoria colectiva de comunidades portuguesas.

Coimbra, junio de 2017

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AZEVEDO, Álvaro Rodrigues de (1880), *Romanceiro do archipelago da Madeira*, Funchal, Voz do Povo.
- BÉNICHOU, Paul (1975), «El romance de ‘La muerte del príncipe de Portugal’ en la tradición moderna», *NRFH*, xxiv, 1, 1975, 113-124.
- CATALÁN, Diego (1998), «Pervivencia de motivos y apertura de significados: Muerte del príncipe don Juan» en *Arte poética del romancero oral. Parte 2ª. Memoria, invención, artificio*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal / Siglo XXI de España Editores, 34-107.
- FERRÉ, Pere (1982), *Romances Tradicionais*, com a colaboraçã de Vanda Anastácio, José Joaquim Dias Marques e Ana Maria Martins, Funchal, Câmara Municipal do Funchal.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1953), *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, 2 vols., Madrid, Espasa Calpe [2ª. ed. en *Obras completas*, vols. IX Y X, Madrid, Espasa Calpe, 1968].
- MILÁ I FONTANALS, Manuel (1896), *De la poesía heroico popular castellana*, vol. 7 de *Obras completas*, 8 vols, M. Menéndez Pelayo, Barcelona, Librería de Alvaro Verdaguer, 1888-1896 [1ª ed. 1874].
- MONTESINO, fray Ambrosio (1508), *Cancionero de diversas obras de nuevo trovadas*, Toledo [ed. facsímil por A. Pérez Gómez, 1950].
- MOREL FATIO, M. (1873), *Romania*, II (1873), 132.
- PARIS, Gaston (1872), «Une romance espagnol écrite en France au xv siècle», *Romania* I (1872), 373 y ss.
- PURCELL, Joanne B., (1987), *Novo Romanceiro Português das Ilhas Atlânticas*, I, coligido por Joanne B. Purcell, editado por Isabel Rodríguez García com a colaboraçã de João A. das Pedras Saramago, Madrid, Seminario Menéndez Pidal.
- RESENDE, Garcia de (1973), *Cronica de dom João II e Miscelânea*, ed. J. Veríssimo Serrão, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- SOUSA, J.M. Cordeiro de (1954), «Notas acerca de la boda de Isabel de Castilla con el príncipe don Alfonso de Portugal», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LX, 1(1954), 33-51.

CÓMO MUERE UN ROMANCE. DE LA PROSIFICACIÓN AL CUENTO*

IGNACIO CEBALLOS VIRO

Universidad Camilo José Cela

RESUMEN

Pretendemos mirar de cerca los procesos de descomposición de la vida tradicional del romancero. Se ofrece en primer lugar una clasificación preliminar de cada una de las transformaciones que padece el romance en su fase actual, en los niveles intratextual y etnopoético. A partir de algunos estudios previos, y analizando versiones de temas significativos como *La doncella guerrera* (IGR: 0231), *Belardo y Valdovinos* (IGR: 0103), *Gaiferos libera a Melisendra* (IGR: 0151), *Gaiferos y Galván* (IGR: 0087), *Flores y Blancaflor* (IGR: 0136) o *La mala suegra* (IGR: 0153), nos centramos en uno de los fenómenos que están involucrados en esa degradación: la fragmentarización y posterior prosificación. Comparando estos resultados con versiones de cuentos que coinciden con fábulas romancísticas en el último siglo, se exploran las concomitancias y direccionalidades de la evolución de los géneros orales, considerados como partes de una común memoria literaria.

PALABRAS CLAVE

Romance; fragmentación; prosificación; cuento; memoria oral.

ABSTRACT

We intend to look closely at the processes of decomposition of the traditional life of ballads. First of all, we offer a preliminary classification of each of the transformations suffered by the *romance* in its current phase, both in the intratextual and ethnoepic levels. From previous studies and analyzing versions of significant themes such as *La doncella guerrera* (IGR: 0231), *Belardo y Valdovinos* (IGR: 0103), *Gaiferos libera a Melisendra* (IGR: 0151), *Gaiferos y Galván* (IGR: 0087), *Flores y Blancaflor* (IGR: 0136) or *La mala suegra* (IGR: 0153), we focus on one of the phenomena that are involved in that degradation: the fragmentation and subsequent prosification. Comparing these results with the folktales versions that coincide with romancistic fables in the last century, the concomitances and directionality of the evolution of the oral genres are explored, from its consideration as parts of a common literary memory.

* Este trabajo se realizó en el marco del Proyecto «Catalogación, Digitalización y Edición del Romancero Tradicional de las Lenguas Hispánicas. Romances épicos e históricos de referente hispánico y francés» (CADERT), desarrollado por la Fundación Ramón Menéndez Pidal y financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (FFI2014-54368-P).

KEYWORDS

Ballad; fragmentation; prosification; folktale; oral memory.

*Sin embargo, era tarde también para nosotros:
como la ola que rompe
con un estertor tenue frente al viento terrero,
se quebraba la voz en las gargantas
de los viejos cantores
y a un bosque calcinado huía su memoria.
Desde la azul tristeza del verano asistíamos
a una agonía póstuma.
Tras corrales de adobe o en oscuras pallozas
se extinguían perláticos
los últimos guardianes del sueño carolingio.*

(Jon Juaristi, «Campos del romancero»,
de *Tiempo desapacible*, vv. 17-27)

1. METÁFORAS SOBRE EL ROMANCERO

Los estudios de romancero han utilizado diferentes metáforas para explicar los varios fenómenos que lo atañen, desde los procesos de conservación de los textos en la memoria, hasta los de ejecución, transformación y creación. Mediante estas metáforas, se postulan términos más o menos afortunados sobre lo que el romancero es y lo que no es o podría ser, al amparo, implícitamente, de esa ley aristotélica de que “las [palabras] precisas ya las conocemos, así que es la metáfora la que consigue mejor lo que buscamos” (Aristóteles, 1998: 272). Lo que aquí queremos evidenciar es que un modelo metafórico entraña o dibuja un marco conceptual, y por consiguiente da lugar a unas presuposiciones particulares cuando se afronta el tema de estudio, de las que a veces podríamos no ser conscientes.

En sus principales obras sobre romancero, Ramón Menéndez Pidal asentó una metáfora que todos los investigadores actuales seguimos usando: la del romance como un ser vivo. Así, por ejemplo, en el propio título de su obra de autoría compartida *Cómo vive un romance* (Menéndez Pidal / Catalán / Galmés de Fuentes, 1954), o en numerosas ocasiones en sus obras teóricas: “la vasta comunidad histórica donde el romancero vive” (1968, I: 10), “cómo vive hoy el romancero oral” (1968, II: 366), etc.

Esta metáfora, llamémosla *biológica*, interpreta el romance como un ser vivo y explica bien fenómenos como la reproducción de una generación a otra, así como la expansión o contracción geográfica.

Tendríamos también la metáfora *física*, que llegó a considerar el romance como la suma de materia y energía. De acuerdo con los escritos de Devoto (1955), en el romance existe una forma material y un contenido latente (energía, que se materializa en motivos), la cual podría transformarse pero nunca destruirse, siguiendo el principio científico de Lavoisier.

Una metáfora más se esconde tras el término *contaminación*, con el que, siguiendo el *Catálogo General del Romancero* (Catalán *et al.*, 1984: 143-158), solemos referirnos a las mezclas de temas romancísticos en versiones concretas. Se trata de una metáfora *geológica*, podríamos decir, que consideraría el romance como un río, una capa de tierra o un elemento de un ecosistema, y que permitiría hablar también, si acaso, de erosión y sedimentación, en la misma línea (Ceballos Viro, 2009).

Con permiso de las metáforas anteriores, en estas páginas pretendemos añadir una nueva a esta conceptualización figurada del fenómeno del romancero. Se trataría de una metáfora *antropológica o evolutiva*, que nos va a llevar a considerar que un tema romancístico es en algunos aspectos equivalente a un grupo poblacional humano o de una especie cualquiera. Estos grupos, como los romances, poseen una capacidad adaptativa a su entorno, y establecen contactos entre ellos, también como los romances (contaminaciones, hibridaciones...). Igualmente, en cuanto a la reproducción, grupos poblacionales y romances podrían ser similares, en lo que se refiere a flujos geográficos, movilidad, aislamiento o éxito reproductivo. Esto nos va a permitir proponer, dando un salto en la abstracción, que un género textual (el romance, el cuento, la adivinanza...) es algo así como una especie biológica (chimpancé, gorila, humano...). Pero vayamos paso a paso.

2. OBJETIVOS DE ESTUDIO

Estudiar el romancero desde este marco de metáforas superpuestas resulta no solo evocador, sino productivo en cuanto a la conceptualización de sus procesos de transmisión. En concreto, queremos centrarnos en la decadencia de la transmisión oral del romancero y en la decadencia de los mismos textos que se transmiten. Seguimos de momento, como se aprecia, la metáfora biológica: si el romancero vive, es evidente considerar que el romancero también muere.

No obstante, más allá de, en unos casos, pronosticar una muerte rápida al romancero, o, en otros, constatar que esa muerte nunca llegaba a producirse del todo, hemos hecho poco por observar de cerca y con detalle este proceso de extinción. El romancero lleva décadas muriendo y no nos hemos parado lo suficiente a comprender qué fenómenos internos y externos se han estado produciendo en él. Sería fantástico poder contar con un estudio pormenorizado de cómo muere el romancero, y no es éste mal momento para hacerlo, ahora que tenemos una enorme colección de versiones en prácticamente todas las áreas geográficas por las que estuvo extendido. Sin duda tal propósito deba realizarlo un buen grupo de expertos romanceristas, y no quien escribe estas líneas; pero tal vez podamos proponer ahora unos ejemplos y unas hipótesis preliminares y, si la circunstancia lo permite, que el presente capítulo sea solo la primera sección de un estudio más completo sobre cómo muere un romance dividido en varias partes.

Queremos, pues, plantear aquí unas bases para el análisis de la decadencia de los romances, y detallar mínimamente una de sus formas: la prosificación y posible derivación en cuento.

3. TIPOS DE MUERTE DEL ROMANCERO

La muerte del romancero se produce a varios niveles, y cada uno de ellos se propone como un punto de vista o una vía de estudio independiente.

a) *En la memoria individual*

La degeneración de un romance en la mente de un mismo informante puede aportar información muy valiosa sobre el asentamiento de discursos narrativos y poéticos en la memoria individual a largo plazo. El procedimiento consistiría en comparar la recolección de un informante en una fecha con otra del mismo unos años después. Entre otros fenómenos, para cuya descripción serían valiosas aportaciones desde la psicología y la neurobiología, se advertiría a qué elementos y partes de un romance afecta primero el deshacimiento de la memoria por la edad y/o por la pérdida del hábito de la transmisión¹.

Cuando la recolección de romances se realizó de un modo extensivo e intensivo, en la segunda mitad del siglo XX, se produjeron varios ejemplos que podrían servir para esta vía de estudio. Tal vez el primero que lo señaló fue Armistead (1979: 55), al mencionar el caso de la informante Flor Tevet, entrevistada en Israel en 1971 por Israel J. Katz, la cual había sido a su vez entrevistada por Baruch Uziel en 1946-1947. En otro lugar, Armistead (1978, I: 23) especifica que en la segunda recolección Flor Tevet tenía unos 85 años, y que por ello “muchos de estos textos resultaron fragmentarios y defectivos”. Algunos de estos versos deturpados se pueden encontrar en su versión de *Conde Claros y el Emperador* (IGR: 0476) reproducida en Armistead (1971).

También dentro del ámbito sefardí, y considerando que las conclusiones producidas en este contexto pueden no ser del todo generalizables, un estudio pionero en este sentido sería el de Hamos (1982). Después de comparar versiones de la *Vuelta del marido* (IGR: 0113) de su recolección estadounidense de 1981, con las de I. J. Levy de los años 1960 (publicadas en *Chants Judéo-Espagnols*), ve que los mismos informantes de Atlanta han suprimido secuencias: “Thus, even within the strict geographic and temporal limits of Atlanta in the last 22 years, the Sephardic ballad tradition from Rhodes has conspicuously suffered a process of reduction” (Hamos, 1982: 25)². Esta reducción sería solo una de las posibles formas de deturpación de un texto en la memoria, como luego comprobaremos.

b) *En la memoria común y en el contexto etnopoético*

Para cubrir este punto de vista sería preciso comparar la recogida de romances en una localidad con otra recolección en la misma unos años después. Los datos extraídos sobre desaparición de informantes, volumen total de temas y versiones recogidos en cada encuesta, estado de las versiones recogidas, circunstancias de transmisión de romances

1. Esto no impide que se pueda producir el fenómeno contrario, y que lo que ofrezca el informante unos años después sea una versión más completa de un romance; en este caso, habría que indagar sobre si se trata de un fenómeno de autocensura en la primera recolección, o si en aquella primera ocasión no se dispuso del tiempo necesario para permitirle el recuerdo del texto completo (agradecemos a Antonio Cid esta precisión).

2. “Así, incluso dentro de los precisos límites geográficos y temporales de Atlanta en los últimos 22 años, la tradición romanceril sefardí de Rodas ha sufrido notablemente un proceso de reducción” (traducción propia).

referidas por los propios informantes, su ocasionalidad y funcionalidad, etc., darían luz sobre el ritmo de desaparición actual del romancero en su contexto. Adicionando ese análisis de casos locales hacia un estudio de la geografía del romancero, sería posible mapear el grado y tiempo de degeneración de la tradición romancística, lo cual constituiría un valioso estudio lindando con el campo de la antropología y la etnología.

c) *En el propio texto*

Se trataría de comparar muestras significativas de versiones de distintas épocas de un tema romancístico, que no compartan informante ni necesariamente localidad, aunque sí región. Esto permitiría (volviendo a la metáfora *geológica*) analizar los procesos de erosión de un romance, detectando qué elementos del discurso, de la intriga y/o de la fábula se van perdiendo con el paso de los años; o establecer si la contaminación y sedimentación intertextual entre temas guarda relación con la vitalidad y éxito de las versiones, o más bien con su decrepitud. Sobre estas cuestiones nos vamos a centrar en este capítulo.

En unos casos u otros, hay consenso entre los investigadores acerca de la causa de la muerte del romancero: la desaparición de su contexto de transmisión. Se menciona con frecuencia la aparición sucesiva de medios de comunicación y nuevas formas de entretenimiento en la radio, la televisión, Internet... Lo que tienen en común todos ellos ya lo señalaba Menéndez Pidal (1968: 450): “nuestros tiempos de técnica y maquinismo febril, de universalización en las formas de vida”. Si la vida del romancero depende de la integración en la vida de la comunidad, en la cultura local, un romance muere cuando la cultura deja de encontrarle una función, y también cuando desaparece el clima y el tiempo que lo hacía posible. Como afirmó Santiago Alba Rico acerca de la recuperación de la literatura, “se trata menos de leer que de restablecer el tiempo del relato: el del cuidado de los niños, el de la atención, la memoria y la espera” (Alba Rico, 2015: 252). Es decir, sus condiciones de posibilidad.

4. HACIA UNA CLASIFICACIÓN DE LA DEGRADACIÓN TEXTUAL

Como decíamos, fue Andrea W. Hamos (1982), en su tesis doctoral dirigida por Armistead, quien propuso por primera vez unas bases para estudiar en profundidad la degeneración de la tradición del romancero. En su trabajo, la autora se proponía lo siguiente: “it seems appropriate, in this case, given the generally fragmented nature of the versions in this collection, to focus on another important and previously unattended aspect of the Judeo-Spanish ballad tradition as it is found today: the symptoms of its demise as they are manifest in the texts collected” (Hamos, 1982: 11)³. Y a continuación exponía seis modos de desintegración textual, que aquí comentamos:

3. “Parece apropiado, en este caso, dada la naturaleza generalmente fragmentaria de las versiones de esta colección, centrarnos en otro aspecto importante y previamente desatendido de la tradición baladística judeoespañola, en su estado actual: los síntomas de su defunción, tal y como se manifiestan en los textos recolectados” (traducción propia).

1. Fragmentación: pérdida de secuencias iniciales, intermedias o finales. Otros investigadores, como Benmayor (1979: 17-18) se han interesado por la distinción entre la fragmentación y la depuración poética, en este mismo repertorio judeo español, aspecto que habría que tener en cuenta, hilando fino para distinguir unos casos de otros.
2. Contaminación: la mezcla de un tema romancístico con otros puede ser indicio también de degradación. La propia Hamos (1982: 27) matizaba que esta contaminación en ocasiones entraña una dimensión creativa, como se puede advertir en la próspera unión de *Delgadina* (IGR: 0075) y *Silvana* (IGR: 0005), por ejemplo, a lo largo de siglos. Pensamos que este matiz debería hacernos reflexionar sobre la conveniencia del término *contaminación*, debido precisamente a las connotaciones negativas de la metáfora que subyace. Para salvar este escollo, podríamos proponer, según la susodicha metáfora *antropológica*, denominar *hibridación* a la cópula de romances con resultados creativos (o en otros términos: *mezcla genética*).
3. Irregularidad métrica: tanto en la rima como en la estructura de los versos. También aquí Hamos (1982: 50) añade que no siempre la irregularidad se debe solo a una “faulty memory”, sino que en ocasiones puede explicarse con otros fenómenos, como una transición hacia el estrofismo.
4. Recitado: como forma de menor estatus que el romance cantado. En el mismo sentido, unos años antes Devoto (1955: 237) afirmaba con contundencia que “canción / recitado / narración en prosa, suelen ser los estadios sucesivos de la materia narrativa”. Pensamos que el recitado, más que una forma de deturpación “en el propio texto”, incide en la muerte “en el contexto etnopoético”, en tanto en cuanto limita la ocasionalidad y funcionalidad social de su transmisión, alejándolo de fiestas, bailes, trabajos manuales y demás situaciones ritualizadas en que el ritmo musical y la melodía eran importantes⁴. Pero es cierto que, en ocasiones, la pérdida de la melodía y del ritmo acentual que esta impone puede facilitar la desintegración del contenido textual.
5. Prosificación: entendiendo que supone un estadio avanzado de desintegración, en que el informante no es capaz de recuperar la forma del discurso poético.
6. Ausencia de actualizaciones: puesto que la inserción de lo que Hamos llama “curiosidades” en el texto (elementos de la vida moderna, por ejemplo) supondría un signo de vitalidad en la transmisión oral, mientras que su ausencia supondría un signo de fosilización. A esto, sin embargo, podría responder Catalán (1997: 62) con una advertencia, cuando dice que “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, también para sus transmisores el romancero tiene el encanto de evocar un lejano y poético pasado”.

La acción conjunta de estos rasgos de deturpación daría como resultado, según Hamos, versiones en fase terminal que ya no son tradicionales ni tradicionalizables como romances, sino que existen paralizadas en la memoria de los individuos bajo cierta conciencia de texto fijo, sin posibilidad de variación, como si se hubieran plasmado en un pliego escrito mental, si se permite la analogía.

4. Habría que vincular esta pérdida de la dimensión melódica al cambio de gusto musical popular que recorre el siglo XX (agradezco la sugerencia de esta línea de estudio a Salvador Rebés).

5. EJEMPLOS DE DEGRADACIÓN DEL TEXTO DE UN ROMANCE

Aunque es obvio que la tradición judeoespañola no tiene por qué ser un reflejo generalizable de lo que sucede en otras tradiciones del romancero, nos parece que los ítems 1, 3 y 5 de la clasificación de Hamos se encuentran muy relacionados en las versiones de romances recogidos en época moderna en el entorno castellano. Se podrían seleccionar innumerables ejemplos, pero hemos querido centrarnos en una muestra de temas recogidos en el noroeste de Castilla y León, a partir de las encuestas sistemáticas que se realizaron en esas provincias en los años 1970 y 1980. Con el fin de clarificar y simplificar este ejemplario, ofreceremos ejemplos variados de solo algunos romances muy conocidos. Para analizarlos, debemos fiarnos de la corrección en las transcripciones de estos textos⁵.

a) Variada posición de los fragmentos olvidados

El comienzo del romance no tiene por qué recordarse, ni siquiera el íncipit. Aunque es habitual que los informantes sean capaces de reproducir especialmente bien el principio de los romances, esto no siempre ocurre. Así comienza esta versión de *La doncella guerrera* (IGR: 0231) recogida en la provincia de Palencia (Petersen *et al.*, 1980, I: 50-51), con las palabras del príncipe, ya enamorado:

—De amores me muero, madre, de amores me muero yo,
que el caballero don Marcos hembra es, que no es varón. (vv. 1-2)

Y así esta otra de *Belardo y Valdovinos* (IGR: 0103), recogida en la provincia de León (Petersen *et al.*, 1980, I: 29-30), con un hemistiquio aislado de una secuencia intermedia, y con un arranque de la acción en que se omite la victoria en la batalla de Belardo y la marcha de Valdovinos a la caza:

—¿Dónde vienes, Valdovinos, [.....]
[.....] [.....]
—Vete ‘ buscarlo, Belardo, llevarás bendición mía. (vv. 1-3)

Este comienzo por un verso que en realidad pertenece a una parte intermedia sucede de cuando en cuando. Deducimos que en estos casos, el proceso mental del informante le lleva a recordar ese verso intermedio y, recitándolo en voz alta, le permite tirar del hilo y recordar la historia. Se trataría, así, de versos significativos que han quedado mejor grabados en la memoria. Por ejemplo, en esta versión de *Flores y Blancaflor* (IGR: 0136), recogida en Cantabria (Petersen *et al.*, 1980, I: 40-41), en la que el hemistiquio inicial ocupará el verso 21 en versiones del mismo municipio (Polaciones):

[.....] que era de Pascua Florida.
(Ella era española y venía)
[.....] de Santiago de Galicia
de pedir al Rey del cielo que les diera niño o niña. (vv. 1-3)

5. Queda para un estudio futuro cotejar estas transcripciones con las grabaciones originales que se puedan conservar.

Semejantes olvidos del comienzo, que no son muy frecuentes pero que podrían resultar contraintuitivos a quien se aproxime por primera vez a los géneros orales, ya habían sido señalados previamente por Devoto (1955: 271) como un fenómeno posible:

La selección de la memoria no es tampoco pasiva: no se olvida lo largo por ser largo ni de manera homogénea, y lo que se conserva de un poema extenso no es siempre el comienzo, aunque la repetición, aliada de la memoria, se ejerza, mediante el papel conservador de la rima y auxiliada por la música, sobre los principios.

Esta caprichosidad de la memoria puede llevar a que se conserven en la memoria solo secuencias intermedias del romance, como por ejemplo en la recién citada versión de *La doncella guerrera*, que se interrumpe tras la secuencia dialogada con la reina, sin llegar a resolver la identidad de don Marcos.

Por otro lado, es posible olvidar fragmentos intermedios largos. A veces, esto ocurre incluso si las secuencias omitidas son tan extensas que la continuación del texto, tras la omisión, no tiene mucho sentido. Por ejemplo, en esta otra versión de *La doncella guerrera* (IGR: 0231), recogida en Cantabria (Petersen *et al.*, 1980, I: 51-52), pasamos del diálogo de la hija con su padre antes de marchar a la guerra, directamente al desvelamiento de su verdadera identidad:

—Si yo tengo el pelo largo, padre, córtelo usted,
y después de bien cortado un varón pareceré.—
Siete años en la guerra, ninguno la conoció,
y un día montó a caballo, la espada se le cayó.
—¡Maldita sea la espada y maldita sea yo!—
Y el rey que la estaba oyendo de esta manera l' habló (vv. 7-12)

b) Diferente tamaño de los fragmentos olvidados

Las omisiones pueden consistir en hemistiquios e incluso en unidades menores, o bien, como acabamos de ver, puede llegar a pasarse por alto la casi totalidad de la intriga. Ejemplo de lo primero podría ser esta versión de *Gaiferos libera a Melisendra* (IGR: 0151), recogida en la provincia de León (Petersen *et al.*, 1980: I, 30-31):

Al oír estas palabras, Gaiférez [.]
bajara la vista al suelo y encomenzara a llorar.
—Calla tú, Gaiférez, calla, [.]
mis armas y mi caballo a ti las tengo a prestar (vv. 9-12)

Y también este otro, de una versión de *Conde Claros en hábito de fraile* (IGR: 0159), recogido en la provincia de León (Catalán / De la Campa, 1991, I: 104), y transcrito de este modo:

—Asómate, la Elisada, cara de (no sé qué)
que mañana a las nueve te venimos a quemar (vv. 17-18)

c) *Reducciones de secuencias*

Es frecuente observar cómo en algunas versiones se reduce lo que en otras versiones conforma un grupo de versos, a un solo verso, que a veces constituye la mínima expresión de una fórmula. Así, por ejemplo, sucede en la versión citada de *Belardo y Valdovinos* (IGR: 0103), recogida en la provincia de León (Petersen *et al.*, 1980, I: 29-30):

Luego lo encontró al pie de una fuente fría (v. 6)

Este mismo verso, en otras versiones de la misma localidad y fecha (Candín), adoptaba una expresión más extensa, formulaica (Petersen *et al.*, 1980, I: 28):

Búscalos de valle en valle, y de ancina en ancina,
y luego lo viera estar al lao de una fuente fría (vv. 14-15).

Este tipo de reducciones nos quieren recordar a las que se revelan del cotejo de versiones antiguas de romances con las versiones tradicionales modernas.

d) *Equilibrio diálogo / narración*

Tiende a pensarse que los fragmentos dialogados son los que mejor resisten la erosión en la memoria, así como algunas fórmulas, reducidas (como acabamos de ver) o no. Sin embargo, también es posible encontrar ejemplos de versiones terminales en las que solo se recuerdan versos de la narración y no del diálogo; como esta otra de *La doncella guerrera* (IGR: 0231), recogida en Cantabria (Petersen *et al.*, 1980, I: 52), que podemos transcribir entera:

[.....] [.....]
siete hijas le dio Dios, y ninguna fue varón;
y la más pequeña de ellas le dio la inclinación
de ir a servir al rey [.....]
Siete años peleando, y nadie la conoció
y al subir al caballo la espadita me cayó. (vv. 1-5)

En cualquier caso, es cierto que sí son muy frecuentes los ejemplos de versiones en las que solo se conserva el diálogo en forma métrica, mientras que la narración se ha prosificado. De esos ejemplos hablaremos a continuación.

6. HACIA LA PROSIFICACIÓN DEL ROMANCE

El paso siguiente del estudio de la muerte de los romances en su propio texto nos lleva a considerar las prosificaciones como un fenómeno vinculado a los estadios avanzados de fragmentación textual. En las ediciones de romances estas prosificaciones suelen indicarse, por convención, entre paréntesis.

Podríamos determinar tres grados de prosificación, observables empíricamente en numerosos ejemplos:

Grado 1

Se añade al discurso del romance una explicación de lo que está sucediendo, o bien en forma de acotación en el diálogo, para indicar qué personaje habla, o bien para reforzar que una acción ha tenido lugar, si bien el estilo elíptico del romancero no lo requeriría (ni lo requiere en otras versiones). Un ejemplo de este grado de prosificación lo hallamos en esta versión de *Flores y Blancaflor* (IGR: 0136), recogida en Cantabria (Petersen *et al.*, 1980, I: 40):

(Y ya un día le preguntaba, se hablaban los dos y decía:
—¿Conocerías a tu hermana en una blanca camisa? (v. 9)

O en la citada versión de *Belardo y Valdovinos* (IGR: 0103) (Petersen *et al.*, 1980, I: 29-30):

(Y entonces él llega y le dice:
—Vete ‘ buscarlo, Belardo, llevarás bendición mía (v. 5, la acotación en nota)

O bien este otro ejemplo, de *Gaiferos libera a Melisendra* (IGR: 0151), recogido en la provincia de León (Catalán / De la Campa, 1991, I: 81-82):

—Quién me diera el caballo de mi tío san Roldán!,
que dándole una sopa en vino y una corteza de pan
y apretándole la cincha y flojándole el petral,
siete batallas de moros bien las podía saltar.
(Entonces él hizo lo que era aquello.) (vv. 47-50)

Estas explicaciones a veces llevan al informante a introducir detalles en el desarrollo de la intriga que proceden directamente de cómo él o ella ha imaginado la historia, y que no aparecen en ninguna otra versión. El siguiente ejemplo de *La mala suegra* (IGR: 0153), recogido en la provincia de León (Petersen *et al.*, 1980, I: 119-120) es un caso singular, con el detalle insólito de la terrible descripción de la muerte del bebé:

—Pronto confiéstate, Narbola, mientras aguzo el puñal.—
La cogió (...) y su cabeza fue a cortar.
([A] la criatura la cogió por los pies y contra la pared le da, quedando los
sesos de la criatura estampados en la pared.) (v. 36)

Grado 2

Un grado de prosificación mayor se encuentra en las versiones que poseen algún fragmento o secuencia resumido en prosa. Así, por ejemplo, en esta versión de *Gaiferos y Galván* (IGR: 0087), recogida en la provincia de León (Catalán / De la Campa, 1991, I: 74), se lee:

—[Le cortaremos el dedo,] por eso no morirá;
corazón de perra blanca de niño parecerá.
(Dispués lo econtró [sic] una vez, en cacería, el hermano del padre de él, y lo llevó, y cuando era ya mayor, fueron un día allí a pedir albergue a la reina aquella.) (vv. 13-14)

Y se aprecia con claridad también en este otro ejemplo de versión de *La doncella guerrera* (IGR: 0231), recogida en la provincia de León (Petersen *et al.*, 1980, I: 60-61):

(Un padre tenía siete hijas y como no tuvo ningún varón y de antes tenía que ir a la guerra.)
 No lo oyera la mediana ni tampoco la mayor,
 lo oyera la pequeña que sentadita está al sol.
 —¿Cómo vas a ir a la guerra? [.]
 Yo me cortaré el pelo [.] (vv. 1-4)

Grado 3

El nivel máximo de prosificación, siendo todavía romance, se da en versiones en las que solo (o casi solo) se conserva en verso el diálogo, y toda la narración se ha transformado en prosa. Por ejemplo, en esta otra versión de *La doncella guerrera* (IGR: 0231), recogida en la provincia de León (Petersen *et al.*, 1980, I: 60), que reproducimos íntegra:

[—] ¡Maldita sea, mujer, por medio del corazón,
 de siete hijos que has tenido, por fuerza ningún varón!
 —Por Dios, calla, padre mío; no echés tu maldición.
 Deme usted caballo y armas, y a la guerra iré por vos.—
 (. . . Se marchó a la guerra y . . . no la conocieron . . . porque en todo era tan hábil . . . Cuando terminó la guerra:)
 —Quédese con Dios el rey, con Dios se puede quedar,
 que siete años le ha servido una doncella leal (vv. 1-6)

Además, en los comentarios de la edición a este romance, se explica que la informante, antes de recitarla, resumió el contenido de la versión, por lo que el grado de prosificación se refuerza.

El problema con este tipo de versiones es que es difícil encontrarlas editadas en romanceros del ámbito hispánico castellano, donde la relativa facilidad de recolección de muchos de los temas hizo innecesario el registro de versiones tan deturpadas. Sin embargo, en tradiciones como la de América o la sefardí, la presión sobre los recolectores por encontrar y registrar los (en ocasiones) pocos testimonios aún existentes de ciertos temas, nos brinda ejemplos extremos de este último grado de prosificación del romance.

En concreto, la citada Hamos (1982: 69-70) recogió en Atlanta una versión de *La mala suegra* (IGR: 0153), con origen en Rodas, muy valiosa en este sentido y que transcribimos íntegra⁶:

Dolores tiene la reina i no las puede soportare.
 —I ¡kyén estuviera pariendo en el saray del rey mi padre!
 ¡Kyén tuviera por vezina la reina la mi madre!
 Ke me dieron poko d' agua i m' arzen los dolores.
 Ke me suva en altas torres, date mandar piedades.

6. Conservamos la ortografía seudofonética de Hamos.

Ke m' ensienden la kandela i mi yam' a la komadre.—
 Esto ke sintió su suegra, respondiolo komo madre:
 —Ándavos, mi nuera, parir donde vuestro padre.
 Si es por vuestro marido, no tengas vos ke pensare.—
 (So anyway, she said that she was going to feed the bird and the horse, not
 to worry 'bout that and, after the war, he came back home, as he came, he
 asked the mother: Where is the princess?)⁷
 —A mí mi yamó puta vieža i a ti ižo de mal padre.—
 Esto ke sintió el rey... (se ensanyó i se fue onde la suegra.)
 Entrando de la puerta, la reina lo saludava:
 —Buen simán vos sea, el ižo ke vos a nasido.
 —Mal simán sea el ižo, ke reviente kon su madre.
 (She said, I have nothing, I have not said that except that I was giving birth and
 I was hoping to be close to my mother, and your mother told me to come to my
 mother. So instead of killing his wife, he went and killed his mother.)⁸ (vv. 1-14)

Algo fascinante de esta versión es que a tal punto la informante posee el romance como algo fosilizado y ya ajeno a ella, que las prosificaciones interpoladas las realiza en otra lengua, el inglés, con la que ya se siente más cómoda que con el judeoespañol.

7. INTERLUDIO ANTROPOLÓGICO (BREVE)

En algún momento aún impreciso del Plioceno, después de media docena de millones de años de modificaciones genéticas que lo van distanciando del género Pan (es decir, del chimpancé), aparece el género Homo (es decir, el ser humano). No fue un cambio de la noche a la mañana, sino un proceso largo y lento que ve aparecer y desaparecer especies como los *australopithecus*, los *paranthropus*, los *kenyanthropus*, etc. Pero, a toro pasado, se puede observar la cadena de ajustes que posibilitaron la aparición de los humanos, al modo de una *evolución en mosaico*, en la que rasgos de una u otra especie se retienen en las nuevas especies que surgen, al mismo tiempo que aparecen nuevos rasgos. Así, lo que los expertos conocen como *apomorfias* son los rasgos derivados que aparecen en cada nueva especie del género Homo: aumento de la capacidad craneal, arcos supraorbitales, aplanamiento del cráneo y desaparición de la cresta sagital, etc. Pero, por otro lado, seguirán presentándose también *plesiomorfias*, o sea rasgos primitivos de especies anteriores: prognatismo, ausencia de barbilla, grandes molares, etc. (véase Cela Conde / Ayala, 2011).

Este modelo evolutivo puede servir muy bien como analogía de lo que aquí pretendemos presentar. Si, de acuerdo con la metáfora antropológica, cada tema romancístico equivale a un grupo poblacional de una especie, y el romancero a la especie en su conjunto, entonces la deriva de un romance hacia la prosa supone un fenómeno parecido al de la

7. "Así que ella le dijo que se iba a dar de comer al canario o al caballo, que no se preocupara y, cuando terminó la guerra, él volvió a casa, y al venir le preguntó a su madre: ¿dónde está la princesa?" (traducción propia).

8. "Dijo ella: nada he... solo dije que estaba de parto y que desearía estar junto a mi madre, y tu madre me dijo que viniera con mi madre. Así que, en lugar de matar a la mujer, él fue y mató a su propia madre" (traducción propia).

especiación. ¿Hacia qué nueva especie, o género de la literatura oral, camina el romance que se prosifica?

La respuesta es clara: hacia el cuento.

8. EL ESTUDIO DE LOS ROMANCES PROSIFICADOS

José Manuel Pedrosa ya antes había propuesto el estudio comparado de versiones prosificadas de romances con versiones canónicas del mismo, para vincularlas con el cuento:

Las versiones venezolana, cubana y puertorriqueña que hemos conocido, en prosa o en mezcla de verso y prosa, son, evidentemente, hijas, derivados, epígonos, del romance español de *Delgadina*. [...] Contrastarlas con las versiones más canónicas, en los versos octosílabos típicos del romance español, puede ofrecernos una oportunidad de oro para apreciar la inestabilidad y la permeabilidad de las fronteras que a veces separan (o que creemos que separan) los géneros literarios, especialmente cuando son de transmisión oral. (Pedrosa, 2006: 186)

Por otro lado, aunque no siguiendo exactamente el mismo objetivo, nosotros también nos planteábamos en otra ocasión que “la comparación de ambos géneros [romance y cuento] a este nivel discursivo resultaría de gran interés también en el caso de que las fábulas fueran idénticas, es decir, si se trata del mismo tipo narrativo” (Ceballos Viro, 2015: 171).

También Lorenzo Vélez (1985: 26), en su estudio de versiones prosificadas de *Delgadina*, señalaba que “ni en el romancero ni en todo el ámbito de la literatura tradicional narrativa existe un límite preciso entre la narración en prosa y la narración versificada”, sugiriendo las posibles interferencias o hibridaciones entre ambas modalidades. Así, continuaba:

El romance de *Delgadina* tiende a convertirse en un relato en prosa en las islas del Caribe, como atestiguan las colecciones de A. M. Espinosa y J. Alden Mason en Puerto Rico y Castellanos en Cuba. Este último señala que en Santiago de Cuba, capital de la provincia de Oriente, la versión en prosa, con trozos de verso, ha desplazado al romance. También es frecuente esta tendencia a la prosificación del romance en Nicaragua.” (Lorenzo Vélez, 1985: 28)

En la misma línea se manifestaba Devoto (1955: 237-239), que ya señalaba esta tendencia del romancero americano con las referencias que repite Lorenzo Vélez, y recoge además testimonios en el mismo sentido de folcloristas de Portugal e incluso acerca de otras tradiciones baladísticas fuera del romancero.

Poseemos suficientes ejemplos de conversión (o *especiación*) de un romance en cuento como para justificar que no se trata de un fenómeno aislado. En el romancero americano, por ejemplo, *Gerineldo* se transmite frecuentemente como relato, con versos interpolados que representan los diálogos entre los personajes. Así, en este ejemplo de República Dominicana (tomado de Martín Durán, 2014: 232-233), leemos:

Era un rey que tenía un hijo muy joven y ese niño era muy lindo, y se apartó de su papá y se fue a otro país. Y llegó a casa de otro rey. Entonces, era tan lindo y tan decente que el rey le buscó trabajo, y el trabajo que le buscó fue el de cortar las flores del jardín. Pero el rey tenía una hija y la hija se enamoró del jardinero.

La muchacha dormía arriba y el papá abajo. Ella sabía la hora a la que se acostaba el papá: el papá se acostaba a las seis y para que el jardinero viniera, ella le cantaba:

—A las seis se acuesta el rey y a las siete está dormido,
a las ocho, jardinero, suban los aprometidos.

Ella le cantaba. Entonces, todos los días [...]º.

Lo curioso del caso es que esta misma intriga (como estructura del relato) es transmitida unas veces como cuento, otras como romance, por informantes de la misma localidad y familia. Los versos romancísticos dialogados se engarzan tal cual, cantados, en el mismo orden y sin excepción, entre eslabones de narración en prosa. La informante que cantó el romance sin cuento, comentó que era infrecuente hacerlo así (aunque ella a veces lo hacía) “porque en el cuento se explican por qué casan las cosas y cómo pasan las cosas” (Martín Durán, 2014: 232). Ciertamente, la frase del cuento que detalla que la muchacha dormía arriba y el padre abajo, por tomar un ejemplo, constituye una explicación adicional, que no consta en el romance. No solo eso: el nuevo texto muestra rasgos claros del estilo tradicional que asociamos a los cuentos orales (Pelegrín, 2004; Rodríguez Almodóvar, 2004): el uso del pretérito perfecto (en lugar de los aspectos imperfectivos del romance), la fórmula inicial (“Era un rey”), las estructuras concatenadas por cópula de rema-tema (“tenía un hijo muy joven y ese niño era”; “el rey le buscó trabajo, y el trabajo que le buscó fue”; “el rey tenía una hija y la hija se enamoró”; etc.). Dicho de otro modo: este texto ya no es un romance prosificado, sino un cuento. Esto prueba que los textos cuentísticos coincidentes en fábula y/o intriga con romances, aunque obviamente derivan de estos, no son resultado únicamente de la prosificación del romance, sino que aparecen por un acto creativo original que se permite realizar adiciones o modificaciones a la historia y al discurso.

Dicho de otro modo: un romance no pasa a cuento de forma directa. Las prosificaciones por olvido no generan un cuento; debe haber alguien con intención literaria que crea en un momento dado la nueva especie híbrida. Así pues, de ahora en adelante, para clarificar lo que ocurre en este proceso de deshacimiento del romancero, tendremos que distinguir entre las prosificaciones de un romance (formadas como consecuencia de la desintegración de los versos en la memoria de los informantes) y los cuentos surgidos a partir de un romance, es decir, formados desde un romance (seguramente en proceso de prosificación), pero como un acto creativo sujeto a las convenciones del género cuentístico.

9. Versión de Lidia Ramírez Soto, 85 a., recogida en Entrada de Arroyo Parma (Ocoa, República Dominicana), por Andrés M. Martín Durán, el 5 de diciembre de 2003. El propio Martín Durán señala esta tendencia a la prosificación de versiones: “Uno de los aspectos más llamativos de la tradición dominicana es la tendencia que se observa hacia la prosificación de algunos temas romancísticos: todos los textos del romance de *Gerineldo* que pude recoger en el siglo XXI presentaban en mayor o menor medida partes del tema prosificadas, igual que el único texto recolectado del de *Silvana* y uno de los de *Delgadina*. Las partes del romance que tienden a prosificarse son aquellas no dialogadas en las que, en los arquetipos habituales, la voz narrativa conduce el progreso de la trama. Los versos que se conservan intercalados en estas narraciones de tema romancístico con forma de cuento corresponden siempre a los diálogos de los protagonistas.” (Martín Durán, 2014: 206-207).

En el mismo estudio de Martín Durán (2014: 242-243) sobre el romancero cubano y dominicano, se nos ofrece una versión de *Delgadina* que también responde a estas características del cuento ya convertido en tradicional:

Érase una vez un rey que tenía tres hijas: la más pequeña de ellas se llamaba Genoveva. [...] A sus dos hijas más grandes las dejaba salir, les compraba mucha ropa, muchos zapatos, y a ella, a la más pequeña, por ser hermosa y por no quererlo, la encerró; la encerró en una jaula, nada más con una ventanilla para pasarle un vaso de agua cuando él lo dijera. Una vez pasó su hermana mayor y Genoveva le dijo de esta forma:

—Mi hermana, por ser mi hermana, regálame un vaso de agua,
que estoy muerta de la sed y del hambre traspasada.

Y la hermana le contestó [...] ¹⁰.

9. LAS PROSIFICACIONES DE *LA DONCELLA GUERRERA* FRENTE A CUENTOS DE LA MISMA FÁBULA O MOTIVOS SEMEJANTES

Dejando América y viniendo a la península Ibérica, podemos toparnos también con ejemplos muy ilustrativos de cuento surgido a partir de un romance moribundo. En el catálogo ejemplificado de cuentos de Camarena / Chevalier (2003, IV: 165-167), se expone este relato bajo el evidente título *La doncella guerrera*, y con el código de tipo 884B:

Enantes, cada matrimonio tiña que botar un fillo a servilo rei, e se non os tiña iba o home. E cuseso, houbo un matrimonio que tuvo sete fillas e coma todas eran femias tiña que marchar o home a servir; pero era cousa que o disgustaba tanto, que lle dixo á muller:

—Reventes, Catalina, revente tu corazón,
de sete veces que has parido ninguno ha sido varón.
A filla mais vella, que estaba presente, respondéulle:

—Cale, mi padre, cale; non bote tal maldición;
teño de ir servir al rei entre Francia i Aragón.

—E coma te gobernarás pra verter auga? —preguntóulle a mai.

—Poño un caniño de plata. [...] ¹¹

Y así el relato continúa, hasta que, en la secuencia famosa en que el compañero soldado (en este caso no es príncipe), enamorado, quiere averiguar si es hembra, lo que le dice a la madre es un *leit-motiv* rimado, pero no en verso de romance, sino en una forma que recuerda (¡tanto!) la lírica primitiva medieval ¹²:

10. Versión de Juana Peña Polo, 45 a., en Santiago (República Dominicana), por Carmen Ramos García, en enero de 2004.

11. Camarena / Chevalier (2003) reproducen el texto de Laureano Prieto (1958: núm. 19).

12. No es el único ejemplo en el que los versos con ecos del romance tienden a modificarse a su vez, reduciendo el número de sílabas y consonantizando la rima. Sería un estudio interesante el que se ocupara de estas transforma-

Los ojos de Martuxón
de hembra son,
que de varón non.

De este modo, Martuxón (la muchacha Martuxiña disfrazada de hombre) es sometida a varias pruebas en las que se pretende descubrir su sexo: es llevada a coger berzas, a las tiendas, y finalmente a nadar al río, momento en que aprovecha para huir, regresar a casa y el soldado, siguiéndola, finalmente descubre su secreto.

El vínculo entre el romance prosificado y el cuento es sorprendente. Pero ¿cuál existió antes? Delpech (1986: 60-61) ya expresó sus dudas hace unas décadas:

Les contes sont-ils un développement narratif de la chanson? (Certains détails pourraient le faire croire: plusieurs contes comportent des segments versifiés que l'on retrouve parfois dans les romances et qui semblent donc fonctionner comme des citations d'un texte lyrique de base dont le conte ne serait que la glose prosifiée). Inversement le romance semble souvent impliquer la connaissance du récit sur lequel il fonde son travail de condensation; certains éléments de l'histoire ne sont mentionnés qu'abusivement: il faut recourir aux contes pour les trouver sous leur forme pleinement développée [y cita en nota el rol de la madre del príncipe, hostil a su futura nuera], et tel motif énigmatique ne s'explique que par comparaison avec son équivalent dans telle ou telle version du conte [y explica en nota que en el cuento la heroína se salva de las pruebas con la ayuda de animales auxiliares, mientras que en el romance se narra como una inverosímil capacidad de adivinación]¹³.

Pero la vida de los textos tradicionales es aún más complicada de lo que la *especiación* del cuento *La doncella guerrera* a partir de la *especie* romance (IGR: 0231) puede sugerir. Los motivos de los cuentos viajan de uno a otro con sorprendente facilidad, y no debe extrañarnos encontrar en otros tipos de cuentos motivos semejantes a los de *La doncella guerrera*, como el de la mujer disfrazada de varón (K1837) y las pruebas para descubrir el sexo del personaje (H1578). Así sucede, por ejemplo, en el cuento *El oricurno* (ATU 514)¹⁴. ¿Quién sabe si la prosificación y transmutación en cuento de *La doncella guerrera*,

ciones de segundo orden, pues también Hamos señaló la posibilidad de una tendencia al estrofismo una vez que se produce la fragmentarización, como dijimos arriba.

13. “¿Son los cuentos un desarrollo narrativo de la canción? (Ciertos detalles podrían hacerlo creer: muchos cuentos constan de segmentos versificados que se encuentran a veces en los romances y que parecen funcionar pues como citas de un texto lírico base del que el cuento sería una especie de glosa prosificada). A cambio, el romance parece a menudo implicar el conocimiento del cuento sobre el que realiza un trabajo de condensación; ciertos elementos de la historia no se mencionan más que abusivamente, y hace falta recurrir a los cuentos para encontrarlos en su forma plenamente desarrollada, y cierto motivo enigmático solo se explica con la comparación con su equivalente en tal o cual versión del cuento” (traducción propia).

14. Por ejemplo, en una versión de este cuento recogida en la provincia de Cuenca, reproducida también en Camarena / Chevalier (*Catálogo tipológico del cuento folklórico español*), quienes lo toman de Aurelio M. Espinosa ([1946] 2009: núm. 155). El conflicto argumental de este cuento reside en que no es un hombre, sino la hija de un pastor quien acoge a la protagonista disfrazada, la cual andaba huida por matar a un pretendiente suyo de un trabucazo. Así, la hija del pastor y la muchacha disfrazada de varón se casan, e incluso siguen casadas una vez que la hija del pastor conoce la verdad bajo el disfraz; pero el padre pastor sospecha, e idea varias pruebas, que presumiblemente harán que se desvele el verdadero sexo del marido de su hija: la primera, ver si prefiere sentarse en sillas altas o ba-

por seguir con este ejemplo, pudiera reforzar (o haber reforzado, si la tradición dispusiera de más energía) la vitalidad de estos motivos narrativos?

Es archiconocido que el argumento de *La doncella guerrera* es internacional, y se muestra en forma de baladas, de leyendas, de epopeyas y de cuentos por casi todo el mundo [véase, por ejemplo, el ya citado Delpech (1986), o Abenójar Sanjuán, (2010)]. Son otras especies, algunas tal vez más antiguas que las baladas que se ocupan del tema. La especiación del romance *La doncella guerrera* hacia el cuento podría ser así el camino de vuelta (¿quién sabe?) de un cuento antiguo que hubiera llegado a transformarse en romance. Y este camino hacia el cuento revitaliza, a su vez, el caudal de los cuentos con el tema de la muchacha disfrazada de varón que ya existían previamente en la tradición hispánica. Quién sabe si, a su vez, para hibridarse con ellos.

10. LAS OTRAS VIDAS DEL ROMANCE

No hemos respondido aún a una pregunta importante: ¿qué fuerza empuja a un romance moribundo hacia su prosificación y posible transformación en cuento? La explicación de nuevo se entiende mejor metafóricamente. Los romances se transforman en cuentos porque tienen más posibilidades de supervivencia en el entorno cultural y social. Su hábitat, demasiado exigente desde mediados del siglo XX, lo va llevando progresivamente al borde de la extinción; pero, en un último esfuerzo de su instinto de supervivencia literaria, busca la forma de revivir, aunque sea pasando por ciertas mutaciones *genéticas*. El nuevo cuento deja de ser recombinable con el romance, y empieza a vivir en un ecosistema diferente.

El cuento tiene más posibilidades de supervivencia por su código de transmisión en prosa, que resulta menos exigente en el nivel discursivo, y también por su especialización de destinatario infantil, lo cual ha sido reforzado en la época actual gracias al espacio cultural delimitado y activo que la sociedad occidental concede a la infancia. Ya en la propia tradición oral, los romances se dirigen más a transmisores-auditorio adulto (con la excepción del epifenómeno del romancero infantil), mientras que los cuentos han tendido a dirigirse a auditorio no adulto (Ceballos Viro, 2015: 175-178).

Por este motivo, no es extraño que algunos autores de cuentos hayan producido adaptaciones de romances para público de corta edad. En estas publicaciones, los niños lectores no advertirán el romance subyacente, aunque nosotros sí podemos hacer una detección de las *plesiomorfias*, o rasgos primitivos del romance antes de derivar en esta nueva especie. Así, por ejemplo, bajo el título *Cuentos de hadas españoles*, de Héctor (1942: 75-76), leemos esta “Doncella guerrera” en la que reconocemos versos y motivos de la versión de la *Flor nueva* de Menéndez Pidal (1938), que marcamos en cursiva:

Hace muchísimos años vivía un conde que no tenía ningún hijo varón; en cambio, la *condesa* le había dado siete hijas.

jas; la segunda, precisamente, bañarse en un río. En esta última prueba, presente a rasgos generales en muchas de las versiones del romance *La doncella guerrera*, la muchacha también huye. En el cuento, sin embargo, no regresará a su casa para ser descubierta al cabo, sino que un animal mágico, el oricurno, la transforma de hecho en hombre y puede vivir felizmente casado con la hija del pastor.

El pobre conde se desesperaba porque el rey acababa de publicar la guerra y había invitado a sus nobles a que contribuyesen a la formación del ejército, y él no podía mandarle al frente de las tropas que había reclutado y sostenía un hijo suyo como capitán.

Su hija pequeña, que aunque fuese la menor era *la mayor en discreción* y belleza, le dijo:

—No te apures, padre mío; yo me vestiré de hombre y mandaré las tropas.

—Te denunciarán *tus manos tan blancas*, hija mía.

—Yo haré que el sol me las vuelva morenas, padre.

[...]

Fue a ver a su madre y le contó lo que le ocurría.

—*Herido vengo, mi madre, me muero de amores*, que *los ojos de Don Martín* no son de hombre, sino de mujer y me han robado el alma.

—Convídalo a ir *a la feria* contigo, hijo mío; si Don Martín es una mujer, irá a mirar las sedas y *las galas*.

Pero *Don Martín, como discreto* que era, se fue a mirar las armas y tomando en sus manos un puñalito dijo:

—¡Qué rico puñal es este para pelear con los moros!

—*Herido vengo, madre mía; este amor me matará; los ojos de don Martín roban el alma cuando miran*. [...]

Claro está, el romancero no solo puede revivir en forma de cuentos. El propio paso a un repertorio poético infantil supone otro modo de supervivencia; Menéndez Pidal (1968, II: 385) lo reconocía, cuando nos dejó escrito: “la última transformación de un romance y su último éxito es el llegar a convertirse en un juego de niños”.

Y es que el romancero (sus temas, su lenguaje, su estilo, sus fragmentos) ha sido capaz de recombinarse genéticamente con otras especies literarias a lo largo de su vida: comedias del Siglo de Oro (por ejemplo, el tema *Vos labraré un pendón*); ensaladas poéticas (recordemos la magnífica de los pliegos de Praga); las propias ediciones impresas (desde el siglo XVI hasta hoy... y mañana); como parte de recitales; como obras de títeres y espectáculos escolares (desde las adaptaciones de Alberti o Rafael Dieste, pasando por las de la Sección Femenina, hasta los titiriteros de hoy); como obras de teatro; como poemas de autor (sobre estos cuatro últimos, véase Menéndez Pidal, 1968, II: 427-439); como parte del repertorio de músicos *folk*; también como filmes (por ejemplo, *La doncella guerrera*, excelente película de animación dirigida por Julio Taltavull, con guion de Pepita Pardell); como parte de géneros orales breves (“cartas van y cartas vienen, cruzan el mar y no se detienen”, adivinanza que aprovecha un conocidísimo hemistiquio romanceril); o incluso como posible paremia. Recordamos, aunque sea anécdota *endogámica*, una escena en un congreso en la que, después de recorrer media Tesalónica y perder de vista a algunos miembros invitados, Samuel Armistead le comentó a José Manuel Pedrosa: “entre tanta polvoreda / perdimos a don Beltrán”¹⁵.

15. Verso inicial del romance *Pérdida de don Beltrán*, según lo transmite Lope de Vega en su comedia *El casamiento en la muerte*. No sería descabellado que algún verso de romance sobreviviera popularizado así, puesto que contamos en español con frases hechas tales como “que si quieres arroz, Catalina”, o “a buenas horas, mangas verdes”,

En esta nueva vida posterior a su extinción, el romance ya no será romance, sino *plesiomorfía* en otras especies, parte (más o menos importante) del ADN de otros géneros. No es mala muerte, para un género literario tan extraordinario como el romancero oral, morir dando vida.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ABENÓJAR SANJUÁN, Óscar (2010), «Entre el *epos*, la balada y el cuento: tradiciones de *La doncella guerrera* en Hungría y Rumanía», *Revista de Poética Medieval*, 25, 17-45.
- ALBA RICO, Santiago (2015), *Leer con niños*, Barcelona, Penguin Random House.
- ARISTÓTELES (1998), *Retórica*, A. Bernabé (trad.), Madrid, Alianza.
- ARMISTEAD, Samuel G. (1978), *El Romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal*, 3 tomos, Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal.
- ARMISTEAD, Samuel G. (1979), «Recent field work on the Hispanic Ballad in Oral Tradition», en A. Sánchez Romeralo, D. Catalán y S. G. Armistead (eds.), *El Romancero hoy: nuevas fronteras*, Madrid, Gredos.
- ARMISTEAD, Samuel G. y SILVERMAN, Joseph H. (1971), *Folk Literature of the Sephardic Jews: Judeo-Spanish Ballads from Oral Tradition. Carolingian Ballads: Conde Claros*, Berkeley, University of California Press.
- BENMAYOR, Rina (1979), *Romances judeo-españoles de Oriente: nueva recolección*, Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal / Gredos.
- CAMARENA, Julio, y CHEVALIER, Maxime (1995-2003), *Catálogo tipológico del cuento folklórico español*, 4 tomos, Madrid, Gredos (vols. 1-2), Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos (vols. 3-4).
- CATALÁN, Diego *et al.* (1984), *Catálogo general del Romancero pan-hispánico*, tomo 1A, Madrid, Seminario Menéndez Pidal / Gredos.
- CATALÁN, Diego (1997), *Arte poética del romancero oral, Parte 1ª: Los textos abiertos de creación colectiva*, Madrid, Siglo XXI.
- CATALÁN, Diego y DE LA CAMPA, Mariano (1991), *Romancero general de León (Antología 1899-1989)*, 2 tomos, Madrid, Seminario Menéndez Pidal / Diputación de León.
- CEBALLOS VIRO, Ignacio (2009), «Variantes propias y variantes 'prestadas' en el romance *La esposa de don García*», *Culturas populares. Revista electrónica*, 8.
- CEBALLOS VIRO, Ignacio (2015), «Comparando romances y cuentos: suegras malvadas y madrastras malvadas», en Pere Ferré, Pedro M. Piñero y Ana Valenciano (coords.), *Miscelánea de estudios sobre el Romancero: homenaje a Giuseppe Di Stefano*, Sevilla, Universidad de Sevilla / Universidade do Algarve, 149-179.

que proceden también de narraciones de sucesos.

- CELA CONDE, Camilo J. y AYALA, Francisco J. (2011), *Senderos de la evolución humana*, Madrid, Alianza.
- DEVOTO, Daniel (1955), «Sobre el estudio folklórico del Romancero Español», *Bulletin Hispanique*, 5, 57, 233-291.
- ESPINOSA, Aurelio M. ([1946] 2009), *Cuentos populares recogidos de la tradición oral de España*, Luis Díaz Viana y Susana Asensio (eds.), Madrid, CSIC [ed. original *Cuentos populares españoles*, 3 tomos, Madrid, CSIC, 1946].
- HAMOS, Andrea W. (1982), *The Crisis in the Sephardic Ballad Tradition in the United States: An Analytic Documentation*, University of Pennsylvania, tesis doctoral. Accesible en línea en: <<https://repository.upenn.edu/dissertations/AAI8307319/>>.
- HÉCTOR, María (1942), *Cuentos de hadas españoles*, Barcelona, Molino.
- LORENZO VÉLEZ, Antonio (1985), «Delgadina: un ejemplo de interacción romancuento», *Revista de Folklore*, 55, 26-30.
- MARTÍN DURÁN, Andrés M. (2014), «Pervivencia y renovación del romancero de tradición oral moderna en Cuba y República Dominicana», Universidad Complutense de Madrid, tesis doctoral.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, CATALÁN, Diego y GALMÉS DE FUENTES, Álvaro (1954), *Cómo vive un romance. Dos ensayos sobre tradicionalidad*, Madrid, CSIC (Anejo 60 de la *Revista de Filología Española*).
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1968), *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, 2 tomos, Madrid, Espasa-Calpe (*Obras completas*, tomos IX y X).
- PEDROSA, José Manuel (2006), «Mirra en su árbol, Delgadina en su torre, la Mujer del Pez en su pozo: el simbolismo arriba/abajo en los relatos de incesto», *Revista de Folklore*, 312, 183-194.
- PELEGRÍN, Ana (2004), *La aventura de oír: cuentos tradicionales y literatura infantil*, Madrid, Anaya.
- PETERSEN, Suzanne H., et al. (eds.) (1980), *Voces nuevas del romancero castellano-leonés (AIER)*, tomo 1, Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal.
- PRIETO, Laureano (1958), *Contos vianeses*, Vigo, Galaxia.
- RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio (2004), *El texto infinito; ensayos sobre el cuento popular*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- UTHER, Hans-Jörg (2011), *The Types of International Floktales: A Classification and Bibliography*, 3 tomos, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.

MENTALIDADES E IDEOLOGIAS NO ROMANCEIRO

ENTRE CASTELLANOS Y PORTUGUESES. DE NUEVO SOBRE EL ROMANCE DE LA MUERTE DE LA DUQUESA DE BRAGANZA*

CLARA MARÍAS

Fundación Ramón Menéndez Pidal / Universidad de Sevilla

RESUMEN

En este trabajo se vuelve sobre el *Romance de la muerte de la duquesa de Braganza* para re-examinar el pionero análisis de Pedro Ferré a la luz de un nuevo testimonio impreso en uno de los pliegos sueltos hallados en Perugia. En primer lugar, se presentan los hallazgos de los investigadores que se han acercado previamente a este romance histórico noticiero que narra el asesinato de la hija del duque de Medina-Sidonia a manos de su esposo en 1512, en principio por cometer adulterio con un paje. En segundo lugar, se describen los distintos testimonios (todos impresos quinientistas) conservados del romance, que presentan dos versiones con notables diferencias en cuanto a las escenas y numerosas variantes. En tercer lugar, se recuerdan los hechos históricos y los avatares de los protagonistas del romance, así como lo que se sabe del asesinato por la inquisición que se llevó a cabo en el momento. Por último, se analiza la aparición en el romance de dos personajes, el paje y el duque, para contrastar cómo se les representa literariamente con los hechos históricos y advertir así la intencionalidad política y la actitud hacia uno y otro que esconde el poema.

PALABRAS CLAVE

Romancero; duques de Braganza; Jaime I de Braganza; Leonor de Mendoza; asesinato.

ABSTRACT

In this work we turn to the *Romance de la muerte de la Duquesa de Braganza* (*Ballad of the Duchess of Braganza's death*) to re-examine Pedro Ferré's pioneering analysis in the light of a new testimony printed on one of the chapbooks found in Perugia. In the first place, we present the findings of the researchers who have previously approached this historical romance that narrates the murder of the daughter of the Duke of Medina-Sidonia at the hands of her husband in 1512, in principle for committing adultery with a page. Secondly, we describe the different testimonies (all printed in the 16th century) preserved from the ballad, which present two versions with notable differences in terms of scenes and numerous variants. Thirdly, we recall the historical events and the vicissitudes of the protagonists of the ballad, as well as what is known about the murder by the inquisition that took

* Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación FFI2014-54368P "Catalogación, Digitalización y Edición del Romancero Tradicional de las Lenguas Hispánicas: Romances épicos e históricos de referente hispánico y francés" del Ministerio de Economía y Competitividad (2015-2017). Agradezco a Sandra Boto, Pedro Ferré, Ana Valenciano y Antonio Cid sus sugerencias y ayuda bibliográfica.

place at the time. Finally, we analyze the appearance in the romance of two antagonistic characters, the page and the duke, in order to contrast how they are represented within literature and within historical sources and thus perceive the political intentionality and the attitude towards one and the other that hides the poem.

KEYWORDS

Balladry; Dukes of Braganza; James I of Braganza; Eleanor of Mendoza; murder.

1. PREÁMBULO

Este trabajo supone un nuevo acercamiento al *Romance de la muerte de la duquesa de Braganza* (IGR: 0326) (í-a), poema de referente histórico y carácter noticioso luctuoso¹ que narra un suceso que afectó tanto a castellanos como a portugueses: el asesinato (que no muerte natural) de la duquesa Leonor de Mendoza a manos de su esposo Jaime de Braganza, en 1512². Este romance es uno de los textos en los que pervive este suceso, junto el drama romántico del brasileño Antônio Gonçalves Dias³, y junto a otro de carácter histórico, el auto de la investigación realizada en los momentos posteriores al suceso, gracias al cual, en palabras del decimonónico biógrafo de la duquesa, Luciano Cordeiro, este uxoricidio, este “drama naturalista”, sobrevivió la voz de la asesinada pese al paso de los siglos:

Como um phonographo de hoje, guardava-nos no grito extremo de Leonor de Mendonça, não só uma preciosa nota da vida real e íntima do século XVI, mas uma lição, também, de como a Natureza despedaça implacavelmente n'um minuto os calculos e os interesses de annos que não quizeram contar com ella. (Cordeiro, 1889: 1)

¿Por qué volver a este romance luso-castellano si ya contamos con un exhaustivo análisis de Ferré (1983), y con otras contribuciones de Di Stefano (1993 y 2011) y de Beltran (2016 y 2017)? En primer lugar, porque hay un nuevo testimonio, del cual han dado cuenta los dos últimos investigadores, además de Infantes (2012 y 2013) y que ha sido editado por Mahiques / Rovira (2014), pero que puede analizarse aún más a la luz de las ideas aportadas por Ferré, que lo desconocía. A continuación, recordaré lo que ya se sabe del romance y de su transmisión textual, para después visitar la historia real. Por último, plantearé los distintos puntos de vista e intencionalidades que pueden apreciarse en las versiones conservadas en la tradición impresa antigua.

1. Para un panorama de los romances noticiosos sobre muertes véase Valenciano (2015). En mi caso, he estudiado los que afectan a príncipes y reyes en Marías (2017).

2. Prueba del interés investigador en las últimas dos décadas por este suceso son los trabajos de Rosa (1998) y Gonçalves (2013).

3. Se trata del drama en tres actos *Leonor de Mendonça* (1846), que ha sido recientemente estudiado en la tesis doctoral de Chiari (2015). Resulta muy interesante el prefacio de Gonçalves Dias en el que explica la caracterización de los personajes.

Después de un primer estudio de Menéndez y Pelayo (1944), que corregía a Durán y a Wolf, fue Ferré (1983) quien aclaró los principales problemas que afectan a la difusión de este romance y a su interpretación. Destacó que era un romance desconocido en la tradición oral moderna, quizá por una fuerte represión ideológica en torno al mismo, que había dificultado su transmisión popular. De los tres testimonios antiguos entonces conocidos, todos impresos⁴, el de la *Segunda parte de la Silva* (Zaragoza, Esteban de Nájera, 1550, reimpresso en 1552), el del *Cancionero llamado Flor de Enamorados* de Juan de Linares [sic]⁵ (Barcelona, Claudio Bornat, 1562), y el de la *Rosa española* de Joan Timoneda (Valencia, Juan de Navarro, 1573, además de la reescritura teatral⁶ del mismo que llevó a cabo Lope de Vega en su comedia *El más galán portugués, el duque de Berganza* (1617), Ferré estableció que el impreso de 1550 transmitía una versión más breve y tradicional, sin relación con los demás; y que, en la versión extensa de 1573, Joan de Timoneda partía de la versión editada en 1562. Además, detectó que, en su reescritura, Lope de Vega intercalaba versos de los tres testimonios, si bien mostraba preferencia por la versión más extensa, representada por la *Flor* y la *Rosa*. En cuanto al contenido, Ferré (1983) identificaba certeramente, como Menéndez y Pelayo (1944), a los protagonistas del romance: el portugués IV duque de Braganza, Jaime, el asesino; y la castellana hija del III duque de Medina Sidonia, Leonor de Mendoza, asesinada por él en 1512, tras varias confusiones en la crítica anterior debido a los varios homicidios acaecidos en la casa de Braganza. Ferré también comparaba los sucesos narrados en el romance con los testimonios históricos del proceso judicial abierto tras el asesinato, y, lo que resulta aún más interesante, trazaba dos posturas ideológicas en las dos ramas de versiones del romance: una pro-castellana, a favor de la duquesa asesinada, que sería inocente del adulterio del que la acusó su marido, representada en la *Silva*; y otra, si no abiertamente pro-Braganza, al menos más equidistante, que trataba de suavizar la imagen del asesino al presentarle arrepentido, y que se refleja en la *Flor* y la *Rosa*. Ferré explicaba la postura ante el duque de los distintos editores, y de Lope de Vega, en función del contexto histórico en que se imprimieron las versiones, es decir, de las relaciones que atravesaban los Austrias con los reyes portugueses y con los duques de Braganza. Para él, dada la magnitud del suceso y los tabúes a los que afectaba (posible adulterio de la duquesa con un paje, asesinato despiadado del paje y de la duquesa por el duque), y dado que podía poner en peligro las relaciones entre la Monarquía Hispánica y la Portuguesa, debió de existir una fuerte represión ideológica que afectó tanto a los cronistas como a los autores literarios que reflejaron el asesinato, lo que explicaría los silencios y las manipulaciones con los que el romance se aleja de la Historia pese a su carácter noticiero.

4. Dejo a un lado la transmisión manuscrita, de la que se conoce al menos un testimonio.

5. Cuando P. Ferré redactó su estudio, en 1983, desconociendo el trabajo dedicado por Josep Romeu i Figueras a la *Flor de enamorados*, publicado por la Reial Acadèmia de Bones Lletres, en 1972, atribuyó a la edición de 1562 el mismo compilador que el de la publicada en 1573. Corregirá este error en Ferré (2011: 446).

6. Véase el estudio de Crivellari (2008) acerca de la reescritura teatral de romances. Álvarez-Sellers (2015: 4) evidencia la simpatía de Lope por la casa de Braganza, que le lleva a justificar al duque en su obra teatral. Lo mismo apunta Usunáriz (2015: 10). Domínguez Matito (2015: 116-117) es el que ha dedicado más atención al tratamiento de Lope de estos sucesos y a la intencionalidad política que le mueve.

2. TRANSMISIÓN TEXTUAL, VERSIONES Y VARIANTES DEL ROMANCE

¿Qué luz puede arrojar en esta maraña textual el nuevo testimonio descubierto hace pocos años, y dado a conocer en primer lugar por el tristemente fallecido Víctor Infantes (2012 y 2013)? Se trata del pliego suelto tardío “Cinco romances...” (Valencia, Juan Navarro, ¿1561-1562?), conservado en la Biblioteca Comunale Augusta de Perugia. Ya el profesor Di Stefano (2014) indicó su importancia y las variantes que presentaba respecto a los cancioneros, y Mahiques / Rovira (2014) lo editaron y trataron de ver su ascendencia textual. Para estos dos editores, el pliego tiene una temática clara y coherente, pues reúne romances de referente histórico protagonizados por víctimas de homicidio, como Isabel de Liar (trasunto de Inés de Castro) o el malogrado duque de Gandía, hijo del papa Borgia⁷. Este pliego es una buena muestra, por tanto, del gusto del público por esta literatura popular, que, en palabras de Di Stefano (2011: 65), “se funda en el placer perverso de sufrir ante la representación del dolor ajeno”. En cuanto al texto del pliego, de 40 versos, Mahiques / Rovira (2014) lo comparan con la versión de 39 versos de la *Flor de enamorados* y la *Rosa española*, y con la de 17 versos que transmite la *Segunda parte de la Silva* (1550 y 1552), además de añadir un testimonio manuscrito, si bien de escasa relevancia al estar copiado de un impreso. Mahiques / Rovira llegan a la conclusión de que parece que del pliego redescubierto deriva el texto de la *Rosa Española* de Timoneda, del mismo lugar e impresor. En cuanto a la procedencia textual del pliego, proponen que partiera de un testimonio hoy perdido, cuya existencia defendía Romeu y Figueras (1972): el cancionero *Flor de enamorats* de Timoneda, valenciano y de hacia 1554, que sería a su vez el modelo de *Flor de enamorados*.

Después de las aportaciones más recientes, por tanto, la difusión del *Romance de la Muerte de la duquesa de Braganza* puede resumirse así. Por un lado, existe una versión más breve, y según Menéndez Pidal (1973) y Ferré (1983: 137), fruto de la tradicionalización, por tanto, reflejo de un estado posterior del romance. Esta versión, que trunca la historia justo antes de la escena del asesinato, es la representada en la *Segunda parte de la Silva* (1550 y 1552), y su carácter incompleto ha de ser fruto de necesidades editoriales o de partir de un pliego hoy perdido que transmitía el romance sin el necesario desenlace⁸. Por otro lado, contamos con una versión más extensa y completa, que no deja la historia *in medias res* sino que la completa con la escena del asesinato, la del arrepentimiento del duque al ver a sus hijos, y el juicio final en estilo indirecto que transmite el castigo divino al noble. Es la transmitida por tres testimonios: el pliego suelto hallado en Perugia y los dos cancioneros, *Flor de enamorados* y *Rosa española*. Es posible que el impreso más antiguo que transmitiera esta versión extensa fuera el perdido *Flor de enamorats* de Timoneda, de Valencia, c. 1554. De ese impreso derivarían tanto *Flor de enamorados*, impreso en Barcelona por Bornat en 1562, como el pliego suelto de 1561-1563, impreso en Valencia

7. He estudiado este romance en el capítulo de libro Marías (2018) y en la comunicación «La intriga de la intriga. Roma, 1497: Los Borgia en el Romancero», presentada en el XVII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Roma, 26-30 de septiembre de 2017).

8. Véase Cid (2011: 84 y ss.) al respecto de la dificultad de concebir que los romances fueran truncos en origen por un gusto por el fragmentismo.

por Juan Navarro. Por último, del pliego suelto derivaría el texto de la *Rosa española* de Timoneda, impresa en el mismo lugar y por el mismo impresor, en 1573.

Tras un cotejo atento de los textos (véase el anexo con los mismos), coincido plenamente con la propuesta de que el que transmite la *Rosa española* de Timoneda ha de proceder del pliego suelto ahora descubierto, pues las variantes —tanto verbales como significativas— casi siempre coinciden, y con mucha más frecuencia que con *Flor de enamorados*, el que se creía su antecedente antes de conocerse el pliego. Así se explica, por ejemplo, que en los versos 37-38, el pliego y Timoneda expresen la compasión hacia la madre del paje asesinado ausente de los otros testimonios; que en el verso 8 encadenen los mismos adjetivos imputados por el duque a su esposa (“traidora, falsa, enemiga”); o que en los versos 18 y 19 prefieran el verbo “segar” por “cortar”. Sin embargo, hay variantes en las que la *Rosa* de Timoneda coincide con *Flor de enamorados* y no con el pliego, como el verso de apertura; o los muy significativos versos 27 y 28 en que se especifica que ante el grito de socorro de la duquesa nadie acude, porque quienes la rodean son portugueses y no la entienden. En otras variantes, el pliego coincide con *Flor de enamorados* y es Timoneda el que se aparta, como en la escena de la petición de confesión que realiza la duquesa al duque para no morir en pecado. En cuanto a la reescritura de Lope de Vega, la aparición del pliego no explica el origen de su versión, pues no se parece a él más que a los otros testimonios. Si atendemos al significativo verso 18, Lope encadena “falsa, aleve y fementida”, adjetivos de los que “falsa” aparece en la *Flor*, el pliego y la *Rosa*; “aleve” no aparece en ningún testimonio; y “fementida” solo en la *Silva*.

La relación entre los testimonios, por un lado, y la procedencia de la versión de la que parte Lope, sigue por tanto sin quedar del todo esclarecida, y surge la misma duda que siempre complica la edición al hablar del romancero, ¿son las variantes únicas de Timoneda fruto de sus propios retoques, como luego sucede con la reescritura de Lope? ¿O se deben a que en la *Rosa* Timoneda parte del pliego pero tiene también presente la versión de *Flor de enamorados*, es decir, la que debió recoger en su cancionero ahora perdido? ¿O se deben a que el romance circulaba en la tradición oral del siglo XVI, perdida en época moderna, y las variantes de dicha transmisión se reflejan en los impresos? El hecho de que la versión de la *Silva*, aunque sea la impresión más antigua conservada, parezca reflejar, según Menéndez Pidal y Ferré, un estado posterior del romance, más tradicional, y que sea a esta versión a la que más se parecen las variantes de Lope, podría indicar esto último: que la versión breve, fijada en letras de molde en 1550, era la que seguía circulando oralmente a principios del siglo XVII. Pero, para Beltrán (2017), por el contrario, la versión de la *Silva*, con su énfasis en la defensa del linaje de los Guzmán, ausente en otros testimonios, parece proceder del ámbito cortesano de la Casa Ducal de Medina Sidonia. De ser así, su brevedad y final abrupto podrían deberse a que se tratara de una adaptación musical realizada en la capilla ducal. Según esta teoría, sería la versión extensa la tradicional, y la versión breve la manipulada por un poeta cortesano. No soy capaz de inclinar la balanza hacia una u otra posibilidad. Lo que está claro es que, a la hora de la edición, hay que reflejar, por un lado, la versión de la *Silva*; y, por otro, las de la *Flor*, el pliego, y la *Rosa*; posiblemente escogiendo la de la *Rosa* como testimonio base, por ser la más completa, la que contiene el motivo de la pasividad de los portugueses, como la *Flor*; y el motivo de la compasión hacia la madre del paje, como el pliego.

TABLA-RESUMEN DE VERSIONES Y TESTIMONIOS						
VERSIÓN	Versión X (breve)			Versión Y (extensa)		
TESTIMONIOS	<i>Segunda parte de la Silva de varios romances</i>	Zaragoza Esteban de Nájera	1550	*Testimonio perdido. <i>¿Flor de enamorats?</i> de Joan de Timoneda	¿Valencia Juan Navarro?	¿1554?
	<i>Segunda parte de la Silva</i>	Zaragoza Esteban de Nájera	1552	<i>Cancionero llamado Flor de enamorados: sacado de diversos autores nuevamente por muy linda orden compilado</i>	Barcelona Claudio Bornat	1562
				Testimonio hallado en 2012 Pliego suelto “Cinco romances...”	Valencia Juan Navarro	¿1560- -1561?
				<i>Rosa española. Segunda parte de romances</i> de Joan Timoneda	Valencia Juan Navarro	1573

3. SUCESOS HISTÓRICOS Y PROTAGONISTAS REALES DEL ROMANCE

Dejemos ahora el mundo de los testimonios impresos y las variantes del periodo 1550-1573 para viajar más lejos aún, al momento en que aparecen en escena los protagonistas del romance: Jaime, duque de Braganza, y Leonor de Mendoza, duquesa consorte, e hija del duque de Medina Sidonia. Jaime había nacido en 1478 como segundón del noble más poderoso de Portugal, Fernando, duque de Braganza y Guimarães y hermano de la reina. Leonor once años después, en 1489, primogénita del noble más poderoso de Castilla, Juan de Guzmán. En su traumática infancia, Jaime había perdido con tan solo cinco años a su padre, ejecutado como traidor por orden del rey João II en la plaza pública de Évora⁹. Había tenido que dejar a su madre y a su hermana en Portugal, y, desposeído de títulos y tierras, proscrito, había tenido que exiliarse junto a sus hermanos mayor y menor en la corte de los Reyes Católicos, quienes les habían acogido y cuidado¹⁰. Esta destrucción de la familia se narra en otro romance mucho más emocional y claramente partidista, el de la *Mujer del duque de Guimarães* (IGR: 0242) (á-o) (“Quéxome de vos, el rey”), que, en boca de la duquesa viuda Isabel, madre de Jaime, acusaba a João II de sus desgracias¹¹. La posible paz de la que Jaime podría haber gozado en la corte de Castilla, instruido por humanistas como Pedro Mártir de Anglería¹², se vio turbada por amenazas

9. Para estos sucesos, véase la crónica de Pina (1950), que incluye la sentencia del proceso contra el duque. Los cronistas castellanos también se hacen eco de la misma, por ejemplo, Bernaldez (1962: 112).

10. Véase Mendonça (2006: 142-143) que detalla los gastos ocasionados por la estancia de los niños Braganza en la corte, así como la preocupación de la reina Isabel por otorgarles todo lo necesario: ama, acompañantes, pajes, vestuario, calzado, caballos, maestros...

11. Este segundo romance sobre la casa de Braganza ha sido estudiado por Di Stefano (1976), Ferré (1989) y por Beltran (2016).

12. Véase Matos (1956) para la gran cultura del duque, que, por ejemplo, ya en Portugal contrató al humanista Diego Sigeo y a Cataldo Parisio Siculo como preceptores para su hijo Teodosio. Cataldo dedicó varios epigramas al joven Teodosio, y se preocupó por él en ausencia de don Jaime —véase Ramalho (2000). Por ello no es de extrañar que Teodosio tuviera la biblioteca más grande del Renacimiento en Portugal —véase Buescu (2013). En el Epistolario de Mártir de Anglería (1955 y 1956) hay varias cartas dirigidas a “Jacobo, duque de Guimarães

constantes, como el envenenamiento que acabó con la vida de su hermano y que, según cronistas como Damião de Góis, a él le dejó perturbado con una “doença”¹³, con ataques de cólera y melancolía, el resto de su vida. La infancia de Leonor tampoco fue fácil, pues perdió a su madre a los siete años, y ante la constante actividad guerrera de su padre, fue criada por su abuela paterna¹⁴.

La vida de Jaime dio un vuelco con la muerte de João II sin herederos legítimos —tras haber fallecido en 1491 el príncipe Alfonso, su único hijo, y no haber logrado el reconocimiento de su hijo natural Jorge de Lencastre, nombrado duque de Coimbra— y la llegada al trono del cuñado y primo de Juan, Manuel I, hermano de su madre, y dispuesto a compensar en lo posible los sinsabores y la crueldad sufridos por la familia Braganza con su antecesor¹⁵. Además de, en abierta contradicción con las disposiciones testamentarias de João II¹⁶, ordenar su regreso de Castilla, como heredero del ducado tras la muerte de su hermano mayor, Felipe, y de restituir títulos, tierras y honores antes confiscados por su antecesor¹⁷, el rey Manuel le nombra heredero del trono portugués en tanto que él no tenga descendencia (en 1498 nacerá, de Isabel de Aragón, Miguel de Paz, fallecido en 1500, y en 1502 nacerá, de María de Aragón, el futuro João III). Es decir, le considera su pariente más cercano, por delante de Jorge, duque de Coimbra e hijo ilegítimo de João II, además de otorgarle su máxima confianza y su protección¹⁸. Esto se explica porque don Jaime tenía sangre real, su madre era hermana del rey Manuel, y apoyarle a él suponía relegar al bastardo de João II. Desde el exilio, Jaime asciende a lo más alto, los vaivenes de la Fortuna le muestran pronto sus caprichos. La Casa de Braganza, gracias a las mercedes del rey Manuel (que se prolongarán desde 1496 hasta 1520)¹⁹, recupera su antiguo poder y riqueza, queda completamente restituida tanto en el honor como en la economía. Si don Jaime no reacciona con imperturbabilidad estoica frente a estos cambios, sí al menos con ascetismo cristiano, ya que, al poco tiempo, decide abandonar todos estos honores y protagoniza un novelesco episodio de renuncia de vanaglorias mundanas del que, por desgracia, el Romancero no se hizo eco. Cuando el rey Manuel le honra una vez más al impulsar su casamiento con Leonor de Mendoza, la hija del noble más poderoso de Castilla, y el mejor partido de todos los posibles (aunque había otras candidatas, como

y antiguo discípulo”. En algunas le informa de sucesos políticos (13 de noviembre de 1503, por ejemplo), en otras intenta que influya al rey Manuel para que ayude al Papa contra los franceses y alude a las enseñanzas que le impartió sobre la Antigüedad (27 de febrero de 1512).

13. Góis (1566: 61v) señala, por ejemplo, que en el momento en que le proponen el casamiento está “muito doente de umor malenconico”. Sousa (1735-1749, vol. V, libro VI: 573) señala que tenía mucha pasión por la música porque le era muy beneficiosa para su melancolía. En las páginas siguientes explica el asesinato en relación con ese mismo temperamento melancólico. Cordeiro (1899: 53-54) recoge la misma teoría a partir de Góis y en pp. 91 y ss. desarrolla desde la perspectiva de finales del XIX el impacto de este temperamento.

14. Para la vida de Leonor de Mendoza y su familia véanse Barrantes (1998) y Ladero Quesada (2015), especialmente el capítulo Capítulo VI. «Don Juan de Guzmán y su sucesión: del apogeo a la crisis de la casa ducal».

15. Véase Mendonça (2006). Góis (1566: 7v y ss.) narra asépticamente cómo les mandó volver y que ellos no eran culpables de lo que hubiera hecho su padre, si bien parece criticar la liberalidad del rey.

16. Véase Mendonça (2006: 140-141).

17. Véase Mendonça (2006: 144-145), donde recoge las críticas del cronista Góis y las protestas que ocasionó la decisión del rey Manuel, así como su reinterpretación posterior como signo de las virtudes de liberalidad y clemencia.

18. Véase al respecto Lopes (2016).

19. Véase Mendonça (2006: 145-151), que recoge todas las mercedes en dinero, tierras... recibidas por don Jaime, sus tíos o su hermano.

Margarita de Austria, la viuda del príncipe don Juan), además de la dama con mayor dote hasta el momento²⁰, don Jaime ve renacer su vocación religiosa, y trata de huir a Jerusalén para hacerse fraile franciscano²¹. Esta huida se ve frustrada por la persecución ordenada por el rey²², que no le permite seguir su vocación y le obliga a continuar ostentando las dignidades concedidas y a casarse según los acuerdos firmados. Así pues, hacia 1501 es Leonor la que abandona Castilla con destino Portugal, como unos años atrás su esposo, y dada su corta edad, doce años, es acogida por su suegra para ser educada hasta el momento de poder consumir su matrimonio. Su boda sucede en poco a la segunda del rey Manuel con la infanta María, tras la muerte por parto de su primera esposa, la primogénita de los Reyes Católicos; y a la segunda de su propio padre, Juan de Guzmán, por fin autorizado por el Papa a casarse con su prima. Los fastos de celebración de las bodas de don Jaime de Braganza y doña Leonor de Mendoza son narrados en crónicas castellanas y portuguesas con mucho más detalle que los sucesos que pronto oscurecerán la convivencia entre ellos y desembocarán en el uxoricidio²³. Poco se sabe de los primeros años de su matrimonio, más allá del nacimiento de dos hijos, Teodosio e Isabel. Las crónicas no nos permiten conocer si la dolencia mental de don Jaime había ido a menos y su rechazo al matrimonio había disminuido, ni si la joven duquesa había podido asimilar el salto de los palacios sevillanos al de Vila Viçosa.

Solo volvemos a asomarnos a sus vidas en 1512, tras una década de matrimonio, cuando ella contaba con 23 años y él con 34, y sus hijos debían de tener menos de siete años. Lo sucedido en la madrugada del 1 al 2 de noviembre y en las semanas precedentes se puede rastrear con todo detalle en el proceso, en la inquisición judicial de la que se levantó acta por orden del duque, pues, como ya destacó Ferré (1983), las crónicas portuguesas coetáneas enmudecen al respecto, sin duda por represión ideológica (Ferré: 1983: 142-143), y las castellanas²⁴ apenas ofrecen información. Alonso de Santa Cruz (1951: 281-282) narra, en el contexto de las enfermedades de Fernando el Católico, cómo se enteró de la nueva y su relación con Azamor:

Y en el tiempo que su alteza [Fernando el Católico] estaba en Medina [...] le vino la nueva que el duque de Guimaraes, que después se llamó de Braganza, avía muerto a su mujer, que era hija del duque don Juan de Guzmán, hermana del duque don Enrique. La qual se dixo aver muerto por celos que tuvo della, que se carteava con un paje suyo; y con muy poca razón. De lo qual el rey don Manuel de Portugal ubo muy grande enojo; lo qual no executo en él luego por ser de los

20. Así lo recoge Barrantes Maldonado (1998: 510).

21. Todo este episodio lo narra con detalle Gois (1566: 61v-62).

22. En el Archivo de Torre do Tombo se conservan minutas de las cartas del rey en las que trató de cortar su huida, por ejemplo, prohibiendo a los conventos que aceptaran al duque como fraile (Colecção de cartas, Núcleo Antigo 879, n.º 362).

23. Véase, por ejemplo, Gois (1566: 62), que dedica bastantes líneas a la huida de don Jaime y su casamiento, y ninguna al asesinato. Ferré (1983: 142) demostró que esto se debía no al silencio voluntario de Gois sino a la censura que había sufrido su crónica, de la que se había eliminado la frase "a qual duquesa dona Leonor elle matou ás punhaladas com hun seu page de sobrenome Alcoforado, com quem tinha suspeita que lhe fazia adulterio".

24. Véanse, por ejemplo, Bernáldez (1962: 647 y 662) y Santa Cruz (1951: 281-282), que dedican mayor detalle al conflicto sucesorio de los Medina Sidonia y la actuación de Girón que al asesinato de Leonor. Solo en la portuguesa tardía de Sousa hay una narración detallada del asesinato, sus causas y consecuencias.

mayores señores del su reino. Pero en pago de su mal hecho y de la sinrazón que tuvo de lo haçer, dicen averle mandado hacer la conquista de la ciudad de Azamor, en Africa.

Bernaldez (1962: 662), por el contrario, rememora el hecho a raíz de la conquista de Azamor, y lo resume aún más, evitando los rumores sobre el paje y los celos, si bien deja todavía más claro el sinsentido del asesinato, con términos muy parecidos “a sinrazón” frente a “con muy poca razón”:

Algunos dixeron que ge lo dio [el mando de la armada, el rey Manuel al duque de Braganza] por pena, porque avia muerto a la desdichada duquesa su muger, hija del duque don Juan de Guzmán, duque de Medina Sidonia de Castilla, a sinrazón. Otros decían que no, sino porque era gran señor para soplir lo que faltase en la jornada.

Contamos con algunos testimonios privados coetáneos, como el epistolario de Mártir de Anglería (1956: 107-109), en el que este informa el 20 de marzo de 1513 a Luis Hurtado de Mendoza del asesinato cometido por el que fue su condiscípulo, y lo atribuye, como Santa Cruz, a los celos del duque, presentando a la duquesa como inocente, y a su posible vengador, su cuñado Girón, de forma muy crítica:

Oye otra nueva noticia horrible: El portugués duque de Guimaraes, condiscípulo tuyo cuando estabais en mi casa, ha degollado por celos a su propia mujer y al joven de quien tenía sospechas. ¡Oh criminal dureza! ¿Qué te diré yo de tu condiscípulo? Pedro Girón, heredero del conde de Ureña, no bien se enteró de la muerte de su cuñado Enríquez, duque de Medina-Sidonia, se impuso la tarea de apoderarse del ducado de aquel, alegando que los dos hermanos de Enríquez, su cuñado, eran espureos y no aptos para la herencia y que en justicia y razón aquel estado debe ir a manos de su esposa. No sé si encontrará protección en el Rey. (Mártir de Anglería, 1956: 109)

La fuente más importante, por tanto, es la extensa y cuidada²⁵ inquisición judicial, conservada en el Archivo de la Torre do Tombo²⁶, que editó Cordeiro (1889), y de la que ya se sirvió Ferré. He querido volver a ella para tratar de reconstruir la prehistoria del asesinato de doña Leonor a manos de don Jaime, a partir del caleidoscopio de declaraciones de mozos, criados, hortelanos, veedores, esclavos negros... de los Braganza. Según

25. Después de levantar acta de los cadáveres el 2 de noviembre de 1512 dos horas antes del amanecer, se interroga a: Pero Vaz, guardarropa del duque; Joao Fernandes, criado de Manuel Alcoforado; Briatris Annes, dama de la casa de la Duquesa; Anna Ferreira, moça de camara de la duquesa; Jorge Lourenço, escribano de cámara del duque; Joam Gomes, portero de la Duquesa; Anna Camella, dama de la casa de la Duquesa. Los interrogatorios continúan el 3 de noviembre, con los de Roseymo, moço de cámara del Duque que servía en casa de la Duquesa; Pero Fernandes, hortelano do Reguengu; Francisca da Silva, mujer que “tem carguo dos coeyros dos senhores filhos do duque”; Fernam Rodrigues, camarero del Duque; Fernam Velho, vedor de la Duquesa. El 6 de noviembre Jorge Lourenço añade a su declaración que no vio a Alcoforado en la alcoba de la duquesa por estar escondido tras las cortinas de la cama.

26. No he encontrado que esté digitalizado en <<http://digitarq.arquivos.pt>>. En el mismo archivo se conserva el contrato de casamiento entre los duques (Portugal, Torre do Tombo, Reforma das Gavetas, liv. 34, f. 31 v), y la carta de confirmación del rey Manuel del contrato de casamiento.

atestiguan varias criadas de la casa, todo comenzó con una excesiva cercanía de la joven duquesa hacia uno de los pajes que la servían, António Alcoforado, al cual dedicaba una atención que a las servidoras les parecía deshonrosa e inusual. Intercambiaba con él conversaciones y risas, “falar e zombar e rir” e “motejar”²⁷, tanto en los jardines como en el palacio, y no le importaba a la duquesa mostrar claros signos de enamoramiento. Estas señales fueron a más cuando el duque, advertido de que el paje ya no era un niño, y había entrado en la peligrosa adolescencia, decidió despedirle²⁸ del servicio de la duquesa y de su hijo, sin duda para evitar mayores males. Según las criadas, la duquesa cortó un rizo de su paje y elaboró con el cabello e hilo de oro y plata un cordón con el que iba a rezar a la iglesia²⁹. Ello supuso para ellas un signo claro de que estaba enamorada, y profundamente. Como declara Ana Camella, “ficara morta e sospeitera que se queriam bem”³⁰. La separación física del paje y la duquesa les llevó a establecer un sistema de envío de cartas, billetes y recados, por diversos medios. Primero el paje acudía en persona y la excusa de las cartas era que la duquesa escribía a su madre o a otros conocidos y él era el mensajero. Luego el paje cayó enfermo y entonces era un mozo de cámara del duque, Roseimo, el que hacía de mensajero. El tráfico de mensajes amorosos se hizo diario, ante el escándalo de la dama de la casa de la duquesa, Ana Camella, que se sentía partícipe de un juego peligroso y no sabía cómo pararlo. Su indignación era aún mayor por cuanto consideraba al paje un soberbio y engreído que se había vanagloriado en público de no ser ya un niño, sino un hombre³¹. La poca discreción del paje y su nulo cumplimiento de las normas del enamorado cortés, algo que recuerda al Calisto de *La Celestina*, se advierten también en la declaración de un mozo de su casa, que al verle caminar de noche hacia el palacio de los duques, le preguntó si es que tenía amores con una criada, a lo que el paje respondió insinuante “¡Si tú supieras!”³². Cuando la situación ya llegó al límite, pues la señora duquesa decidió que iba a empezar a rezar el salmo *De profundis* de madrugada³³ y que para ello había que dejar abiertas las ventanas y no acostarse, su dama Ana Camella no pudo más y fue a pedir consejo a Francisca da Silva, una criada negra muy virtuosa, según ella. Francisca da Silva³⁴ consideró que ellas no podían hacer nada para impedir los encuentros amorosos que sin duda se producían con la excusa del rezo y entonces acudieron a Fernam Velho, veedor (encargado de la despensa) de la duquesa, al cual enseñaron varias cartas que le confirmaron la gravedad de la situación. De las cartas se desprendía que la duquesa y el paje habían tenido al menos tres encuentros amorosos³⁵. Por ello el veedor acudió al duque con las cartas, y este estableció que un jardinero y uno de sus mozos vigilaran cada noche las ventanas de los aposentos de la duquesa y le avisaran si

27. Auto (1899: 319). Declaración de Anna Camella, dama de la Casa de la duquesa, el 2 de noviembre de 1512.

28. Así se narra en el Auto (1899: 319). Declaración de Anna Camella.

29. Auto (1899: 320). Declaración de Anna Camella.

30. Auto (1899: 320). Declaración de Anna Camella.

31. Auto (1899: 339). Declaración de Fernam Velho, veedor de la Duquesa, el 3 de noviembre de 1512.

32. Auto (1899: 305). Declaración de João Fernandes, criado de Manuel Alcoforado, el 2 de noviembre de 1512.

33. Auto (1899: 311). Declaración de Anna Ferreira, moza de cámara de la Duquesa, el 2 de noviembre de 1512.

34. Auto (1899: 329). Declaración de Francisca da Silva, negra, “molher que tem cargo dos coeiros dos senhores filhos do duque”, el 3 de noviembre de 1512.

35. Auto (1899: 334). Declaración de Fernam Rodrigues, camarero del Duque, el 3 de noviembre de 1512.

algo extraño sucedía³⁶. Es así como en la madrugada del 1 al 2 de noviembre despertaron al duque con la noticia de que un hombre había entrado por la ventana de la duquesa, don Jaime acudió con su espada y encontró a la duquesa acostada y vestida en la cama de su hija. Ante las negativas de la duquesa, que justificaba el hallarse así por estar con su hija, y negaba que hubiera entrado nadie en los aposentos, el duque revisó todo y halló al paje escondido en una “alcatifa” y tras un cortinaje³⁷. Así iban a cumplirse los presagios de la duquesa, que al escuchar ruido en el jardín había exclamado ante sus criadas, atemorizada, mientras trataba de quemar las comprometedoras cartas —sin saber que ya habían sido leídas—, que esa noche iba a perder la cabeza: “esta noute me ham de cortar a cabeza, que acharam hum homem na minha camara, rezai todas por mi”³⁸. En vano sirvieron las súplicas del paje, que lejos de negar los hechos, pidió perdón al duque por la traición que había cometido. Eso sí, el duque atendió sus súplicas y le permitió confesarse, para lo cual llamó al capellán de palacio. También le permitió cubrirse la cabeza, como el paje pidió. Una vez cumplidos estos deseos, el duque ordenó a un esclavo negro que trabajaba en la huerta que degollara al joven paje con un mandoble. La duquesa, mientras tanto, se confesaba en una habitación contigua, ante la impaciencia del duque, que, según todos los testigos, inquirió varias veces que si había terminado ya. El duque le había explicado ya que “esta tradición” era su dolencia, que este era el motivo por el que llevaba varias noches sin dormir³⁹. Según el camarero del duque, Fernam Rodrigues, este le había confiado ya hacía tiempo sus sospechas, que “su mujer ya no le era más mujer, y que se lanzaba con Antonio Alcoforado”⁴⁰, y que ambos habían conocido por las cartas cómo la duquesa y el paje habían yacido juntos. Aunque don Jaime podría haber acudido a la justicia ordinaria, encarnada en el rey, para resolver la afrenta, escogió la otra opción que la ley⁴¹ otorgaba a los maridos que descubriesen a sus esposas en flagrante adulterio: una vez recibe la duquesa la confesión, la hiere en la cabeza, la arrastra por el pelo y la degüella, dejando su joven cadáver de veintitrés años en un estado lamentable⁴². Una vez ejecutada la venganza contra quienes habían destruido su honor, el duque mandó llamar a juez, oidor, escribanos... para que levantaran testimonio de la escena de los asesinatos e interrogaran a testigos sobre los hechos precedentes.

¿Qué validez podemos dar a estas declaraciones? ¿Las invalida el hecho de que la mayoría de los testigos fueran servidores del duque o de la duquesa? En mi opinión, el auto es la única ventana a los sucesos de aquella madrugada con la que contamos, y la coherencia y prolijidad de los doce testimonios les aporta una gran credibilidad. Además, muchos de los declarantes muestran su afecto por la duquesa⁴³, y el único que parece

36. Auto (1899: 336). Declaración de Fernam Rodrigues.

37. Auto (1899: 314). Declaración de Jorge Lourenço, escrivano de cámara del Duque, el 2 de noviembre de 1512.

38. Auto (1899: 332). Declaración de Francisca da Silva.

39. Auto (1899: 309). Declaración de Briatis Annes, Dama de la casa de la Duquesa, el 2 de noviembre de 1512.

40. Auto (1899: 333). Declaración de Fernam Rodrigues.

41. Ordenaciones manuelinas, citadas por Cordeiro (1899: 8-9). “E no soamente poderá o marido matar sua moher: e o adultero que achar con ella e o dito adulterio...”.

42. Auto (1899: 299-300). Descripción de lo visto por el bachiller Gaspar Lopes, oidor del duque, y Joam Alvares Mouro, juez ordinario de Vila Viçosa.

43. Por ejemplo, Fernam Rodrigues, Camarero del duque, expresa en Auto (1899: 337): “a Duqueza queria como á minha vida propria, por ser mulher del Duque e por criar meus filhos, e ter della recebido muyta mercede”.

haber recibido el aborrecimiento es el paje Alcoforado⁴⁴. De ellos se desprende de forma irrefutable la culpabilidad de la duquesa, y la prehistoria del adulterio, y ellos justifican, pues, la deleznable —a ojos de nuestra sociedad actual— acción del duque, perfectamente legal según las ordenanzas manuelinas, que no solo autorizaban el asesinato sino también la confiscación de los bienes de la adúltera. Lejos de juzgar los hechos anacrónicamente, con nuestras normas y valores del siglo XXI, para poder entender los sucesos plasmados en el auto y ver los cambios producidos cuando se convierten en poesía, tenemos que atenernos al contexto político. Este asesinato hizo estallar por los aires una alianza importantísima, la de las casas ducales de Medina Sidonia y de Braganza, unión bendecida por el rey Manuel, por la reina madre doña Leonor, por la hermana de ésta, duquesa viuda de Braganza, y por los Reyes Católicos. De la interpretación del asesinato, pues, pendía el honor de las dos casas nobiliarias más importantes de Castilla y Portugal, los Guzmán y los Braganza, y por ello es fácil imaginar que ambos entornos cortesanos trataran de activar la maquinaria de la propaganda tanto en el ámbito del honor como en el de la literatura. Si la duquesa era culpable de adulterio con un paje, su apellido quedaba manchado, en un momento además de profundos conflictos entre los Medina Sidonia y Fernando el Católico, y de luchas entre las distintas ramas por la herencia del fallecido titular⁴⁵. Don Juan de Guzmán había muerto poco antes, y el hermano pequeño de Leonor, heredero, acababa de volver del exilio portugués muy enfermo. ¿Quién podría entonces desafiar a los Braganza para defender el honor de la duquesa asesinada? Solamente su cuñado, Pedro Girón, conde de Uruëña, casado con su hermana Mencía. Pero, ¿estaba en situación de hacerlo? Para el cronista de los Braganza, Sousa (1735-1749: 587-588), Girón retó al duque, y fue este el que rechazó el desafío por su condición de heredero de la corona portuguesa (ya no en primera línea, pues Manuel I tenía ya a su hijo, el príncipe Juan). Pero, aunque don Jaime hubiera aceptado, la posición de Pedro Girón era muy débil: mucho le debía al duque de Braganza, que junto a su asesinada esposa le había acogido en su exilio portugués de 1508-1509, cuando, junto al hermano y heredero de los Guzmán, había tenido que huir por desacato a Fernando el Católico⁴⁶. No estaba en situación de exigir a su rey justicia por la muerte de su cuñada, dado que este le consideraba un usurpador que quería heredar las posesiones de los Medina-Sidonia (enfrentamiento que se recrudece a los pocos meses cuando muere el joven heredero y el hijo del segundo matrimonio del duque, Alonso, reclama la herencia frente al yerno Pedro Girón, ocasión que aprovecha Fernando el Católico para casarle con su nieta Ana de Aragón). Por parte de la duquesa asesinada, pues, poca lucha podía haber en el terreno político y diplomático, lo que puede explicar también el silencio del cronista quinientista de la Casa de Niebla, Barrantes Maldonado (1998), que habla del casamiento y sus festejos, de la conquista de Azamor, de la rebelión de Pedro Girón, pero no dice nada sobre el asesinato

44. Por ejemplo, Anna Comella expresa su odio al mismo en *Auto* (1899: 319).

45. Véase Ladero Quesada (2015).

46. La compleja situación de los Medina-Sidonia y el papel de Pedro Girón aparece tanto en crónicas portuguesas quinientistas —como Gois (1566)— como en las castellanas, Bernáldez (1962: 648) y Santa Cruz (1951: 282). También en Barrantes Maldonado (1998: 523-531), que conoció al duque. Mártir de Anglería (1955: 268) el 23 de noviembre de 1508, informa a Pedro Fajardo, marqués de los Vélez, de la huida de Pedro Girón con el joven duque de Medina-Sidonia a Portugal. Para un resumen moderno, véase Galán (1988).

o el supuesto reto del cuñado de la fallecida al asesino. La duquesa solo es declarada abiertamente inocente por los cronistas Andrés Bernáldez (1962: 648) y Alonso de Santa Cruz (1951: 281), pero las líneas que le dedican son demasiado escasas e implícitas como para suponer una verdadera defensa. Solo quedaba, entonces, la batalla de la literatura para limpiar el honor de los Guzmán, y ¿qué mejor campo que el romancero para librarla?

¿Cómo era la situación en el ámbito político y diplomático del duque de Braganza, el marido asesino? Si bien es cierto que la claridad de los testimonios del auto ofendía su honor, pues mostraban que la duquesa había “yacido” con un paje y más de una vez, el asesinato restauraba su honor perdido. Además, contaba con el apoyo incondicional de su tío⁴⁷, el rey Manuel, de quien era la mano derecha y persona de mayor confianza⁴⁸, y quien continuó otorgándole mercedes en los años inmediatamente posteriores al asesinato, prueba de su protección⁴⁹. La prueba máxima de que la confianza de don Manuel no se tambaleó tras lo sucedido es que años después casó a su hijo Eduardo con la hija de don Jaime y de su segunda esposa. Su relación con el rey, pues, protegía a don Jaime frente a posibles ataques, ya que si ni el mismo soberano, que había auspiciado su casamiento, y que defendía que la autoridad legislativa recaía en el rey y no debía tomarse la justicia por cuenta propia, cuestionaba su acción, ¿quién iba a atreverse a hacerlo? El hecho de haber sido protegido de los Reyes Católicos durante su terrible infancia también le servía de escudo frente a reclamaciones de la corte castellana. Por si esto fuera poco, el comportamiento sosegado y parsimonioso durante aquella madrugada, con el detalle de llamar al capellán para que se confesaran el paje y la duquesa, de delegar en un esclavo negro para no degradarse matando a un inferior, de procurar que hubiera testigos de los asesinatos, y de ejecutar a la duquesa con su propia espada, para después llamar a los representantes de la justicia, impedía que se relacionaran sus actos con sus dolencias melancólicas, sus ataques de cólera, sus jaquecas e insomnios⁵⁰. Si todos estos factores ponían a la Historia del lado de don Jaime, su papel al año siguiente del asesinato cuando, tras ser nombrado por el rey general de la armada⁵¹, encabezó y sufragó la expedición militar de Azamor⁵² (Fez), que culminó con gran éxito gracias en parte a la colaboración de los sefardíes⁵³, que entregaron la plaza a cambio de su protección, le convirtió en un héroe y modelo de estrategia militar, lo que afianzó su condición de consejero regio, que continuaría con el heredero de don Manuel, João III. Es esta victoria la que suele marcar la entrada del

47. En todos los documentos de mercedes del rey conservados en el Archivo de Torre do Tombo se especifica esa relación familiar ya que se nombra a don Jaime como “sobrino del rey”.

48. Véase Lopes (2016), que detalla la confianza entre ambos, las cartas intercambiadas con asuntos íntimos, el papel de don Jaime en las pompas fúnebres por don Manuel, o el encargo de este de que asesorara a su hijo y heredero.

49. Véase Mendonça (2006: 150-151), donde se ven las mercedes de 1513-1516.

50. Como recoge Cordeiro (1899: 83), hasta muchos años después don Jaime reconocía ante João III estas tendencias.

51. Se conserva en el Archivo de Torre do Tombo la minuta de la carta de nombramiento (Colecção de cartas, Núcleo Antigo 880, nº 160).

52. Véase Gois (1566: 86-88).

53. Así lo narra Santa Cruz (1951: 282): “Y luego los judíos que dentro avía salieron, de los más avisados de ellos que sabían la lengua castellana, que aván pasado de España, y trataron con el duque que le darían la ciudad y que los dexase en ella por vecinos y moradores”. Bernáldez (1962: 662) también destaca el papel de los judíos.

duque de Braganza en las crónicas, tanto portuguesas como castellanas⁵⁴. Cuando aparece algún detalle de su vida personal, suele relacionarse con su segundo matrimonio con Juana de Mendoza, a la que se suele ensalzar como modelo de virtud⁵⁵, de forma que la memoria de su primera esposa, doña Leonor de Mendoza, queda aún más emborronada. Esta imagen del duque victorioso y valiente es la que pervive en espacios literarios como el *Cancioneiro Geral* de García de Resende (1516), frente a la de homicida: así, en las coplas de Luis Anríquez (1973-1974: 335-338) sobre su conquista, como en las de Rodríguez de Sá (1973-1974: 368-369) sobre los linajes. La sombra del asesinato solo oscurece en parte la imagen del duque en un verso de Anríquez en el que se atribuye su expedición a la “maldade do erro passado” —expresión que algunos investigadores relacionan con este hecho—⁵⁶; pero esta referencia es tan mínima, tan abstracta, que no empaña el resto de elogios de la narración. No he encontrado loas a don Jaime en el poeta en el que sería más esperable, Lopo de Sousa, pese a que fue su consejero y estuvo en Castilla con él durante su exilio (Beltran, 2003).

4. REMINISCENCIAS HISTÓRICAS Y ALTERACIONES INTENCIONALES DEL SUCESO EN EL ROMANCE

Llegamos ahora al campo del romancero. ¿Cuáles son las huellas de esta batalla de las ideas entre la imagen del duque de Braganza y la de la duquesa consorte? ¿Qué recuerdos se imponen en el relato? ¿Qué prevalece: la defensa de la inocencia de ella, que conlleva la culpa de él; o la justificación del asesinato, que implica necesariamente aceptar que ella cometió adulterio? Sin lugar a dudas, el romance, en sus dos versiones conservadas, la breve y la extensa, transmite una imagen positiva de doña Leonor, en tanto que víctima inocente del enojo y de la ira de su marido; y, por contra, una muy negativa del duque, en tanto que asesino de la misma y del también inocente y joven paje. Es cierto que el mecanismo empleado para trasladar esta imagen no es tan obvio como el que encontramos en el *Romance de la muerte del duque de Braganza*: un monólogo dramático de la víctima, sin duda mucho más efectivo al convertir el romance en “poesía de la emotividad”, en palabras de Di Stefano (2011: 65 y 69). Frente al romance *Mujer del duque de Guimarães*, en el que todos y cada uno de los versos los emite el *yo* de la duquesa viuda, que se dirige

54. De este modo, don Jaime pasa a la Historia como héroe por la conquista de Azamor, y no como asesino de su esposa. Véase por ejemplo la narración de uno de sus criados de la celebración que hizo el Papa tras la victoria (editada en Matos: 1956: 53-54), la crónica de Zurita (2005, libro X) donde dedica un epígrafe a ensalzar la conquista; o Garibay (1628: 215-216), sin ninguna alusión a su cara oscura. Mártir de Anglería (1956: 123-124) que sí se hace eco del asesinato, informa también a Luis Hurtado de Mendoza del desembarco del duque en África con un poderoso ejército. Hay un estudio de Peres (1951) sobre la conquista de Azamor.

55. Por ejemplo, Gois (1566:62) omite el asesinato de Leonor y solamente menciona a la segunda mujer como “prudente” y “discreta”.

56. Anríquez (1973-1974: 335). Sin embargo, según Aida Fernandes Dias, estos versos no se refieren al asesinato de Doña Leonor. Véanse las páginas 282 a 284 del estudio publicado en *Biblos*, LVIII, 1982 intitulado «Sentimento heróico e poesia elegíaca no *Cancioneiro Geral*» en donde escribe: “Quando Luís Anriques afirma que El-Rei decidiu ‘enviá-lo [ao Duque] sobre Azamor, pola maldade do erro passado’, não quer, na realidade, referir-se à reparação do crime que levou à morte da Duquesa, a qual sucumbiu em Vila Viçosa (...) Interpretar assim o referido passo equivale a ignorar a própria História.” Arguye esta investigadora que ya en 1509 D. Jaime había sido escogido por el rey “para comandar a Azamor um exército, que não chegou a partir, e isto três anos antes do assassinato da Duquesa D. Leonor.” Para más detalles, léanse las páginas del estudio señaladas en esta nota.

de forma acusadora al culpable de la ejecución de su esposo, de la muerte de uno de sus hijos, Felipe, de la condición de desheredado de Jaime..., es decir, el rey João II, en aquel romance que poetiza el asesinato de la nuera de la anterior a manos de su hijo, no encontramos un dominio de la voz de la víctima, ni tampoco de ninguno de sus deudos, ni mucho menos una imprecación al asesino. En este romance que nos ocupa, los mecanismos que reflejan la intencionalidad y la ideología dominante son mucho más sutiles, pues en lugar del *yo* victimista se despliega una narración aparentemente objetiva, y un diálogo equilibrado entre los duques, en el que asesino y víctima tienen el mismo turno de palabra. El único elemento más explícito en la caracterización de la duquesa de Braganza como inocente no está en el punto de vista poético, sino en detalles paratextuales como la rúbrica del pliego suelto, que la califica como “mujer sin culpa”⁵⁷. Sin llegar a este grado de explicitud, hay otros elementos en el romance que indican una intencionalidad más implícita a favor de la castellana doña Leonor y en contra del portugués don Jaime.

En primer lugar, si se analiza detenidamente el papel del paje en el romance y se compara con el que tuvo António Alcoforado históricamente, se pone de manifiesto el deseo de exculpar a la duquesa. Dado que la mera presencia del paje en las habitaciones de la dama, y en plena madrugada, presencia demostrada por el mismo hecho de que el duque le asesinara allí mismo y de que los dos cadáveres fueran descritos en el auto por el juez y el oidor en aquella estancia (no es que al paje se le descubriera en el jardín o en otro lugar menos connotado que el dormitorio), me parece que el modo en que el romance refleje este hecho puede ser una muestra significativa de su intencionalidad. Pues bien, en la breve versión de la *Silva*, el paje sencillamente no aparece ni como personaje del romance ni tan siquiera mencionado. Es por ello que coincido con Ferré (1983) y Beltran (2017) en que esta versión es la más claramente pro-castellana, pro-Guzmán, pro-duquesa, y por ende anti-portuguesa, anti-Braganza y anti-duque, si bien los argumentos de ambos investigadores no coinciden, ni tampoco tienen en cuenta al paje, que en mi opinión es esencial. Si en la versión de la *Silva* no hay rastro de António Alcoforado, y por ello el comportamiento del duque parece todavía más enloquecido e inexplicable (¿por qué matar tras una discusión a una esposa que se halla sola en sus habitaciones?), ¿qué sucede en la versión extensa representada por la *Flor*, el pliego suelto y la *Rosa española*? En ella sí que se respeta la verdad histórica del doble homicidio, no muere solamente la duquesa como en la versión anterior. Ello planteaba un problema ideológico, ya que, si el duque asesinaba al paje, ello indicaba que el joven se hallaba en las habitaciones de la duquesa en momento tan sospechoso como “tres horas antes del día”⁵⁸. Por este motivo, la manipulación que aparece en los tres testimonios de la verdad histórica no parece ni fruto de la innovación de los transmisores orales del siglo XVI, ni de los inspirados retoques de sus impresores. Tiene que provenir de una voluntad en el mismo origen de la versión de exculpar a la duquesa y de eliminar cualquier detalle real que pudiera poner en duda su inocencia. Así, en esta versión, el paje aparece en la escena que precede al asesinato de la duquesa para socorrerla, lo cual justifica su presencia allí, alarmado por los gritos de auxilio de la dama. Esta irrupción sirve, por un lado, para posponer el asesinato de

57. Romance, Pliego suelto, h. 2v.

58. Romance, v. 2 de todas las versiones extensas.

doña Leonor, para postergar su muerte. Pero, sobre todo, permite enaltecer al paje por su accesión caballeresca, ya que es el único que acude en su ayuda: según la *Flor* y la *Rosa*, los demás que se hallaban cerca eran portugueses y “no la entendían”; y, según el pliego suelto, simplemente los “caballeros” a los que llama la duquesa, su séquito de servidores castellanos, no estaba cerca, algo explicable a altas horas de la madrugada. El heroico paje del romance (muy distinto del también romanceril Gerineldo) queda además caracterizado por su juventud, ya que se le denomina “pajecito” o “pajecico” (v. 29 o v. 28⁵⁹), detalle histórico; y por su tarea, servir en la mesa a la duquesa, detalle anti-histórico, pues Antonio Alcoforado había sido despedido por el duque al entrar en la adolescencia. Su retrato para la posteridad es bien distinto del que nos ofrecen los testimonios del auto: en lugar de un soberbio, poco decoroso e insoportable jovencuelo, se nos pinta a un valiente caballero, el único que se atreve a enfrentarse al duque para defender a la dama, con el argumento de que ella “nada merecía”⁶⁰, es decir, de que era inocente.

En contraste con el paje, el duque del romance reacciona “muy enojado” o “con muy grande enojo” (v. 5)⁶¹ y, sin dirigirle la palabra siquiera, sin argumentos, sin palabras, persigue enajenado al joven y le corta la cabeza, con la espada que tenía desenvainada para atacar a su esposa, acción interrumpida por los intentos de ella de atemperarle y por sus gritos de socorro. El paje, pues, recibe en su cabeza el golpe destinado a la duquesa. La versión extensa, como vemos, no respeta en absoluto la versión histórica, según la cual el duque, como noble de la casa más poderosa de Portugal, no se rebajó a matar a un inferior pajecillo con sus propias manos, sino que se sirvió de un esclavo negro. Tampoco actuó, como ya destacó Ferré (1983: 145), de forma tan impetuosa contra el paje, persiguiéndole por las habitaciones, sino que, según los testigos, atendió sus súplicas y su petición de perdón por haberle traicionado, le permitió confesarse, y hasta cubrir su cabeza para no ver al verdugo. Una vez más, se advierte en el romance la intencionalidad de convertir al duque en un enloquecido asesino y a los asesinados en criaturas casi beatíficas. Por sí del retrato de los personajes y de sus acciones no se dedujera su maniqueo contraste, la voz narrativa se encarga de subrayar en todos los testimonios que el paje “no merecía”⁶² la muerte, y en el pliego y en la *Rosa*, el narrador se compadece de la madre del joven, lo que acentúa todavía más el posicionamiento del mismo.

El segundo elemento en el que me quiero detener, por parecerme un claro espejo de la intencionalidad del romance, es la caracterización del duque a través de sus acciones y de su discurso en estilo directo. En la versión breve de la *Silva*, lo primero que sabemos de don Jaime es que aparece en medio de una riña, de una fuerte discusión con su esposa, “lleno de muy grande enojo”⁶³. Este detalle no aparece en los testimonios de los testigos, alguno de los cuales alude a una conversación previa entre los duques, pero que no parece en absoluto dominada por la furia de él, sino por la desesperación de ella y la tristeza del marido. La acusación a la duquesa de traidora y fementida (falsa, engañosa) sí se corresponde más con los testimonios del auto; aunque según un criado del duque,

59. Para las citas remito a los textos transcritos en el apéndice.

60. Romance, v. 32 de las versiones extensas, con algunas variantes.

61. Véase el apéndice para las distintas variantes.

62. En el v. 36 de las versiones extensas, con algunas variantes.

63. Romance, versión breve, v. 5.

este le advirtió tiempo antes de lo sucedido y le pidió que no se escandalizara, porque era algo muy común, y quizá en parte culpa suya⁶⁴ —se entiende que por el rechazo hacia su joven esposa dado que no fue un matrimonio voluntario—. Tras negar la duquesa las acusaciones, don Jaime reacciona con “grande enojo” (véase la repetición de este término), desenvaina la espada, y al tratar la duquesa de pararla con sus manos (escena anti-tética con la roja sangre y las blancas manos, la dura espada y los finos dedos, en la que Lope de Vega se recreará), le hiere y amenaza con cortarlas. Esta versión de la *Silva*, como ya dije, finaliza *in medias res*, con la petición de auxilio de doña Leonor a sus caballeros castellanos, y con el silencio que le devuelve el eco, por lo que no se presenta la violenta escena del asesinato. Ello puede parecer contradictorio con la idea de que esta versión es la más pro-castellana, ya que realmente la imagen del duque queda más ennegrecida con el asesinato que con la mera amenaza.

En la versión extensa, la situación inicial es más histórica, incluso en el detalle de la hora. Mientras la *Silva* atenuaba los hechos al situarlos a las cuatro de la tarde (por ello mismo sorprende la ausencia del personaje del paje, que a esas horas sí podría haber estado en el palacio), los testimonios de la versión extensa localizan la discusión en la madrugada, como en la realidad histórica. El enojo y la acusación de traición del duque son los mismos que en la versión breve, así como su acto de desenvainar la espada al negar la duquesa las imputaciones. Del mismo modo, como en la *Silva*, el duque amenaza con cortar las manos a su mujer cuando intenta detenerle, y se añade un detalle truculento: llena la camisa de la dama de sangre. A continuación, se introduce la secuencia del paje antes comentada, que acentúa la crueldad del duque. Una vez asesinado el paje, el duque anuncia a la duquesa que ha de morir antes del amanecer, en uno de esos emplazamientos tan gratos al romancero. Ella se abandona, reconoce estar en sus manos (“haz de mí a tu fantasía”⁶⁵), pero le advierte de las consecuencias del asesinato. Si en la versión de la *Silva* los argumentos con los que trataba de frenar al duque eran la inexistencia de traidores en su linaje (argumento pro-Guzmán) y la acusación al marido de ser “mala compañía”⁶⁶, de haberla tratado mal desde que llegó de Castilla (argumento anti-Braganza); en la versión extensa se esboza primero el argumento del linaje y, tras herirse las manos en su intento de frenarle, el grito de auxilio, el socorro del paje, su asesinato y el emplazamiento a la duquesa, se reanuda el diálogo entre los esposos.

En esta conversación, el primer argumento de la duquesa para tratar de parar la espada es la posible venganza de su padre y hermano (dato anti-histórico, por haber fallecido su padre; además, en la *Flor* aparece el anti-histórico plural de “hermanos”, cuando solo tenía uno varón), que podrían entablar una demanda pese a estar en España (según la *Flor*), o “en otras tierras” (según el pliego). La respuesta del duque es la misma en todos los testimonios: niega la validez de tales amenazas, pues él podría “avenirse bien” con su familia política. Esta respuesta, que invalida completamente la amenaza de la dama, transparenta el poder político y diplomático del duque, y la debilidad de su cónyuge, hechos ambos históricos como antes quedó apuntado. A continuación, la duquesa trata de retrasar el asesinato con el argumento de la confesión necesaria para ordenar su

64. Auto (1899: 333).

65. Romance, versión extensa v. 42 de la A, y v. 44 de la B y C.

66. Romance, versión breve, v. 18.

alma, confesión que en la *Flor* y en el pliego el duque concede, y que en la *Rosa* queda en suspenso, parece que por una fusión entre dos versos, como señaló Ferré (1983: 137), o quizá por un salto de igual a igual entre “confesar” y “confessaos” (vv. 49 y 51 de la *Flor* y vv. 51 y 53 del pliego). El tercer argumento, tras la venganza del linaje y la religión, es de carácter sentimental: la duquesa alude a los hijos que tienen en común para evitar su muerte (en la *Rosa* y la *Flor* son “esos” “hijicos”/“hijitos” (v. 53 y v. 53 respectivamente), no parecen presentes en la escena, frente al pliego que recoge “estos hijicos” (v. 55).

La respuesta del duque ante tales súplicas, una vez más, aparece sin variantes en los tres testimonios: se muestra de nuevo seguro de sí mismo, al proclamar que él criará a sus hijos, y por tanto, que no es necesario dejarla con vida. A continuación, se narra la escena del asesinato (con los detalles históricos de que primero la hirió y después la mató con un golpe en la cabeza), también sin variantes entre los testimonios. Tampoco hay variantes en la escena siguiente, en la que el duque, tras contemplar el cadáver de su esposa, vuelve la cabeza y ve a sus hijos entre juegos y risas en la cama de su madre. Es esta contemplación la que causa en el duque arrepentimiento, y le hace estallar en “tristes llantos” (v. 68 de la *Flor*, 70 del pliego y 66 de la *Rosa*) y hablar con “lágrimas de sus ojos” (v. 69, 71 y 68 respectivamente) al dirigirse a ellos. Esta es, con toda seguridad, la única imagen del duque en el romance en la que se le muestra capaz de tener sentimientos positivos. En la última escena en estilo directo, el duque habla a sus hijos y lamenta su orfandad, disculpando a la duquesa “matéla sin merecello/merecerlo” con “enojo/enojos” que traía. (vv. 73-74, 75 y 76 y 71-72 respectivamente).

El personaje asume en este desenlace el discurso antes puesto en boca del narrador en tercera persona: la inocencia de la duquesa, que no merecía ser asesinada, y su actuación movida por el “enojo” (entendido como enfado o locura). Los tres testimonios de la versión extensa, pese a este conmovedor acto de contrición del duque, presentan al final del romance una nueva irrupción de la voz narradora, a modo de condena, con muy pocas variantes verbales: “¿dónde irás, el triste duque? / De tu vida, ¿qué sería? / ¿Cómo tan grande pecado, / Dios te lo perdonaría?” (vv. 75-78, 77-80 y 73-76 respectivamente). Es decir, en esta versión parece pervivir la visión desde la óptica castellana que ofrecía Mártir de Anglería (1956) en su epistolario: la consideración de que el duque había cometido un crimen terrible, imperdonable —incluso desde el punto de vista de quien había sido su maestro—, y que el móvil del mismo había sido la enajenación producida por los celos, explicación que también ofrecía Santa Cruz (1951).

En conclusión, el romance ofrece una perspectiva que disuena con respecto a las ordenanzas legales de la época, ya que condena al duque por una acción que le estaba permitida y que era necesaria para restaurar su honor. Prueba de ello es el hecho de que el rey Manuel, pese a haber auspiciado el casamiento entre Leonor de Mendoza y su sobrino, no le condenó por este asesinato ni le retiró su confianza, aun al contrario, la renovó y le mantuvo como su máximo apoyo. Ello puede deberse o bien a que el romance refleje la visión popular en la que hay una mayor identificación del transmisor con las víctimas, a las que transforma en inocentes, o bien porque este naciera en un ámbito castellano, no portugués, y por tanto sirviera como espejo de la versión transmitida por Santa Cruz o Mártir de Anglería, que exculpaba a la duquesa y cargaba las tintas sobre los celos y el comportamiento arrebatado de don Jaime de Braganza.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa (2015), «Reyes, santos y maridos: personajes portugueses en el teatro español del Siglo de Oro», *Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, Vol. 3, n.º 2, 2015, 15-31.
- ANRIQUEZ, Luís (1973-1974), «Coplas sobre Azamor», en *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, Álvaro J. da Costa Pimpão y Aida Fernandes Dias (eds.), Coimbra, Centro de Estudos Românicos.
- AUTO (1899), «Auto que se fez e Inquiriçam devasa que se tirou sobre a morte da Senhora Duquesa [2-3-6 noviembre 1512]», inquisición ordenada por el duque [en CORDEIRO, L. (1889), *A Senhora Duquesa*, (Lisboa, Typ. Portuguesa), 299-341].
- BARRANTES MALDONADO, Pedro (1998), *Ilustraciones de la Casa de Niebla*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- BELTRAN, Vicenç, (2003), «Lope de Sosa/Lopo de Sousa: los portugueses en los cancioneros», en Jesús L. Serrano Reyes (ed.), *Cancioneros en Baena. Actas del II Congreso Internacional Cancionero de Baena. In memoriam Manuel Alvar*, Baena, Ayuntamiento de Baena, vol. I, 35-62.
- BELTRAN, Vicenç (2016), «Génesis del romance y difusión del Romancero: ideología, política y propaganda», en Constance Carta, Sarah Finci y Dora Manceva (eds.), *Antes se agotan la mano y la pluma que su historia. 'Magis deficit manus et calamus quam eius hystoria'. Homena-je a Carlos Alvar, 1. Edad Media*, San Millán de la Cogolla, 463-480.
- BELTRAN, Vicenç (2017) «Estudio» de la edición facsímil de *Segunda parte de la Silva de varios romances, Zaragoza, Esteban de Nájera, 1550*, México, Frente de Afirmación Hispanista, 11-155.
- BERNÁLDEZ, Andrés, (1962), *Memorias del reinado de los Reyes Católicos que escribía el bachiller Andrés Bernáldez*, Manuel Gómez-Moreno y Juan de M. Carriazo (eds.), Madrid, Real Academia de la Historia.
- BUESCU, Ana Isabel (2013), «Livros em castelhano na livraria de D. Teodósio I (1510?-1563), 5º duque de Bragança», *Estudios Humanísticos. Historia*, n.º 12, 105-126.
- CHIARI, Gisele Gemmi (2015), *A estética romântica no teatro de Gonçalves Dias: Leonor de Mendonça*, Tese de doutorado, Universidade de São Paulo. Accesible en línea en: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-17092015-162217/pt-br.php>>.
- CID, Antonio (2011), «'Caza y castigo de don Jorge' frente a 'Lanzarote y el ciervo de pie blanco': El 'fragmentismo' y los 'romances-cuento'», *La Corónica*, 39-11 (2011), 61-94.
- CORDEIRO, Luciano (1889), *A Senhora Duquesa*, [Lisboa, Typ. Portuguesa].
- CRIVELLARI, Daniele (2008), *Il 'romance' spagnolo in scena: strategie di riscrittura nel teatro di Luis Velez de Guevara*, Roma, Carocci.
- DIAS, Aida Fernandes (1982), «Sentimento heróico e poesia elegíaca no 'Cancioneiro Geral'» *Biblos*, LVIII, 268-299.

- DI STEFANO, Giuseppe (1976), «Discurso retrospectivo o schemi narrativi nel romancero», *Linguistica e Letteratura*, 1 (1976), 35-55.
- DI STEFANO, Giuseppe (ed.) (1993), *Romancero*, Madrid, Taurus.
- DI STEFANO, Giuseppe (2011), «Huellas de la historia y memoria de sucesos en los romances viejos», en Helena Buescu y Pedro Ferré (coord.), *Memória e Cidadania na Literatura Tradicional Peninsular*, Casal de Cambra, Caleidoscópico, 61-72.
- DI STEFANO, Giuseppe, (2014), «Para la historia textual del ‘romancero’: los ‘pliegos sueltos’ de Perugia», en Luis María Gómez Canseco, Juan Montero Delgado y Pedro Ruiz Pérez (eds.), *Aurea poesis: estudios para Begoña López Bueno*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 13-32.
- DOMÍNGUEZ MATITO, Francisco (2015), «Fama e infamia del duque de Braganza en el teatro español del Siglo de Oro», *Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, Vol. 3, N° 2, 111-124.
- FERRÉ, Pere (1983), «El romancero tradicional y la historiografía», en J. L. Alonso Hernández (ed.), *Literatura y folklore, problemas de intertextualidad: actas del 2 symposium...28, 29 y 30 de octubre de 1981*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 131-147.
- FERRÉ, Pere (1989), «Estrategias dramáticas al servicio de un punto de vista político: el romance ‘Quéxome de vos, el rey’» en Pedro M. Piñero *et al.* (eds.), *El romancero: tradición y pervivencia a fines del siglo XX: actas del IV Coloquio Internacional del Romancero (Sevilla, Puerto de Santa María, Cádiz, 23-26 de Junio de 1987)*, Cádiz, Fundación Machado, 295-302.
- FERRÉ, Pere (2011), «Romanceiro e Memória», en José Pedro Serra, Helena Carvalhão Buescu, Ariadne Nunes y Rui Carlos Fonseca (eds.), *Memória & Sabedoria*, Centro de Estudos Clássicos / Centro de Estudos Comparatistas / Húmus, 435-458.
- GALÁN PARRA, Isabel (1988), «El linaje y los estados señoriales de los duques de Medina Sidonia a comienzos del siglo XVI», *En la España Medieval*, 11, 45-78.
- GARIBAY, Esteban de (1628), *Compendio historial de las chronicas y universal historia de todos los reynos de España*, Barcelona, Sebastian Comellas, tomo III.
- GOIS, Damiam de (1566-67), *Chronica do felicissimo rei dom Emmanuel*, Lisboa, Francisco Correa.
- GONÇALVES, Maria Paula Anastácio (2013), *A Senhora Duquesa e o Pajem. Um caso de adultério na aristocracia quinhentista*, Lisboa, Chiado Editora.
- INFANTES, Víctor (2012), «Nuevas de poesía áurea. Cuarenta y dos pliegos poéticos desconocidos del siglo XVI, más dos en prosa», *Hibris. Revista de Bibliofilia*, 67-68, 39-45.
- INFANTES, Víctor (2013), «Una cuarentena poética desconocida. Los pliegos sueltos del siglo XVI de la Biblioteca Comunale Augusta de Perugia», *Criticón*, 117, 29-63.
- LADERO QUESADA, Miguel Ángel (2015), *Guzmán. La casa ducal de Medina Sidonia en Sevilla y su reino. 1282-1521*, Madrid, Dyckinson.

- LOPES, Paulo Catarino (2016), «Depois de Vós. D. Jaime de Bragança na Privança d'el-Rei D. Manuel I», *Tiempos Modernos*, 32 (2016/1), 35-50.
- MAHIQUES CLIMENT, Joan y ROVIRA I CERDÀ, Helena (2014), «Romancero de la Biblioteca Comunale Augusta de Perugia», *Philologie im Netz*, 67, 13-68. Accesible en línea en: <<http://web.fu-berlin.de/phn/phn67/p67i.htm>>.
- MARÍAS, Clara (2017), «Las muertes en torno a los Reyes Católicos en el Romancero trovadoresco y tradicional», *Neophilologus. An International Journal of Modern and Medieval Language and Literature*, 102-2, 1-18. Accesible en línea en: <http://www.readcube.com/articles/10.1007/s11061-016-9517-1?author_access_token=3IYXyl2hEj-O0KY-p6zw2Ofe4RwlQNchNByi7wbcMAY7I4wedZI3w3xeUj>.
- MARÍAS, Clara (2019), «The Hispanic Ballad of the Death of the Duke of Gandía: Propaganda against or Sympathy for the Borgia?», en Jennifer DeMara Silva (ed.), *The Borgia Family: Rumor and Representation*, Londres, Routledge, 161-200 [DOI: 9780429265280].
- MÁRTIR DE ANGLERÍA, Pedro (1955), *Documentos inéditos para la Historia de España. Vol. 10, Epistolario de Pedro Mártir de Anglería II. Libros XV-XXIV, Epístolas 232-472*, J. López de Toro (ed. y trad.), Madrid, Góngora.
- MÁRTIR DE ANGLERÍA, Pedro (1956), *Documentos inéditos para la Historia de España. Vol. 11, Epistolario de Pedro Mártir de Anglería III. Libros XXV-XXXVI, Epístolas 473-665*, J. López de Toro (ed. y trad.), Madrid, Góngora.
- MATOS, Luís de (1956), *A Corte Literária dos Duques de Bragança no Renascimento*, Bragança, Fundação Casa de Bragança.
- MENDONÇA, Manuela (2006), «Recuperação da Casa de Bragança por D. Manuel», *Estudos em Homenagem ao Professor Doutor José Marques*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, vol. III, 139-162.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino (1944), «Romances históricos de tema no castellano» en *Antología de poetas líricos castellanos, VII, Tratado de los romances viejos II*, capítulo XXXVIII, Madrid, C.S.I.C., 201 y ss. Accesible en línea en: <<http://www.larramendi.es/i18n/corpus/unidad.do?idCorpus=1000&posicion=1&idUnidad=100259>>.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1973), *Obras completas, tomo XI. Estudios sobre el romancero, II*, Madrid, Espasa-Calpe.
- PERES, Damião (1951), *Conquista de Azamor pelo Duque de Bragança D. Jaime (1513)*, Fundação Duques de Bragança.
- PINA, Rui de (1950), *Crónica de el-rei D. João II*, Alberto Martins de Carvalho (ed.), Coimbra, Altântida.
- RAMALHO, Americo da Costa (2000), «O touro e a bigorna: Quatro epigramas de Cataldo», *Humanitas*, LII, 287-295.
- «Romance de la muerte de la duquesa de Bragança» (1550), en *Segunda parte de la Silva de varios romances (Silva de Zaragoza. Segunda Parte)*, Zaragoza, Esteban Nájera, f. LXXXjv, LXXXii y en la reedición de 1552.

- «Romance de la muerte de la duquesa de Bragança» (1562), en *Cancionero llamado Flor de Enamorados sacado de diuersos auctores agora nueuamente por muy linda orden copilado*, Barcelona, Claudi Bornat, 50v- 51v.
- «Romance de la muerte de la duquesa de Bragança» (1560-1561), en pliego suelto «Cinco romances...», Valencia, Juan Navarro, h. 2v. 3r. [Ejemplar único en Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, ANT IL1402, nº29].
- «Romance de la muerte de la duquesa de Bragança» (1573), en *Rosa española. Segunda parte de romances de Joan Timoneda, que tratan de historias de España. Dirigidas al prudente Lector*, Valencia, Juan Navarro, f. lxxvi-lxxvii.
- «Romance de la muerte de la duquesa de Bragança» (1617), en Lope de Vega, *Comedia famosa Del más galán portugués Duque de Vergança*, Parte VIII de Comedias, Madrid, 79v-80.
- ROMEU I FIGUERAS, Josep (1972), *Joan Timoneda i la 'Flor de enamorados' cançoner bilingüe. Un estudi i una aportació bibliogràfica. Discurs llegit el dia 20 de febrer de 1972, en l'acte de recepció pública de ... a la Reial Acadèmia de les Bones Lletres de Barcelona*, Barcelona.
- ROSA, Maria de Lurdes (1998), «D. Jaime, Duque de Bragança: entre a cortina e a vidraça», en Diogo Ramada Curto (ed.), *O Tempo de Vasco da Gama*, Lisboa, CNCDP e Difel, 319-332.
- SÁ, João Rodrigues de Sá (1973-1974), «Coplas de los linajes», *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, Álvaro J. da Costa Pimpão y Aida Fernanda Dias (eds.), Coimbra, Centro de Estudos Românicos.
- SANTA CRUZ, fray Alonso (1951), *Crónica de los Reyes Católicos*, Juan de Mata Carriazo (ed.), Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos.
- SOUSA, António Caetano de (1735-1749), *Historia genealogica da Casa Real Portuguesa: desde a sua origem até o presente, com as Familias illustres, que procedem dos Reys, e dos Serenissimos Duques de Bragança : justificada com instrumentos, e escritores de inviolavel fé... por Antonio Caetano de Sousa, Clerigo Regular...*, tomo I-XII, Lisboa, Oficina de Joseph Antonio da Sylva, impressor da Academia Real. Accesible en línea en: <<http://purl.pt/776>>.
- USUNÁRIZ, Jesús María (2015), «El discurso político y literario en las relaciones entre España y Portugal», *Hipogrifo*, 3.2 (2015), 9-13.
- VALENCIANO, Ana (2015), «Pasado y 'presente' del romancero noticiero: reflexiones en torno al enfoque poético de la muerte», en Pere Ferré, Pedro Manuel Piñero Ramírez, Ana Valenciano (eds.), *Miscelánea de estudios sobre el Romancero: Homenaje a Giuseppe Di Stefano*, Sevilla, Universidad de Sevilla / Universidade do Algarve, 535-556.
- VEGA, Lope de (2009), *El más galán portugués, Duque de Berganza*, Carlos Mota (ed.) en *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, coord. Rafael Ramos, Lérida, Milenio / Universitat Autònoma de Barcelona, tomo I, 429-568.
- ZURITA, Jerónimo (2005), *Historia del rey Don Fernando el Católico. De las empresas, y ligas de Italia*, vol. I, libro X, José Javier Iso, Pilar Rivero y Julián Pelegrín (eds.), Institución Fernando el Católico. Accesible en línea en: <<http://ifc.dpz.es/publicaciones/ebooks/id/2423>>.

APÉNDICE

Tabla de comparación de versiones y variantes del romance de la *Muerte de la duquesa de Braganza*. Se marcan en negrita las variantes más significativas de cada versión con respecto a la anterior

VERSIÓN ANTIGUA BREVE (MI TRANSCRIPCIÓN)	VERSIÓN ANTIGUA EXTENSA A (MI TRANSCRIPCIÓN)	VERSIÓN ANTIGUA EXTENSA B (TRANSCRIPCIÓN ROVIRAY MAHIQUES)	VERSIÓN ANTIGUA EXTENSA C (SIGUE A B PERO CON PRIMER VERSO DE A) (MI TRANSCRIPCIÓN)	REESCRITURA DE LOPE DE VEGA (MI TRANSCRIPCIÓN)
<p><i>Segunda parte de la Silva de varios romances (Silva de Zaragoza. Segunda Parte) Zaragoza, Esteban Nájera, 1550, f. LXXXIv, LXXXii</i></p> <p>Sin cambios en Zaragoza, Esteban Nájera, 1552.</p>	<p><i>Cancionero llamado Flor de Enamorados : sacado de diversos autores nuevamente por muy linda orden copilado [Juan de Linares], Barcelona, Claudio Bornat, 1562, p. 50v-51v.</i></p> <p>(Biblioteka Jagielloniska, BJ St. Dr. Cmm. 1285)</p> <p>[Edición perdida de <i>Flor de enamorats</i> de Joan Timoneda, Valencia, c. 1554]</p>	<p>Nuevo testimonio en <i>Suplemento al Nuevo diccionario de pliegos sueltos</i>:</p> <p>Plego suelto "Cinco romances.", Valencia, Juan Navarro, ¿1560-1561? Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, ANT IL1402, n.º29, h. 2v. 3r.</p>	<p><i>Rosa española. Segunda parte de romances de Joan Timoneda, que tratan de historias de España.</i> Dirigidas al prudente Lector.</p> <p>Valencia, Juan Navarro. 1573?, f. lxxvi-lxxvii.</p> <p>Forma núcleo con Isabel de Liar (Inés de Castro) y otros romances de tema portugués.</p>	<p><i>Comedia famosa Del más galán portugués Duque de Bergança</i>, ed. 1617, p. 79v-80.</p> <p>Traslada la acción del reinado de Manuel de Portugal al de Alfonso V.</p> <p>Cambia el desenlace: la duquesa, doña Mayor, sale con vida porque se muestra su inocencia, el paje con el que estaba era una mujer disfrazada.</p> <p>El romance aparece en el acto tercero, en una conversación entre el Marqués y el lacayo Ortuño. Ortuño viene de Lisboa, donde deja desdichada a su señora la duquesa, "aunque en el cielo tiene confianza / que un justo coracón justicia alçará", por celos del Duque. Añade dos personajes: Ortuño, que salva a la duquesa, y el Rey, ante el que la duquesa pide justicia.</p>
<p><i>Romance de la duquesa de Bergança</i></p> <p>1 Un lunes a las cuatro horas, ya después del mediodía, ese duque de Bergança con la Duquesa reñía; Lleno de muy grande enojo, d'questa suerte decía: —Traidora sois, la Duquesa, traidora, fementida—</p> <p>10 La Duquesa, muy turbada,</p>	<p><i>Romance del duque de Bergança</i></p> <p>Lunes se decía, lunes, tres horas antes del día, cuando el duque de Bergança con la Duquesa reñía. El Duque con gran enojo, estas palabras decía: —Traidora me sois, Duquesa, porque pienso que traición me hacéis y alevosía—.</p>	<p><i>Romance de cómo el duque de Bergança mató a la duquesa su muger sin culpa.</i></p> <p>Lunes, lunes, era lunes, tres horas antes del día cuando el duque de Bergança con la duquesa reñía. El duque, muy enojado, estas palabras decía: —Traidora me soys, duquesa, traydora, falsa, enemiga, porque pienso que trayción</p>	<p><i>Romance de cómo el duque de Bergança mató a la duquesa su muger</i></p> <p>Lunes se decía, lunes, tres horas antes del día, cuando el duque de Bergança con la Duquesa reñía. El Duque con grande enojo, estas palabras decía: —Traidora me sois, Duquesa, traidora, falsa, enemiga, por que entiendo que traición</p>	<p>Ortuño:</p> <p>Mediodía era por filo, eclipsado el sol salía, que en los eclises del Sol siempre suceden desdichas, que puestos que sus efectos para lejos pronostican que no hará cuando padecer quien todas las cosas cría. Cuando el Duque de Berganza</p>

- de esta suerte respondía:
—No só yo traidora, el Duque,
ni en mi linaje lo había;
nunca salieron traidores /
de la casa do venía.
Yo me lo merezco, el Duque,
en venirme de Castilla,
para estar en vuestra casa,
en tan mala compañía—.
- 15 El Duque, con grande enojo,
la espada sacado había;
la Duquesa, con esfuerzo,
en un punto a ella se asía.
—Suelta la espada, Duquesa,
cata que te cortarí.
—No podeis cortar más, Duque,
harto cortado me había—.
Viéndose en este aprieto,
a grandes voces decía:
30 —¡Socorredme, caballeros,
los que truje de Castilla!—
Quiso la desdicha suya,
que ninguno parecía,
que todos son portugueses
35 cuantos en la sala había.
- me hazéys y alevosía—.
—No vos soy traidora, el duque,
ni en mi linaje lo había—.
Echó mano de su espada,
viendo que así respondía;
la duquesa con esfuerzo
con las manos la tenía.
—Dexéys la espada, duquesa,
las manos *hos segaría*—.
—Por más *segadáys*, el duque,
a mí nada se daría;
si no, veldo por la sangre
que mi camisa tenía.
¡Socorred, mis caballeros,
socorred por cortesía—.
No hay ninguno allí de aquellos
a quien *socorro* pedía
si no era un *pajecico*
que a la mesa la servía.
+*Con muy grande compassión,*
estas palabras decía+:
—Dexéys la duquesa, duque,
pues que *nada merecía*—.
Con un *grande enojo*, el duque
detrás el paje corría
y cortóle la cabeza:
cierto, no lo merecía.
+*Cuytada de la su madre,*
que más que a sí lo quería!+
Buelve el duque a la duquesa,
otra vez la persuadía:
—De morir tenéys, *duquesa*,
antes que viniesses el día.
—En tus manos estoy, duque,
haz de mí a tu fantasía,
que padre y *hermano* tengo
que te lo *demandaría*;
y aunque *están en otras tierras*,
con ellos yo m avernía.
—No me amenacéis, Duquesa,
allá muy bien se sabría.
—Confessar me dexéys, duque,
y mi alma ordenaría.
- 15 me hazéys y alevosía—.
—No vos soy traidora, el Duque,
ni en mi linaje lo había—.
Echó mano de su espada,
viendo que así respondía.
La Duquesa, con esfuerzo,
con las manos la tenía.
—Dexéys la espada, Duquesa,
las manos *hos segaría*—.
—Por más *segadáys*, el Duque,
a mí nada se daría;
si no, veldo por la sangre
que mi camisa tenía.
¡Socorred, mis caballeros,
socorred por cortesía!—
No hay ninguno allí de aquellos
a quien socorro pedía,
+ que todos son portugueses,
ninguno no la entendía,+
si no eran un *pajecico*
que a la mesa la servía.[]
—Dexéys la Duquesa, el Duque,
pues que *nada merecía*.
Con un *grande enojo*, el duque
detrás el paje corría,
y cortóle la cabeza,
cierto, no se lo devía.
+*Cuytada de la su madre,*
que más que a sí lo quería!+
Vuelve el Duque a la Duquesa;
otra vez la persuadía:
—A morir tenéis, *duquesa*,
antes que viniesses el día.
—En tus manos estoy, Duque,
haz de mí a tu fantasía,
que padre y *hermano* tengo
que te lo *demandaría*—[]
—No me amenacéis, Duquesa;
con ellos yo me avernía.
—Confesar me dejeis, Duque, []
Mirad, Duque, esos *hijos*
que entre vos y mi había.
- 15 con la Duquesa reñía,
comiendo una vez estaba,
cuando arrojando una silla
el Duque se levantó
con la cara denegrida.
Dejan la mesa los dos;
capa y espada pedía.
—Traidora me sois, Duquesa,
falsa, aleve y fementida—.
A quien con valor responde
el que su sangre imita:
—Yo no soy traidora, Duque,
ni en mi linaje lo había,
mira si alguna traición
sí al caso el tuyo la estima—.
Cuando aquesto oyera el Duque,
fuego echando por la vista,
empunando la su espada,
desenvaina la cuchilla.
Y como si fuera un moro,
para la Duquesa se iba.
La Duquesa, con las manos,
parece se defendía,
aunque eran de mármol blanco,
el rostro con celosía,
y viendo que la mataba,
a grandes voces decía:
—¡Valedme mis escuderos,
los que traje de Castilla!—
Todos eran portugueses,
ninguno el habla entendía;
no porque no la entendiesen,
sino porque no querían,
si no fuera un pajezuelo
que llamaban Mendocía,
que porque a doña Mayor
con mucha lealtad servía,
de ver *el* [le] Duque con ella,
celos el Duque tenía:
Pero, como *vizo* el paje,
entra con lengua atrevida,
diciendo, sin tener miedo
a su muerte ni a su vida:

55	<p>que entre vos y mi había. —No los lloréis más, Duquesa, que yo me los criaría.— Revolvió el Duque su espada; y a la Duquesa hería; dióle sobre su cabeza, y a sus pies muerta caía.</p>	<p>—Confessaos con Dios, duquesa, con Dios y sancta María. —Mirad, duque, estos higos que entre vos y mi havia. —No los lloréis vos, duquesa, que yo me los criaría.— Revolvió el duque su espada y a la duquesa hiría, dióle sobre su cabeça y a sus pies muerta caía.</p>	<p>—No los lloréis vos, Duquesa, que yo me los criaría.— Revolvió el Duque su espada; y a la Duquesa hería; dióle sobre su cabeza, y a sus pies muerta caía.</p>	<p>—Suelta, Duque, a la Duquesa, que ella nada te decía.— El Duque fue contra el paje, por los corredores iba; el paje, como es ligero, por la escalera corría, pidiendo justicia al cielo, pero el Duque le seguía. Estando en aqueste punto, llegué yo con osadía donde la Duquesa estaba, y, entre los brazos asida, la saqué por una puerta que por el jardín salía, y hacia un pedazo de monte, entre unas verdes encinas. Y a las ancas de un caballo, que volaba y no corría, la puse a los pies del Rey, donde le pide justicia.</p>
60	<p>Cuando ya la vido muerta y la cabeza volvía, vido estar sus dos hijos en la cama do dormía, que reían y jugaban con sus juegos a porfía.</p>	<p>Quando ya la vido muerta y a la cabeça bolvia, vido estar sus dos <i>hijos</i> en la cama do dormia, que reian y jugaban con sus juegos a porfia.</p>	<p>Cuando así jugar los vido, muy tristes llantos hacía; les hablaba y les decía:</p>	<p>—Hijos, ¡cuál quedáis sin madre, a la cual yo <i>muerto</i> había! Matéla sin <i>merescerlo</i>, con enojo que tenía. — ¿Dónde irás, el triste Duque? De tu vida ¿que sería? ¿Cómo tan grande pecado Dios te lo perdonaría?</p>
65	<p>Cuando así jugar los vido, muy tristes llantos hacía; les hablaba y les decía: —Hijos, ¡cuál quedáis sin madre, a la cual yo muerta había!</p>	<p>Quando assi jugar los vido, muy tristes llantos hazia; a la qual yo muerta habia; les hablava y les decia: 3fb —Hijos, qual quedays sin madre a la qual yo <i>muerto</i> habia; con enijos que tenia.</p>	<p>—Hijos, ¡cuál quedáis sin madre, a la cual yo <i>muerto</i> había! Matéla sin <i>merescerlo</i>, con enojo que tenía. — ¿Dónde irás, el triste Duque? De tu vida ¿que sería? ¿Cómo tan grande pecado Dios te lo perdonaría?</p>	<p>—Hijos, ¡cuál quedáis sin madre, a la cual yo <i>muerto</i> había! Matéla sin <i>merescerlo</i>, con enojo que tenía. — ¿Dónde irás, el triste Duque? De tu vida ¿que sería? ¿Cómo tan grande pecado Dios te lo perdonaría?</p>
70	<p>—Hijos, ¡cuál quedáis sin madre, a la cual yo muerta había!</p>	<p>Quando assi jugar los vido, muy tristes llantos hazia; a la qual yo muerta habia!</p>	<p>—Hijos, ¡cuál quedáis sin madre, a la cual yo <i>muerto</i> había! Matéla sin <i>merescerlo</i>, con enojo que tenía. — ¿Dónde irás, el triste Duque? De tu vida ¿que sería? ¿Cómo tan grande pecado Dios te lo perdonaría?</p>	<p>—Hijos, ¡cuál quedáis sin madre, a la cual yo <i>muerto</i> había! Matéla sin <i>merescerlo</i>, con enojo que tenía. — ¿Dónde irás, el triste Duque? De tu vida ¿que sería? ¿Cómo tan grande pecado Dios te lo perdonaría?</p>
75	<p>—Hijos, ¡cuál quedáis sin madre, a la cual yo muerta había!</p>	<p>Quando assi jugar los vido, muy tristes llantos hazia; a la qual yo muerta habia!</p>	<p>—Hijos, ¡cuál quedáis sin madre, a la cual yo <i>muerto</i> había! Matéla sin <i>merescerlo</i>, con enojo que tenía. — ¿Dónde irás, el triste Duque? De tu vida ¿que sería? ¿Cómo tan grande pecado Dios te lo perdonaría?</p>	<p>—Hijos, ¡cuál quedáis sin madre, a la cual yo <i>muerto</i> había! Matéla sin <i>merescerlo</i>, con enojo que tenía. — ¿Dónde irás, el triste Duque? De tu vida ¿que sería? ¿Cómo tan grande pecado Dios te lo perdonaría?</p>
80	<p>—Hijos, ¡cuál quedáis sin madre, a la cual yo muerta había!</p>	<p>Quando assi jugar los vido, muy tristes llantos hazia; a la qual yo muerta habia!</p>	<p>—Hijos, ¡cuál quedáis sin madre, a la cual yo <i>muerto</i> había! Matéla sin <i>merescerlo</i>, con enojo que tenía. — ¿Dónde irás, el triste Duque? De tu vida ¿que sería? ¿Cómo tan grande pecado Dios te lo perdonaría?</p>	<p>—Hijos, ¡cuál quedáis sin madre, a la cual yo <i>muerto</i> había! Matéla sin <i>merescerlo</i>, con enojo que tenía. — ¿Dónde irás, el triste Duque? De tu vida ¿que sería? ¿Cómo tan grande pecado Dios te lo perdonaría?</p>

EL ABIGEATO EN EL ROMANCERO: LITERATURA Y ECOLOGÍA

MICHAEL MCGLYNN

Universidad Nacional de Taiwán

RESUMEN

El robo de ganado figura en ocho romances fronterizos de forma explícita (y en siete más de forma implícita). Para explicar este motivo literario, en primer lugar se introduce el contexto histórico y el contexto literario del robo de ganado. Robar ganado es un tema recurrente en la literatura castellana medieval y un tema importante de la literatura universal. Los estudios antropológicos de cuatreros en las sociedades modernas sugieren que las similitudes culturales prevalecen entre los que practican el abigeato, y parece que la Andalucía bajomedieval cumple con estas pautas. El romance *Caballeros de Moclín* (IGR: 0810) sirve de ejemplo para un breve estudio comparativo de la temática y de la razón de ser de los romances que tematizan el abigeato. En la conclusión del artículo, se proponen unos posibles vínculos entre la ecología (el contexto material) y los romances para explicar por qué surge el tema.

PALABRAS CLAVE

Abigeato; *Caballeros de Moclín*; cabalgada; ecocriticismo; ganadería extensiva.

ABSTRACT

Eight Spanish ballads feature cattle-raiding and a further seven ballads imply it. To explain the significance of this literary motif, the author of the present article briefly considers the historical and literary contexts of cattle-raiding. Cattle-raiding is a common theme in medieval Spanish literature and an important theme in world literature. The theme appears in the belletristic of societies that fit certain ecological and economic patterns. Modern anthropology confirms this, and southern Spain of the Late Middle Ages was no exception. The ballad *Caballeros de Moclín* (IGR: 0810) is used for a brief comparative study of the theme and enquiry into the *raison d'être* of cattle-raiding in poetry. By way of conclusion, the author offers several possible connections between ecology (material context) and poetry as a way of exploring the meaning cattle-raiding as a motif.

KEYWORDS

Cattle-raiding; *Caballeros de Moclín*; *cabalgada*; ecocriticism; extensive agriculture.

1. INTRODUCCIÓN

Los romances que alaban y rememoran las cabalgadas —las salidas a caballo para hurtar ganado, especialmente vacuno— no sólo están vinculados a estas prácticas en lo referido a su temática¹. El romancero de tema cabalgadizo forma parte de un sistema de prácticas económicas y sociales.

Con el presente artículo planteo un estudio comparativo del abigeato en el romance *Caballeros de Moclín* (IGR: 0810, rima é-a). El hurto de ganado es un tema arquetípico de la literatura universal y recurrente en la literatura castellana medieval². Como motivo literario, el abigeato se encuentra en textos literarios pertenecientes a sociedades cuya economía y cultura depende fuertemente de su sector agropecuario. El abigeato en la realidad también corresponde a ciertas pautas económicas y ecológicas: inestabilidad climática³, una población reducida, una cultura dominada por la clase militar, escasez de recursos naturales, un *multiple resource system*⁴, falta de policía o vigilancia del gobierno, y una frontera política o ideológica. Y más interesante aún es que hay una relación causal entre texto literario y praxis más allá de la representación literaria. Los textos no solo reflejan la realidad social (o una distorsión de ella) sino que también forman parte de esa realidad. Entonces, a pesar de ser *noticiero*, *Caballeros de Moclín* es a la vez mítico y ecológico ya que participa de una tradición literaria internacional y de un sistema ecológico y económico⁵.

1.1. ¿Qué es el abigeato?

Caballeros de Moclín narra la historia de un apellido (llamamiento a las armas de carácter obligatorio para la caballería municipal y los peones en condiciones de pelear) que responde al abigeato y cabalgada de unos moros de Moclín y Colomera. ¿Qué es el abigeato? En Irlanda, Escocia, Nigeria, Kenia o la España medieval, el abigeato es una incursión a caballo rápida y secreta hecha por gente ligeramente armada y con experiencia en la faena ganadera. Hoy como en el pasado, sucede cuando hay una frontera cultural o política⁶. El abigeato es también un *topos* literario, o sea, un complejo de figuras literarias. En textos sagrados como la *Biblia sagrada* y el *Mahabharata*, en textos épicos como el

1. El significado de cualquier texto poético se arraiga en su interpretación en todo sentido de esa palabra, incluido el uso del poema en algún contexto social, ambiental, musical. ¿Hasta qué punto arraiga su popularidad en su temática y hasta qué punto en su melodía o en otro factor de su contexto performativo? El arte baladístico anglófono nos presenta una historia interesante de cruces genéricos y de la importancia de la melodía en la popularidad de una balada. En Estados Unidos, algunos himnos usaban la versificación baladística y a veces las baladas usaban las melodías de los himnos. En un caso interesante, la melodía de un himno prestado a una balada aportó al gran éxito de la balada popular y longeva *Captain Kidd* (Bonner, 1944: 367ss.).

2. Utilizo la edición de Correa (1999: 276-278).

3. Según los estudiosos del abigeato africano actual, una de sus varias causas es la inestabilidad climática (Olaniyán / Yahaya, 2016: 96); como Andalucía padece de condiciones pluviométricas irregulares (sequía e inundaciones), sería interesante un estudio interdisciplinario de la posible relación entre la práctica cultural de abigeato y condiciones climáticas en la España medieval.

4. Véase Cousins (1996).

5. Parece apropiado el comentario de Díaz Viana sobre la relación entre historiografía y mitografía: “Proceso típico de la tradición oral en la que se desdeña lo anecdótico y se intensifica, sintéticamente, lo arquetípico, lo que puede tener un valor más perenne” (Díaz Viana, 1994: 439).

6. Por ejemplo, al escribir este artículo (mayo de 2017), Uruguay sufrió del abigeato en su frontera (Duter, 2017).

Táin Bó Cúailnge o los *Himnos homéricos*, y en textos poéticos modernos como las canciones masáis, los corridos mexicanos, y las *border ballads* escocesas, robar ganado forma parte fundamental de la temática y de la narrativa de estos monumentos literarios que corresponden a cierto orden político y ecológico. Los romances fronterizos en conjunto atestiguan la totalidad del motivo arquetípico del robo de ganado (y el tema relacionado del robo de mujer). El romancero fronterizo ofrece un interés especial para el estudio de este motivo, ya que conocemos fuentes históricas y legales que corroboran el motivo del abigeato en la práctica. Pero la relación entre literatura y realidad va más allá de la historicidad de los personajes o la datación de los incidentes, por más que éstos sean importantes, especialmente en el caso del romancero viejo con su carácter noticiero.

En sus investigaciones sobre el contexto indo-europeo del abigeato, Lincoln afirma que los mitos de abigeos transforman el robo de ganado en un ritual (Lincoln, 1987: 1465). El abigeato es el símbolo por excelencia del guerrero tanto en los mitos indo-europeos (Lincoln, 1976: 64) como en la África moderna (Flesher / Holloway, 2004: 284). Las historias del abigeato justifican e inspiran esta práctica.

La acción del mito del abigeato consta de dos partes: el robo del ganado y su recuperación a manos del héroe local (Lincoln, 1976: 58), lo que en España se conocía como *algara* y *apellido*. El lenguaje simbólico del mito codifica aspectos del robo de ganado que se puede observar en todas las culturas que lo practican. Hay reciprocidad (robo y recuperación)⁷. Hay una frontera, o sea, una conciencia de extranjería que en los mitos suele aparecer como monstruosidad. Hay cierto prestigio resultante para los cuatreros. Por último, hay una destrucción inevitable⁸.

El abigeato es una violencia mimética: responde a una narrativa, tal como se ven en los romances “Un día de San Antón” (o sea, *El Obispo don Gonzalo*, IGR: 0794), y *Caballeros de Moclín* (IGR: 0810): la honra, el amor, o el botín lleva a los apellideros y asaltantes a poner su vida en riesgo. La narrativa guía las acciones de los ladrones en la vida real, y éstos inspiran las narrativas literarias. En su artículo, Haft (1996: 42) describe cómo los mitos de Hermes inspiran y amoldan las incursiones para hurtar ganado de los pastores modernos, y cómo estos abigeos buscan renombre por sus robos en forma de narraciones heroicas. Dunn (1989: 28) afirma lo mismo de los cuentos irlandeses de abiegos (*tána*) que se recitaban para inspirar nuevas incursiones. Es posible que algunos romances de abigeato también cumplieran esa función motivadora, de inspirar nuevos hurtos, sea de venganza, sea de presentar paladines modelos⁹. Quizás en algunos casos, los romances

7. Sweet (1965: 1147) concluye que el abigeato conlleva reciprocidad: “Reciprocal camel raiding, as a continuous practice, operating at both long and short distances between tribal breeding areas, maintains a circulation of camels and of camel husbandry over the maximum physical range for camels and for societies which specialize in their breeding and depend on them. The continual exchange by mutual raids serves to recoup local losses owed to failures of pasturage and water, or disease” (énfasis mía). Es decir, el abigeato en algunos casos por lo menos promueve el equilibrio ecológico.

8. Se ve la finalidad asoladora del robo de ganado tanto en la mitografía como en la etnografía. Por ejemplo, el toro de Cuailnge se murió luego de matar al toro tan preciado de Medb, o sea, la trama gira alrededor de una meta fallada. Del mismo modo, las etnografías del abigeato moderno demuestran una destructividad notable (véase Fleisher, 1998).

9. El primer alcaide de Antequera, Rodrigo de Narváez, figura como paladín ideal en “De Granada partió un moro” (*Ben Zulema y Narváez*, IGR: 0786, asonancia é-a), celebrado por su papel en la derrota de la algara musulmana de 1424, y como es bien sabido, sigue figurando de paladín ideal en obras del siglo de oro. Véase López Estrada (1998: 24-25).

fueron cantados antes de armar un apellido o una cabalgada. Otros textos poéticos sobre robos de ganado sirven de *cognitive scripts*, modelos mentales para la agresión¹⁰. Por lo menos su existencia fomenta una cultura de agresión. Es decir, los cuatrerros tienen una narrativa cognitiva que justifica sus acciones y que está relacionada con la narrativa literaria. Los romances e historias de abigeos inspirarían nuevas incursiones¹¹. Tal como teóricos de la oralidad como Finnegan (1992: 21), defienden que la poesía oral no existe sin *performance* y la *performance* no existe sin consecuencias.

2. EL ROMANCERO DE TEMA CABALGADIZO

Después de describir el abigeato en siete romances en general, consideraremos en especial el abigeato y el apellido en *Caballeros de Moclín*. Salvo *Derrota de Montejícar* (IGR: 0271, á-o) o *Por este buen rey don Juan* (IGR: 2045, í-a) en el romancero fronterizo, por oposición a las fuentes históricas (crónicas, actas, fueros), el abigeato se les atribuye únicamente a los musulmanes (y no a los cristianos). El romance nuevo *Con dos mil ginetes Reduán corre la tierra* (IGR: 2089, é-a + estribillo) —Correa (1999: 466-467)— ejemplifica una algará, o cabalgada con vistas de robar ganado: veloz (v.8: “passa como una saeta”), silencioso (v. 11: “Con tanto silencio passan”), vigilados por las atalayas, con ataque por sorpresa (vv. 21-22: “fauoréceles la noche / con sus confusas tinieblas”).

El abigeato no es el suceso central de estas narrativas en verso; sin embargo, es el medio en el cual el suceso central vive. La correría (la búsqueda de botín) es uno de los principios organizadores del romancero fronterizo (además del duelo y del cerco a ciudades). El motivo obedece a ciertas leyes literarias que dependen de determinadas condiciones cognitivas e históricas. El motivo literario reduce una realidad —las razias, las cabalgadas, las correrías y los robos menores que tanto temen en las actas municipales— a una ecuación literaria que es más entendible por su sencillez. En este sentido, la representación literaria del abigeato es un tropo— una representación casi prosopopéyica— de una ecología compleja que incluye guerra santa, vida de frontera, y ganadería extensiva. El motivo está presente en por lo menos ocho romances fronterizos, a veces como trasfondo y a veces en primer plano, a veces en forma de una serie de octosílabos (por ejemplo, “no dejan ni vaca ni yegua” en *Caballeros de Moclín*, v. 17), a veces como motor del argumento (en el romance “Río Verde, río Verde”, o sea, *Prisión de Sayavedra: Río Verde*, IGR: 0106). De los romanceros fronterizos comúnmente publicados, quince mencionan o escenifican una cabalgada y ocho romances mencionan explícitamente el abigeato¹².

10. Los colegas en la psicología han desarrollado unas teorías sobre cómo las narrativas televisadas influyen en el pensamiento y el comportamiento. Shank y Abelson crearon la idea de *cognitive scripts* (Hanson, 2007: 2) y Huesmann propuso en 1988 su *information processing model* para explicar cómo se aprende y luego se expresa la agresión como si fuera normal.

11. Triche (2014: 86ss) describe la reciprocidad negativa del sistema de represalias como “violencia mimética”, partiendo de la idea de Girard, quien propuso que el deseo no tiene objeto propio sino que es una imitación de otros.

12. *La Merienda del moro Zaide* (IGR: 0056), colectado y comentado por Diego Catalán, también escenifica una cabalgada. La coincidencia de este romance con *Caballeros de Moclín* del tema de la merienda merece un análisis detenido, tarea que dejo para otra ocasión.

Romances que mencionan una cabalgada

1. “Moricos, los mis moricos” (*Asalto de Baeza*, IGR: 0010, á-a)
2. “Reduán, bien se te acuerda” (IGR: 0268, á-a)
3. “Buen alcaide de Cañete” (*El alcaide de Cañete venga a su hijo*, IGR: 0382, á-o)
4. “Allá en Granada la rica” (*Batalla de Alporchones*, IGR: 0303, á)
5. “Río Verde, río Verde” (*Prisión de Sayavedra: Río Verde*, IGR: 0106, í-a)
6. “Sevilla está en una torre” (*Cabalgada de Peranzules*, IGR: 0053, é-o)
7. “Nuño Vero, Nuño Vero” (*Nuño Vero trata de engañar a la fiel esposa de Valdovinos*, IGR: 0801, á-o)

Romances que mencionan un abigeato durante una cabalgada

1. “Ay, qué buen caballero el Maestre de Calatrava” (*El maestre de Calatrava y Albayaldos*, IGR: 0342, á-a)
2. “Caballeros de Moclín” (*Caballeros de Moclín*, IGR: 0810, é-a)
3. “De Granada partió un moro” (*Ben Zulema y Narváez*, IGR: 0786, é-a)
4. “Con dos mil ginetes moros, Reduán corre la tierra” (IGR: 2089, é-a + estribillo)
5. “Un día de San Antón” (*El Obispo Don Gonzalo*, IGR: 0794, á-o)
6. “Váleme, Nuestro Señor” (*Fernando IV emplazado por los Carvajales*, IGR: 0598, é-a)
7. “Por este buen rey don Juan” - *Romance de Fernandarias de Sayavedra (Por este buen rey don Juan*, IGR: 2045, í-a)
8. “Ya se salen de Jaén los trescientos hijosdalgo” (*Derrota de Montejícar*, IGR: 0271.1, á-o).

En estos ocho romances el abigeato se expresa con lenguaje formulario que se parece a los *floating lyrics* de la música blues, es decir frases cuya economía expresiva o expresividad emocional hace que se transmiten de un autor/cantante a otro. Las colocaciones (unidades fraseológicas) más simples (robar campo, correr campo, robar mucho ganado) que abundan en los textos históricos se usan también en los textos literarios. Algunos ejemplos de lenguaje formulario que demuestra no solo cierta idiomática sino también cierto arte poético:

Por los campos de Jaén todo el ganado robaua,
 mucha vaca y mucha oueja, y el pastor que lo guardaua;
 mucho cristiano mancebo y mucha linda cristiana.

(*El Maestre de Calatrava y Albayaldos*, apud Correa, 1999: 383,
 vv. 45-47)

que los moros de Moclín corrido os han la ribera,
 ataldo os han el campo no dexan ni uaca ni yegua.

(*Caballeros de Moclín*, apud Correa, 1999: 278, vv. 16-17)

allá se fueran hazer salto entre Osuna y Estepa.
Derribado a los molinos y los molineros lleva,
y del ganado bacuno hecho avía gran presa,
y los mancevos del campo lleva las trayllas llenas
(*Ben Zulema y Narváez, apud Correa, 1999: 280: vv. 2-5*)

Con dos mil ginetes Moros Reduan corre la tierra,
todos los ganados roba [...]
(“Con dos mil ginetes moros Reduán corre la tierra, *apud*
Correa, 1999: 466, vv. 2-3)

porque Moros de Granada les van corriendo la tierra...
‘Adelante, cavalleros, que me llevan el ganado!
(“Día de San Antón,” *El Obispo Don Gonzalo apud* Correa, 1999:
287, v. 2; 288, v. 10)

nos corren nuestras tierras y no roban nuestro campo
(“Váleme nuestro señor”, *Fernando IV emplazado por los*
Carvajales, v. 19)

Corrido auíen a Ronda, treinta moros muerto auía;
tomaron muchos ganados, yeguas, vacas les trayan,
más de dos mil ovejas [...]
(*Por este buen rey don Juan, apud* Correa 1999: 497, vv. 11-15)

Por amor de sus amigas, todos van juramentados
de llegar hasta Granada y correrles todo el campo
(“Ya salen de Jaén los trescientos hijosdalgo”, *Derrota de*
Montejícar, apud, 1999: 262. vv. 3-4)

La lista incluye casi todos los incidentes de abigeato en el romanero. Explicar el contexto de cada uno llevaría demasiado tiempo y aquí nos enfocamos en solo un romance como ejemplar. Resumiendo, las fórmulas poéticas son las siguientes:

- a. moros + correr + [lugar]
- b. todo + ganado + robar / llevar gran presa
- c. no dejar ni [animal 1] ni [animal 2]¹³

Estas fórmulas de por sí no engloban ninguna *poesis* extraordinaria, ya que las crónicas en prosa utilizan expresiones similares. Por ejemplo, en la *Crónica de Juan II* leemos, “E corrieron el campo, e sacaron azas ganados de bueyes y vacas” (XII, año 4^o: 321). No es por sutileza lírica sino por *pathos*, por el drama provocador de emoción, que luce el arte

13. Esta última expresión formular es más insólita, pero sí se encuentra en otros textos, por ejemplo, el *Poema de Alfonso Onceno*, en la estrofa 763: “en las tierras non dexaron / puercos, vacas ni carneros”.

de los romances en cuestión. El arte de los romances fronterizos de tema cabalgadizo de la tradición vieja reside en su manejo de eventos ya conocidos en su narración dramática. La fórmula es sencilla pero eficaz. La expresión “todo el campo roba” provocaría emoción en un público agricultor cuyos bienes y bienestar son precisamente lo que está en el campo.

Los romances del abigeato forman parte no solo de una tradición literaria acerca de este tema; también forman parte de una tradición de literatura caballeresca en sentido amplio, o sea, textos que ensalzan las actividades de una clase privilegiada legalmente con armas y encomendada con los recursos materiales que posibilitan su privilegio. Es una caballería de segundo orden, pero los poetas o ministriles de las casas nobles difundían sus hazañas en una época en que el gusto culto era otro (Piñero Ramírez, 2001: 98). Como instrumento de esta clase social de caballería urbana, los romances de cabalgadas forman parte de un sistema económico y ecológico: la ganadería extensiva, que tanto servía a la Reconquista en reclamar terreno y convertirlo en fines propios.

3. CABALLEROS DE MOCLÍN EN SU CONTEXTO HISTÓRICO Y COMPARATIVO

3.1. *El padre del héroe*

El significado de *Caballeros de Moclín* queda más claro si ampliamos el contexto interpretativo. Por ende, iremos considerando el significado del romance en su contexto local y en su contexto internacional.

Caballeros de Moclín escenifica un apellido, una respuesta obligatoria a una cabalgada (incursión de pillaje y botín). Sucedió el mes de abril de 1424 (Murcia Rosales, 2006: 521; Olmo López, 2001: 429). A pesar de que las cabalgadas, *razzias*, algaras o robos eran muy habituales entre los siglos XII y XV en la frontera granadina¹⁴, las noticias acerca de ellas son escasas y aparecen en textos lacónicos que narran parcamente acontecimientos de envergadura, como por ejemplo una derrota significativa.

Respecto al significado literario, el *peso específico* de *Moclín* está representado por las necesidades del hijo de probarse frente a la generación ya establecida. “Don Alonso Fernández, señor de la Casa de Aguilar, que fue alcaide de Alcalá, tuvo por hijo a Pedro Fernández de Córdoba, a quien los moros, en vida de su padre, mataron en la Peña Mingañares, que es entre Moclín y Alcalá” (Toro, 1993b: 83). Pedro no era primogénito ni guerrero sino un segundón y diácono que tuvo que cumplir con la tarea del primogénito cuando su hermano mayor murió. Es un caso ejemplar de relación entre padres e hijos, de un acto heroico para probarse frente al padre.

Esta historia verídica de Pedro de Aranda y de su padre Alonso no contradice el amplio contexto literario sino que lo confirma. Según Murcia Rosales, la cabalgada nazarí atacó a los molineros de Güeskar, una aldea de Alcalá la Real (521), un paraje en la Ribera Baja; el caudillo del apellido alcalaíno fue Pedro Fernández de Córdoba (521). Toro (1993b: 95) cita una ejecutoria de 1532 del Archivo de Alcalá la Real, en la cual se cuenta

14. Es un fenómeno muy conocido en la historiografía española, mencionado con frecuencia en las obras de Carriazo, Torres Fontres, y Rodríguez Molina, pero nunca estudiado sistemáticamente en su contexto universal/global (véase McGlynn, 2018).

la historia del apellido fracasado: moros de Colomera, Moclín, Íllora, y Montefrío “avian corrido la tierra de Alcalá” y terminaron matando a Pedro de Fernández cuando éste salió con solo veinte hombres de apellido. En su historia de la casa de Córdoba, Fernández de Córdoba cuenta que los alcaíños estaban en la misa, en ayunas, y salieron tan de prisa de apellido que pararon “en la raya de Moclín y Alcalá” para comer (1954: 125), donde fueron vencidos en un ataque por sorpresa.

Con un toque de arte literario, el consejo paternal de no ir a pelear se resalta con un augurio¹⁵. El romance es una historia trágica en el sentido de que por dos veces tiene visos de previsibilidad, la primera por el consejo paternal y posteriormente por un augurio. El drama del consejo paternal ignorado demuestra una clara relación con la temática del abigeato tal como se practicaba en la realidad. Allí donde el abigeato se llevaba a cabo de una forma más ritualizada y lúdica, especialmente el robo de ganado vacuno, esta práctica era considerada una prueba del valor de un joven, una especie de rito de paso, una iniciación a la madurez masculina (Haft, 1996: 39; Olaniyan / Yahaya, 2016: 96). En los textos literarios alejados de la práctica, más sujetos a las leyes *literarias* de la tradición oral, como los *tána* irlandeses (cuentos del abigeato), el patrón típico de una narración de abigeos es así:

1. tiene lugar en un ambiente hostil donde un joven va a robar vacas;
2. el joven recibe ayuda de la hija del dueño de las vacas;
3. antes de que el dueño de las vacas pueda atacar al joven cuatrero, éste y la hija del dueño empiezan una relación amorosa que acaba con que las vacas se ofrecen como dote.

Así se revela la doble vertiente de este motivo: conseguir esposa y conseguir seguridad económica. O sea, el *topos* literario consta de matrimonio y de un rito de paso. Como animal convertido en fetiche, la vaca representa las dos vertientes. Detrás de cada historia o poema del abigeato de ganado bovino está la simple ecuación que equipara hombre con toro y mujer con vaca (o rebaño), una identificación metafórica e importante. En los poemas de abigeato africano, los hombres asaltantes se alaban a sí mismos, identificándose como toros (Lienhardt, citado en Finnegan, 2012: s/p) y alabando a su presa (vacas) por su belleza (Mapanjie / White, 1983: 68-69).

Según los estudios sobre África oriental, el abigeato tradicionalmente fue practicado por hombres jóvenes que roban vacas para recaudar los fondos necesarios para conseguir una esposa. La realidad puede ser aún más macabra: en la Nigeria actual (2016), donde el abigeato se ha globalizado y vuelto más depredador, los ladrones o violan o roban mujeres y niñas antes de llevarse el ganado (Olaniyan / Yahaya, 2016: 94). El retrato literario irlandés que mencionamos arriba idealiza las relaciones económicas entre rivales con un desenlace armónico. En *Caballeros de Moclín* no hay ni dote ni matrimonio porque este romance no expresa el motivo del abigeato en su totalidad. Como es propio de los textos lírico-narrativos expresar motivos literarios parcialmente, ya que su mayor fuerza es la brevedad sugestiva. Considerados globalmente, los romances fronterizos expresan

15. Al héroe se le cae una pieza de su arnés (v. 75). Los augurios figuran en la literatura castellana, *videlecit* la corneja diestra del *PMC*.

el motivo de forma más completa. *Caballeros de Moclín* se limita al drama de padres e hijos, de la iniciación a la madurez. *El Obispo don Gonzalo* completa el retrato, mostrando cómo los jóvenes quieren conseguir fama y fondos para conseguir una novia.

La rivalidad entre el cuatrero y el padre de la mujer secuestrada (y dueño de las vacas) tiene múltiples variantes: la función del padre enemigo del joven asaltante se cumple en forma de otro pretendiente a la mano de la joven deseada. La agresión entre moros y cristianos es una versión de la que hay entre rivales por amor porque compiten por las mismas vacas, por el mismo prestigio, premio, y, a fin de cuentas, por el derecho de elegir mujeres. Así es una versión alemana del *topos*, *Kudrun*.

Otros romances cabalgadizos expresan la equivalencia entre el valor del ganado y el valor de las mujeres, en particular el robo de ganado y la adquisición de una esposa. *El Obispo don Gonzalo* da la equivalencia psicológica (ideológica) de las noticias tan escuetas de las crónicas y actas municipales. Explica los móviles de los asaltantes:

mozos deseosos de la honra, y los más enamorados.
En brazos de sus amigas van todos juramentados
de no volver a Jaén sin dar moro en aguinaldo.
La seña que ellos llevaban es pendón rabo de gallo.

(versos 4-7)

Los jóvenes juran fidelidad a la identidad colectiva y sus símbolos explícitos pero un premio mayor los motiva: el amor conyugal con todo lo que promete (placer, hijos, economía doméstica, prestigio). Los testimonios antropológicos confirman este retrato de los abigeos. Los abigeos de entre los Kuria de África Oriental vienen de familias de poco ganado porque el abigeato les da la riqueza necesaria para comprar una esposa (Fleisher / Holloway, 2004: 284)¹⁶. Es decir, al conseguir vacas, los abigeos consiguen mujeres. Dunn (1989: 45) cita el *Táin bo Regamain* para demostrar “the functional equation of cows and women” y “close thematic association of the woman and her cows” (1989: 52), o sea, vacas ⇒ prestigio ⇒ novia.

Entonces la expresión mitopoética del robo de ganado es un intercambio en el contexto del matrimonio. El muy difundido romance *La condesita* (IGR: 0110), y las versiones que se combinan con *Gerineldo* (IGR: 0023), demuestran la asociación entre novias y vacas. La lógica del mito es evidente: un hombre con vacas es exitoso y por ende buen esposo.

En *La condesita*, la condesa reconoce el ganado de su prometido, no el hombre mismo, confirmando la equiparación de ganado, riqueza, prestigio y matrimonio.

-¿De quién es este ganado con tanto hierro y metal?
-Del rey-conde Gerineldo, mañana se va a casar¹⁷.

(Mendoza Díaz-Maroto, 1990: 52)

16. “Kuria cattle raiders are drawn overwhelmingly from an identifiable group of disadvantaged persons...confirming that becoming a cattle raider is a sociological matter and not merely one of individual inclination” (Fleisher / Holloway, 2004: 287). Estos autores concluyen que el abigeato es más probable en las sociedades pastoriles en que se exige una dádiva para una esposa.

17. Por supuesto es riqueza en forma de ganado vacuno que reconoce la condesa: “A la entrada de un río / y a la salida de un mar, // se encuentra un ganado vacuno, / lo llevaban a apacentar. // -Pastorcito, pastorcito, / por la Santa Trinidad, // ¿De quién es ese ganado / que lleváis a apacentar? // -Es del conde Gerineldo, / mañana se

Es digno de mención que la condesa, antes de buscar a su prometido, pide permiso del padre. El papel que desempeña el padre en el romance coincide con el papel que desempeña el padre en *la tana* en ser el que cede o no la hija a un joven pretendiente.

En la literatura europea la expresión más transparente y conocida de estas equivalencias míticas es las historias de Medb, reina de Connacht, que roba el famoso toro Finbhennach para competir con su esposo Ailil, quien tiene un toro más que ella. Ganado es riqueza tanto simbólica como económica. Después de que Medb roba el toro, las fuerzas rivales terminan matando hasta los dos toros que fueron el objeto de la pelea. Así el mito señala el carácter asolador no solo del sistema de represalias sino del sistema ganadero.

3.2. Robo literario y robo real

No solo la temática sino también la acción de *Caballeros de Moclín* se corresponden con los que encontramos en el corpus universal de textos literarios sobre el abigeato. Sin olvidar que la representación literaria obedece a pautas estéticas y materiales (mnemónicas, relaciones con el público, genéricos), intentamos una reconstrucción de los hechos del romance. Se supone que los hatos alcalaínos estaban paciendo a las afueras de la ciudad o al lado del río Velillos, a unos diez kilómetros de Alcalá la Real. Tal como sucede en la vida y en otras tradiciones literarias, los abigeos cometen estragos. Los asaltantes de Moclín

derrocauan los molinos, derramauan la ciuera,
prendían los molineros cuantos hay en la ribera

(Correa, 1999: 276, versos 5-6).

Estos estragos corrobora la antropología: “In most cases, the rustlers kill and maim their herders and rape the women before dispossessing them of their cows” (Olaniyan / Yahaya, 2016: 94).

Los asaltantes “han corrido la ribera,” que bien puede ser la aldea alcalaína de Ribera Baja, que tenía molinos y queda a unos diez kilómetros de Alcalá la Real. “Que moros a tal hora corren, / la celada dejan cerca”. Según el texto poético y las fuentes históricas, la cabalgada musulmana es grande y unos almogávares salen a correr la tierra en busca de bienes muebles (botín). La algará es precisamente la caballería montado a la jineta. La celada aquí ha de referirse a la retaguardia que habría que incluir peones y soldados más lentos.

va a casar.” (Mendoza Díaz-Maroto, 1990: 110). El hecho de que la condesa se viste en ropa de una clase inferior muestra el aspecto de prestigio del motivo de robar ganado y robar novias. Los abigeos aumentan su prestigio al aumentar su ganado y son visibles las señas de prestigio, inclusive el número de cabezas o la indumentaria. En *Kudrun*, el poema épico-caballeresco alemán del siglo trece, la heroína titular es secuestrada por un pretendiente negado y la madre del pretendiente obliga a Kudrun a vestirse de sierva y lavar ropa en el mar. El cambio de aspecto que padece la princesa Kudrun posterga la anagnórisis y reunión con su hermano y su prometido, que vienen del mar a rescatarla. Siendo un poema caballeresco, *Kudrun* expresa la tensión entre reinos como secuestro de una princesa. Siendo producto de una guerra santa, los romances fronterizos expresan la tensión política como robo de ganado. “La visten de peregrina / y lo ha salido a buscar, // y a la salida de un río / y entrada de un arenal // se econtró un ganao vacuno / con mucho hierro y señal. // -Vaquero, vaquerito, / por la Santa Trinidad, // que me niegues la mentira / y me digas la verdad: // ¿de quién es este ganado / con tanto hierro y señal? // -Es del conde Gerineldo, / mañana se va a casar.” (Mendoza Díaz-Maroto, 1990: 112).

(...) corrido vos han la ribera
 robado vos han el campo, llevado vos han la presa.
 (Correa, 1999: 276, vv. 18-19)

El drama del preso suelto que corre, gravemente herido, a Alcalá, parece inverosímil, ya que un cuerpo moribundo no “corre como un gamo.” El herido sale por las calles a hacer apellido:

Por las calles de Alcalá, a grandes voces dixera:
 -“¡Caualleros de Alcalá, no os alabaredes desta!
 que los moros de Moclín corrido os han la ribera,
 ataldo os han el campo no dexan ni uaca ni yegua.
 (Correa, 1999: 278, versos 14-17)

Al enumerar los daños cometidos por los moros, el preso-pregón cumple su función, motivando a la caballería urbana a perseguir a los invasores. Es la segunda vez que el lector/oyente ve/escucha los efectos nocivos de los asaltantes, una repetición que da a entender que una función del romance es despertar enojo nacionalista en el público oyente. Como es bien sabido, los pagos de rescate en la frontera era un negocio rentable¹⁸. Y por supuesto el robo mismo lo era, también. Con el ganado robado el ganadero ahorra en la paridera y la cría.

Las represalias son otro aspecto de la vida real de abigeato que se ve en el romance. Más como un acto de compraventa que un acto de guerra, las represalias continuas del abigeato se ven en el romance: “Que si hoy ha sido la suya, mañana será la nuestra” (Correa, 1999: 278: verso 25). La represalia es una de las características definidoras de las cabalgadas.

4. LA MERA EXISTENCIA DE UN POEMA ES SIGNIFICATIVO

Para entender el motivo del abigeato en un romance, hay que entender algo de la génesis del romance. Los estudiosos alcalaínos (entre otros) suponen que el punto de partida de *Caballeros de Moclín*¹⁹ es un hecho histórico (Piñero Ramírez, 2001: 100) y que el autor era coetáneo a los hechos (Murcia Rosales, 2006: 518). Ya que la derrota y el sitio de la derrota se rememoran con los nombres la Batalla de Mingo Andrés y La Fuente del Mal Almuerzo (Seco de Lucena, 1978: 31), se puede suponer que los sucesos eran conocidos, conservados en la tradición oral, todo lo cual da una posible razón de por qué compusieron el romance. En el *Discurso Genealógico* hay otros incidentes en los cuales los apellidos se encuentran con un número superior de combatientes musulmanes (Toro, *Discurso* 91, 102). O sea, el evento de *Caballeros de Moclín* no es tan insólito; más bien ha de ser común en la vida fronteriza. Tampoco es el único romance fronterizo cuya temática se centra en una derrota. ¿Por qué cantar de una derrota? Quizá no es un texto

18. Argente del Castillo Ocaña (1998:223) desdibuja la realidad del cautiverio en su artículo, «Los cautivos de la frontera entre Jaén y Granada», una realidad que tanto difiere de “aquella visión idealizada de los romances de cautivos”.

19. Hay dos versiones de *Caballeros de Moclín*. La versión del *Cancionero de Romances* de 1550 es más corta. La más larga es de un pliego (Correa, 1999: 277-278).

ejemplarizante sino un texto justificador. Varios romances fronterizos sobre cabalgadas dan cuenta de desastres (derrotas militares resultando de faltas graves de juicio o estrategia), todo lo cual nos informa sobre un posible móvil de la autoría: explicar y justificar las acciones militares que no se pueden festejar sino que se tiene que excusar.

Si *Moclín* fue compuesto para justificar una derrota conocida, el romance lo hace en varias maneras. Los números de los integrantes son tan dispares —dos mil moros contra veinte cristianos— que es de esperar que perdieran los cristianos. Es un caso de hipérbole, tropo épico por excelencia, al revés. Otra razón que hace suponer que fue compuesto para justificar una derrota es por el poder de la familia mecenas que pudo encargarse de la composición del romance. La importancia de la familia Aranda en Alcalá la Real explica por qué hay un romance escrito para suavizar la derrota de uno de su clan, la élite local.

Pero la interpretación de textos literarios va más allá de la historicidad de los elementos de su trama. Las canciones necesitan autores y más. El hecho de que existan canciones del abigeato tiene significado de por sí. Cuatreros e incursiones son comunes en el presente y en el pasado pero su poetización exige ciertas condiciones y divulga otras. Los romances de tema cabalgadizo no surgen solamente porque hay cabalgadas sino porque hay un poeta y porque hay un público interesado. Consideremos un contra-ejemplo. Al contar la historia de los corridos fronterizos mexicanos, Américo Paredes subraya varias veces en su cancionero fronterizo que las incursiones no se conservaron en forma de canción en parte porque la población era escasa (Paredes, 1995: s/p). El desarrollo cultural era insuficiente para fomentar poemas-canciones de las faenas y luchas de los vaqueros y caballeros. De las muchas incursiones (cabalgadas) hechas a los fronterizos de México por parte de los comanches y por parte de los anglos (tejanos), solo existen unos versos infantiles que recuentan el susto de percibir a los asaltantes indígenas mientras éstos salen de los pastos altos:

Ahí vienen los inditos
por el carrizal,
ahí vienen los inditos
por el carrizal.
¡Ay mamita! ¡Ay papito!
me quieren matar...

(Paredes, 1995: s/p).

Por un lado, como afirma Piñero Ramírez (2001) de los romances fronterizos en la tesis de su artículo, los romances del abigeato son una floración tardía de la literatura caballeresca medieval con todo el apoyo cultural que ello implica. Son poemas que ensalzan a una caballería urbana de nobleza menor perteneciente casi exclusivamente a Jaén y su entorno. Existen estos poemas porque coinciden con valores de esa clase de ganaderos, lo que nos lleva a preguntar sobre dichos valores, los de ese estamento, empujando con los valores económicos.

5. LA ECOLOGÍA DE UN TEXTO

Como ya hemos subrayado, tanto *Caballeros de Moclín* como otros romances de tema cabalgadizo no surge de la nada, ni solamente del genio de un poeta ni del dolor de la

familia Aranda, sino de diversos factores sociales como la existencia y la importancia de una caballería urbana y de factores ecológicos como el predominio de la ganadería extensiva. La cultura, la acción modificadora del hombre, es lo que facilita la ganadería extensiva, el ambiente que sustenta los romances de abigeato²⁰. En otras palabras, la literatura forma parte de un sistema que abarca lo natural y lo cultural —una ecología de recursos naturales que incluye el medio ambiente y la cognición humana. Las exigencias literarias y, en particular, líricas, del romance como forma cognitiva, hacen que el abigeato sea un tema atractivo para las audiencias medievales, bien como público oyente, bien como lector. Mientras la realidad cotidiana de la ganadería extensiva en una frontera se tipifica por las escoltas continuas de ganado sin mayor incidente, cabalgadas atrevidas y apellidos valientes destacan más como signo literario. Dada la importancia de la explotación ganadera en la depresión bética y en las llanuras aluviales del sur de España durante la repoblación medieval, entendemos cómo los robos —los momentos más dramáticos que interrumpían el tedio de las atalayas y escoltas— se integraron en la temática de interés en los romances, mientras la realidad cotidiana de la ganadería extensiva era mucho más monótona—el manejo y pago de escoltas armadas para los ganados trashumantes.

Hoy como en el bajo medievo, las tierras adhesionadas de Andalucía quedan principalmente en la zona occidental. Las tierras más áridas, más sobrepastoreadas, están en la zona oriental de Andalucía (20% de las comarcas ganaderas de Andalucía están sobrepastoreadas —Díaz Gaona *et al.*, 2014: 186); la capacidad de carga es menor y la ganadería supone mucha presión sobre los recursos naturales, como bien se puede deducir de los conflictos continuos sobre pastoreo y límites entre ganaderos y granjeros, entre cristianos y moros, entre concejos y órdenes militares, y entre diferentes pueblos —todo atestiguado extensivamente en la historia documental de Andalucía.

La industria ganadera, y, por extensión, los romances que la alaban y la fomentan son parte de la reconquista, o sea, coexisten en una cultura e ideología. “La repoblación y el desarrollo de la ganadería eran indisociables” (Gerbert, 2003: 153). Cultura y agricultura van juntos. El aprovechamiento de las tierras yermas reconquistadas y su conversión en pastos (dehesas) conlleva un orden político y ecológico correspondiente. Como escribe Perramond (2010: 3) sobre la industria ganadera en México, “The industry of cattle ranching was never about efficiently using land or water resources... Ranching is, at least for rural elites, rather about power and possession of the landscape”. En el caso de México, como en el caso de la Andalucía bajomedieval, la acción modificadora del hombre hace que animales de clima templado sobrevivan en climas semi-áridos o de pastos insuficientes, una hazaña que tiene consecuencias igual que la guerra santa entre cristianos y moros²¹.

20. El tema del abigeato dista mucho de estar cerrado ya que nuevas investigaciones ecológicas han dado luz a conceptos que cambian la percepción de los incidentes típicos en la frontera. El tema del abigeato se pone de manifiesto la interdependencia de cultura y naturaleza, en este caso la vocalización humana y su entorno ecológico, especialmente con la especie bovina. La crítica del siglo XX privilegia el libre albedrío del ser humano, los espacios cultivados. Pero lo subconsciente y los espacios marginales (de pastos, etc.) nos divulga algo diferente.

21. Los problemas que causan la ganadería en extensivo en Colombia son parte del bajomedievo español, también. La baja productividad de la agricultura se relaciona con una estructura agraria excluyente, inequitativa y conflictiva, caracterizada por una excesiva y antieconómica concentración de la tierra; el uso del suelo agrícola es en consecuencia antiecológico e ineficiente en términos económicos. La irracionalidad en el uso del suelo se

La explotación de tierra en sistemas de ganadería extensiva tiene resultados sociales, económicos y culturales; conlleva formas culturales. Es un sistema inherentemente inequitativo ya que favorece una concentración de tierra en pocas manos (Vergara Vergara, 2010: 50), que son las familias de la caballería urbana del bajomedievo. El hecho de que la misma tierra podría rendir más productos a más personas bajo otra forma de explotación quiere decir que la ganadería extensiva de por sí no es equitativa. Que los musulmanes explotaban la misma tierra de otra forma desmiente la inevitabilidad o naturaleza de la industria ganadera. Vergara Vergara (2010: 52) explica cómo la violencia es una expresión del uso irracional de la tierra y de la ganaderización de la agricultura²². Los romances de tema abigeato surgen en parte de esta ganaderización, una expresión cultural abarcando ambiente, alimento y texto.

En conclusión, vimos que el significado del motivo del robo de ganado en *Caballeros de Moclín* se fundamenta en tradiciones literarias universales y no solo en la historia particular de Pedro de Aranda y la cabalgada de 1424 ni en la poética del romancero. La poesía caballeresca y la poesía del abigeato condicionan los acontecimientos de 1424. Además, consideramos que la representación literaria no es mera mimesis sino que interactúa con la praxis. La literatura se hace presente a través de una ecología de factores materiales (clima, economía) e ideológicos (política, arte, religión) que son inseparables²³.

Estos romances de tema abigeato cuentan la historia de una vida forjada en las zonas subbéticas, de la creación de una ecología a servicio de los animales que en cambio sirven al hombre. Entonces es de esperar que haya canciones que ensalcen a los ladrones que roban ganado bovino, o, en el caso de *Caballeros de Moclín*, que lloren a los héroes caídos en la lucha valiente *pro vaccis*.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ARGENTE DEL CASTILLO OCAÑA, Carmen (1988), «Los cautivos en la frontera entre Jaén y Granada», en Cristina Segura Graíño (ed.), *Relaciones exteriores del Reino de Granada: IV del Coloquio de Historia Medieval Andaluza*, 211-225.

refleja en la ganadería extensiva, que ocupa la mayor parte del suelo con vocación agrícola; sin embargo, pese a ser la actividad más importante del sector agropecuario, presenta muy baja productividad, genera poco empleo y representa una enorme presión sobre los recursos naturales. (Vergara Vergara, 2010: 46).

22. La baja tributación también aporta a la inestabilidad de las estructuras sociales, ya que el estado no puede mantener el orden por falta de recursos. En la Edad Media española, es sabido que los reyes concedieron libertades de portazgo, montazgo, e otros impuestos relacionados al ganado, todo para incentivar los colonos castellanos en las tierras reconquistadas. Es también evidente que el estado procuraba reimponer los impuestos al final de la Edad Media.

23. En un sentido, el significado de *Caballeros de Moclín* queda sin conocer ya que el significado de cualquier texto oral o canción depende de factores no semánticos (factores que no están en la página impresa o en las palabras) — intérprete, interpretación, público oyente. La melodía, la voz, la ocasión, la acústica, las expectativas del público no sólo condicionan sino posibilitan el significado de un texto como *Caballeros de Moclín*. En general, se puede conjeturar sobre el significado de los romances de acuerdo con la función que cumplen. Los estudiosos que se dedican a los mitos indoeuropeos (cuyos estudios son de índole comparativo muy amplio) ven textos en su universalidad. También ven cómo estos textos sirven a una cultura: "Traditional narrative functions as a vehicle for complex and densely coded cultural information...deeply entrenched in the cognitive makeup of all who are native to the tradition, a culture's complex of narratives will be maintained with extreme conservatism by virtue of the essential communication such stories encapsulate" (Dunn, 1989: 5).

- ARGENTE DEL CASTILLO OCAÑA, Carmen (1991), *La ganadería medieval andaluza. Siglos XIII-XVI (Reinos de Jaén y Córdoba)*, Jaén, Diputación Provincial de Jaén.
- BONNER, William Hallam (1944), «The Ballad of Captain Kidd», *American Literature* 14, nº 4, 1944, 362-380.
- CLAVERÍA, Carlos (ed.) (2004), *Romancero Castellano [Cancionero de Romances, Amberes: 1550]*. Madrid, Fundación José Antonio Castro.
- CORREA, Pedro (1999), *Los Romances Fronterizos*, Edición Comentada, I, Granada, Universidad de Granada.
- COUSINS, B. (1996), «Conflict Management for Multiple Resource Users in Pastoralist and Agro-Pastoralist Contexts», *IDS Bulletin* 27, nº 3, 41-54.
- DÍAZ GAONA, Cipriano *et al.* (2014), *Estudio de los pastos en Andalucía y Castilla-La Mancha y su aprovechamiento racional con ganado ecológico*, Ministerio de Agricultura, Alimentación, y Medio Ambiente.
- DÍAZ VIANA, Luis (1994), «La tradición oral, hoy. (El ejemplo del romancero)», en Diego Catalán *et al.* (eds.), *De Balada y lírica. 3.er Coloquio Internacional del Romancero*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal, 427-440.
- DUNN, Vincent A. (1989), *Cattle-Raids and Courtships: Medieval Narrative Genres in a Traditional Context*, New York, Garland.
- DUTER, Betina (2017), «Los hurtos en Artigas son para cambiarlos por droga», *Diario El País*, 7 de mayo 2017. Accesible en línea en: <elpais.com.uy>.
- FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, Francisco (1954), *Historia y Descripción de la Antigüedad y Descendencia de la Casa de Córdoba*, Córdoba, Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras, y Nobles Artes.
- FINNEGAN, Ruth (1992), *Oral Poetry*, Bloomington, Indiana University Press.
- FINNEGAN, Ruth (2012), *Oral Literature in Africa*, Cambridge, UK, Open Book Publishers, Edición Kindle.
- FLEISHER, Michael L. (1998), «Cattle Raiding and Its Correlates: The Cultural-Ecological Consequences of Market-Oriented Cattle Raiding Among the Kuria of Tanzania», *Human Ecology* 26, nº 4, 1988, 547-572.
- FLEISHER, Michael L. y HOLLOWAY, Garth J. (2004), «The Problem with Boys: Bridewealth Accumulation, Sibling Gender, and the Propensity to Participate in Cattle Raiding among the Kuria of Tanzania», *Current Anthropology* 45, Nº 2, 2004, 284-288.
- GERBERT, Marie-Claude (2003), *La ganadería medieval en la Península Ibérica*, trad. Miguel Ángel Simón y Ángeles Vicente, Barcelona, Crítica.
- HAFT, Adele (1996), «'The Mercurial Significance of Raiding': Baby Hermes and Animal Theft in Contemporary Crete», *Arion* 4 nº 2, 1996, 27-48.

- HANSON, Katherine (2007), «Cognitive Script Theory», *Encyclopedia of Children, Adolescents, and the Media*, Thousand Oaks, Sage, 186-187.
- HUESMANN, L. Rowell (1988), «An Information Processing Model for the Development of Aggression», *Aggressive Behavior* 14, 1988, 13-24.
- LINCOLN, Bruce (1976), «The Indo-European Cattle-Raiding Myth», *History of Religions* 16, n° 1, 1976, 42-65.
- LINCOLN, Bruce (1987), «Cattle», en Lindsay Jones (ed.), *Encyclopedia of Religion*, 2ª edición, Macmillan, 2004, 1464-1468.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1998), *Poética de la frontera andaluza (Antequera, 1424)*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- MAPANJIE, Jack and WHITE, Landeg (1983), *Oral Poetry from Africa: An Anthology*, Essex, Longman.
- MCGLYNN, Michael (2018), «Ecology of a Master Motif: Cattle Raiding in Late Medieval Spain In Light of Cross-Cultural Evidence», *Spanish Cultural Studies* 19, n° 1, 2018, 1-21.
- MENDOZA DÍAZ-MAROTO, Francisco (1990), *Antología de romances orales recogidos en la Provincia de Albacete*, Instituto de Estudios Albacetenses, Albacete.
- MURCIA ROSALES, Domingo (2006), «En torno a un romance fronterizo», en *VI Estudios de la Frontera. Población y poblamiento. Homenaje al profesor González Jiménez*, Jaén, Diputación Provincial de Jaén, 517-528.
- OLANIYAN, Azeez and YAHAYA, Aliyu (2016), «Cows, Bandits, and Violent Conflicts: Understanding Cattle Rustling in Northern Nigeria», *Africa Spectrum* 51 n° 3 (2016), 93-105.
- OLMO LÓPEZ, Antonio (2001), *Las Subbéticas Islámicas de Jaén y Granada. De los antecedentes romanos a la conquista cristiana*, Jaén, Diputación Provincial de Jaén.
- PAREDES, Américo (1995), *A Texas-Mexican Cancionero: Folksongs of the Lower Border*, Austin, University of Texas Press, Edición Kindle.
- PERRAMOND, Eric P. (2010), *Political Ecologies of Cattle Ranching in Northern Mexico: Private Revolutions*, Tuscon, University of Arizona Press.
- PIÑERO RAMÍREZ, Pedro (2001), «Mozos codiciosos de la honra, pero más enamorados: la floración última de la caballería medieval en el romancero fronterizo», en Pedro M. Piñero Ramírez (ed.), *La eterna agonía del romancero. Homenaje a Paul Bénichou*, Sevilla, Fundación Machado, 97-116.
- SECO DE LUCENA PAREDES, Luis (1978), *Muhammad IX: Sultán de Granada*, Granada, Patronato de La Alhambra.
- SWEET, Louise (1965), «Camel Raiding of the North Arabian Bedouin: A Mechanism of Ecological Adaptation», *American Anthropologist*, New Series 67, n° 5.1, 1965, 1132-1150.

- TORRELLAS, Germán (2000), «La música de los romances fronterizos. Una modesta aportación a la interpretación de los romances viejos en estos tiempos nuevos», *III Estudios de Frontera. Convivencia, defensa y comunicación en la frontera. En memoria de don Juan de Mata Carriazo y Arroquia*, Jaén, Diputación Provincial de Jaén, 737-751.
- TORO CEBALLOS, Francisco (1988), *Colección Diplomática Medieval de Alcalá la Real. II. Alcalá en la Baja Edad Media*, Alcalá la Real, Esclavitud del Señor de la Humildad y María Santísima de los Dolores.
- TORO CEBALLOS, Francisco (1993), *El discurso geneológico de Sancho de Aranda*, Alcalá la Real, Centro de Estudios Históricos 'Carmen Juan Lovera', Archivo Municipal de Alcalá la Real.
- TRICHE, Ryan (2014), «Pastoral conflict in Kenya: Transforming mimetic violence to mimetic blessings between Turkana and Pokot communities», *African Journal on Conflict Resolution* 14 n° 2, 2014, 81-101.
- VERGARA VERGARA, Wilson (2010), «La ganadería extensiva y el problema agrario. El reto de un modelo de desarrollo rural sustentable para Colombia», *Revista Ciencia Animal* 3, 2010, 45-53.

EL ROMANCERO A DON RODRIGO CALDERÓN: ¿UNA BARROQUIZACIÓN DEL ROMANCE?

KARIDJATOU DIALLO

Universidad Alassane Ouattara

RESUMEN

La sociedad española fue sacudida en febrero de 1619 por la noticia del arresto de uno de los personajes más poderosos de la vida política de la época: don Rodrigo Calderón de Aranda y Sandelín, más conocido como el Marqués de Siete Iglesias. Su vida, su encarcelamiento y, finalmente, su ejecución en 1621, fueron, durante un tiempo, el tema predilecto de las composiciones poéticas de la época. Nos proponemos establecer los eventuales nexos que existen entre los romances que difunden los hechos que atañen a Rodrigo Calderón y las peculiaridades culturales del barroco (mentalidad, creencias, inconfundibles sentimientos...), sirviéndonos de algunos de los rasgos distintivos de la poesía barroca como su temática, sus tópicos, sus mecanismos retóricos.

PALABRAS CLAVE

Romance; Barroco; Rodrigo Calderón.

ABSTRACT

The Spanish society was shocked in February 1619 by the news of the arrest of one of the most powerful personalities of the politics of that time: Sir Rodrigo Calderón de Aranda y Sandelín, well known as the Marquis of Siete Iglesias. His life, imprisonment and final execution in 1621 were a favourite topic in poetry for a while. We have decided to establish the link between the *romances* related to Rodrigo Calderón and the special cultural features of the Baroque (mentality, believes, unmistakable feelings...), using some of the distinctive characteristics of the baroque poetry like its topics, clichés, rhetoric devices.

KEYWORDS

Romance; Baroque; Rodrigo Calderón.

El Barroco como movimiento cultural en España se considera, generalmente, una ruptura con el ideario renacentista, “una transformación y término del estilo renacentista” (De la Vega, 1959: 81) que, no obstante, en algunos aspectos, sigue manteniéndolo vivo. Desde el punto de vista literario, es uno de los periodos que marcó las letras peninsulares por haber visto emerger a muchos famosos escritores, abanderados de las letras españolas en el mundo: Cervantes, Góngora, Quevedo, Lope de Vega, Calderón de la Barca, etc.

La mayoría de las obras producidas en el barroco, sean de los aludidos escritores, sean de otros, se impregnan de la ideología vigente y de los sentimientos propios a la sociedad de la época, en nombre de la teoría de la reciprocidad entre literatura y sociedad, es decir, de la existencia de “un proceso dialéctico de compromiso” entre literatura y sociedad (López, 1990: 60). La poesía, como género literario por antonomasia de la expresión de los sentimientos, impresiones, ideología, emociones... de su autor, se prestó adecuadamente a esta misión de transmitir la visión del mundo de sus contemporáneos. En eso consistió la labor de uno de los subgéneros líricos y populares de la poesía barroca cuyos rasgos literarios ya han sido demostrados por ilustres investigadores¹: se trata del romance.

El objetivo del presente estudio es analizar los romances que se hacen eco de la desgracia de don Rodrigo Calderón, un ministro defenestrado bajo Felipe III y más conocido como el Marqués de Siete Iglesias². Su carisma, su importancia en la vida política de la época o sus trapicheos en la corte sirvieron de fuente de inspiración a numerosos poemas. Entre estas composiciones de diversa índole y extensión (sátiras, odas, romances, elegías, epitafios...), reunidos en una misma antología³, se ha aislado 30 romances que constituyen el romancero, no publicado, eje de este trabajo cuya meta consistirá en analizar los aspectos del barroco que exhiben o encierran. En definitiva, se intentará aclarar las siguientes problemáticas: ¿En qué medida los romances dedicados a don Rodrigo Calderón pueden ser tildados de barrocos? ¿Qué aspectos literarios, ideológicos y culturales del barroco encierran estas composiciones populares?

Antes de entrar en materia, cabe señalar que los romances de nuestra antología son de tipo noticiero, es decir que fueron “escritos al calor de los acontecimientos de los que se hacían eco” (Piñero, 1999: 16), ya que todos son contemporáneos de la desgraciada carrera política de don Rodrigo, de su encarcelamiento y de su ejecución, que se encargan de difundir. En función de su contenido, estos romances son fácilmente clasificables como líricos (donde supuestamente don Rodrigo Calderón cuenta sus preocupaciones, sentimientos...), relatados (en este caso, un narrador omnisciente o testigo se encarga de relatar los hechos que atañen al Marqués), satíricos (como expresión del descontento general contra don Rodrigo o contra sus detractores) y de tipo religioso, donde se presencia el recogimiento, el arrepentimiento, los lamentos y las oraciones del desdichado Marqués tras su encarcelamiento.

Como bien indican el título y la problemática asignados, trataremos de poner los aludidos romances en estrecha relación con las ideologías y mentalidades barrocas. Como tal, nos parece oportuno señalar, junto con Leo Spitzer, que el tema barroco “por excelencia es el desengaño, el sueño opuesto a la vida, la máscara opuesta a la verdad, la grandeza temporal opuesta a la caducidad” (citado por Orozco, 1975: 51). Estos contrastes

1. Véanse Menéndez Pidal (1953), Débax (1982), Di Stefano (1983), entre otros.

2. Para la biografía de Rodrigo Calderón, véanse Menéndez Pidal (1979), Tomás y Valiente (1990), Álvarez Martín (2003) y González Blanco (1930).

3. Esta antología que se ha constituido a partir de varios manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid, de un cancionero (Moñino, 1946), de un romancero (Pérez Gómez, 1955) y de otras antologías poéticas, se encuentra en los anexos de mi tesis (Diallo, 2009), accesible en <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=91411>>. En el apéndice de este texto, se encuentran en su integridad los romances 24, 26, 8, 18, 28 y 11, cuyos versos se citan a lo largo del trabajo. Otros romances usados como ejemplos no se han incluido en el apéndice para no rebasar el límite de páginas permitido.

en la ideología y los sentimientos barrocos que dejaron unas huellas específicas en la sociedad no sólo se reflejan en los escritos y creaciones artísticas de la época, sino se ven avivados por dos grandes temas entrelazados mutuamente: el tiempo y la muerte⁴. La preocupación por el paso del tiempo en el hombre barroco es impactante; para él, el fluir constante e imparable del tiempo arrastra la vida irremediamente hacia la muerte. Los dos temas que acrecientan el pesimismo del barroco se ramifican en distintos tópicos barrocos.

1. EL TIEMPO

La fugacidad del tiempo, “su poder aniquilador y su incesante transcurrir” (Cabrera, 2009: 150) han estado siempre en el centro de las preocupaciones del ser humano, como bien muestra el grito desesperado del filósofo griego Heráclito, que pedía angustiado al tiempo que suspendiera su vuelo, ya siglos antes de Cristo, o la tiranía del tiempo expresada en la mitología griega a través de Cronos (el dios del tiempo), que se comía a sus hijos nada más nacer, o las advertencias en algunos libros santos⁵ sobre las consecuencias de flujo temporal en el devenir de los humanos. Pero, si parece que en el barroco se muestra más interés por el tema, es porque la ideología pesimista y escéptica imperante en parte de la sociedad en la época hacía percibirlo como un motivo suplementario de angustia, por no disponer de los medios necesarios para ralentizar o evitar su imparable transcurso. Lo que lo convierte de alguna manera en “el peor enemigo del hombre” (Pardo Pastor⁶, s.a.). De hecho, el tiempo fluye implacable en los romances a don Rodrigo Calderón como la expresión de la preocupación general por la brevedad de la vida, igual que lo plasmaba Francisco de Quevedo en los dos tercetos de uno de sus famosos sonetos sobre el tema: “Ayer se fué; mañana no ha llegado, / Hoy se está yendo sin parar un punto, / Soy un fué, y un será, y un es cansado. / En el hoy y mañana y ayer, junto / Pañales y mortaja, y he quedado / Presentes sucesiones de difunto.” (Quevedo, 1877: 18). Quizás, inspirados por la carga escéptica de estos versos quevedescos, nuestros romances los imitan transmitiendo la misma sensación de impotencia mediante juegos antitéticos y conceptuales, muy al gusto de la época. Son juegos que suelen servir para resaltar el gran revés que ha sufrido la fortuna del Marqués a consecuencia del transcurrir adverso del tiempo. Se realizan, a veces, por medio de la contraposición de su caudaloso pasado con su mísero y triste presente. Por eso es por lo que, en su romancero, presenciamos la combinación antitética de adverbios temporales que ponen de relieve los honores que recibía el Marqués antaño por sus cargos, contrapuestos con la llamativa desaparición de esos mismos privilegios al hilo del tiempo. Este fragmento de uno de los romances⁷ recogidos en Pérez Gómez (1955) lo ilustra:

4. En (Diallo, 2012), un trabajo anterior sobre tópicos barrocos, ya abordamos algunos de los aspectos aquí desarrollados.

5. En el Corán, por ejemplo, la Sura 103, “Al Asr”, afirma que el hombre está perdido ante el paso de tiempo si no obra en el camino trazado por Dios.

6. Documento en línea sin fecha de publicación ni páginas, accesible en: <<http://www.hispanista.com.br/revista/artigo79esp.htm>>.

7. Es el romance 24 de la antología en Diallo (2009: 429).

Ayer daba dignidades,
y hoy le quitan la Encomienda
cuyo ejemplo da a los hombres
mil generosas sentencias.
(vv. 9-12)

Ayer se vió regalado
con mil joyas, y preseas,
y oy un agudo cuchillo,
á su cuello le presentan.
(vv. 21-24)

Manjares muy delicados
ayer gustava á la mesa,
y oy gusta tragos de muerte,
y quien le combida es ella.
(vv. 25-28)

La oposición entre “ayer” y “hoy”, en estos versos, retoma una práctica usual del romancero viejo y presente en el *Romance del rey don Rodrigo*⁸, por ejemplo:

Ayer era rey de España,
hoy no lo soy de una villa;
ayer villas y castillos,
hoy ninguno poseía:
ayer tenía criados
y gente que me servía,
hoy no tengo ni una almena
que pueda decir que es mía.
(vv. 43-50)

El hecho de llevar el mismo nombre que nuestro Marqués y la pérdida de su poderío pueden haber provocado el parecido entre sus versos y los dedicados a Rodrigo Calderón. Además, aclararía, entre otras razones conceptuales, la existencia en el romancero del Marqués, de variantes de romances del rey godo, como el que alude a su sueño.

El enfrentamiento pasado acaudalado e infeliz presente pasa también por la utilización del presente del indicativo que enfrentan al imperfecto, como en los versos anteriores, o con el pretérito indefinido (tiempo por excelencia para expresar las acciones terminadas en el pasado), como en los siguientes versos recogidos en Flores (1987):

¡Quién os vido noche y día salir,
y entrar en Palacio,

8. Accesible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/romancero-viejo--0/html/fedb667c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html#PV_34_>.

con mil lacayos y pajes,
de los Grandes respetado!

¡Quién os vido Capitán
de la guarda, tan lozano,
que sólo de vuestra sombra
temblaba el fuerte soldado!

¡Quién os vido tan galán
crujir sedas y brocados!
...y ahora os mira, Marqués,
cual pájaro solitario.

(Romance 26, vv. 37-48)

Aquí, los marcadores textuales (los puntos de exclamación y los puntos sucesivos) son la exteriorización del escepticismo del narrador ante las mudanzas de fortuna del Marqués. Y, la siguiente estrofa, donde, supuestamente, habla el mismo don Rodrigo, viene a reforzar la expresión de su desgracia: “Con vestidos muy costosos / vide mi cuerpo adornado, / y agora aqueste silicio / lo tengo por más regalo. (Romance 9, vv. 57-60 —recogido en Pérez Gómez, 1955).

Otra alternativa de los juegos conceptuales es insistir sobre la ausencia del lujo y de la artificiosidad (“jaeces bordados”, “caballos”, “pajes”, “campanillas de plata”...) que caracterizaban la ostentosa vida pasada del Marqués, asociando la partícula adversativa “sino”, la afirmativa “sí”, y las negativas “no / ni”:

No va en jaeces bordados,
ni en caballos como es cierto,
sino ensillada una mula,
como justiciado y reo.

No acompañado de Pages,
ni menos de Alabarderos,
sino de Padres devotos
que le adiestran para el Cielo.

No campanillas, de plata
lleva en el bozal y el freno,
si Cristos y campanillas,
con que se entierran los reos.

(Romance 18, vv. 9-20 —recogido en Pérez Gómez, 1955)

¿Cómo interpretar esta insistente comparación pasado/presente?

Por una parte, estamos en un periodo, como mencionado anteriormente, donde la desilusión que es la nota dominante necesita ser justificada, explicada y ejemplificada de alguna manera. El caso de don Rodrigo Calderón resulta ser el idóneo para este propósito porque, ¿qué mejor reclamo para el desengaño que un Marqués cuyo acaudalado pasado está diametralmente opuesto, en todos los aspectos, a su infeliz presente? De ahí, las excesivas comparaciones y oposiciones de todo tipo entre esas dos etapas distintas de su

vida, que dejan entrever así algunas manifestaciones de la poesía de las ruinas⁹ del Siglo de Oro. Y eso, a nuestro parecer, sería la forma que encontraron los autores de los romances para materializar los estragos del transcurrir del tiempo. Por otra, el romance, que tiene entre sus características propiedades didácticas y divulgativas (Débax, 1982: 79-88 y Salido, 2014: 15 y ss.), contribuye a la comprensión de esta obsesiva contraposición pasado / presente de dos formas: cumple con la intención aleccionadora de la poesía barroca que consiste en advertir de los efectos devastadores del flujo temporal y del carácter efímero de las glorias mundanas; y asegura, tajantemente, con las pruebas fehacientes que aporta el caso del Marqués, que nadie ni nada están a salvo de las mudanzas de fortuna. Esta es la idea que sacan a colación los siguientes versos: “Crecen la *Luna* y el *Mar*, / y vemos también que menguan / y no es mucho que a los hombres, / les corra aquesta tormenta” (Romance 24, vv. 49-52).

La expresión de la falta de firmeza y de inconstancia como parte íntegra de la vida se ve reforzada en el romancero a don Rodrigo Calderón por la utilización de símbolos de la delicadeza, como el vidrio, o de la corporeidad del tiempo (Casalduero, 1972: 243), como el reloj:

Por escalones de *vidrio*
he subido a la alta esfera,
pero al fin como eran flacos
he venido a dar en tierra

(Romance 8, vv. 37-40 —recogido en Pérez Gómez, 1955)

Este *reloj* de marfil,
también está declarando
que las horas de mi vida
cumplirán su curso helado.

(Romance 9, vv. 65-68 —recogido en Pérez Gómez, 1955)

La alusión a las escaleras de cristal es, según nuestro punto de vista, una alegoría de la estrepitosa caída político-social que protagonizó el Marqués al salir de una clase social baja, subir a la cumbre del poder, codear a los grandes de España y perderlo todo repentinamente. A toda esta simbólica de la inestabilidad, se viene a sumar los vocablos “Fortuna”, “rueda”, “vuelta”, para reforzar la idea del movimiento constante al que está expuesta la Humanidad:

Como *arcaduces de noria*
son los hombres de la tierra,
que al punto están llenos de agua
y luego se ven sin ella.

(Romance 24, vv. 41-44)

Todo es *buelta de fortuna*,
que da la inconstante *rueda*;

9. Para la poesía de las ruinas, véanse los estudios de López Bueno (1990) y Larra Garrido (1983).

ayer soy pobre, oy soy rico,
oy soy, mañana me entierran.
(Romance 24, vv. 69-72)

La intención aleccionadora del romancero a don Rodrigo se completa con estrofas donde el mismo Marqués se dirige presuntamente a los ambiciosos para que se tomen su caso como la confirmación de la inconstancia:

Los que desseáis priuanças
considerar mi tragedia,
que por ella bien veréis
de la fortuna las *bueeltas*
(Romance 25, vv. 45-48, —recogido en Pérez Gómez, 1955)

Peligro es estar en alto
pues es cosa clara, y cierta,
que dará mayor cayda
quien sube más escaleras
(Romance 14, vv. 45-48, —recogido en Pérez Gómez, 1955)

No procuréis de subir,
pues dexo exemplo notorio;
porque el subir, es baxar,
si bien lo mirassen todos.
(Romance 16, vv. 37-40, —recogido en Pérez Gómez, 1955)

Los versos sobre las vueltas de fortuna parecen indicar todos que los logros terrenales son vanos e inútiles. Esta conclusión actualiza el tópico de las *vanitas*, muy en boga en la Edad Media (Alborg, 1970: 15-16).

La *vanitas vanitatis* o vanidad de las vanidades es la forma abreviada de la sentencia bíblica “Vanitas vanitatum omnia vanitas” (*Eclesiastés*, 1-2), que resalta el carácter vano de la vida ante la grandeza divina. La desgracia de don Rodrigo Calderón ilustra esta vanidad en la medida en que toda la riqueza y el poder que su criticada y desmedida ambición política le habían permitido acumular acabaron en la nada, sustituidos por la destitución, la soledad, la miseria, etc. Versos como éstos del romance 28 (recogido en Rodríguez Moñino, 1946) lo plasman crudamente uniendo algunos juegos antitéticos, enumerados anteriormente, con el escepticismo y la incredulidad del narrador ante el repentino cambio de estatuto del Marqués:

¡Válgame dios! ¿no es aqueste
(viéndolo estoy y aún lo dudo)
quien trono pisó en España
sino El primero, El segundo?

¿No es éste a quien en su mano
la suerte de todos puso,
de la fortuna el antojo
del tiempo el favor caduco?

Que así se acaban las dichas,
que así el poder vuela en humo.
¿Cómo se pretenden glorias
que dan tan amargo el fruto?

¿Qué le ha dejado a este ejemplo
de miseria el honor sumo?
Creció a ser árbol frondoso
tronco morirá desnudo.

(vv. 53-68)

Aunque las cuatro estrofas que combinan preguntas retóricas y léxicos sobre la transitoriedad (“el poder vuela en humo”, “así se acaban las dichas”...), se cierran con dos versos sentenciosos que resumen metafóricamente el trueque de la gloria pasada del marqués de Siete Iglesias con su presente infeliz (“Creció a ser árbol frondoso / tronco morirá desnudo”) y otros romances plantean el concepto de la vanidad como un freno a la soberbia (“las altibezas mundanas / muestran su vana potencia / ayer mandándolo todo / y oy a vn berdugo sujetas”, romance 19, vv. 97-100 —recogido en Pérez Gómez, 1955), todos acaban transmitiendo un subyacente mensaje sobre la existencia de un ente firme e inalterable ante el paso del tiempo: la muerte.

2. LA MUERTE

Las reflexiones del hombre barroco en torno a la muerte y sus alusiones a ella se presentan desde dos perspectivas¹⁰ en el romancero al Marqués: una como el punto final a la vida, y la otra, como el principio de una larga y placentera vida en el más allá.

La primera perspectiva equivale a concebir al ser humano como un ser transitorio en esta vida cuyo destino es acabar inexorablemente entre las garras de la despiadada muerte. Es una concepción profana y escéptica de la muerte que la percibe tal “una fuerza adversa a la vida” (Maravall, 1970: 340), igual que la pintaba Quevedo (1877: 18) en los últimos versos de su soneto sobre el tiempo y la muerte, a los que aludimos anteriormente (“En el hoy y mañana y ayer, / junto pañales y mortaja, / y he quedado presentes sucesiones de difunto”). La muerte es, pues, un final inevitable y preocupante que acrecienta el pesimismo. Los defensores de esta postura descartan, quizás, de forma inconsciente, la filosofía epicúrea que preconizaba disfrutar de la vida, vivir despreocupado e ignorar a la quimérica muerte con la que no tenemos trato directamente, ya que aparece únicamente cuando ya no estamos en este mundo. En el romancero a don Rodrigo Calderón, los versos que transmiten esta sensación del hombre a merced de la muerte, rebosan de desilusión ante su constante presencia porque, para sus compositores, “la muerte todo lo allana / con su guadaña soberbia” (Romance 11, vv. 9-10 —recogido en Pérez Gómez, 1955). Esta desilusión se acompaña en el mismo romance de la angustia que se sustituye luego, por la resignación, cuando los versos acortan la distancia entre la vida y la muerte,

10. Cabe señalar que estas dos percepciones atañen únicamente al romancero a don Rodrigo y no abordaremos aquí el aspecto de la poesía barroca que trivializa a la muerte a través de representaciones, composiciones, pinturas, espectáculos, etc..

que llegan a minimizar al afirmar que “y en el nacer, y morir / ay muy poca diferencia” (vv. 11-12); “Desde el día que nacemos, / si muy bien se considera, / comenzamos a morir / con trabajos, y miserias” (Romance 11, vv. 26-29). Esta perspectiva fatalista que ve a la vida únicamente como un billete de ida sencilla hacia la muerte es el reflejo de una vida angustiada que espera, impotente, que lo inevitable venga a poner fin a su existencia.

En paralelo a esta postura negativa sobre la muerte está la que anhela desesperada e impacientemente su llegada, porque, según sus defensores, es la que da acceso a una vida mejor, como se reflejan en estos versos de la lírica teresiana:

Sólo con la confianza
vivo de que he de morir,
porque muriendo, el vivir
me asegura mi esperanza.
Muerte do el vivir se alcanza,
no te tardes, que te espero,
que muero porque no muero.

(Santa Teresa de Jesús, *Vivo sin vivir en mí*, vv. 32-38)

Planteada en términos místico-religiosos, la muerte es más positiva porque da acceso a una mejor y placentera vida en el más allá. Ya, en el siglo XV, Jorge Manrique resaltaba la vertiente favorable de la muerte en la copla V de sus famosas “Coplas a la muerte de su padre” (Manrique, 2002¹¹) así:

Este mundo es el camino
para el otro, qu'es morada
sin pesar;
mas cumple tener buen tino
para andar esta jornada
sin errar.
Partimos cuando nascemos,
andamos mientras vivimos,
e llegamos
al tiempo que feneçemos;
assí que cuando morimos,
descansamos.

Pero la dificultad para alcanzar una buena vida después de la muerte reside, como bien lo señalan los versos manriqueños, en “...tener buen tino / para andar esta jornada / sin errar”, es decir, en invertir la vida terrenal en acciones, actos, etc., que ayuden a deshacerse de lo material y alcanzar la elevación espiritual necesaria a su obtención, según las prescripciones de los místicos (como Santa Teresa o San Juan de la Cruz). La mayoría de los romances a don Rodrigo que aluden a la muerte como un nuevo principio son los que llamamos romances de tipo religioso porque no sólo recogen supuestamente sus

11. Accesible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/obra-completa--0/html/ff6c9480-82b1-11df-acc7-002185ce6064_5.html#I_56_>.

plegarias, oraciones, consejos y penitencias, sino que imitan, a veces, los salmos bíblicos, las alabanzas a la virgen María, o destacan el poder purificador de almas de la muerte. En los siguientes versos se supone que habla un nuevo don Rodrigo Calderón, quien, con un tono moralizador, invita a desprenderse de los placeres terrenales (ambición desmedida, avaricia de riqueza y poder...) y a aceptar, estoico, a la muerte, porque una muerte estoica asegura una mejor vida en el más allá. Al parecer, su pasada vida pecaminosa fue sustituida por otra más honrada y envidiada porque se humilló, se arrepintió y se deshizo de su legendario orgullo. Así que, como bien reza el refrán, “a quien se humilla, Dios le ensalza”, ha salido engrandecido de su desgracia, según estos versos:

El que más alto se ve
buen exemplo tiene en mi,
que en los altos me perdí:
y en los baxos me gané.
Con traça jamás oyda,
sacó mi encontrada suerte,
deshonrada vida, vil muerte,
de vil muerte, honrada vida.

(Romance 20, vv. 1-8, —recogido en Pérez Gómez, 1955)

La siguiente plegaria en versos, donde pide encarecidamente a Dios que le conceda el privilegio de gozar de una vida eterna después de su ejecución, transmite su fe en la existencia de otra vida: “Aquesta afrentosa muerte / me sirua de penitencia, / para que por ella alcance / a gozar la gloria eterna.” (Romance 15, vv. 57-60, —recogido en Pérez Gómez, 1955).

¿Cómo es posible que estas dos convicciones antagonistas barrocas sobre la muerte convivan en una misma realidad?

La respuesta a esta pregunta está en la esencia misma del barroco, que es, según Pilar Palomo, “la expresión de una tensión artística y vital que se polariza en actitudes aparentemente contrapuestas” (Palomo, 1980: 587) pero que, en realidad, son complementarias. Esta complementariedad reside en que si la primera (pesimista, desengañada), inunda los escritos de pruebas de su desencanto (símbolos de la inconstancia, estragos del flujo temporal, ruinas...), la segunda (más positiva y optimista), reacciona infundiendo ánimos con su lírica religiosa y la creencia de una mejor vida después de la muerte. Difunde, así, la esperanza necesaria para contrarrestar la carga pesimista de los desilusionados, estableciendo un cierto equilibrio entre ambas posturas.

Los fragmentos de romances que sirvieron para ilustrar este trabajo representan, a grandes rasgos, las peculiaridades contradictorias del barroco como periodo de desengaño y de religiosidad. Son versos que no sólo encierran su singular desilusión causada por la preocupación por el paso del tiempo y por la muerte inalterable, sino que reflejan también la presencia de la religiosidad despreocupada por los dos temas y más centrada en alcanzar la vida eterna. El caso de don Rodrigo fue el idóneo para alimentar a la vez el desengaño y la religiosidad barrocos, para ejemplificar y para confirmar casi todos estos rasgos culturales del aludido período. Cada etapa de su vida (desde su carrera política hasta su ejecución, pasando por su arresto y encarcelamiento) equivale curiosamente a uno o varios tópicos y temas barrocos: sus altibajos políticos que ilustran el desengaño,

se prestan adecuadamente a los juegos antitéticos y dan que reflexionar sobre el carácter efímero de los logros terrenales; pero su fuerte catolicismo y su fe dan cabida a la lírica mística y a la aspiración a la otra y placentera vida eterna.

Si bien muchos de los tópicos destacados en este trabajo ya estaban en uso en la Edad media y/o en el Renacimiento, el barroco se adueñó de ellos, adaptándolos mejor a su realidad, convirtiéndolos así en productos de su propia cosecha dominada por sus paradojas y contrastes. Los romances a don Rodrigo Calderón, Marqués de Siete Iglesias, por recoger hechos producidos entre 1600-1621 (que marcan aproximadamente los años de su presencia en la Corte), “se ajustan a un lenguaje y una poética barroquizante” (De la Campa, 2006: 140), siendo la expresión de su carácter maleable, su facilidad de adaptación y de “refuncionalización” (González, 1999: 278) las que le han asegurado su pervivencia a lo largo de los siglos. Por lo tanto, si “barroquización” del romancero significa “darle carácter barroco” (DRAE), moldear su contenido según los criterios ideológicos barrocos a pesar de conservar sus rasgos formales tradicionales (número de versos, estructura, métrica...), entonces, se puede afirmar como respuesta a la pregunta del título de este estudio que los romances a don Rodrigo Calderón han sufrido una *barroquización*.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALBORG, Juan Luis (1970), *Historia de la literatura española: época barroca*, 2ªed, Madrid, Gredos.
- ÁLVAREZ MARTÍN, Margarita (2003), *Personajes de Medina*, Valladolid, Diputación de Valladolid.
- CABRALES ARTEGAUERTE, José Manuel y HERNÁNDEZ GARCÍA, Guillermo (2009), *Literatura española y latinoamericana: De la Edad Media al Neoclasicismo*, Madrid, SGEL.
- CASALDUERO, Joaquín (1972), *Estudio sobre el teatro español*, 3ª ed., Madrid, Gredos.
- DÉBAX, Michelle (1982), *Romancero: edición, estudio y notas*, Madrid, Alambra.
- DE LA CAMPA GUTIÉRREZ, Mariano (2006), «Algunas observaciones para la revisión de un género barroco: el romancero nuevo», *Actas del VII Congreso de la AISO*, (2006), 137-142.
- DE LA VEGA GUTIÉRREZ, José (1959), «Lo barroco en la Poesía Española», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenes*, 20, (1959), 73-96.
- DI STEFANO, Giuseppe (1983), *El romancero: estudio, notas y comentarios de textos*, Madrid, Narcea.
- DIALLO, Karidjatou (2009), *La figura de don Rodrigo Calderón a través de la literatura (s. 17-21)*, Tesis, Madrid, Servicio de publicaciones Universidad Complutense. Accesible en línea en: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=91411>>.
- DIALLO, Karidjatou (2012), «Temas y tópicos barrocos en la poesía a don Rodrigo Calderón», *Revista Candil*, nº12, (2012), 167-176. Accesible en línea en: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4589210>>.

- FLORES, Sebastián (1987), *Dos romances a don Rodrigo Calderón por un vecino de Ciudad Real*, Isidro Villalobos Racionero (ed.), Ciudad Real, Fondo de Publicaciones Municipal.
- GONZÁLEZ, Aurelio (1999), «Elementos ejemplarizantes en el romancero viejo», *Acta poética*, 20, nº12 (1999), 277-290.
- GONZÁLEZ BLANCO, Edmundo (1930), *Don Rodrigo Calderón*, Madrid, Colón.
- LARA GARRIDO, José (1983), «El motivo de las ruinas en la poesía española de los Siglos XVI y XVII (funciones de un paradigma nacional: Sagunto)», *Analecta Malacitana*, Universidad de Málaga, VI, 2, (1983), 223-387.
- LÓPEZ BUENO, Begoña (1990), «Tópica literaria y realización textual: unas notas sobre la poesía española de las ruinas en el Siglo de Oro», *Estudios sobre poesía del siglo de Oro*, Granada, Editorial Don Quijote, 76-97.
- MARAVALL, José Antonio (2002), *La cultura del Barroco*, 9ª ed., Barcelona, Ariel.
- MANRIQUE, Jorge (2002), *Obra completa*, Augusto Cortina (ed.), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1953) *Romancero hispánico. Teoría e historia*, vol. I, Madrid, Espasa-Calpe.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1979), *Historia de España*, t. XXIV, Madrid, Espasa-Calpe.
- OROZCO, Emilio (1975), *Manierismo y barroco*, Madrid, Cátedra.
- PARDO PASTOR, Jordi (s.a.), «Introducción a la poesía de ruinas en el barroco» español. Artículo accesible en línea en: <<http://www.hispanista.com.br/revista/artigo79esp.htm>>, consultado el 14-10-17.
- PÉREZ GÓMEZ, Antonio (ed.) (1955), *Romancero de don Rodrigo Calderón (1621-1800)*, Valencia, “...La fuente que mana y corre...”
- PIÑERO RAMÍREZ, Pedro (1999), *Romancero*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco de (1877), *Obras de don Francisco de Quevedo Villegas. Poesías*, t. III, Florencio Janer (ed.), Madrid, Rivadeneyra.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1946), «Cancionero del Marqués de Siete Iglesias», en *Curiosidades bibliográficas: Rebusca de libros viejos...*, Madrid, Langa y Cía., 19-33.
- SALIDO, José Vicente (2014), «El mundo infantil en el romancero hispánico barroco: educación, juegos y folclore», *Ocnos*, 11, (2014), 141-168. Accesible en línea en: <<http://www.revista.uclm.es/index.php/ocnos/article/view/382>>.
- TOMÁS Y VALIENTE, Francisco (1990), *Los validos en la monarquía española del siglo XVII: estudio institucional*, Madrid, Siglo Veintiuno de España.

APÉNDICE

Algunos romances sobre don Rodrigo Calderón¹²:

Romance 24 (Anónimo)			
Con mil pensamientos vanos, tiene el vulgo competencias contando de don Rodrigo la tragedia que le espera.		Como arcaduces de noria son los hombres de la tierra, que al punto están llenos de agua y luego se ven sin ella.	
Formavan muchos corrillos donde exerciendo las lenguas, un viejo anciano entre todos, dixo allí de esta manera:	5	Viéronse mil cavalleros con abundancia de hazienda, y oy andan hechos mendigos, pidiendo de puerta en puerta.	45
“Ayer dava dignidades, y oy le quitan la Encomienda cuyo exemplo da a los hombres mil generosas sentencias.	10	Crecen la Luna y el Mar, y vemos también que menguan. y no es mucho que a los hombres, les corra aquesta tormenta.	50
Ayer le honravan los grandes, y la honra que oy le espera, es verse en un cadahalso cumplir la justa sentencia.	15	Ayer el triste Rodrigo vido famosos comedias y oy en un triste teatro, un difunto representa.	55
Los montes de más altura tienen muy mayores cuestras, y oy quien á lo alto subió, viene rodando por ellas.	20	La víspera del llorar es cuando el hombre se alegre; y quando ay mayor salud, es la enfermedad más cierta.	60
Ayer se vió regalado con mil joyas, y preseas, y oy un agudo cuchillo, á su cuello le presentan.		Vióse el famoso Alexandro señor de toda la Tierra, y estando en mayor pujanza le dieron muerte violenta.	
Manjares muy delicados ayer gustava á la mesa, y oy gusta tragos de muerte, y quien le combida es ella.	25	Vióse el famoso Aníbal vencedor de tantas guerras, vencióle el fuerte Cipión, y le dio una muerte acerva.	65
Cantavánle ayer juglares, mil romances, y mil letras, y oy escuchan los pregones que declaran sus flaquezas.	30	Todo es buelta de fortuna, que da la inconstante rueda; ayer soy pobre, oy soy rico, oy soy, mañana me entierran”.	70
Ayer se vió en blanca cama y la cama que oy le espera, son unos toscos maderos donde un fiero golpe espera.	35	Esto dixo el viejo anciano, bañando sus canas bellas, quando en confuso murmullo mucha gente se acrecienta;	75
Ayer mandó lo que quiso, y oy le mandan muy apriessa que en una enlutada mula suba á cumplir su tragedia.	40	Y al cabo de grande rato, dando el relox doce y media, vieron que entrava en la plaza el Marqués de Siete Iglesias.	80

12. El número que precede cada romance es con el que ha sido identificado en la antología anexa en nuestra tesis, que se puede consultar en línea (Diallo, 2009). Son romances que recogimos en Pérez Gómez (1955), Rodríguez-Moñino (1946) y Flores (1987).

Romance 26 (de Sebastián Flores)			
Junto de una celosía que cerca de un balcón dorado por do los átomos entran del sol, y sus rojos rayos;			“Vivid con gran centinela esperando el cómo y cuándo; no digáis que no os aviso, don Rodrigo, al desengaño”. 50
y cuando la oscura noche cubre con su negro manto el claro y bello horizonte, amenos y verdes prados;	5		Aprisa pide una luz, que piensa estuvo soñando; o, si no, que es ilusión, 55 o sombra de algún encanto.
cuando el mundo está en silencio una voz ronca y de espanto al marqués de Siete Iglesias, don Rodrigo, ha despertado:	10		Y viendo que no es así, considera como sabio que es nuncio de lo presente y acuerdo de lo pasado. 60
“Si dormís, señor marqués, despertad, dejad descanso, que no descansa ni duerme la fortuna y trances varios.	15		Y corriendo una cortina, donde está un Cristo enclavado, postrado, y con reverencia, así le dice llorando:
“Mirad que envidiosa afila su guadaña, y arma el arco, la que a nadie no perdona, y que os está amenazando.	20		“Ya ves, mi Redentor, que, por mi bien, ha llamado a la puerta de mi olvido, la voz de mi desengaño. 65
El vulgo publica a voces, que sin duda estáis culpado; la voz del pueblo, Rodrigo voz de Dios la digo y llamo.			“Confieso que en esa Cruz, por bien del linaje humano, vertiste sangre preciosa de manos, pies y costado. 70
“El niño, el cuerdo y el loco cantan vuestro trance amargo y suelen decir verdades los locos y los muchachos.	25		Mas confieso Señor mío que fui del mundo envidiado, y que ya, por mi soberbia de nadie soy estimado. 75
“La fortuna os levantó a señor, siendo criado; mas, como la piedra al centro, os vuelve al primer estado.	30		“Fui algún tiempo; ya no soy, que, la fortuna rodando, de mísero pajejico vine a ser el rey privado. 80
“¡Quién os vido por la Corte en un brioso caballo cercado de albarderos, las calles desempedrando!	35		“A mis voces y deseos mostró siempre el rostro grato. El hizo como buen rey, y yo como mal vasallo. 85
“¡Quién os vido noche y día salir, y entrar en Palacio, con mil lacayos y pajes, de los Grandes respetado!	40		“Ya quiere dar al través mi barquillo desmandado, que en el mar de la priuanza hay muchos vientos contrarios. 90
“¡Quién os vido Capitán de la guarda, tan lozano, que sólo de vuestra sombra temblaba el fuerte soldado!			“Los remos de mi soberbia con tal prisa navegaron que me han dejado en un golfo do pienso ser anegado. 95
“¡Quién os vido tan galán crujir sedas y brocados! ...y ahora os miro, Marqués, cual pájaro solitario.	45		“Mas Vos, divino piloto, pues el alma os costó tanto llavadla a puerto seguro, que la pongo en vuestra manos”. 95
			Diciendo aquesto le dio un sueño duro y pesado. Y, lleno de confusiones, dio principio a sus trabajos. 100

Romance 8 (Anónimo)			
<p>Otorgóle el Rey la súplica, responde y da por respuesta, que le nombren jueces nuevos, que si es justa y recta</p>			<p>Por escalones de vidrio he subido a la alta esfera, pero al fin comio eran flacos he venido a dar en tierra. 40</p>
<p>que no quiere dél sin culpa 5 lleguen al Cielo las quejas. Visto y revisto el proceso, vieron que en justa conciencia</p>			<p>A don Álvaro Luna representa hoy mi tragedia, que él fue page y yo lo fui, mirad que dicha la nuestra.</p>
<p>merecía cruel muerte, según las leyes lo ordenan. 10 Va el secretario al Marqués, dícele la triste nueva,</p>			<p>¡o quien fuera pastorcillo, que guardara sus ovejas! que pudiera ser que allí tuviera menos soberbia”.</p>
<p>allí demostró el Marqués, gran humildad y paciencia. 15 Vueltos sus ojos dos ríos, responde de esta manera:</p>			<p>Y a los veinte de octubre del mes presente que cuentan, comulgaron al Marqués, que llaman de Siete Iglesias.</p>
<p>“no miren que soy Marqués, ni señor de Siete Iglesias, gran capitán de la guardia, conde de Oliva y su tierra, 20</p>			<p>Y entrando Cristo en su casa, le dice de esta manera: séais bien venido, Señor a mi casa en hora buena,</p>
<p>y comendador de Ocaña, y regidor de Palencia: mas fui del Rey secretario, a quien Dios en gloria tenga,</p>			<p>que hoy venís vos a la mia, yo mañana iré a la vuestra. Misericordia, Señor, recoged aquesta oveja, 60</p>
<p>y fui de Valladolid 25 alguacil mayor, yo era conde de Villalonga, que me dio el duque de Lerma,</p>			<p>que huyó de vuestro rebaño, por las culpas que en mi encierra.</p>
<p>con otros muchos ditados, con más de dos mil grandeças. 30 Mas ser de un rey secretario, es el que España gobierna,</p>			
<p>entre todas las que tube, esta es mayor esclencia: son trescientos mil ducados los que tenía de renta. 35</p>			

Romance 28 (de Gabriel Moncada)			
Las uoces de un pregonero mal animosas escucho, triste sin duda es la causa que obliga a piedad a el bulgo.		¡Qué vmilde también se abraça del cristo del pie a los juncos!, quanto los ojos le riegan, los lauios buelben enjuto.	45
Castigo suenan de un hombre que a ser escarmento a muchos, oy sale por omicida; si ay otro cargo es oculto.	5	No religiosos le animan, bien que le çercan algunos, que han de copiar las hedades constancia de valor suyo.	50
Sobre un funesto teatro, repite el ministro duro que a de enseñar su caueça, los desengaños del mundo.	10	¡Válgame dios! ¿no es aqueste (uiéndolo estoy y aún lo dudo) quien trono pisó en españa sino El primero, El secundo?	55
Llegar quiero a conoçerle; mas aunque atento le busco, largo escuadrón de a cauallo le esconde en tropel confuso.	15	¿No es éste a quien en su mano la suerte de todos puso, de la fortuna el antoxo del tiempo el fauor caduco?	60
No se ue sino alguaciles en numeroso concurso, todos en silencio y todos dolor publicando mudos.	20	Que así se acauan las dichas, que así el poder buela en humo. ¿Cómo se pretenden glorias que dan tan amargo el fruto?	
Allí sospecho que viene, porque se descubre un bulto de horror mortal tan cubierto, que a mi me alcanza su luto.		¿Qué le ha dexado a este exemplo de miseria el honor summo? Creçio a ser árbol frondoso tronco morirá desnudo.	65
Cruz me parece o me engaño lo que lleua al rostro junto, ¡qué bien le asegura el çielo lleuar la llaue en el puño!	25	No le amença de lejos el fin que acechando estubo; pues ya sube al cadahalso donde ha de quedar difunto.	70
Ya tengo presente al hombre: barón de mármol le juzgo, que en su semblante no imprime señal de miedo inportuno.	30	De Rodillas ya en la tierra, llora copiosos diluuios, ya se leuanta al cuchillo sangriento aun antes del uso.	75
Tres años que en la cárçel siglos contó siempre oscuros, mal en la color se prueban desmiéntelos lo robusto.	35	No se le oluida el esfuerço, la muerte aguarda no el susto sólo el toco sin desmayo, la veçindad del sepulchro.	80
Barua, y cauello creçido lastimosamente Rubio, le oponen más benerable, más crespo a tantos disgustos.	40	Sentose en la fatal silla, ya está en poder del verdugo, y abraçando, le perdona su rigor forçado y justo.	
¡Qué airoso contra el peligro!, la silla oprime del bruto, como a una fiesta al más graue se ua de los infortunios.		Con un tafetán le liga los ojos, en este punto ya le deguella, ya queda del alma el cuerpo biudo.	85

Romance 11 (Anónimo)			
Oy la fortuna boltaría, dando bueltas a su rueda me ha traído a tal estado, donde el dolor se acrecienta.		ssi, en este mundo vario, oy nacen, y los entierran, y el tiempo nos dexa atrás con estraña ligereza.	
¿De qué sirven los Estados? ¿los méritos qué aprovechan?, si a quien ventura le falta, viene a dar con todo en tierra.	5	Está el Álvaro pensando en multiplicar su hacienda absorto en estos cuidados, de los Santos no se acuerda.	50
La muerte todo lo allana con su guadaña sobervia, y en el nacer, y morir ay muy poca diferencia.	10	¡o miserable codicia! ¡o notable pestilencia! ¡qué olvide a Dios la criatura, por esta humana miseria!	55
Sólo el morir afrentado al punto en algo disuena, y nacer de sangre hydalga, en dos sugetos se enseña.	15	Mira que te mira Dios, y las horas son inciertas; y que el demonio sùtil de tentarte nunca cessa.	60
El mundo es un axedrez, los hombres los que le juegan, el uno da muerte al otro, con maña, y con ligereza.	20	Ten qual Geronymo Santo, el oido en la trompeta, y en qualquiera punto, y hora la muerte esté en tu presencia.	65
No ay firmeza en esta vida, en la salud, y en la hazienda; en dignidad, y en grandeza. todo es ira, todo es rabia, todo es rencores, y ofensas.	25	Con un pecado mortal, ¿quál es aquel que se acuesta?, pues vemos, que está la muerte con el ojo siempre alerta.	70
Desde el día que nacemos, si muy bien se considera, comenzamos a morir con trabajos, y miserias.		De fortunas que oy vinieren, dad gracias a Dios por ellas, que suele en grande borrasca venir bonanza de perlas.	
Ayer tuve mil criados, y oy dio la buelta la rueda, que como es rueda boltaría, nunca jamás está queda.	30	Esto dixo don Rodrigo, por una pequeña rexa, a un amigo que llorava de verle en tanta miseria.	75
Para el poder de justicia, ¿qué aprovechan las riquezas?, ¿los amigos de qué sirven, si el delinquente hace ofensas?	35	Apartaronse llorando, y en una quadra pequeña se metió luego el Marqués, porque la guarda le espera.	80
El bien vivir es la Palma, esta es la famosa prenda, y ay muchos que viven bien, y el mundo nunca los dexa.	40		
Siempre el Sol va amaneciendo, corriendo su quarta esfera, y las tenebrosas noches, todas atrás se las dexa.	45		

Romance 18 (Anónimo)			
A veinte y uno de octubre, las diez, poco más o menos sacan al triste Marqués todo de luto cubierto.		Con cinco Padres devotos, de la Orden del Carmelo, y desviando el capuz, sacando ha un papel del pecho,	45
Sale de su misma casa, y de un angosto aposento, que primero fue gran sala, de aplauso recibimiento.	5	dándole de sus propias manos al confesor de sus yerros, y le dijo: Padre mío, lo que le suplico y ruego,	50
No va en jaeces bordados, ni en caballos como es cierto, sino ensillada una mula, como justiciado y reo.	10	que en estando ya sin vida que me desengañe al Pueblo que la muerte de la Reyna, cierto que yo no la debo.	55
No acompañado de Pages, ni menos de Alabarderos, sino de Padres devotos que le adiestran para el Cielo.	15	Humilde abrazó al verdugo, por dar de humildad ejemplo y en atar los pies y manos andó el verdugo ligero.	60
No campanillas, de plata lleva en el bozal y el freno, si Cristos y campanillas, con que se entierran los reos.	20	Atad, amigo, le dice, las manos que sueltas fueron a manchar mi propia sangre; manchad vos con ella el suelo,	
Sesenta, y más Alguaziles van en su acompañamiento, todos en fuertes caballos con otros tantos Porteros.		y teniendo ya los ojos cubiertos de un velo negro al Crucifijo le dijo en voz baja estos requiebros:	65
Los Pregoneros delante pregonan y van diciendo; esta es la justicia, dicen, esto es del Rey mandamiento,	25	“alto Dios y Señor mío o alto Dios y Señor nuestro, yo soy la oveja perdida, que por el despeñadero	70
que manda hacer a este hombre: jay tragedia!, jay caso horrendo! Y las Damas cortesanas muestran grande sentimiento,	30	de los deleytes del mundo me despeñé; mas confieso, que sois Dios del Cielo y tierra, Uno, Trino, y Dios Eterno,	75
unos dicen: Dios te ayude Rodrigo de sacro asiento: otras viendo su humildad, dicen: Dios te lleve al Cielo.	35	y en vuestras manos Señor mi espíritu os encomiendo. Llevad, Señor, a esta alma con los Santos en el Cielo,	80
No entra en la escaramuza, como solía algún tiempo sólo sube cinco pasos de un cadahalso funesto	40	perdonadme Jesús mío, Jesús, Jesús, Jesús bueno. Y en oyendo esto el verdugo, tiñó en sangre el fuerte acero.	
y al postrer escalón, es bien que el recibimiento le salga el verdugo, pues que ha de hacer su oficio honesto.		Unos dicen: Dios te ayude, otros dicen, Credo, Credo. No confíe el más subido en la torre de los vientos, que aquel que más presto sube, dan con él más presto al suelo.	85 90

Romance 25 (Anónimo)		
En vn pequeño retrete, llo de obscuras tinieblas, donde no salió la Luna, ni el Sol esparció sus hebras;		La soledad me acompaña, como amiga verdadera, que al fin como me ve solo, sólo a solas me consuela. 25
Está vn miserable preso llorando lágrimas tiernas, y entre profundos suspiros, formando diuersas quexas.	5	Ya no sé quando es de noche, ni el alua alegre, y risueña, no me hizo alegre salua, por no ser digno de verla. 30
“¡Ay de mí!” dize cuitado, “pues ya la fortuna aduersa, como estatua de Nabuco, me da en los pies con su piedra.	10	Vn humilde pajezico me ha venido a dar las nueuas, que de mi muerte infelize, me han dado ya la sentencia. 35
Quando veo algunas luzes, son las funerales velas, que aunque callando, me dizen Rodrigo vela, y no duermas.	15	Morir tengo degollado, muera muy en ora buena, que el morir para viuir el alma toda me alegra. 40
A oscuras estoy llorando, y me dizen las tinieblas, que quien ha viuido a oscuras, a oscuras es bien que muera.	20	Dichosa muerte es la mía, pues que sé por cosa cierta el día que he de morir, pidiendo a Iesus clemencia.
No me visitan amigos, y es vna señal muy cierta, que es la prisión vn crisol de amistades verdaderas.		Los que desseáis priuanças considerar mi tragedia, que por ella bien veréis de la fortuna las bueltas. 45

DE LA SUBLEVACIÓN DE LAS ALPUJARRAS AL ROMANCERO MORISCO

JOSÉ LUIS EUGERCIOS ARRIERO

The George Washington University (Madrid Study Center - UAM)

RESUMEN

Suele aceptarse que el romancero morisco nace a raíz de la sublevación de las Alpujarras, que habría recuperado para la literatura el tipo literario del moro granadino. Sin embargo, lo que realmente produjo la guerra de 1568 no fue ningún tipo de entusiasmo maurófilo sino, por el contrario, una radicalización de las tensiones raciales, como parece más lógico y documenta la literatura de cordel. Si es cierto que en los años posteriores al fin de la guerra, sobre todo a partir de 1580, la maurofilia literaria irrumpe con fuerza en el romancero, pero porque es por estos años cuando los romancistas asumen la trama e imaginaria del *Abencerraje* como materia poética. Aunque no se hubieran alzado los moriscos alpujarreños, la historia de romancero morisco habría sido, previsiblemente, la misma que hoy conocemos.

PALABRAS CLAVE

Romancero morisco; guerra de las Alpujarras; Padilla; *El Abencerraje*.

ABSTRACT

It is usually accepted that the Moorish balladry was born as a result of the revolt of the Alpujarras. The war would have recovered for literature the literary type of the Moorish knight. However, what really produced the war of 1568 was not any kind of collective enthusiasm but a radicalization of racial tensions, as seems more logical and as *cordel* literature documents. It is true that in the years after the end of the war, especially after 1580, maurofilia bursts into the balladry, but just because poets assume the inheritance of *El Abencerraje* as poetic matter by that time. Although the Moorish had not rebelled, the Moorish *romancero* history would have been predictably the same as we know it today.

KEYWORDS

Moorish balladry; Revolt of Alpujarras; Padilla; *El Abencerraje*.

En 1589 el bachiller Pedro de Moncayo da a la imprenta un curioso tomito que, bajo el título de *Flor de varios romances nuevos y canciones*, inaugura la serie de *Flores* que constituirán las fuentes del *Romancero general* de 1600. Tuvo mucho de experimento o tentativa —“improvisación emprendida por ánimo de lucro”, diría Montesinos (1952: 387)— y quizás a ello se debiera su fracaso editorial pero, como fuera, la *Flor* de Huesca supone

el pistoletazo de salida de eso que llamamos romancero nuevo¹. Se trata de una compilación de carácter híbrido y misceláneo que agrupa, sin criterio ni distinción, romances nuevos junto con otros viejos², y que da razón del auge de un nuevo subgénero romancístico, el romance nuevo morisco: en efecto, los romances moriscos suponen un 20% de los 114 que integran el tomo³, y el porcentaje irá en aumento durante los primeros años de la década de 1590, aunque paralelamente a su ascenso vaya dando ya alguna temprana muestra de agotamiento hasta extinguirse prácticamente antes del cambio de siglo⁴.

Se entenderá en estas páginas que el romance morisco es, ante todo, romance nuevo; y que viene definido, en consecuencia, no solo por su tema, sino también por cuestiones de estilo y sentimentalidad⁵. Quedarán así excluidos los Sepúlveda, Timoneda o Padilla, aquellos “ramplones rimadores de crónicas”, en palabras un tanto excesivas de Menéndez Pidal (1953: 117), que preparan el terreno a los jóvenes poetas del romancero

1. Hablamos desde un punto de vista editorial, porque este romancero nuevo había comenzado su andadura unos años antes. Suele señalarse como fecha la emblemática de 1580, con la que se abre esa década de transición entre el romance culto artificioso de los Timoneda o Padilla y el romance nuevo de la primera gran generación del Barroco pleno, Lope y Góngora a la cabeza. Las fechas, como tantas veces, se solapan, puesto que ya a comienzos de la década podemos datar alguno de los romances de juventud del Fénix, casi por los mismos años por los que Padilla publica su *Romancero* y se sigue reeditando el *Romancero historiado* (Alcalá, 1582-1583; Lisboa, 1584; Alcalá, 1585; Huesca, 1586) de Lucas Rodríguez. Para la cronología de los romances juveniles de Lope, véase la edición de Sánchez Jiménez (2015). Sobre el romancero nuevo como género, puede consultarse De la Campa (2006, 2010: 100-110).

2. El propio Moncayo enmienda esta falta de criterio cuando dos años más tarde presenta su primera y segunda parte de la *Flor*, en cuyo prólogo reconoce, las palabras son de Montesinos (1952: 388), que “en ella había sido excesivamente generoso con muchas antiguallas”.

3. Menéndez Pidal (1953: 125) habla de un 40%, dato que directamente aceptan García Valdecasas (1987a: 25) y Fuchs (2011: 132). El problema es que Pidal, tal como indica en nota, sigue los porcentajes extraídos por González Palencia (1947: xxiii) sobre las partes del *Romancero general*, cuando sabemos que la equivalencia entre partes y *Flores* no es exacta, aparte de que las cuentas de González Palencia contienen algún error por omisión. En cuanto a García Valdecasas, que da por buenos los datos presentados por Menéndez Pidal, incurre además en un error metodológico, y es que en la nómina de romances moriscos que presenta como apéndice a su estudio incluye todos los romances de tema moro contenidos en la *Flor* de Huesca, tanto los nuevos como los eruditos de Lucas Rodríguez, cuando en el desarrollo de su trabajo había considerado que el alcaláino es precursor del género, pero no llega a integrarlo (1987a: 23). Es decisión prudente, qué duda cabe, pero a falta de justificación en nota resulta contradictoria. Si aceptamos como moriscos todos los romances de tema moro que aparecen en el tomo de Moncayo obtendremos que son, redondeando la cifra, un 30%. Por nuestra parte, entendemos que el romance morisco es romance nuevo, de manera que realizamos una criba que deja fuera los tomados del *Romancero historiado*, lo que arroja ese 20%, nuevamente redondeado, que ofrecemos. En la *Primera y segunda parte*, dadas a la estampa por el propio Moncayo en 1591, el porcentaje de moriscos asciende hasta un 36%; y las ediciones de Lisboa (1592) y Valencia (1593) de la *Flor tercera* alcanzan por fin el 40%. Véase Eugercios Arriero (2018: 629-631).

4. Por muestras de agotamiento entendemos esos romances antimoriscos, ya paródicos o satíricos, que las *Flores* comienzan a incluir ya desde 1592-1593, varios de los cuales interpretó Carrasco Urgoiti (1986) como censuras al género. Aceptamos, con esta estudiosa, su carácter de enmienda a la totalidad del género morisco, pero disintimos de su interpretación en clave extraliteraria, que los asocia a la cuestión política y racial. Como fuera, lo común es afirmar que el género morisco entra en crisis con el cambio de siglo para extinguirse definitivamente hacia 1609, coincidiendo con el decreto de deportación masiva de los moriscos valencianos, cuando los datos indican que para 1597, con la publicación de la *Flor novena*, el corpus morisco puede darse prácticamente por cerrado y el *Romancero general* de 1600 viene a certificar su defunción. Para la suerte editorial del género morisco en las *Flores* véase Eugercios Arriero (2018: 632-633).

5. No es este el lugar para esbozar una poética del romancero morisco. Remitimos a los excelentes y ya clásicos trabajos de Carrasco Urgoiti (1956), Alvar (1990) y, sobre todo, García Valdecasas (1986, 1987a, 1987b). Anticiparemos desde ya, no obstante, que entenderemos por romance morisco aquel romance nuevo, de carácter lírico y tema preferentemente amoroso, donde el poeta se sirve de un idealizado moro granadino como trasunto para velar su identidad y cantar sus penas. Sobre el caso particular de Padilla, véase el estudio introductorio a su *Romancero* del profesor De la Campa (2010: 130).

nuevo, pero que escriben todavía desde otras coordenadas. Quizás esto pueda complicar las cosas, porque ambas generaciones, la de Padilla y la de Lope⁶, se solapan durante la década que nos ocupa; pero, de uno u otro modo, no iremos nunca más atrás de 1580. Sin embargo, ha quedado establecido ya casi como lugar común que el detonante que da inicio al género es la sublevación de las Alpujarras. De siempre la crítica ha subrayado lo paradójico del hecho de que

la rebelión de los moriscos de la Alpujarra fomentara la aparición de una moda literaria —el Romancero morisco— y no, como era de esperar, acabara con ella. La sublevación supuso, desde un punto de vista literario, la vuelta de Granada como tema a la literatura, y desde una perspectiva histórica, el recuerdo de los hechos heroicos, la poetización del enemigo y un nuevo despertar del afán nacionalista (García Valdecasas, 1987a: 15)

De este modo, un género que se acoge al marbete de *morisco* quedaría encajado entre dos acontecimientos históricos que remiten de manera directa a la minoría étnica que se subleva en 1568 y es expulsada del suelo patrio a partir de 1609. En otra parte (Eugercios Arriero, 2016) hemos intentado mostrar cómo esta presunta coincidencia de fechas es más que forzada y puede llevarnos, de manera igualmente forzada, a extremar la influencia de los factores extraliterarios en el ciclo vital del género que nos ocupa. Toca ahora abordar, con mayor detenimiento, lo referido a su génesis, para ver hasta qué punto una sublevación sofocada en 1571 pudo inspirar o, cuando menos, impulsar la aparición de un género que consagraba al sublevado como sujeto poetizable; porque, de la misma manera que la relación entre los decretos de expulsión y el decaimiento del género parecería entrañar cierta lógica⁷, lo cierto es que establecer un vínculo de causalidad entre la vuelta de los moriscos y el rebrote de la maurofilia literaria no deja de resultar, al menos de primeras, una total contradicción.

1. AHONDANDO EN LA CONTRADICCIÓN: DE LA GUERRA DE GRANADA A LA SUBLEVACIÓN DE LAS ALPUJARRAS

Que el romancero morisco tiene su origen remoto en los viejos romances fronterizos admite pocas dudas. Aparecidos en el último periodo de la reconquista, su apogeo coincide, no por casualidad, con la guerra de Granada; y se incluyen entre aquellos que Menéndez Pidal llamó noticieros y, a modo de “gaceta y noticiario de hechos memorables”

6. Asumimos que el enfoque generacional tampoco termina de funcionar aquí: a Cervantes, de la generación de su amigo Padilla, solemos incluirlo en el grupo del romancero nuevo.

7. Y es, sin embargo, el punto que mayores controversias ha suscitado. A partir de los estudios de Colonge (1969-1970) surge toda una línea de interpretación, abanderada principalmente por Márquez Villanueva (1983) y Carasco Urgoiti (1986), que considera que el romancero morisco se extingue, entre otras razones, por el peso del convulso ambiente previo a los decretos de expulsión. Más recientemente, el profesor Sánchez Jiménez (2014: 175) ha intentado justificar, previo análisis de los textos en que suele fundarse, que el “argumento de que las tensiones políticas acabaron con el género resulta simplemente insostenible”. Es verdad que ninguno de los críticos citados, ni nadie que sepamos, ha llegado al punto de achacar la disolución del romancero morisco exclusivamente a causas extraliterarias, pero Sánchez Jiménez directamente las descarta, y propone en su lugar que el ocaso del género tuvo mucho que ver con lo que sugerentemente ha denominado “batalla del romancero” mantenida entre la escuela madrileña de Lope y la andaluza de Góngora.

(Alvar, 1990: 42), tenían por objeto llevar la frontera al bando cristiano. Su apogeo coincide, decimos, con la guerra de Granada, pero la sobreviven, y no solo eso, sino que con el nuevo siglo su boga no decrece, antes bien al contrario. Los motivos son, como tantas veces, varios y de índole diversa. En primer lugar, se debe recordar que a la función informativa se venía a añadir otra ideológica: sabemos que en tiempos de los Reyes Católicos algunos de estos romances gozaron del patrocinio estatal como propaganda a favor de la guerra de Granada⁸, y quizás en las décadas siguientes pudieron contribuir a la exaltación del espíritu nacional. Pero es que, además, la Granada nazarí, esa Granada “nunca vista y siempre cantada” (Alvar, 1990: 81), quedó desde pronto mitificada en el imaginario colectivo del bando cristiano, como ilustra el conocido testimonio de Navagero, cuya cita no por manida deja de ser obligada:

La guerra de Granada fue notable; no había entonces tanta artillería como después se ha inventado, y se conocían mejor los hombres valerosos que ahora pueden conocerse; todos los días se andaba a las manos y se hacía alguna hazaña; toda la nobleza de España acudió a la guerra, y todos deseaban señalarse y ganar fama, de suerte que en esta guerra se formaron los hombres animosos y los buenos capitanes de España [...]. A más de estos estímulos, la Reina con su corte lo fue grandísimo; no había caballero que no estuviese enamorado de alguna dama de la corte [...] Por esto se puede decir que en esta guerra venció principalmente el amor (Navagero, 1879: 412)

Es claro que las palabras del embajador vienen guiadas por el exceso y la fascinación: lógicamente, la guerra de Granada no pudo ser esa sucesión de episodios caballerescos, pero lo cierto es que así se iría recordando durante todo el siglo XVI. Y no es menos cierto que en la vieja frontera granadina encontraron los poetas un horizonte referencial exótico y refinado a partes iguales donde surtirse de tramas, motivos y ornamento para sus composiciones. Se explica así que el romance de frontera, que comienza siendo una suerte de *romancero de guerra*, evolucionase hacia tonos más líricos, aunque quizás tampoco sea preciso buscar más explicaciones que la propia dinámica interna del género: a fin de cuentas, hablamos de poesía. En cualquier caso, estos romances van despojándose paulatinamente de su inicial crudeza para tantear nuevos caminos. Si los primeros contemplan la frontera, como es lógico, desde el campo cristiano, no tardarán en aparecer piezas que invierten la perspectiva para adoptar la mirada del moro; un moro cada vez más literaturizado, en quien poco a poco se van reconociendo una dignidad y valores no tan distintos de los propios⁹. En esto consiste, básicamente, aquella maurofilia literaria

8. Correa Rodríguez (1999: 138) supone que, además, algunos romances deben de tener lo que denomina origen heráldico, esto es que fueron escritos al servicio de los intereses de nobles determinados.

9. Dirá Rey Hazas (2005: 8) que “a pesar de ser poemas guerreros, acaba predominando, directa o indirectamente, el amor.” Y, un poco más adelante: “Lo cierto es que en la tradición *fronteriza* y en sus aladaños late a menudo el amor bajo las armas dominantes porque es la única fuerza capaz de romper todas las fronteras y de salir triunfante de las diferencias de credo, raza, leyes y costumbres” (2005: 10). Entiende el profesor que esta evolución pudo ser debida a la influencia del bando cristiano, aunque quizás todo se explique, como acabamos de indicar, por algo tan sencillo como el hecho de que lo que nos traemos entre manos es poesía y al final los grandes temas terminan por imponerse.

consagrada por los estudios de Cirot¹⁰: en el reconocimiento de que el moro rival también puede ser caballero.

Pero el viejo moro granadino no es el morisco sublevado en la Alpujarra, ni una y otra guerra tuvieron nada que ver. Claro que en la de 1492 no solo venció el amor, por más que pretendiera Navagero, pero es que lo que estalla en 1568 fue una guerra civil, con todo lo que implica: “la guerra más salvaje de las que hubo en Europa en aquella centuria” para Kamen (2011) y “una de las más despiadadas de la historia de España” en opinión de Rodrigo de Zayas (2006: 135); masacres indiscriminados, violaciones, traiciones intestinas y una brutal represión que no fue sino el comienzo del fin de los moriscos en España. La expulsión comienza a hacerse efectiva en septiembre de 1609, cuando por decreto se ordena la inmediata deportación de los valencianos, pero las polémicas raciales que serán su caldo de cultivo arrancan ya en las décadas de 1570 y 1580¹¹. Así, en el caso de que, como indicaba la profesora García Valdecasas en el fragmento citado más arriba, la guerra “fomentara la aparición” de una moda literaria, la real contradicción no está en que fuera una guerra, sino en qué guerra fue¹²: el rival de 1492 era, sin duda, más poetizable que el de 1568. Y no solo eso, sino que mientras con el fin de la guerra de Granada había quedado *cerrada* España, la sublevación alpujarreña no hizo sino recrudecer unas tensiones raciales que venían de lejos, sí, pero que por primera vez habían tomado cuerpo en una guerra¹³. El morisco, pues, no es ya solo alguien que inspira desconfianza porque se sospecha que pueda ser musulmán *de facto*, sino parte de una potencial quinta columna capaz de alzarse contra el estado. Podrá aducirse, no sin razón, que en el romancero morisco no hay moriscos¹⁴, sino estilizados caballeros moros de una Granada pretérita: si algo ponen de manifiesto las censuras paródicas que aparecen en las *Flores*, aunque esto sea irnos ya a la década de 1590, es precisamente la distancia infinita que va de Zaides y Gazules a los moriscos de carne y hueso que labran las tierras o venden higos¹⁵, no digamos ya a los sublevados¹⁶. Sin embargo, bien mirado, esto no viene sino a reforzar el argu-

10. La serie de nueve artículos que, bajo el título de «La maurophilie littéraire en Espagne au XVI^e siècle», publica en *Bulletin Hispanique* entre 1938 y 1944.

11. Recuerda Feros (2013: 77) que fue “a partir de comienzos de la década de 1580 cuando una serie de autores comenzaron a insistir desde distintas perspectivas —teológicas unos, políticas otros— en la imposibilidad de que pueblos con distintas religiones pudiesen convivir en el mismo territorio.”

12. Como reconocía Cirot (1938: 156): “La littérature se trouve ici en contradiction avec les faits. En la contradiction est d’autant plus flagrante que les faits sont plus tragiques”.

13. Aunque la cuestión del panislamismo es controvertida y quizás se haya exagerado la posibilidad de un colaboracionismo morisco, apuntaba Salvador (1987: 30) que “el temor a las razias de turcos y berberiscos, siempre latente, creció de tono a raíz de la revuelta granadina, dado el nivel de peligrosidad alcanzado por las potenciales ‘quintas columnas’ hispanas.”

14. De hecho, anota Ruiz Lagos (2001: 11), “no se comprende con certeza el por qué [sic] de ese apelativo de morisco a una colección de romances en el [sic] que, prácticamente, ni en una sola ocasión se utiliza dicho vocablo frente al insistente diferenciador de *moro o mora*”.

15. Bien es cierto que, como apostilla Carrasco Urgoiti (1998), “tampoco cabía ignorar la pertenencia de ambos al ámbito musulmán peninsular, que a juicio de algunos debía ser objeto de aborrecimiento en su totalidad”. Es una idea común a todos sus estudios, en los que, en línea compartida con Márquez Villanueva, abre siempre la puerta a la posibilidad de que estos factores extraliterarios pudieran contribuir en la súbita extinción del género morisco.

16. De hecho, el caso paradigmático de Lope ilustra cómo es perfectamente compatible la reivindicación literaria del tipo moro con una postura no excesivamente tolerante frente a la minoría étnica cuya expulsión se está gestando. Por más que se le suela ver, junto con Quevedo, como una de las más furibundas voces antimoriscas (Bunes Ibarra, 1983: 19), si somos honestos el caso del Fénix no es tan claro. Así, Colonge (1969-1970: 166-168)

mento, porque ayuda a tomar conciencia de las espinosas componendas que serían precisas para justificar el salto del morisco alzado en armas al caballero moro del romancero.

García Valdecasas no lo explica, se limita a suponer que la sublevación de 1568 recuperó para la literatura el tema granadino en vez de, como habría sido de esperar, acabar con él. Nada que objetar a lo segundo, habría sido lo lógico; no así a lo primero: ni la sublevación de las Alpujarras recuperó para la poesía el tema moro, que nunca llegó a desaparecer¹⁷, ni impulsó directamente ningún repunte de eso que llamamos maurofilia literaria, por más tentadora que pueda resultarnos la exaltación romántica del vencido. Y, sin embargo, es verdad que, justamente a continuación, se produce este repunte en la literatura. Quizás no llegue a ser ese “engouement collectif” que quiso ver Cirot (1938: 154), pero se produce. ¿Fruto de la casualidad? Tampoco parece la salida más lógica. Entendemos, más bien, que la clave nos la ofrece la anónima novelita del *Abencerraje*, difundida a comienzos de la década de 1560 y convertida en un fenómeno editorial gracias a la inclusión de una de sus versiones en la *Diana* de Montemayor. Hasta aquí, claro, nada nuevo: ya López-Estrada (2005: 23) había situado la novela a la cabeza del género morisco, y Carrasco Urgoiti (2001: 93) no dudaba en verla como obra maurófila por antonomasia¹⁸. Lo que aquí sostenemos es que esa nueva maurofilia que surge después de la guerra hunde sus raíces directamente en la sentimentalidad del *Abencerraje*, y que en modo alguno fue provocada por la guerra. Y no ya por la contradicción que ello pudiera implicar —si algo sucede, sucede— sino porque los textos parecen apuntar en otra dirección¹⁹.

Aceptar que la sublevación fue el detonante para la aparición de un género maurófilo nos lleva a la simplicidad de que, dicho en palabras llanas, una guerra contra moros puso de moda al moro. Precisamente por eso merece la pena pararse a recordar cómo fue aquella guerra y cuáles fueron sus consecuencias literarias. No las que suponemos que fueron por una presunta coincidencia de fechas, léase el romancero morisco, sino la literatura que directamente emanó de la guerra, si es que la hubo. Y a este respecto justo es reconocer que sí hay, aunque no muy abundante, una literatura de la guerra de las Alpujarras: existe un romancero que glosa la guerra, por una parte; y tenemos, aunque aquí la cronología exige alguna explicación, el *Abencerraje*, que consideraremos

lo considera moderado, al menos frente a los Herrera, Aldana o Fray Luis. Véase, en lo tocante a Lope, el trabajo ya citado de Sánchez Jiménez (2014) en relación a *La villana de Getafe*.

17. Al menos del gusto de los lectores, como prueba el hecho de que todavía el *Cancionero de romances* incluya varios romances de ese tema, que Durán (1849: 1-3) incluye entre los que llama, con criterio más amplio que el nuestro, moriscos.

18. Si bien, en opinión que compartimos, entendía que “la obra fundamental del género morisco, aunque inferior en mérito intrínseco a *El Abencerraje*, es la novela histórica de Ginés Pérez de Hita” (1956: 63).

19. Especial es el caso de Ginés Pérez de Hita, quien, veterano de la contienda de 1568, publica en 1619 la segunda parte de sus *Guerras Civiles*, donde glosa la revuelta alpujarreña. Ciertamente aquí traspasamos ya las barreras del romancero, pero su obra es uno de los puntales del género morisco, y la maurofilia del novelista murciano resulta ciertamente llamativa, habida cuenta de que con poco más de veinte años había combatido a los sublevados. ¿Se deja llevar por el entusiasmo colectivo que Cirot cree descubrir en los años inmediatamente posteriores al fin de la guerra? Complicado, toda vez que hablamos de una obra publicada cuando estamos ya bien entrados en el siglo XVII, con una distancia de casi medio siglo respecto a los acontecimientos que relata, y en un momento en que las consecuencias de la deportación masiva de los moriscos son más que patentes. Aunque estuviera escrita, según parece, ya en la década de 1590, sigue siendo demasiado el lapso de tiempo que media con los hechos, y para estos años el género morisco ya está prácticamente extinto del romancero. Con todo, de entre las obras que consideramos moriscas, ninguna guarda relación tan directa con la guerra de las Alpujarras.

genéticamente vinculado al levantamiento de los moriscos alpujarreños, aunque lógicamente no pueda ser fruto directo del mismo.

2. LA GUERRA DE LAS ALPUJARRAS EN EL ROMANCERO

Para la década de 1560 el romancero noticioso es ya cosa de otro tiempo. Los romances viejos de frontera siguen siendo muy del gusto de lectores y, por consiguiente, de editores, pero son eso, romances viejos que se han popularizado y han pasado a la tradición. La Granada nazarí, obviamente, no produce ya noticias, sino que estas vienen de las nuevas fronteras: la frontera americana y la frontera con el turco. Y sí, hay un abundante romancero referido a la conquista de Méjico o a Lepanto, pero gozó de menos fortuna a la hora de popularizarse²⁰ probablemente porque, como apuntó Menéndez Pidal (1953: 64-65), las nuevas gestas de ultramar resultan cada vez más lejanas al lector peninsular. Ha pasado el tiempo de la poesía heroica de tema nacional, siquiera por falta de materia, aunque sí es verdad que el levantamiento de los moriscos algo pudo avivarla. En cualquier caso, esta vinculación literaria entre la guerra de Granada y la de las Alpujarras quedó en poco más que un amago, como reconocía el mismo Menéndez Pidal (1959: 155-156):

Con la toma de Granada la poesía heroica agotó su segunda vida y nunca ya supo hallar otros manantiales de inspiración. El latido postrero de esta vena moribunda se percibe setenta años después, cuando la rebelión de los moriscos de las Alpujarras hizo recordar la añeja guerra de moros y cristianos, popular durante tantos siglos. Un soldado de don Juan de Austria halló la última nota de la inspiración tradicional, para componer el romance del levantamiento de la Galera en 1570.

No fue, no hará falta abundar en ello, una guerra que se prestase a la idealización lírica, y lo que provocó fue, sobre todo en los primeros años, un apasionado sentimiento antimorisco, seguramente justificado por las atrocidades que allí se cometieron, y sin que esta afirmación implique en modo alguno negar que también por parte de los represores hubo, cómo no, excesos. A juicio de Rodrigo de Zayas (2006: 131-132):

los primeros momentos del levantamiento sellaron su suerte. Entre las consecuencias inmediatas más lamentables, es que las atrocidades cometidas por los moriscos les hicieron perder las pocas simpatías que aún [*sic*] tenían entre cristianos viejos moderados. A ese respecto, los juicios de los cronistas contemporáneos y de los historiadores más recientes son unánimes: el odio es mal consejero, incluso si tiene justificaciones más que suficientes como era el caso.

En la misma idea incide Sánchez-Pérez (2015: 61):

parece evidente que, a partir sobre todo de la rebelión alpujarreña, no solo se asiste a un mayor odio y desprecio hacia los moriscos, sino también hacia los

20. Hoy conocemos, contra lo que sostenía Menéndez Pidal, que alguno de estos romances sí llegó a popularizarse e incluso pasó a la tradición. Así, el *Romance de la Batalla de Lepanto*, que llega a la tradición moderna portuguesa y brasileña.

y a sus maridos llamar
para matallos delante!

La estrofa no requiere mayores explicaciones ni serían tampoco pertinentes, pero qué duda cabe de que apunta directamente al sentimiento más profundo del lector u oidor, particularmente con la doble alusión a las violaciones de doncellas. Lo cierto es que estos versos solos bastarían para eliminar cualquier posible rastro de empatía con el rival, pero el resto de la narración es una secuencia casi continua de los desmanes cometidos por los moriscos, y todo en ella contribuye a acentuar su caracterización de viles y miserables. Ni siquiera en las sátiras raciales que proliferan ya por los años de la expulsión encontramos una propaganda antimorisca tan cruda, explícita y descarnada. Las otras dos piezas conservadas, los números 141.8 y 707.5 en la ordenación de Moñino, son realmente una misma en dos versiones, y se trata en ambos casos de la confesión realizada por una tal Brianda Pérez²⁴ a “el illustre señor licenciado Lope de Montenegro Sarmiento, oydor del Consejo y Chancillería de Granada”, en el primero, y secillamente a “los señores de Granada” en el segundo:

*pl. 141.8*²⁵ Aquí se contiene cierta confessión que el illustre señor licenciado Lope de Montenegro Sarmiento, oydor del Consejo y Chancillería de Granada, le tomó a Brianda Pérez, amiga y mujer que fue del primer reyezillo don Fernandillo de Balor, la qual siendo preguntada descubrió grandes y estraños secretos que los moros deste reyno tenían para su rebellión y alzamiento. Sacado al pie de la letra en verso por Gaspar de la Cintera, privado de la vista, natural de Úbeda y vezino de Granada. Impressa en Pamplona, con licencia, por omas Porralis de Saboya. Año de 1571.

pl. 707.5 Aquí se contiene cierta confessión que Brianda Pérez ha hecho a los Señores de Granada, y siendo preguntada ha descubierto grandes y estraños secretos que los moros tenían para su alzamiento. Impressa en Barcelona con licencia.

Nos detendremos brevemente en la versión de *pl. 141.8*, crónica rimada de mediana extensión en décimas seguida de cuatro sonetos que le sirven de colofón. Escrita en el estilo formulario y vocativo propio de la literatura juglaresca, comienza con la típica invocación a Dios y acto seguido relata cómo fue cautiva Brianda Pérez, cristiana de veintitrés años, que sometida a interrogatorio acepta bajo juramento contar la verdad sin necesidad de “dalla tormento”. Más que los pormenores de su testimonio, nos interesan ahora, por su tono abiertamente incendiario, esos sonetos finales que Moralejo Álvarez (1994: 180) considera dedicados a Granada pero que son en verdad, bajo la forma culta del metro italiano, soflamas raciales. Véase el segundo de ellos, que pasamos a editar:

24. Vaillo / Cátedra García (1988: 100), que han estudiado *pl. 707.5*, se inclinan por “dudar de la historicidad de la misma declarante, esa Brianda Pérez, guapa moza de 23 años, manceba del rey morisco. Dada la promiscuidad sexual de éste [sic], se hace difícil identificarla con alguna de sus muchas amantes” (1988: 100). Sin embargo, dada la coincidencia de tantos detalles con los relatos de Mármol Carvajal o Pérez de Hita, aceptan un posible *fundamento histórico*, aunque debido quizás no a una declaración particular sino a “un conjunto de noticias transmitidas de forma oral o, más probablemente, de origen judicial”.

25. Hay edición facsimilar, que seguimos, en Moralejo Álvarez (1994). Véase allí también la descripción del pliego.

Alégrate, Granada, y ten contento,
aunque de algunos granos desgranada:
conuino a tu salud ser despojada
de granos. Tan podrido el pensamiento.

Quieren con su maldad causar tormento
a todos los demás de que arreada
estás, Granada mía, y tan honrada
que vale más vn grano que no ciento.

Cortada es la raíz que te dañaba,
ya todo el reyno puede brotar flores
con fruta de alabança soberana,
pues ya la perra gente que reynaua
pagaron con setenas sus errores
dexando, a su pesar, la tierra llana.

Como en el caso anterior, el espíritu es claro: vale que el texto ha sido compuesto muy al calor de los hechos y en lugar cercano, pero también los romances fronterizos nacen dentro de la misma guerra que los inspira, y muchas veces alentados por un ánimo nacionalista de reconquista que sin embargo no dio lugar a piezas comparables. Fueron, venimos insistiendo, dos guerras bien distintas, y las tensiones raciales en 1570 estaban muy enquistadas. Todo indica que el ambiente parece invitar a la hostilidad, tanto por el carácter civil de la guerra como por el fantasma del panislamismo²⁶, y la literatura de cordel, antes que mitigarla, contribuye de manera premeditada y consciente a agudizarla. Así las cosas, la poesía que emana directamente de la sublevación alpujarreña entronca con la crónica de sucesos, y su radical posicionamiento a favor del bando cristiano lo convierte en un claro ejercicio de propaganda que no se molesta siquiera en disimular su carácter de soflama antimorisca. No es, desde luego, literatura maurófila, antes bien todo lo contrario. Y resulta complicado pensar que textos de este cariz pudieran ser detonante de eso que hemos dado en llamar maurofilia, aun cuando aceptásemos que hubieran podido contribuir al retorno del moro como tema.

3. EL ABENCERRAJE

Lo que sí es verdad es que a partir de la década de 1570, coincidiendo con esa generación de transición entre el Romancero Viejo y el Nuevo que constituyen los Sepúlveda, Timoneda o Padilla, el moro granadino retorna con fuerza a la lírica cortesana. Y lo hace no ya como portador de noticias de frontera, sino como galante amador, el estilizado moro granadino del que hablaba Carrasco Urgoiti²⁷. Esta es la maurofilia del romance morisco,

26. A este respecto las cosas no están tan claras. Siempre se sospechó, con cierta lógica, que llegado el momento los moriscos podría constituir una suerte de quinta columna del Gran Turco. Y hubo peticiones de ayuda durante la guerra del 68, pero, en palabras de Hurtado de Mendoza, “sin otra respuesta de Berbería más de esperanzas, y ésas [sic] generales.” Las conclusiones de Márquez Villanueva (1984: 101), desde una posición claramente pro morisca, son que “la gran potencia islámica ha jugado con ellos [con los moriscos] fríamente, abandonándolos a su suerte en provecho de sus propios fines, que son de engrandecimiento imperialista y no de solidaridad religiosa”.

27. Nos parece quizás la más ajustada definición, aunque en rigor no lo sea, de maurofilia de cuantas hasta ahora se

al menos su germen, y ya hemos visto, interesa incidir en ello, que difícilmente se explica como derivación de la sublevación alpujarreña. Si la guerra hubiera puesto de moda a un tipo moro, no sería precisamente al refinado caballero moro de nuestro romancero. Quien lo hizo fue la novelita del *Abencerraje*, verdadero hito fundacional del género morisco. Y aunque con esto no se descubre nada nuevo, convendrá profundizar en el asunto.

Como es sabido, el *Abencerraje* pasa por ser la novela morisca por excelencia. Difícil no serlo, por otra parte, cuando el corpus canónico del género lo conforman, si somos estrictos, tres títulos, y bastante dispares entre sí²⁸, por cierto: nuestra novelita, las *Guerras Civiles de Granada* y la historia de *Ozmín y Daraja*, inserta en el *Guzmán de Alfarache*. Sin entrar aquí a hilvanar siquiera una poética del género, tarea hartó complicada dada su heterogeneidad, nos permitimos traer la descripción propuesta por el profesor Teijeiro Fuentes (2007: 288-289) por su interés para nuestro negociado:

Pone de manifiesto las estrechas y complicadas relaciones que mantienen los diferentes grupos sociales que la habitaban [la España del XVI] y, particularmente, cristianos y moros. Cuando los condicionantes sociales que la sustentaban (léase la expulsión de la Península de los moriscos y los judíos a principios del siglo XVII) desaparecieron, el género y la figura del moro pasó a encarnar otros valores más exóticos y románticos²⁹.

Es el salto de la historia a la literatura perfectamente trazado. Y téngase en cuenta, esto es lo interesante, que dos de los tres títulos que barajamos remiten de manera directa al conflicto de las Alpujarras: la anónima novelita de Abindarráez, como veremos, y la obra de Pérez de Hita. La de Hita, con toda su importancia para el romancero morisco³⁰, nos importa ahora menos por su tardía fecha de publicación. No así el *Abencerraje*, genéticamente tan vinculado a la sublevación: la novelita se difunde en los comienzos del reinado de Felipe II, y no es accidental que lo haga precisamente cuando la cuestión morisca se está recrudesciendo. No es, evidentemente, una obra que haga referencia a la guerra de las Alpujarras, pero ambas, la obra y la guerra, son fruto de una misma tensión, de una misma problemática, de un mismo caldo de cultivo. Así, de siempre la crítica ha venido notando en ella una intención implícita referida al problema morisco, quién sabe

han propuesto: “presentar la figura del moro bajo un prisma de estilización favorable” (Carrasco Urgoiti, 2005: 63).

28. Véase al respecto Rey Hazas (2005: 10-16). En cuanto a la nómina, Teijeiro Fuentes (2007: 291-293) incluye, no sin reservas, sobre todo en el caso de la segunda, *La voluntad dividida* y *La triunfante porfía*, ambas de José Camerino.

29. Solamente una apostilla a las palabras del profesor Teijeiro: esos valores “más exóticos y románticos” los venía encarnando el moro desde la lectura del *Abencerraje* hecha por lectores y poetas a partir de la década de 1580. Si algo sucede tras la expulsión de los moriscos es que el tipo literario del moro granadino prácticamente se extingue, si no lo había hecho, y no volverá por sus fueros hasta que lo recuperen los neoclásicos y, sobre todo, los románticos.

30. Pérez de Hita es una figura crucial para comprender tanto el romancero como el fenómeno de la maurofilia literaria. Respecto a lo primero, en su obra toma como fuente indistintamente romances viejos y nuevos que prosifica. Y es interesante que les dé el mismo trato cuando, sin duda alguna, conocía bien las diferencias. Nos permitimos traer aquí las palabras del profesor Rey Hazas, a quien en más de una ocasión escuchamos decir que Pérez de Hita “sabía muy bien lo que se hacía”, aunque a día de hoy no hayamos alcanzado aun a comprenderlo. Respecto a lo segundo, las *Guerras Civiles* son un auténtico manual de maurofilia, sobre todo la primera parte, que nos ofrece una Granada muy en sintonía con aquella visión del Navagero.

si incluso atajar el estallido de un conflicto armado que en ese momento no parecería improbable³¹. En palabras de Carrasco Urgoiti (1983: 47),

resulta evidente que la historia de Narváez y Abindarráez, cuya ejemplaridad radica en la mutua lealtad que se guardan un cristiano y un moro que no renuncia a serlo, hubo de tener valor de actualidad cuando salió a luz bajo el patrocinio de uno de los dirigentes [Jerónimo Jiménez de Embún] de la campaña encaminada a salvarguardar en lo posible el viejo sistema de convivencia entre cristianos y mudéjares.

Rey Hazas / Sevilla Arroyo (1987: 428) proponen abiertamente una relación directa entre la gestación de la novelita y la guerra de las Alpujarras cuando afirman que su “intención implícita [...] habría sido la de ofrecer los medios para que esa contienda no llegara a producirse”. Si era este el fin perseguido no lo sabemos, pero sí sabemos que no se alcanzó. A efectos literarios poco importa, puesto que el relato se convertirá desde bien pronto en todo un fenómeno editorial, en gran medida gracias a su inserción en la *Diana* de Montemayor³², para consagrar al galante moro granadino como exótico paradigma de las virtudes caballerescas. En Abindarráez está el arquetipo en que se miran los Zaides, Azarques y Gazules que veinte años más tarde pasarán a poblar los pliegos y *Flores* del Romancero Nuevo. Claro que hubo una revuelta de los moriscos, pero habría podido no haberla y, en lo tocante al romancero que nos interesa, nada habría cambiado: no es la guerra la que pone de moda al moro, sino una novelita que de la noche a la mañana recupera el imaginario nazarí y se lo ofrece a los lectores como único marco, a un tiempo ornamental y dinámico, donde pueden suceder cosas como las que allí se narran. El salto al romancero se produce justamente después de la guerra, sí; pero, como hemos argumentado en otra parte (Eugercios Arriero, 2016: 663-670), porque es justamente antes de la guerra cuando se ha difundido la novelita. Esos autores a quienes solemos considerar precursores del romancero morisco, los Timoneda y Padilla, desarrollan en verso el tema del *Abencerraje* y, aunque el suyo no es romance morisco por no ser todavía romance nuevo, son ellos quienes convierten al galante moro de la novela en tipo literario para el romancero. Son ellos quienes fomentan la aparición de una moda literaria, y no, desde luego, la guerra. Habrá que preguntarse, en todo caso, cómo es posible que la guerra no impidiese este súbito y renovado retorno del moro granadino a la poesía, pero en ningún caso considerar que fue la causa.

4. LA GENERACIÓN DE TRANSICIÓN: EL CASO DE PEDRO DE PADILLA

Los ramplones rimadores de crónicas de Pidal, los Timoneda, Sepúlveda, Rodríguez y Padilla, se encuentran en una tierra de nadie entre los romances viejos y aquella promoción que Montesinos llamó de 1580 y que forma el grupo del romancero nuevo. Se puede discutir si eran más o menos ramplones, es claro que de la comparación con los

31. Torres Corominas (2013: 67, nota 73) ofrece un buen panorama crítico de la cuestión.

32. Lo morisco y lo pastoril van, en las décadas del romancero nuevo, siempre de la mano: “La materia morisca no es adventicia, sino que responde, como la materia de los libros de pastores, a una problemática propia, si bien de orden muy diferente” (Carrasco Urgoiti, 1983: 43).

romancistas barrocos no saldrán muy bien parados³³, pero rimadores sí eran. Hombres todos ellos de formación renacentista, han crecido escuchando romances viejos y esta es la tradición en que se enraízan, aunque cada cual a su modo va dando pasos hacia una nueva manera de comprender el romance. Y uno de esos pasos es pasar a romance la historia del *Abencerraje*³⁴, porque quizás sin proponérselo contribuyen a que el doliente moro de la frontera se convierta en “espejo de caballeros y enamorados” (Carrasco Urgoiti, 1956: 49). Lo más probable es que su intención no fuera esta, pero lo cierto es que cuando traducen a verso la novela alumbran una nueva veta temática y ornamental que a los pocos años recogerán los jóvenes poetas barrocos del romancero morisco. De este grupo interesa particularmente Pedro de Padilla, eslabón necesario entre el romancero viejo y el nuevo, hasta el punto de que varios de sus romances eruditos de tema moro casi se confunden con los nuevos moriscos³⁵. De probable origen converso³⁶, el linarense publica su obra en la década de 1580, por esos años en los que quizás ya Lope está difundiendo sus primeros versos; y es, de los de su generación, quien más llega a aproximarse a los nuevos usos poéticos de la inmediatez posterior.

Padilla desarrolla en verso romance tanto la historia del *Abencerraje* como la sublevación de las Alpujarras, lo que podría venir a reforzar aquella propuesta de García Valdecasas de que la guerra había fomentado la aparición de una moda literaria. En el «Romance vigésimo cuarto» de su *Romancero* glosa la guerra desde la misma toma del Albaicín por los moriscos en la Navidad de 1568, con el estilo artificioso propio de los romances

33. No en vano se los suele agrupar bajo las etiquetas de *romancero erudito* o *artístico*, de las que previene Higashi (2017: 159) que nacieron “para deslindar el romancero viejo, cuyos textos pretendidamente provenían de la oralidad, de aquellos otros que no pasaban de ser imitaciones cultas, despreciadas naturalmente por su esencia postiza y segundona”.

34. El primero será Timoneda, con el «Romance de amores de la hermosa Xarifa» que incluye en la *Rosa de Amores* de 1573 y es versión en rima de la novela. El *Romancero historiado* de Lucas Rodríguez contiene cuatro romances que desarrollan episodios particulares de la trama fundante: *Por una verde espesura*, *Al campo sale Narváez*, *Cuando el rubicundo Febo* y *Criose el Abindarráez*, quién sabe si este último de Padilla. Y es que es precisamente Padilla quien con mayor fortuna aprovecha la materia novelesca en varios romances sobre la historia de Abindarráez, destacando entre ellos la secuencia de cinco que hacen los números 41 al 45 de su *Romancero* (Padilla, 2010: 337-352) y alcanza casi los 600 versos.

35. Así, para Montesinos (2004: 484) “podríamos demostrar que hay romances moriscos y pastoriles *avant la lettre* en libros de Rodríguez o de Padilla, inconfundibles con los de Lope o Liñán.” Como ya indicamos al inicio de estas páginas, disintimos en lo de los moriscos, puesto que restringimos el marbete a los romances nuevos. Para los pastoriles, que escapan a nuestro campo de estudio, remitimos a la tesis doctoral, inédita, de José María Suárez (2015). El profesor De la Campa, en su estudio preliminar al *Romancero* (2010: 130), no tiene dudas en afirmar que “los textos de Padilla no forman parte del romancero nuevo, ni su estilo ni su poética permiten aceptarlo.” En la misma edición, sin embargo, propone Rey Hazas (2010: 28-29), sobre la base de unos romances de atribución dudosa —esta vez del *Cancionero*—, que quizás “el poeta llegó a estar verdaderamente en los umbrales del romancero artístico y musicable, si no a cruzar la puerta”, para continuar diciendo que, de ser suyos estos textos, “habría que suponer que el carmelita sabía con certeza que llegaba ya muy tarde al nuevo romancero [...]; pero sabía que había llegado.” Como fuera, ya indicamos antes lo curioso del caso de Padilla, que no entra en el canon del romancero nuevo pese a ser coetáneo y amigo de Cervantes, aunque quizás el curioso sea el caso de Cervantes. Nos consta, además, que Lope, el gran impulsor de los romances nuevos y, en particular, del romancero morisco, conocía y valoraba los versos del carmelita (Rey Hazas, 2010: 25). Para testimonios elogiosos del Fénix sobre Padilla, véanse Rey Hazas (2010: 22-23) y Valladares Reguero (2010: 54-55).

36. Acerca del posible origen morisco de Padilla no hay nada probado. Sugerido por Carrasco Urgoiti (1686), Rey Hazas (2011; 2013) es quien más se ha preocupado por esta cuestión en los últimos años. Su primera postura fue de escepticismo ante la propuesta de la ilustre estudiosa, pero más recientemente ha propuesto que un romance como aquel que comienza “Entre Marruecos y Fez” solamente “se explica bien si ha sido escrito por un morisco” (2013: 343).

Adargas ante los pechos
 con borlas deferenciadas,
 lanças largas berberiscas,
 de dos hierros adornadas.

El código es claramente morisco, aunque el romance en su conjunto no integre todavía el canon. Y el vínculo de esta historia de los amores de Jarifa y Abindarráez con el *Abencerraje* es evidente. No ya como mera copia sino, en palabras de Rey Hazas (2010:36), a la manera de “inversión de la herencia del *Abencerraje* que el relato implica”, lo que indica que su esquema ha sido perfectamente asumido. Remitimos de nuevo al comentario ofrecido por el profesor Rey Hazas en las páginas citadas, pero hacemos nuestras su palabras conclusivas (2010: 37):

Sobre lo que no hay duda alguna es sobre el modelo que fue *El Abencerraje* y *la hermosa Jarifa*, particularmente en la versión interpolada en la *Diana* de Montemayor, no ya para la denominada novela morisca, e incluso para Cervantes, sino para el romancero morisco, y más cuando es claramente narrativo, como sucede con buena parte de los de Padilla.

Y esto es válido para tantas otras de las poesías contenidas en el *Thesoro*, donde encontramos un verdadero manual de maurofilia *nueva*, esto es, no ya el reconocimiento de la dignidad del rival moro, sino su estilización lírica y estética, que es lo que define el romance nuevo de tema moro. Curiosamente, algunos más celebrados romances de tema moro de Padilla aparecen publicados en una compilación, el *Thesoro*, que es “primordialmente un poemario amoroso” (Labrador Herráiz / DiFranco, 2008: 26), y no suponen dentro del volumen ninguna anomalía, antes bien lo contrario. Los de Timoneda o Lucas Rodríguez no llegan tan lejos, se limitan a rimar episodios de frontera pero no logran, o no buscan, ese ornato cortesano y ese tono galante de los de Padilla, que es quien realmente siembra el terreno para el romancero morisco. Lo hace, es claro, porque ha interpretado la novelita no ya solo como una peripecia caballeresca, sino como fuente para nuevas tramas donde lo galante se impone al pretexto bélico. El paso definitivo al romancero morisco lo dan los romancistas barrocos cuando se despojan por completo de la referencia a la novela y se quedan tan solo con el tipo literario del moro³⁸, que convierten en máscara tras la que ocultar sus identidades al tiempo que cantan sus penas y amores, pero es Padilla quien les ha preparado el camino, sobre la base siempre de la nueva sentimentalidad inaugurada por el *Abencerraje*.

5. CONCLUSIONES

La novelita de Abindarráez el mozo debió de fascinar no solo al público lector, sino también a los romancistas —Padilla es claro ejemplo—, que vieron en ella una nueva fuente de inspiración. Recuperaba el imaginario nazarí y el exotismo de la frontera, pero

38. Precisamente por ello el de Abindarráez es nombre bien escaso en los romances moriscos barrocos frente a esos Zaides, Gazules y Azarques que pueblan las *Flores*: tan marcado como estaba por la novela, se les antojaría a los poetas menos hábil para encubrirse tras él.

perfectamente adaptados a los nuevos gustos y sensibilidad de la corte. Su inicial propósito ideológico o didáctico quedó sin duda disipado desde los primeros instantes, y pronto fue leída con unos ojos bien distintos a los del autor. Quizás porque tras la guerra y sus excesos la situación no se prestaba a lecturas de ese cariz.

Así las cosas, tuvo que ser la novela, y no la guerra, lo que recuperó definitivamente al moro nazari, lo adaptó a los estilizados gustos de la sensibilidad cortesana e impulsó esa maurofilia que sería germen de romancero morisco. En ningún caso fue la guerra de 1568 que, antes bien, no hizo sino exacerbar el racismo y la maurofobia, como documenta la escasa literatura de cordel conservada. Si el *Abencerraje* se convierte en un éxito es, entre otras cosas, porque la masa lectora lo desvincula desde bien pronto de los reales moriscos de carne y hueso, lo que permite su gran éxito y difusión precisamente durante los años más duros de la represión antimorisca. Si aceptamos, con Carrasco Urgoiti, Rey Hazas y Torres Corominas que en la génesis de la obra estuvo el propósito de atajar la situación que dio lugar al conflicto, sí podemos decir que este ocasionó la nueva moda morisca, pero fue de manera indirecta y a la manera de causa remota: una guerra que todavía no había estallado inspira una novelita maurófila que, a su vez, da lugar al romancero que llamamos morisco. Solo así, con lo que de rocambolesca pueda tener la secuencia, puede aceptarse que el alzamiento de los moriscos alpujarreños fomentase la aparición de la moda morisca.

Y, de hecho, la guerra estalló, pero podría no haberlo hecho. ¿Habría influido esto el devenir del género que nos ocupa? Aunque nos movemos en el peligroso terreno de la historia-ficción, nada indica que hubiera podido ser así. La novelita, como ya dijimos, se ha difundido justamente antes de la contienda, y es justamente después cuando los romancistas de transición se hacen eco de su herencia. Son los años en que los Sepúlveda, Timoneda o Padilla están dando esos primeros pasos del viejo al nuevo romancero, y el anónimo autor del *Abencerraje* les ha ofrecido, seguramente sin que fuera su propósito, los elementos sobre los que se edificará el romance nuevo de tema moro. La guerra no solamente no impulsó la moda morisca sino que, quién sabe, acaso incluso puede que la retrasara.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALVAR LÓPEZ, Manuel (1990), en José Lara Garrido (ed.), *Granada y el romancero*, Granada, Universidad de Granada.
- BUNES IBARRA, Miguel Ángel de (1983), *Los moriscos en el pensamiento histórico: historiografía de un grupo marginado*, Madrid, Cátedra.
- CARRASCO URGOITI, María Soledad (1956), *El moro de Granada en la literatura (Del siglo XV al XX)*, Madrid, Revista de Occidente.
- CARRASCO URGOITI, María Soledad (1983), «El trasfondo social de la novela morisca del siglo XVI», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 2, 43-56.
- CARRASCO URGOITI, María Soledad (1986), «Vituperio y parodia del romance morisco en el romancero nuevo», *Culturas populares: diferencias, divergencias, conflictos: actas del Coloquio celebrado en la Casa de Velázquez, los días 30 y 1-2 de diciembre de 1983*, Madrid, Universidad Complutense.

- CARRASCO URGOITI, María Soledad (1998), «Apuntes sobre el calificativo ‘morisco’ y algunos textos que lo ilustran», *Averroes Dialogado y otros momentos literarios y sociales de la interacción cristiano musulmana en España e Italia. Un seminario interdisciplinar*, Kassel, Reichenberger, 187-209.
- CARRASCO URGOITI, María Soledad (2001), «El romancero morisco de Pedro de Padilla en su *Thesoro de varia poesía* (1580)», *Actas de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 14, nº 2, 89-99.
- CARRASCO URGOITI, María Soledad (2005), *Estudios sobre la novela breve de tema morisco*, Barcelona, Edicions Bellaterra.
- CIROT, Georges (1938), «La maurophilie litteraire en Espagne au XVIe siècle (suite)», *Bulletin Hispanique*, 40, nº 3, 281-296.
- COLONGE, Chantal (1969-1970), «Reflets littéraires de la question morisque entre la Guerre des Alpujarras et l’expulsion (1571-1610)», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 33, 137-243.
- CORREA RODRÍGUEZ, Pedro (1999), *Los romances fronterizos I. Edición comentada*, Granada, Editorial Universidad de Granada.
- DE LA CAMPA GUTIÉRREZ, Mariano (2006), «Algunas observaciones para la revisión de un género barroco: ‘El Romancero Nuevo’», *Edad de oro cantabrigense: Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, 137-142.
- DE LA CAMPA GUTIÉRREZ, Mariano (2010), «Padilla y el romancero», en Pedro de Padilla, *Romancero*, José J. Labrador y Ralph A. DiFranco (ed.), México, Frente de Afirmación Hispanista, 97-130.
- DURÁN, Agustín (1849), *Romancero General o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII. Recogidos, ordenados, clasificados y anotados por don Agustín Durán*, tomo I, Madrid, Rivadeneyra.
- EUGERCIOS ARRIERO, José Luis (2016), «Cuando la corte mira a la frontera. Génesis y disolución del romancero morisco», en Antonio Rey, Mariano de la Campa y Esther Jiménez (ed.), *La Corte del Barroco. Textos literarios, avisos, manuales de corte, etiqueta y oratoria*, Madrid, Ediciones Polifemo, 655-681.
- EUGERCIOS ARRIERO, José Luis (2018), «Sobre el romancero morisco en la *Flor de Huesca* (1589): porcentajes y anotaciones», *Hipógrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 6.2, 621-637.
- FEROS, Antonio (2013), «Retóricas de la expulsión», en Mercedes García-Arenal y Gerard Wieggers (ed.), *Los moriscos: expulsión y diáspora. Una perspectiva internacional*, Valencia / Granada / Zaragoza, Publicacions de la Universitat de València / Editorial Universidad de Granada / Servicio de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza.
- FUCHS, Barbara (2011), *Una nación exótica. Maurofilia y construcción de España en la temprana Edad Moderna*, Madrid, Ediciones Polifemo.

- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz (1975), *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Universitaria de Cracovia*, Madrid, Joyas Bibliográficas.
- GARCÍA-VALDECASAS JIMÉNEZ, Amelia (1986), «Formas alegóricas y simbólicas en el romancero morisco», *Boletín de la Real Academia Española*, 66, cuad. 237, 21-62.
- GARCÍA-VALDECASAS JIMÉNEZ, Amelia (1987a), *El género morisco en las fuentes del «Romancero General»*, Valencia, Diputación de Valencia / UNED Alzira.
- GARCÍA-VALDECASAS JIMÉNEZ, Amelia (1987b), «La retórica del romancero morisco», *Revista de Literatura*, 49, 23-71.
- GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel (1947), *Romancero General (1600, 1604, 1605)*, Edición, prólogo e índices de Ángel González Palencia, Madrid, CSIC.
- HIGASHI, Alejandro (2017), «La amplificación en el romancero erudito y artístico», en Josep Lluís Martos (ed.) *Variación y testimonio único. La reescritura de la poesía*, Alicante, Publicacions de la Universitat d'Alacant.
- KAMEN, Henry (2011), *La inquisición española. Una revisión histórica*, Barcelona, Crítica.
- LABRADOR HERRÁIZ, José J. y DIFRANCO, Ralph A. (2008), «Estudio preliminar», en Pedro de Padilla, *Thesoro de Varias Poesías*, José J. Labrador y Ralph A. DiFranco (eds.), México, Frente de Afirmación Hispanista.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1983), «Lope, infamado de morisco: *La villana de Getafe*», *Anuario de Letras: Lingüística y filología*, 21, 147-182.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1984), «El problema historio-gráfico de los Moriscos», *Bulletin Hispanique* 86, nº 1-2, 61-13.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1953), *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, tomo II, Madrid, Espasa-Calpe.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1959), *La epopeya castellana a través de la literatura española*, Madrid, Espasa-Calpe.
- MONTESINOS, José F. (1952), «Notas a la primera parte de *Flor de Romances*», *Bulletin Hispanique*, 54, nº 3-4, 386-404.
- MONTESINOS, José F. (2004), «El romancero nuevo», en Francisco López Estrada (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. II, tomo II, Barcelona, Crítica, 482-489.
- MORALEJO ÁLVAREZ, María Remedios (1994), «Un pliego poético impreso en Pamplona en 1571», *Príncipe de Viana* 55, nº 202, 179-190.
- NAVAGERO, Andrea (1879), «Cartas de Micer Andrés Navajero, gentil hombre veneciano, a M. Juan Bautista Raumusio», en Antonio María Fabié (ed.), *Viajes por España de Jorge de Eingen, del Barón León de Rosmithal de Blatna, de Francisco Guicciardini y de Andrés Navajero*, Madrid, Librería de los Bibliófilos, 353-413.
- PADILLA, Pedro de (2008), *Thesoro de Varias Poesías*, José J. Labrador y Ralph A. DiFranco (eds.), México, Frente de Afirmación Hispanista.

- PADILLA, Pedro de (2010), *Romancero*, José J. Labrador y Ralph A. DiFranco (eds.), México, Frente de Afirmación Hispanista.
- REY HAZAS, Antonio (2005), *Jarifas y Abencerrajes. Antología de la literatura morisca*, Madrid, Marenostrium.
- REY HAZAS, Antonio (2010), «Introducción al *Romancero*», en Pedro de Padilla, *Romancero*, José J. Labrador y Ralph A. DiFranco (eds.), México, Frente de Afirmación Hispanista, 15-95.
- REY HAZAS, Antonio (2011), «Treinta años de narrativa áurea: Breve ensayo de revisión. Reflexiones sobre la novela en verso: El caso de Pedro Padilla», *Edad de Oro*, 30, 297-345.
- REY HAZAS, Antonio (2013), «Sobre los romances moriscos de Padilla y *El Abencerraje*: ¿Era Padilla morisco?», *Edad de Oro*, 32, 327-350.
- REY HAZAS, Antonio y SEVILLA ARROYO, Florencio (1987), «Contexto y punto de vista en *El Abencerraje*», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 6, 419-428.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1997), *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (Siglo XVI)*, Madrid, Castalia.
- RUIZ LAGOS, Manuel (2001), *Moriscos. De los romances del gozo al exilio*, Sevilla, Guadalmena.
- SALVADOR ESTEBAN, Emilia (1987), *Felipe II y los moriscos valencianos. Las repercusiones de la revuelta granadina (1568-1570)*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2014), «La batalla del romancero: Lope de Vega, los romances moriscos y *La villana de Getafe*», *Anuario Lope de Vega: Texto, literatura, cultura*, 20, 159-186.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2015), «Introducción», en Lope de Vega, *Romances de juventud*, Madrid, Cátedra.
- SÁNCHEZ-PÉREZ, María (2015), «La guerra de las Alpujarras y la propaganda antimusulmana a través de los pliegos sueltos poéticos del siglo XVI», en Jorge García López (ed.), *Las relaciones de sucesos en los cambios políticos y sociales de la Europa Moderna*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona / Servei de Publicacions Bellaterra.
- SUÁREZ LÓPEZ, José María (2015), *El romancero nuevo pastoril*, tesis doctoral inédita, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.
- TEIJEIRO FUENTES, Miguel Ángel (2007), «La novela de moros y cristianos entre la ficción y la realidad: la llamada novela morisca», en Miguel Ángel Teijeiro y Javier Guijarro (eds.), *De los caballeros andantes a los peregrinos enamorados. La novela española en el siglo de oro*, Cáceres, Eneida, 287-319.
- TORRES COROMINAS, Eduardo (2013), «El *Abencerraje*: una lección de virtud en los albores del confesionalismo filipino», *Revista de literatura*, 75, 43-72.

- VAILLO, Carlos y CÁTEDRA GARCÍA, Pedro Manuel (1988), «Los pliegos poéticos españoles del siglo XVI de la Biblioteca Universitaria de Barcelona», en Pedro Manuel Cátedra y María Luisa López-Vidriero (eds.), *El libro antiguo español: actas de Primer Coloquio Internacional (Madrid, 18 al 20 de Diciembre de 1986)*, Ediciones de la Universidad de Salamanca / Biblioteca Nacional de Madrid / Sociedad Española de Historia del Libro.
- VALLADARES REGUERO, Aurelio (2010), *Pedro de Padilla. Una singular aportación giennense a la poesía española del siglo XVI*, Jaén, Universidad de Jaén.
- ZAYAS, Rodrigo de (2006), *Los moriscos y el racismo de estado. Creación, persecución y deportación (1499-1612)*, Córdoba, Almuzara.

O ROMANCERO E OUTROS GÉNEROS

TODOS LOS GÉNEROS LITERARIOS TIENEN SU EDAD Y SU TIEMPO: LOS NUEVOS GÉNEROS ÉPICO-LÍRICOS QUE SUCEDEN AL ROMANCERO

MAXIMIANO TRAPERO

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

RESUMEN

Todos los géneros literarios tienen su edad y su tiempo. Así también el romancero, que tuvo su origen en la Edad Media, alcanzó su mayor esplendor en los Siglos de Oro y ha ido decayendo hasta casi desaparecer en la actualidad de la tradición oral. Incluso podría decirse que han sido varios los *romanceros* cambiantes a lo largo de la historia: *viejo, nuevo, vulgar, de pliego dieciochesco*, etc. Pues desde finales del siglo XIX y principios del siglo XX nuevos géneros épico-líricos han surgido que pueden considerarse como verdaderos *sucesores* del viejo romancero español. Y estos nuevos géneros han surgido en tierras de Hispanoamérica, entre otros: el *corrido* mexicano, la *habanera* y el *bolero*, el *tango* argentino, el *vallenato* colombiano, la *décima* popular y últimamente los *narcocorridos*.

PALABRAS CLAVE

Romancero; poesía épico-lírica; *géneros poéticos*; tradición oral.

ABSTRACT

All literary genres have their age and time. Thus also the *romancero*, which had its origin in the Middle Ages, reached its greatest splendor in the *centuries of Gold* and has been decaying until almost disappear in the current oral tradition. It could even be said that there have been several *romanceros* changing throughout history: *old, new, vulgar, 18th century*, etc. Since the late nineteenth and early twentieth century new epic-lyric genres have emerged that can be considered as true *successors* of the old Spanish *romancero*. And these new genres have arisen in lands of Spanish America, among others: the Mexican *corrido*, the *habanera* and the *bolero*, the Argentine *tango*, the Colombian *vallenato*, the *décima* popular and lately the *narcocorridos*.

KEYWORDS

Romancero; epic poetry; poetic genres; oral tradition.

1. OMNIA TEMPUS HABENT

“En mis tiempos de Aracataca había soñado con la buena vida de ir cantando de feria en feria, con acordeón y buena voz, que siempre me pareció la manera más antigua y feliz de contar historias”¹. Eso dice García Márquez en *Vivir para contarla* (2002: 242), la primera parte de las memorias de quien mejor ha sabido contar las historias en nuestro tiempo y en lengua española. Y en otro lugar del mismo libro dice refiriéndose a Rafael Escalona: “Buena parte de mi primera juventud la pasé plantado cerca de él, sin saludarlo siquiera, sin dejarme ver, hasta aprenderme de memoria su vasto repertorio de canciones de todos” (2002: 455).

¿De quién y de qué está hablando Gabo? Está hablando de un hombre corriente, Rafael Escalona, que junto a otro por él mitificado, Francisco el Hombre, se han convertido en dos prototipos de la figura del juglar moderno: dos cantores colombianos que viajaban de pueblo en pueblo por “la Provincia” llevando la noticia del momento o la historia de amor no correspondido que conmovía a la audiencia. Está hablando del viejísimo y nunca interrumpido oficio de contar historias cantando, a cuyos oficiantes unas veces se les llamó juglares, otras aedos, otras rapsodas, otras bardos o vates o trovadores o troveros o payadores o poetas o copleros o simplemente cantores. Y se está refiriendo a unas historias que unas veces se llamaron epopeyas, otras cantares de gesta, otras romances o baladas o corridos y que siempre eran “canciones antiguas”².

Eran y han sido siempre “poesía cantada”. Una poesía que para algunos entra dentro del género de la épica, para otros dentro del género de la lírica y para los más eclécticos en ese género intermedio que se ha llamado épico-lírico. El repertorio inmenso de este tipo de poesía daría ejemplos incontables para llenar cada uno de esos tres sacos clasificatorios, y cada cual podrá colocar el ejemplo particular que seleccione dentro del saco que mejor le cuadre. De género “épico-lírico” calificó Menéndez Pidal al romancero español, bien se sabe, pero, como bien ha dicho muy recientemente Di Stefano (2017: 2), esa definición “no habría encontrado el favor de Jacob Grimm”, el primer autor del romanticismo que desde Alemania inició la histórica tarea de recuperación del viejo romancero español, y a cuya puesta al día en ediciones facsimilares impecables estamos asistiendo en estos mismos momentos gracias a una impagable labor del Frente de Afirmación Hispanista de México, coordinada de manera ejemplar por José Julián Labrador. “Lo épico-narrativo [sigue diciendo Di Stefano] señorea su idea [la de Jacobo Grimm] del romancero más genuino”.

Sí, estoy de acuerdo con Di Stefano: en la selección que de los romances españoles *viejos* hizo Grimm predomina el estilo épico-narrativo, pero creo que no podría decirse lo mismo de cualquier selección de los romances que de cualquier región de España o de cualquier otra parte del mundo hispánico puedan recogerse hoy en día de la tradición oral. Y menos aún podría decirse de las canciones “que contaban historias” a las que

1. Un primer acercamiento a este tema lo hice en uno de los simposios que la Fundación Joaquín Díaz de Uruëña está dedicando al estudio de la literatura oral, en el V Simposio centrado en el romancero de América, celebrado en 2014. Constituye un apartado del texto publicado en Trapero (2014), ahora revisado y ampliado.

2. A esta insustancial expresión hemos tenido que recurrir muchas veces los que hemos hecho encuestas de campo recopilando romances cuando la palabra *romance* no figuraba en el código léxico de la región en que se exploraba.

se está refiriendo García Márquez en esa parte de sus memorias: unas canciones que también tienen su parte de épica, pero en las que predominan con mucho los elementos líricos. ¿Eran *romances* los que cantaban Rafael Escalona y Francisco el Hombre de pueblo en pueblo por la provincia de Valledupar? No, no eran romances. Bien mirado, con miras amplias, romances modernos podrían llamarse, pero las gentes todas de Valledupar, y aun de toda Colombia, conocen a esas canciones con el nombre específico de *vallenatos*, un nombre que se toma del lugar en que surgió y ha florecido un nuevo género de canción narrativa, heredera, sin duda, del género *romancero* que se implantó en todos los lugares del mundo en que los españoles se afincaron e impusieron su lengua y su cultura.

“Todos los géneros literarios tienen su edad y su tiempo”, eso dijo también Gabriel García Márquez en una entrevista que le hicieron en televisión preguntándole por la evolución que estaba teniendo el canto vallenato. Y ya se sabe que García Márquez sabía de lo que hablaba. En realidad no es necesario ser un Premio Nobel para decir eso, lo podría decir cualquiera. *Omnia tempus habent*, dice el primer verso de la Vulgata del tercer párrafo del *Eclesiastés*: “Todo tiene su momento y todo cuanto se hace bajo el sol tiene su tiempo” (*Sagrada Biblia*, 1965: 799). Si todas las cosas de la naturaleza tienen su justo y limitado tiempo, siendo ella casi intemporal, ¿cómo no lo van a tener las cosas creadas por el hombre, tan limitado en sus posibilidades? La novela cabaleresca nació en siglo XV, floreció durante todo el siglo XVI y Cervantes le dio el tiro de gracia a principios del XVII. Y así pasó con la novela picaresca, con la poesía barroca, con la poesía modernista, con los autos sacramentales... De tal manera que cuando en algún lugar, como en la isla canaria de La Palma con motivo de sus lustrales Bajadas de la Virgen, se representan sus famosas *loas*, que son auténticos autos sacramentales en torno a la virginidad de María, se dice que son representaciones *de otro tiempo*.

Del *vallenato* hablaremos más tarde, como un género descendiente y sucesor del romance. Pero ahora nos detendremos en la primera afirmación del genial escritor colombiano: “Todos los géneros tienen su edad y su tiempo”.

Los *romances* son la especie española e hispánica de la *balada* europea, que tuvieron su origen y fueron continuación abreviada de los *cantares de gesta* medievales. Y éstos fueron, a su vez, continuación transformada de los grandes *cantares épicos* de la antigua tradición greco-romana. De modo que un río continuo, con aguas renovadas de nuevos afluentes, estamos contemplando; que nació vete tú a saber cuándo y dónde, y que ha recorrido y regado las tierras de este nuestro mundo que llamamos occidental. Y si hay demasiada distancia entre el supuesto origen de *La Ilíada* y uno cualquiera de nuestros romances del ciclo carolingio, por ejemplo, para hallar paralelismos y vínculos genéticos, recurramos, si no, a las *baladas* de los guslaris servo-croatas, que esas sí que son descendencia directa de la épica griega. Incluso dentro del género *romancero*, los especialistas nos movemos con distinciones como *viejo*, *nuevo*, *vulgar*, *de pliego dieciochesco*, *de pliego moderno*, etc., que lo que hacen es adjetivar una misma sustancia, pero marcando edades y tiempos (y también poéticas) distintos.

Pues bien, en América (en América, que no es España) han surgido desde finales del siglo XIX (si no antes) o principios del XX una serie de subgéneros que han tomado nombres propios, pero que son ramas descendientes y continuadores del género —o tronco— llamado *romancero*. Éstos son, al menos, los siguientes: el *corrido* de México, la *habanera* y el *bolero* de Cuba (y el *bolero* también de México), el *tango* de Argentina, el *vallenato* de

Colombia, últimamente, como una subespecie del corrido, los *narcocorridos* de México, extendidos también a Colombia, y el género más común e importante: la *décima* popular implantada y extendida en toda Hispanoamérica (también en Canarias).

¿Qué les une a todos ellos? El ser canción narrativa, el contener dentro de cada canción una *historia*, una fábula, con sus personajes, con sus lugares y sus acciones, aunque cierto es que no todos ellos son narrativos en la misma proporción. De la fórmula *poema épico-lírico* con que Menéndez Pidal definió al romance, el corrido y la *décima* como canción narrativa siguen teniendo en el componente épico su característica principal, mientras que la habanera, el bolero y el vallenato se han inclinado más hacia el componente lírico. ¿Y el tango? El más complejo, el más indefinible, porque por encima del texto y de la música, el tango es un baile, ¿o una danza?, pero también una canción narrativa para expresar las emociones y tristezas *en las cosas del amor*. Pero en sus orígenes todos fueron géneros predominantemente narrativos.

Y una cosa más: al ser géneros cantados, conservan su discurso en verso, también como descendencia del romance, si bien la métrica se ha liberalizado y cada uno de ellos se ha configurado de una manera muy particular, siendo el corrido el más cercano a sus orígenes, aunque estructurado en cuartetas octosilábicas, tal cual el romancero vulgar, y la *décima* el género más alejado, por haberse constituido en una estrofa autónoma; de ahí que en este caso deba hablarse más de sustitución que de continuación.

Se da así la paradoja de los géneros que viajan en sentido contrario, lo que se ha llamado el folclore *de ida y vuelta*: el romance viajó de España a América, y ahora América devuelve a España los nuevos géneros derivados y seguidores del romance.

Y otra cosa: el papel secundario que tenía la música en el romancero, hasta el punto de que en la tradición oral moderna la gran mayoría de los romances han sido recogidos desde la recitación y no desde el canto, en los nuevos géneros épico-líricos la música se convierte en el elemento principal, hasta el punto de que cada uno de ellos podría convertirse en un *género musical* bien caracterizado individualmente, muy por encima de la común clasificación que pudiera hacerse del conjunto como género literario.

De cada uno de ellos no daremos aquí más que unos brevísimos apuntes, desde este particular punto de vista con que los contemplamos.

2. EL CORRIDO MEXICANO

La palabra *corrido* aplicada a los corridos mexicanos no es autóctona de México, sino que procede de la denominación con que en algunos lugares de España, por ejemplo en Andalucía, se denominaba popularmente a los romances. Y este hecho viene incluso codificado en el *Diccionario de la Academia Española* en su acepción 12ª: “Romance cantado, propio de Andalucía”. Y no solo en Andalucía, también en algunas islas de Canarias. Incluso en Chile se llama *corridos*, en general, a todos los romances, pero especialmente a los que son de temática local. Y también en otros países hispanoamericanos, como reconoce la acepción 13ª del mismo *Diccionario*: “En América, romance o composición octosilábica con variedad de asonancias”. Lo que sí tiene origen inequívocamente mexicano es el género reconocido como *corrido mexicano*.

Es además una modalidad folclórica que cuenta con abundantes estudios, tanto antiguos como modernos, entre los que destacamos, de entre los primeros, los de Mendoza

(1939 y 1954) y Castañeda (1943), y de entre los segundos, los de González (1988 y 2001) y Altamirano (1990 y 2007). Hasta se ha dicho que el corrido es el género folclórico más estudiado en México.

Tres asertos son generalmente compartidos por todos los estudiosos:

1. Que el corrido es la manifestación mexicana actual de la balada internacional;
2. Que el corrido es la manifestación de poesía narrativa más difundida en la actualidad en México y una de las formas cantadas más típicas: el género lírico-musical más importante de la tradición popular y folclórica de México;
3. Que el corrido se reconoce desde su marca de origen mexicano, pero que se ha extendido por todo el mundo, al menos por todo el mundo hispánico.

Más discutida ha sido la cuestión de sus orígenes, llegando alguien a decir que los corridos son supervivencia de la canción nathual. Pero esa es una idea descabellada. Los investigadores serios dan por seguro que los antecedentes del corrido mexicano no son otros que los del romancero, pero no del romancero *viejo*, sino del romancero *vulgar* que imperaba en los gustos populares en el momento en que el corrido nace, en la segunda mitad siglo XIX. Ese romancero había pasado ya por los de *pliego del XVIII* y por las canciones narrativas, con gran carga de elementos líricos y románticos. Y de entre los elementos líricos, tiene el corrido gran influencia de la copla y de la jácara. Los corridos, son, por tanto, también, *fruto de su tiempo*: en el corrido mexicano las pistolas han sustituido a las espadas, pero siguen primando las historias de amor pasional que tienen un final trágico y las que ensalzan al héroe individual que ha logrado vencer una situación que se cree injusta. Dos elementos resultan imprescindibles en el corrido mexicano, el caballo y la pistola, según ha estudiado González (2001): el caballo como símbolo del valor y de la guerra y la pistola como símbolo del poder y del arrojo, pero, a la vez, del machismo y de la prepotencia que imperan en todos los corridos.

La forma métrica característica del corrido es la estrófica, basada en la cuarteta octosilábica asonante. Y la forma musical característica la de cuatro unidades melódicas, correspondientes a cada uno de los versos o hemistiquios octosilábicos. En estos aspectos, los corridos mexicanos se corresponden exactamente con los romances de pliego moderno que en España se hacían en la primera mitad del siglo XX sobre cualquier *caso* ocurrido que hubiera tenido una cierta repercusión colectiva.

El repertorio de corridos mexicanos es enorme, y sigue siendo un género de creación constante. De entre los que se han extendido por todas partes, incluso fuera de las fronteras nacionales, se tiene como el más popular y característico el de *Rosita Álvarez*, una típica historia de amor contrariado que acaba con la muerte de la protagonista. Pero tienen especial interés para nosotros los corridos que resultan ser acomodaciones de viejos romances de la tradición panhispánica, uno de los cuales, el de *Alba Niña* o *La adúltera* (IGR: 0234), con influencias del de *Bernal Francés* (IGR: 0222), se ha convertido en el *Corrido de Elena*, de *la Martina* o de *Rosita* y se canta en los lugares más alejados entre sí de todo el mundo hispánico, como nosotros personalmente lo hemos encontrado en Cuba (Trapero / Esquenazi, 2002: n° 11), en la isla chilena de Chiloé (Trapero / Bahamonde, 1998: n° 3.1) y en la isla canaria de La Palma (Trapero / Hernández, 2000: n° 32), y Samuel Armistead entre los *isleños* (canarios) de Luisiana (Armistead, 2007: n° 4.2). La casi igualdad textual que presentan estas versiones denotan un hecho incuestionable: su difusión moderna, siendo lo más probable que a través de la radio, y a partir

de una versión *vulgata* de origen. Las variaciones entre ellas prácticamente se reducen al número de tiros que el marido injuriado da a la mujer adúltera.

3. LA CANCIÓN VALLENATA

De todos los géneros de poesía narrativa descendientes del romance que en América se han desarrollado en el siglo XX, quizás el menos conocido desde España sea el *vallenato*. El género de canción llamada *vallenato* está vinculado a la provincia de Valledupar, Colombia, y de ahí su nombre. Y tiene dos personas que le han dado notoriedad en el mundo entero: el más universal, Gabriel García Márquez, quien de una manera reiterada y elogiosa habla del *vallenato* en todas sus obras en que evoca sus años de la niñez y de la primera juventud. Hasta confiesa en sus memorias que la manera en que se contaban las historias en las canciones *vallenatas* le parecía “la manera más antigua y feliz de contar historias” (García Márquez, 2002: 242). Así que entre los relatos del abuelo y el vallenato podría haberse configurado esa particular e inigualable manera de contar historias que confieren a la obra de García Márquez una cima de la novelística de todos los tiempos.

La segunda persona a la que el vallenato debe su fama fue Consuelo Araujonoguera, fundadora del Festival de la Leyenda Vallenata, un festival que desde 1967 se viene celebrando anualmente en Valledupar y que se ha convertido en la cita literario-musical más importante y concurrida de Colombia. Y digo *fue* porque a Consuelo la mató la guerrilla colombiana de las FARC el 29 de septiembre de 2001, justo a los cinco meses de yo haberla conocido con motivo de la celebración en Valledupar de un Simposio sobre la Décima, al que ella me invitó, dentro del xxxiv Festival de la Leyenda Vallenata. Consuelo fue una mujer verdaderamente extraordinaria, un raro caso en que se dieron de la mano la investigación de campo sobre las tradiciones populares y la gestión cultural al más alto nivel. Fue Ministra de Cultura de Colombia durante el mandato del Presidente Andrés Pastrana, pero a la vez, es la principal estudiosa del género vallenato, además de especialista en los temas de la décima popular y del romancero tradicional. En el libro póstumo que de inmediato le dedicaron tras su muerte con el título de *Trilogía vallenata* (2002) se reproducen dos de sus trabajos fundamentales y verdaderamente fundacionales sobre el tema de la *canción vallenata*: el primero dedicado a lo que ella llama *Vallenatología*, en donde se estudian los orígenes y los fundamentos de este género literario-musical, y el segundo dedicado a Rafael Escalona, el más importante autor de canciones vallenatas, ese personaje que García Márquez mitificó en sus memorias³.

Sigue diciendo García Márquez (2002: 108) en sus memorias que en la época de su primera juventud le enloquecían “los acordeoneros que cantaban a gritos las cosas que sucedían en la Provincia” y que entre sus recuerdos aparecía uno de ellos, “muy viejo y con una barba blanca, [que] podía ser el legendario Francisco el Hombre”. Pero es en *Cien años de soledad*, en el mismo capítulo en que se narra la peste del insomnio que

3. El tercer estudio del libro de Consuelo Araujonoguera está dedicado al léxico del Valle de Upar, un amplísimo vocabulario de “voces, modismos, giros, interjecciones, locuciones, dichos, refranes y coplas del habla popular vallenata”, como se dice en el subtítulo, y que fue publicado en su primera versión en 1994 por el prestigioso Instituto Caro y Cuervo de Bogotá.

asoló a Macondo, en donde la figura de Francisco el Hombre toma un cuerpo más visible. Francisco el Hombre era un juglar,

un anciano trotamundos de casi 200 años que pasaba con frecuencia por Macondo divulgando las canciones compuestas por él mismo. En ellas, Francisco el Hombre relataba con detalles minuciosos las noticias ocurridas en los pueblos de su itinerario, desde Manaure hasta los confines de la ciénaga, de modo que si alguien tenía un recado que mandar o un acontecimiento que divulgar, le pagaba dos centavos para que lo incluyera en su repertorio. Fue así como se enteró Úrsula de la muerte de su madre, por pura casualidad, una noche que escuchaba las canciones con la esperanza de que dijera algo de su hijo José Arcadio. Francisco el Hombre, así llamado porque derrotó al diablo en un duelo de improvisación de cantos, y cuyo verdadero nombre no conoció nadie, desapareció de Macondo durante la peste del insomnio y una noche reapareció sin ningún anuncio en la tienda de Catarino. Todo el pueblo fue a escucharlo para saber qué había pasado en el mundo. [...] Cantaba las noticias con su vieja voz discordada, acompañándose con el mismo acordeón arcaico que le regaló Sir Walter Raleigh en la Guayana, mientras llevaba el compás con sus grandes pies caminadores agrietados por el salitre (García Márquez, 1967: 50-51).

Ante este relato fantástico, ¿quién puede dudar de que Francisco el Hombre era un cantor de vallenatos, y que el *vallenato* era una canción narrativa? Aparece envuelto en los mismos atributos de misterio y de leyenda con que aparecen todos los juglares legendarios: un hombre sin edad, sin tiempo, y sin verdadero nombre, conocido solo por el apodo que él mismo o su fama le pusieron: *el Hombre*, “porque derrotó al diablo en un duelo de improvisación de cantos”.

Así andan por la memoria colectiva de América otras muchas controversias poéticas entre verdaderos juglares modernos que reproducen los mismos tipos humanos que la literatura universal ha identificado como aedos, juglares, trovadores, troveros, copleros, bardos, payadores, rapsodas, cantores de gesta, *guslaris*, *bertsolaris*, *meistersinger* y *minnesingers*, etc. y que tienen sus antecedentes en las obras más antiguas de nuestra cultura literaria: en la *Ilíada*, en la *Odisea*, en la *Eneida*, hasta en las *Bucólicas* de Virgilio con el *canto amebeo* entre los pastores Menalcas y Dametas.

Una controversia en verso improvisado de la época moderna es más famosa que ninguna, porque está escrita y tiene autor reconocido: la que José Hernández entabla entre Martín Fierro, el protagonista de su libro, y un enigmático *el Moreno*. Pero son muchas más las que andan en la leyenda, con personajes desdibujados y misteriosos, unas conservando los versos que se lanzaron en la pugna poética, otras sin versos conservados, pero igualmente legendarias. Hasta podría decirse que cada país de América tiene su propia controversia mítica y mitificada. Es muy famosa la que en Argentina libraron Santos Vega, un payador que se reconocía invencible, hasta que se enfrentó a un desconocido Juan Sin Ropa (que algunos lo identifican con un ente satánico), y perdió, simbolizando con ello el fracaso del pasado y el triunfo del porvenir. No ha quedado de ella ningún verso, pero varios autores la han recreado con versos de su propia imaginación. En Chile se habla del legendario contrapunto entre el mulato Taguada y don Javier de la Rosa, venciendo éste. También este duelo poético ha sido muy recreado modernamente.

En Venezuela también existe la leyenda de una controversia legendaria entre un tal Francisco y el demonio, venciendo el primero, y que parece una copia de la que García Márquez atribuye a Francisco el Hombre. Cuba tiene también su controversia patria envuelta en cierto misterio: la que Limendoux y Santana desarrollaron a finales del siglo XIX o principios del XX; no se sabe si real o inventada, creada por Limendoux, que sí fue un personaje real, pero quien inventó al personaje Santana como contrapunto. Etcétera.

Ese era el mundo que a Gabo realmente le emocionaba: el canto popular, el vallenato. Ese era el mundo con el que se identifica más íntimamente, como la herencia de sus abuelos. Una herencia que es intangible pero que se convierte en la seña de identidad más profunda del ser humano. “El vallenato en su origen no fue más que un género totalmente narrativo”, así lo afirmaba García Márquez en la entrevista a la que hacíamos referencia más arriba. Y continuaba: “Un género de juglares que viajaban cantando las noticias del momento o antiguas. Después se ha transformado en un género más romántico, más cercano al bolero”. Y en un lugar de sus memorias concluye: “La poesía popular de nuestras tierras se paseaba con un vestido nuevo en cada estrofa.” (García Márquez, 2002: 455).

En cierta ocasión la crítica de arte argentina Marta Traba comparó el vallenato colombiano con el tango argentino, a lo que el escritor colombiano Juan Gossaín, amigo de Gabo y de Consuelo Araujonoguera, le contestó airado que eso no solo era un desatino sino un agravio: “porque en cada tango hay por lo menos tres homicidios, mientras que en el vallenato uno solo se muere de amor” (Araujonoguera, 2002: 16).

4. LA HABANERA

La habanera es un género de renovación, pero también un género mixto, y por eso también novedoso. Viene a fundir y a sintetizar el género épico del romancero y el género lírico del cancionero. Y así, entre esos dos extremos, habrá habaneras más narrativas mientras que otras abundan más en los aspectos líricos. De las primeras, podría ser ejemplo *La huerfanita* (o *A la sombra de un palmar*):

A la orilla de un palmar
yo vi una joven bella
y al pasar le pregunté
que quién estaba con ella.
—Soy huerfanita,
no tengo padre ni madre,
ni un amigo que me venga a consolar...

Una historia lamentosa, que podría igualarse a tantas canciones narrativas del siglo XIX que con toda frecuencia aparecen en los romanceros españoles. Y de las más líricas podría ser ejemplo *En una tierra donde no hay palmeras*, una habanera inspirada en las tierras castellanas:

Vente, mi amor, conmigo, ven,
y anidaremos en el trigal,
en una tierra en la que no hay palmeras
pero tesoros encontrarás.

La *habanera* lleva en su nombre el signo de su origen, La Habana; sin embargo en la actualidad es género musical que se canta mucho más en España que en Cuba. Y no solo en las regiones costeras y en los puertos de mar, como se cree, por ser un género vinculado a la emigración, sino en todas partes, siendo un pueblo de Castilla, Mayorga, un ejemplo paradigmático de lo que decimos⁴.

¿De qué tratan las habaneras? De todo. Unas se fijan en aspectos históricos, otras en asuntos íntimos, otras cantan a la naturaleza, hay muchas que son alegóricas, y muchas que se refieren al mar, con añoranza hacia él: las olas como metáfora de los vaivenes de la vida, el barco como símil de la libertad y el puerto como lugar de arribo y de encuentro. Pero el tema principal de la habanera como género musical, como el de todos los géneros musicales, es el amor. El amor en todas las formas y condiciones en que suele presentarse: el amor gozoso, el amor dolorido, el amor herido y el desamor.

¿Y el lenguaje? ¿Qué tipo de lenguaje se usa en la habanera? Porque cada género tiene el suyo: poético el del cancionero, descriptivo el del romancero, dialectal y *arrastrao* el del tango, bravucón y machista el del corrido, etc. ¿Cuál es el lenguaje de la habanera? Yo diría que es un lenguaje muy común, no vulgar, pero tampoco *literario*: un lenguaje común. Si puede decirse que en cuanto a la métrica, la habanera está bastante *liberalizada* de los preceptos de la versología, en cuanto al lenguaje también lo está. Desde luego, no es el lenguaje *tradicional* usado en el romancero y en el cancionero, caracterizado por ser antiguo, concentrado y simbólico. El lenguaje de las habaneras es común, descriptivo y moderno. Se usa con las mismas palabras del lenguaje cotidiano, el de la calle, el de la casa, casi carente de recursos literarios. La *poética* de la habanera va más dirigida al contenido, al sentimiento, que a la forma poética.

Cuando en la playa, la bella Lola
su larga cola luciendo va,
los marineros se vuelven locos
y hasta el piloto pierde el compás.

dice una estrofa de *La bella Lola*, lo mismo que podría haber dicho cualquier aficionado a los versos (que no necesariamente *poeta*) que hubiera superado la técnica mínima de la rima asonante y de la medida del verso, con su puntita de ripio incluido. No es el lenguaje sintético (cargado semánticamente de tradición) y evocador de la lírica tradicional; hasta en eso la habanera fue también innovadora: lenguaje *nuevo* para un nuevo tipo de poesía cantada.

Ahora, eso sí, lo que existe en las letras de las habaneras es buen gusto, nueva poesía pero con el buen gusto que la poesía siempre ha tenido. Hay delicadeza en el texto y en el verso. Lenguaje sencillo y popular, elegante, original, sin caer demasiado en el ripio.

4. Desde 1993 se celebra anualmente en Mayorga una *trovada de habaneras* con una participación masiva y total de sus habitantes, que muestra cómo todos los mayorganos han hecho suyo el canto de habaneras, traído al pueblo por unos *indianos* regresados de Cuba en las primeras décadas del siglo XX, y lo han convertido en una verdadera tradición local. Fruto de esas trovadas anuales, a las que se invita a cantantes y a grupos musicales que tienen a la habanera como género principal de sus repertorios, además de a estudiosos de la canción popular, Teresa Pérez Daniel, principal animadora del acontecimiento, ha publicado varios libros al respecto. En uno de ellos, recopilatorio de las diez primeras trovadas, con el bien acertado título de *La habanera sin puertos* (2003), se incluye el texto de mi intervención «La habanera en el contexto de la poesía popular y cantada en España y América» (Trapero, 2003), de donde extraigo las ideas principales que aquí expongo.

Siempre en la habanera hay una sorpresa, lo cual la aparta de lo vulgar. El léxico juega con los elementos léxico-fonéticos del lenguaje para hacer con ellos música y darle al texto un carácter redobladamente musical. No le faltan en esto arte y artificio poéticos a la habanera.

5. EL BOLERO

Desde el punto de vista estrictamente literario⁵, el bolero es un género muy próximo a la habanera, tanto en la forma como en el contenido, aunque en éste, en el bolero, estén mucho más remarcados los aspectos líricos y la temática quede reducida prácticamente al amor. Los boleros dicen lo que todos hemos sentido alguna vez sobre el amor, aunque sean más los que tratan sobre un amor dolorido y roto que aquellos otros que cantan la plenitud de su gozo.

En el bolero siempre hay una historia, por muy breve y sintética que se cuente, siempre expresada en primera persona y con un predominio absoluto de los elementos líricos. Mucho más cerca, por tanto, del género *cancionero* que del género *romancero*. Así que si tuviéramos que establecer una escala de géneros derivados del romance considerando la carga de los componentes narrativos, de más a menos, el primero sería, sin duda, el corrido mexicano, mientras que el último lugar lo ocuparía el bolero.

Pero el bolero se ha convertido en el género literario-musical más universal de los de origen hispano, y es, a la vez, el género que cuenta con el mayor número de nombres famosos (creadores e intérpretes) y con el mayor repertorio conocido por el gran público. Esa popularidad se debe, sobre todo, a la radio como medio de difusión, pero nunca hubiera llegado a internacionalizarse de la manera que lo ha hecho si no hubiera contado con tan excelentes intérpretes y con tan magníficos compositores. Pero sobre todo con las virtudes que el género *bolero* ha logrado reunir para identificarlo como tal género inconfundible. Sin embargo, esa vinculación tan estrecha que cada bolero tiene con su creador o con alguno de sus mejores intérpretes hace que este género esté todavía muy lejos de la anonimidad en que por lo general vive la poesía de tipo tradicional.

El bolero es, en su origen, cubano, de Santiago de Cuba, y más tarde mexicano, pero, como decimos, es ya un género totalmente hispano, apreciado y cantado en todos los países de habla española, y convertido en canto universal.

6. LOS NARCOCORRIDOS

El *narcocorrido* es una modalidad del corrido mexicano, nacido alrededor de la década de los 40 del siglo XX para exaltar o conmemorar figuras, personas y eventos relacionados con el narcotráfico, y es, con toda seguridad, la última derivación de la poesía narrativa nacida en América. El nombre de *narcocorridos* con que se les conoce es exacto tanto en cuanto a su forma, el corrido mexicano, como a su contenido, historias de narcotraficantes.

5. Naturalmente nos referimos aquí solamente a la canción denominada *bolero*, no al género de baile o de danza de igual nombre, que nada tienen que ver entre sí, pues éste nació en España, y no es más que una seguidilla interpretada y bailada a un ritmo lento (Manzano, 2006: 779).

Incluso en su forma poética sigue el patrón estrófico del corrido: estrofas de cuatro versos octosílabos con rima asonante en los versos pares, independiente por cada estrofa.

Y de la misma manera que en los *corridos mexicanos* hay siempre un protagonista, aun cuando su vida no sea precisamente ejemplar, también en los narcocorridos hay un nuevo *héroe*, sea éste un jefe de la cadena delictiva o el último eslabón en la distribución de la droga. Todos tienen conciencia de la mala vida en la que han caído, pero *apechugan* con ella: el narcotraficante tiene dinero fácil, tiene una vida ostentosa, incluso ayuda a los desvalidos, y tiene su propia filosofía: más vale morir después de vivir holgado que vivir arrastrado en la miseria.

Nacieron en México y se cantan en los Estados más castigados por la droga: en Sinaloa, en Nuevo León, en Chiguagua, en Sonora, en la Baja California, en Michoacán..., con gran éxito en los ambientes restringidos en los que esa lacra impera. Pero modernamente se han traspasado por entero a Colombia (con iguales textos y músicas), donde reciben el nombre de *corridos prohibidos*.

Ni que decir tiene que no ha de buscarse en ellos altas ni medianas cumbres de poesía, y menos una ejemplaridad de carácter moral, pero sí vivencias típicas de personajes reales y de acontecimientos ciertos, como siempre lo ha hecho la poesía narrativa, al menos en los momentos iniciales de cada género. ¿Subliteratura, entonces? Es posible, pero de la misma manera a como podríamos calificar a otros tantos géneros (narrativos y líricos) que se han dado en la historia de la escritura (la sátira, la parodia, los disparates, la novela de germanías, la astracanada, la literatura *de pliego*, etc.). Y sin embargo han pasado a las historias de la *literatura*.

7. EL TANGO

Dijimos antes que el bolero se había convertido en el género literario-musical más universal de los de origen hispano. Alguien podría replicar que no es el bolero, sino el tango, pero en este caso lo sería como baile o danza, no como género literario-musical, pues es bien sabido que el tango en su origen no fue sino una danza a la que se le agregó más tarde la letra cantada. Y es necesario precisar que hablamos aquí del *tango argentino*, no de otros muchísimos *tangos* que existen en el folclore de otros muchos países.

Se insiste mucho al hablar del tango argentino en sus orígenes de marginalidad, como expresión de un sector social subalterno y con una intención deliberada de exclusión, como si se tratara de un género en oposición a lo central, a lo culto, como de una escritura en oposición. Y de ahí que se considere que los tangos más genuinos son aquellos que están más cargados del léxico lunfardo, el argot desarrollado en las zonas porteñas de Buenos Aires y Montevideo por una población marginal, heterogénea y de orígenes diversos (indígenas americanos, españoles, italianos, franceses, portugueses, africanos, etc.). Así debió de ser en los primeros tiempos de la canción del tango. Pero lo cierto es que los tangos más famosos, los que se han internacionalizado, los que pueden oírse en la voz de cualquier cantor anónimo, y en la voz de todos, no se distinguen en cuanto a la carga dialectal y argótica que puedan tener de cualquiera otro de los géneros épico-líricos que aquí estamos considerando.

Y se dice también que los tangos recogen elementos de la poesía gauchesca. También será así, pero el género del que parten y al que imitan es el romancero vulgar. Y de ahí la

carga narrativa que todos los tangos tienen, aunque los elementos líricos los encubran muchas veces hasta hacerlos imperceptibles.

Los tangos cantan sobre todo los fracasos, los amorosos, los sociales y los de la vida toda. De ahí que sea un género en el que se han fijado las técnicas del psicoanálisis para tratar de explicarlo. Y de ahí la explicable airada reacción del colombiano Juan Gossaín contra la comparación que la argentina Marta Traba hizo del tango con el vallenato, comentada antes: “en cada tango hay por lo menos tres homicidios, mientras que en el vallenato uno solo se muere de amor”.

8. LA DÉCIMA SUSTITUYE AL ROMANCE

En 1953, con respecto a la presumible desaparición del romancero tradicional en tierras americanas, en la primera edición de su *Romancero hispánico*, Menéndez Pidal escribía, desde España, que “la poca densidad de la población en el Nuevo Mundo y la dispersión de los emigrantes españoles en medio de pueblos indígenas, podían creerse condiciones nada favorables para el mantenimiento de una tradición peninsular hasta nuestros días”. Y añadía a continuación: “El mismo metro de romance no es hoy de lo más arraigado allá, dado que el monorrímo octosilábico suele en los corridos populares de América diversificarse en cuartetas de asonante vario o suele ser sustituido por la sextina o por la décima” (1968, II: 342).

En efecto, la décima es en la actualidad el género poético popular más extendido y de mayor vitalidad en la América de habla española (también en Brasil, aunque no con igual intensidad y generalización); y de un nuevo *género* poético puede hablarse, pues las décimas tanto sirven para expresar el sentir lírico, como para narrar los acontecimientos externos, como, sobre todo, para la poesía improvisada, que es uno de los fenómenos más extraordinarios —y menos conocidos desde España— de la cultura popular de toda Hispanoamérica⁶. Y papel fundamental ha tenido la décima en Hispanoamérica como canto “a lo divino” en la propagación de la religión y en la formación de un devocionario popular. Y en esta función la décima unas veces sustituyó al romance y otras veces lo acompañó⁷.

Por lo que respecta al género narrativo, la décima ha venido a suplantar la función noticiosa del romance. Hoy puede decirse que aquellos episodios modernos (un naufragio, un crimen, una historia de amor, un acontecimiento de historia local...) que merecieron ponerse en verso, como antiguamente lo fueron, por ejemplo, las luchas fronterizas entre moros y cristianos o las gestas de los héroes medievales, los acontecimientos modernos en Hispanoamérica (y en Canarias), están escritos en décimas, no en romances.

Los romances de tema histórico-legendario fueron siempre especialmente queridos en la tradición oral, que fue alimentada, primero, por los pliegos góticos de los siglos XVI y XVII y, después, por los pliegos dieciochescos. Pero, seguramente, ninguna historia

6. Para una visión panorámica de la décima, de su origen, de su geografía actual y de las manifestaciones varias en que se usa en el mundo hispánico, cf. Trapero (2014).

7. Ejemplos de unos casos y otros pueden verse en nuestro libro *Religiosidad popular en verso* (Trapero, 2011), y específicamente en los capítulos dedicados a la Navidad («Cantando a la Navidad», apartados 3 y 4) y a la Pasión («El ciclo de la Pasión en España y América»), y dentro de este último especialmente en los *alabados* (apartados 5 y 6).

ha sido tan reimpresa y tan difundida a través de pliegos de cordel como la historia de Carlomagno y sus Doce Pares de Francia. Los que nos hemos dedicado a la recolección de romances orales por las distintas regiones españolas, sabemos de la persistencia por todas partes del romance que empieza:

Suenen cajas y clarines y sonoros instrumentos
 en acordes consonancias por los espacios del tiempo,
 para dar claras noticias del caso más estupendo,
 la más reñida batalla y los más recios encuentros
 que ha habido entre espada y lanza mano a mano y cuerpo a cuerpo...

Sin duda es uno de los romances más divulgados, y de los más repetidos, aunque sólo lo sea en alguna de sus ocho partes, o incluso sólo en sus primeros versos, dada su desmesurada extensión. Pues la historia de Carlomagno también llegó a América desde muy temprano. Por ejemplo, en la *Historia da Literatura Brasileira* (1993), su autor Luis da Câmara Cascudo nos dice que “la flota de 1599 llevó siete cajas donde van cuarenta resmas de menudencias, como son Carlos Manos y Oliveros de Castilla y otras muchas suertes de libros y coplas para niños”. Y antes, en 1583 y en Lima, un tal Francisco de la Hoz se compromete a entregar al comerciante Juan Jiménez del Río “20 resmas de menudencias como son San Alexo, San Amaro... y Carlomagno” (Granda, 1977: 318-319).

Seguramente la versión que se impuso y se divulgó por toda América, a partir del siglo XVIII, lo mismo que en España, fue la que Juan José López versificó en metro de romance y al estilo de los pliegos de cordel a partir de la versión prosificada de Nicolás de Piamonte, publicada en Sevilla en 1525 con el título de *Historia del Emperador Carlomagno y de los doze pares de Francia e de la cruda batalla que hubo Oliveros con Fierabrás, rey de Alejandría, hijo del almirante Balán*.⁸

En América, al decir del mexicano Vicente T. Mendoza, la historia de Carlomagno y la portentosa batalla entre Fierabrás y Oliveros se extendió “como mancha de aceite”. Pero allí aquellas historias en metro de romance se transformaron en décimas. Y de su vitalidad dan cuenta muchos recolectores y estudiosos de la tradición americana actual. Por ejemplo, Juan Alfonso Carrizo, respecto a la Argentina, dice:

En nuestras andanzas en procura de cantares tuvimos oportunidad de conocer alrededor de un centenar de personas de quienes se podía decir lo que don Leopoldo Lugones decía de un viejo en su *Guerra Gaucha*: «Por espacio de veintemil noches había leído con incansable entusiasmo un solo libro: la *Historia de Carlomagno y de los doce Pares de Francia*».

Y respecto a Chile, dice Julio Vicuña Cifuentes: “La historia del emperador Carlomagno se encuentra en Chile en todos los hogares pobres [...], constituyendo una de las fuentes de inspiración más concurridas por nuestros bardos populares”. Hasta en una de las regiones más recónditas de América, en las selvas del occidente de Colombia, en el Departamento de Chocó y en la localidad de Tutunendo, de una población de unos mil habitantes, todos

8. Conozco este texto a través de una versión digitalizada que ha realizado y me ha proporcionado mi buen amigo chileno Olea Montero (2011), quien a su vez ha estudiado «La *Historia de Carlo Magno* en el desarrollo del romancero a la décima espinela».

ellos de raza negra, Germán de Granda (1977) recogió tres series de décimas glosadas con la historia de Carlomagno y sus Doce Pares. Y en México, la historia de Carlomagno fue y es uno de los temas más difundidos en pliegos decimarios, sobre todo por la Sierra Gorda (Guanajuato, Michoacán y San Luis Potosí); incluso está integrada en las fiestas de moros y cristianos que con el encubrimiento de “Danzas y Representaciones de la Conquista” siguen representándose efectivamente en varias partes del gran país. Y en Venezuela, y en Puerto Rico, y en Perú, y en Cuba... Yo mismo he oído las décimas sobre Carlomagno en una de las regiones más australes de América, en la isla de Chiloé. Una versión prototípica, con su pie de glosa correspondiente en la primera décima, puede ser la siguiente:

*Al gigante Fierabrás
lo venció el conde Oliveros,
y quiso hacerse cristiano
el pagano caballero.*

Los doce pares de Francia
con Carlomagno, ese rey,
fueron a vengar la ley
con gran valor y constancia.
Vencieron con arrogancia
a los turcos además:
no los dejaron en paz
hasta que los derrotaron,
entonces ellos mandaron
al gigante Fierabrás.

Hoy la décima impera en todos los países de Hispanoamérica y en todos los registros de la literatura popular⁹. Pero habiendo sido el romance el género primero, en el proceso de su sustitución por la décima, necesariamente debieron tener un tiempo en que compartieran temas, gustos y músicas. Jesús Orta Ruiz “el Indio Naborí”, siendo el más importante decimista cubano (e hispanoamericano) del siglo XX, nos informa cómo siendo niño oía cantar a unos vecinos de origen canario el romance de *Delgadina* (IGR: 0075) “con una melodía pegajosa, lenta y sentimental”, y tan pegadiza le resultó aquella melodía que la adoptó para el canto de sus décimas (Orta Ruiz, 1980: 80). Y como la fama de Naborí alcanzaba a todo el territorio cubano, pronto se popularizó la melodía y hoy forma parte ya del repertorio de *tonadas* guajiras.

¿Qué tiene la décima de más para haber sustituido con tanto éxito al romance en los gustos poéticos de las gentes de América? La pregunta se la han hecho muchos y las respuestas han sido tantas como para contentar a todos los gustos. La décima —se dice, y es cierto—, es más compleja que el romance, tiene cuatro rimas, frente a la rima única y

9. *Tercer género* de la poesía popular hispánica la hemos llamado nosotros, al lado del cancionero y del romancero, pues, en efecto, en un género entero se constituye, y multiforme, además, pues a la modalidad de poesía lírica que tuvo en su origen, y que sigue teniendo tanto en el ámbito de la poesía culta como popular, se suma el que ha llegado a tener como poesía narrativa y el de ser la estrofa predominante en toda la América de habla española y portuguesa (también en Canarias) para la modalidad de poesía improvisada.

asonante del romance, por tanto es más cantarina, más barroca, y se acomoda mejor con el alma *barroca* de América (García de León, 2002: 201). La décima es una estrofa, frente a la *serie* del romance, y por tanto exige un mayor virtuosismo para el poeta versificador, a la vez que provoca en el oyente expectativas de mayor variación. “La décima —nerviosa, multiplicada, agradable, femenina en fin— cambia de traje con mucha mayor facilidad”, eso dijo de ella Subero (1991: 122). La décima tiene virtualidades que no posee el romance: tanto puede aparecer como estrofa suelta, y encerrar en sus diez versos un poema entero, como alargarse en una sucesión indeterminada, y ser también un poema. Sus dimensiones son tan ajustadas que, dentro de su brevedad, el mundo entero de un pensamiento cabe, apretado, en sus diez versos, y si se aparecen en serie, cada décima secuencía la historia en episodios narratológicamente perfectos.

¿Dónde está el secreto encanto del octosílabo y de la décima?, se preguntaba el chileno Sepúlveda (2009: 40), uno de los más agudos estudiosos de esta estrofa. “En su limpieza —se respondía—, en su simplicidad”. Y seguía:

Una décima es una pieza simple y limpia. Cuando no lo es se nota de inmediato y el organismo de la poética tradicional rechaza cualquier cuerpo extraño. La décima, como diría Pablo Neruda, “es simple como un anillo, clara como una lámpara”. Cualquier disonancia, descompás y desborde se nota, es noticia negativa en el ritual de la décima. La décima es un artefacto “bien temperado”, bien afinado, con todas las partes en su lugar. Es un lugar metonímico, donde el todo es la parte, y la parte es el todo. Nada sobra y nada falta, y cuando algo falta o sobra, se nota.

Así es, en efecto. De fácil composición la décima parece; sí, eso parece, pero lograr que el pensamiento se ajuste a la distribución de los versos y de los períodos sintácticos de la décima solo puede ser obra del artifice-poeta; y lograr que el pensamiento vuele por encima de las ataduras de la métrica solo está en las posibilidades del poeta-poeta. Así dice la última redondilla de una décima anónima, tradicional de Panamá, que trata justamente de cantar las excelencias de la décima:

Su mérito está fincado
en que sin ningún estorbo
concluya el último sorbo
con el último bocado.

Las virtudes de la décima las supo ver Lope de Vega, al poco de haberla *creado* —así se creía— su maestro Vicente Espinel:

¡Qué breve laberinto!
¡Qué dulce y elegante
para todo conceto!
(...)
¡Porque todo consiste en armonía!

Y desde entonces lo han venido repitiendo cuantos la conocen y la practican.

Y así es, en efecto, porque se ha convertido en el “decálogo del cantar de los pueblos de habla hispana”. Así lo dijo en dos perfectas décimas espinelas un poeta muy culto, Pedro Lezcano, pero con sensibilidad y conocimiento de las tradiciones poéticas populares. Lo

proclamó en alta voz en la inauguración del I Encuentro-Festival de la Décima y el Verso Improvisado celebrado en Las Palmas de Gran Canaria en diciembre de 1992 (Trapero, 1996: 53). Y así se entenderá que hable de “las dos orillas del mar”, haciendo alusión tácita a las Islas Canarias, el único lugar de España en donde la décima vive también con plenitud en todas las funciones de la poesía popular:

Decálogo del cantar
de los pueblos de habla hispana,
la décima nos hermana
a ambas orillas del mar.
Desde el alma popular
nace la común canción,
octosilábicos son
con arrullos de paloma,
mensajera del idioma
que anida en el corazón.

Aunque el poeta inventor
fuera Vicente Espinel,
la décima ya no es de él,
sino del pueblo cantor.
Si la inventó un ruiñeñor
o si la plantó un isleño
o si fue un margariteño
quien le dio la picardía,
como no es tuya ni mía
nos tiene a todos por dueño¹⁰.

9. CONCLUSIÓN

Con toda razón, un conocedor tan indiscutible del romancero, y tan reconocido, como lo fue Samuel G. Armistead dijo una vez que cuanto más se estudiaba y cuanto más se profundizaba en el estudio del romancero pan-hispánico, más llegaba uno a darse plena cuenta de una verdad fundamental: la de que “nuestro romancero es todo uno” (Armistead, 2010: 7).

Creo que todos estaríamos de acuerdo en esa afirmación fundamental. Pero ¿podría decirse lo mismo ahora al contemplar el panorama que hemos tratado de dibujar de los nuevos géneros sucesores del romancero? Yo creo que no. Ya la geografía ni es la misma ni es tan universal: cada nuevo género ha tenido sus preferencias particulares y se ha

10. En 1992, cuando Pedro Lezcano improvisó estas décimas, todavía estábamos todos (también yo) en la creencia de que fue Vicente Espinel el *creador* de la décima. Hoy ya no. Nuestro libro *Origen y triunfo de la décima* (Trapero, 2015) viene a desmontar un tópico mantenido durante cuatro siglos y a demostrar que la décima llamada *espínela*, la que finalmente ha triunfado sobre todas las clases de décimas, se practicó en un poema anónimo de hacia 1519, más de 70 años antes de que Espinel publicara sus *Diversas rimas*.

asentado allá donde ha querido, hasta el punto de ser conocido por un adjetivo localizador: el corrido *mexicano*, el tango *argentino*, la canción *vallenata*, el punto *cubano*, etc. Ya no es canción para cualquier ocasión y de todo terreno, sino más bien canción de escenario. Ya los nuevos géneros se han asimilado (y hasta emparejado) a unos intérpretes ideales, cada uno con su especialización, y por tanto la conciencia *patrimonial* que se tenía del género romancero ha desaparecido. Más aún: el deseo de imitar a esos intérpretes ideales exige condiciones para el canto que no todo el mundo tiene. En definitiva: ya no es *poesía de todos*.

Y no lo es ni en su origen ni es su transmisión; es decir, carecen de *tradición*, o la tienen todavía en un estado incipiente. En la relativa *juventud* de estos nuevos géneros cancioneriles pesa mucho la autoría: cada canción se difunde con el nombre de su autor, o se identifica con el de su intérprete más famoso, y eso hace que esté presente la conciencia de pertenencia *a otros*, de no ser *canción tradicional*.

Menéndez Pidal (1968, II: 16-19 y 199-202) distinguió dos momentos fundamentales en la vida del romancero oral: el período *aédico* (centrado básicamente en los siglos XV y XVI), en el que nació la mayor parte —o al menos el núcleo más representativo— de los romances que luego se convertirían en tradicionales, y el período *rapsódico*, posterior, en el que los romances se fueron recreando al gusto de los tiempos y de los hombres que los repetían. Estos dos períodos podrían aplicarse a todos los tipos de poesía popular. Bien es verdad que no hay un único momento *aédico*, sino muchos, todos, pues siempre están naciendo nuevos textos que se incorporan al gran río de la tradición; y que tampoco los momentos *aédico* y *rapsódico* se dan de manera sucesiva, pura e independiente, pues es lo común que convivan y se mezclen en un mismo tiempo: la poesía nace y empieza a vivir en la tradición. Pero es lo cierto que esos dos momentos diseccionan el ser de las dos características principales de la poesía popular: hay siempre un momento creador en que los poetas se aplican a producir composiciones en estilo popular, destinadas a un público mayoritario, y hay después un largo momento *rapsódico* en que se repite y se recrea lo antes poetizado, entrando a funcionar los mecanismos que hacen de la poesía tradicional una *poesía en variantes*.

Habríamos de concluir, pues, en que los nuevos géneros cancioneriles que suceden al romancero están ahora en pleno período *aédico*, en el momento de su creación, constituyéndose como géneros poético-musicales con características propias, diferenciales, al lado, eso sí, de los otros géneros poéticos populares con los que conviven, el romancero y el cancionero tradicionales, éstos ya en estado decadente: el romancero casi moribundo (cuando no ya muerto del todo en muchos sitios) y el cancionero desvirtuado ya de su función natural y convertido en la mayoría de los casos en una simple cuestión ocasional de escenario.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALTAMIRANO, Magdalena (1990), *El corrido mexicano actual: Confluencias de elementos y posibilidades de apertura*, Tesis doctoral, México, UNAM.
- ALTAMIRANO, Magdalena (2007), «De la copla al corrido: Influencias líricas en el corrido mexicano tradicional», en Aurelio González (ed.), *La copla en México*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 261-271.

- ARAUJONOGUERA, Consuelo (2002), *Trilogía vallenata. Homenaje a Consuelo Araujonoguera*, Bogotá, Ministerio de Cultura / Fundación Festival de la Leyenda Vallenata.
- ARMISTEAD, Samuel G. (2007), *La tradición hispano-canaria en Luisiana*, Las Palmas de Gran Canaria, Anroart Ediciones.
- ARMISTEAD Samuel G. (2010), «Prólogo», en Susana Weich-Shahak, *Romancero sefardí de Oriente*, Madrid, Editorial Alpuerto.
- CASTAÑEDA, Daniel (1943), *Corrido mexicano: Su técnica literaria y musical*, México, Surco.
- DI STEFANO, Giuseppe (2017), «Reseña a Jacobo Grimm, *Silva de romances viejos*, prólogo y notas de José J. Labrador Herraiz y Ralph A. Di Franco, biografía de Jacobo Grimm por José Manuel Pedrosa, estudio de Vicenç Beltrán, México: Frente de Afirmación Hispanista, A. C., 2016», *Criticón*, 130, 201-205.
- GARCÍA DE LEÓN GRIEGO, Antonio (2002), *El mar de los deseos: El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*, México, Siglo XXI editores.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1967), *Cien años de soledad*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (2002), *Vivir para contarla*, Barcelona, Mondadori.
- GONZÁLEZ, Aurelio (1998), «¿Cómo vive el corrido mexicano? ¿Quién canta corridos? ¿Quiénes cantaron corridos?», *Caravelle*, 51, 23-30.
- GONZÁLEZ, Aurelio (2001), «El caballo y la pistola: motivos en el corrido», *Revista de Literaturas Populares*, 1:1, 94-115.
- GRANDA, Germán de (1977), «De la Francia medieval a las selvas del occidente de Colombia. Una trayectoria literaria (Décimas de asunto carolingio en Tutunendo, Chocó)», en *Estudios sobre un área dialectal hispanoamericana de población negra. Las tierras bajas occidentales de Colombia*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 306-321.
- MANZANO ALONSO, Miguel (2006), *Mapa hispano de bailes y danzas de tradición oral. Aspectos musicales*, s.l., Asociación Española de Organización de Festivales de Folklore (CIOFF España).
- MENDOZA, Vicente T. (1939), *El romance español y el corrido mexicano*, México, UNAM.
- MENDOZA, Vicente T. (1954), *El corrido mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1968), *Romancero hispánico. Teoría e historia*, Madrid, Espasa-Calpe, 2 vols., 2ª ed.
- OLEA MONTERO, Humberto (2011), «La *Historia de Carlo Magno* en el desarrollo del romancero a la décima espínela», *Revista Chilena de Literatura*, 1, 1-22.
- ORTA RUIZ, Jesús (1980), *Décima y folclor*, La Habana, Ediciones Unión.
- SEPÚLVEDA, Fidel (2009), *El canto a lo poeta a lo divino y a lo humano (Análisis estético antropológico y antología fundamental)*, Santiago de Chile, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos / Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.

- Sagrada Biblia* (1965), ed. Nácar y Colunga, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- SUBERO, Efraín (1991), *La décima en Venezuela*, Caracas, Monte Ávila.
- TRAPERO, Maximiano (1996), *El libro de la décima. La poesía improvisada en el mundo hispánico*, Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria / Cabildo Insular de Gran Canaria.
- TRAPERO, Maximiano, (1998), *Romancero General de Chiloé*, con la colaboración de Juan Bahamonde Cantín, Madrid, Iberoamericana / Vervuert.
- TRAPERO, Maximiano (2003), «La habanera en el contexto de la poesía popular y cantada en España y América», en Teresa Pérez Daniel (ed.), *La habanera sin puertos (Mayorga, x años de trovada)*, Valladolid, Diputación Provincial de Valladolid, 223-234.
- TRAPERO, Maximiano (2011), *Religiosidad popular en verso. Últimas manifestaciones o manifestaciones perdidas en España e Hispanomérica*, México, Frente de Afirmación Hispanista. Accesible en línea en: <<http://hdl.handle.net/10553/11396>>.
- TRAPERO, Maximiano (2014), «El romancero en América: Implantación, desarrollo y transferencia a otros géneros poéticos-narrativos», en *El romance en América (V Simposio de Literatura Oral)*, Uruña, Fundación Joaquín Díaz, 26-52.
- TRAPERO, Maximiano (2015), *Origen y triunfo de la décima. Revisión de un tópico de cuatro siglos y noticias de nuevas, primeras e inéditas décimas*, Valencia, Universidad de Valencia - Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- TRAPERO, Maximiano, coord. (2014), *Yo soy la tal espinela... La décima y la improvisación poética en el mundo hispano*, Las Palmas de Gran Canaria, Mercurio Editorial.
- TRAPERO, Maximiano y ESQUENAZI, Martha (2002), *Romancero tradicional y general de Cuba*, Las Palmas de Gran Canaria, Gobierno de Cuba / Centro Juan Marinello de La Habana.
- TRAPERO, Maximiano y HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Cecilia (2000), *Romancero General de La Palma*, Cabildo Insular de La Palma.
- VICUÑA CIFUENTES, Julio (1912), *Romances populares y vulgares (recogidos de la tradición oral chilena)*, Santiago de Chile, Biblioteca de Escritores Chilenos.

«CONDE JANO»: DOS VAZIOS DO ROMANCE AO CONTO DE MÁRIO DE CARVALHO

ANA MARIA MACHADO

Universidade de Coimbra

RESUMO

O «Conde Jano», conto dramático que Mário de Carvalho publica em 1991, a seguir a «Quatrocentos mil sestércios», procede a uma considerável amplificação do romance homónimo que, assumidamente, retextualiza. A multiplicidade de relações que o hipertexto estabelece com um conjunto significativo de hipotextos tem sido objeto de estudo vários, abordando a tradição do romancero tradicional, objeto de receção produtiva. Com este pano de fundo, interrogam-se as condições de possibilidade de uma escrita parodística com base nas teorias de Genette (1982) e de Hutcheon (1985). Analisando a construção narrativa e as componentes genológicas do romance e do conto, considera-se a distância crítica subjacente ao preenchimento dos vazios do romance, aos processos de densificação das personagens, ao relevo dado à condessa e à reconfiguração trágica do protagonista. Na questionação das relações de poder que se entrecruzam entre os figurantes, que o conto acrescenta, e as personagens do romance, desocultam-se os conflitos classistas e introduz-se o fantástico enquanto substituto moderno do maravilhoso que animara o romance.

PALAVRAS-CHAVE

Paródia; romance; «Conde Jano»; Mário de Carvalho; «Conde Jano».

ABSTRACT

«Conde Jano», a dramatic tale that Mário de Carvalho publishes in 1991, after «Quatrocentos mil sestércios», makes a considerable amplification of the relatively homonymous *romance*, which he re-contextualizes. The multiplicity of relationships that the hypertext establishes with a significant set of hypotexts has been the subject of several studies that approach the tradition of the folk *romancero*, which is object of productive reception. Against this background, the conditions for a possible parody —based on the theories of Genette (1982) and Hutcheon (1985)— are questioned. When analyzing the narrative construction and the genological components of the *romance* and the short story one considers the underlying critical distance present in the filling of the romance's voids, in the characters' densification processes, in the importance given to the countess and in the protagonist's tragic reconfiguration. The questioning of the power relationships between the extras —introduced by the tale— and the *romance* characters uncovers classist conflicts and introduces the fantastic as a modern substitute for the marvelous in the *romance*.

KEYWORDS

Parody; *romance*; «Count Iano»; Mário de Carvalho; short story; «Count Iano».

1. O «Conde Jano», conto dramático que o escritor português Mário de Carvalho publicou em 1991, procede a uma considerável amplificação do romance tradicional homónimo que, assumidamente, retextualiza.

De acordo com a opinião de Menéndez Pidal (1968) e de Garcia Lorenzo (1972), atendendo à invariante da série de versões que dele se conservam (Pinto-Correia, 1984), esse romance original é anterior a 1454 e tem origem castelhana, sendo a folha volante mais antiga de cerca de 1515. Apesar do seu teor novelesco (Pinto-Correia, 1984; Sequeira, 2005), autores como Durán (1851), Menéndez Pelayo (1906), o hispanista Manzini (1959) e García Lorenzo (1972), apontaram identificações históricas com o assassinato de Maria Teles (mulher do infante D. João, filho de Inês de Castro) por sugestão da irmã da rainha, Leonor Teles; com a morte da Duquesa de Bragança, D. Leonor de Mendonça, pelo seu marido, o Duque D. Jaime, que a surpreendeu em flagrante delito; com a morte de Inês de Castro por ordem de D. Afonso IV; ou com a derrota de Afonso VII, rei de Castela, como castigo pela sua traição com uma judia. Do ponto de vista da História, neste conjunto de analogias, só a história de Leonor Teles se aproxima da trama do romance, pois envolve o assassinio da mulher do infante e subsequente casamento com a rainha, embora a morte de Inês de Castro também pudesse libertar o infante para um outro matrimónio, ainda não acordado.

Em todo o caso, nenhum destes fundos históricos é evidente na retextualização de Mário de Carvalho, sem que isso comprometa a multiplicidade de relações que o hipertexto estabelece com um conjunto significativo de hipotextos e que tem sido objeto de estudo de autores como Constâncio (2004), Sequeira (2005), Rodrigues (2006), entre outros, abordando a tradição do romanceiro de circulação oral e a sua receção produtiva.

Analisando a construção narrativa e as componentes genológicas do romance tradicional e do conto, pretendo questionar o modo paródico como se preenchem os vazios do romance, os processos de densificação das personagens, nomeadamente o relevo dado à condessa e a reconfiguração trágica do protagonista, as relações de poder que se entrecruzam entre os figurantes que o conto acrescenta e as personagens do romance, numa denúncia clara de conflitos classistas, e a intrusão do fantástico numa narrativa marcada pelo maravilhoso.

Reconhecendo as relações de hipertextualidade (Genette, 1982) entre as versões do romance tradicional «Conde Iano»¹, «Conde Alarcos», ou outros de designação semelhante, e o «Conde Jano» de Mário de Carvalho, para a análise de uma possível transformação parodística operada pelo conto, recorro à conceptualização defendida por Linda Hutcheon no ensaio *A Theory of Parody*, de 1985 (6, *passim*), ou seja, ao entendimento da paródia como não exclusivamente cómica ou derrogadora e como uma forma de imitação, caracterizada pela inversão irónica, ou, de outro modo, como uma repetição com distância crítica, marcada mais pela diferença do que pela semelhança. Esta aceção demarca-se

1. Designação que lhe atribui Almeida Garrett no *Romanceiro*, II, 1851 (Garrett, 1963).

da que Gérard Genette apresentara em *Palimpsestes*, de 1982, no âmbito dos diferentes tipos de transtextualidade. Para fugir à ambiguidade do termo, o autor inclui a paródia na hipertextualidade e dá dela uma definição muito restrita. Pensando apenas nos textos breves, apresenta-a como a retoma literal de “un texte connu pour lui donner une signification nouvelle, en jouant au besoin et si possible sur les mots” (1985: 31); ou, numa outra formulação, como o “détournement du texte à transformation minimale” (1985: 43).

Nas diferenças entre uma e outra explicação, enquanto o autor francês distingue imitação de transformação, associando a primeira ao pastiche e a segunda à paródia, Linda Hutcheon neutraliza a diferença e fala comumente em imitação, ainda que, implicitamente, a associe sempre à natural modificação que a distância crítica e a transcontextualização exigem. Genette (1982: 48-49) contrapõe ainda o sentido estrito de paródia e a sua associação à função lúdica, com possíveis matizes com o humorístico e com o sério, àquilo que chama paródia séria e que considera um oxímoro apenas por causa da tradição semântica do conceito. Neste contexto, dedica a maior parte da obra ao que designa práticas da transposição mais ricas “en opérations techniques et en investissements littéraires” (Genette, 1982: 49) e que “ne se laissent ramener à l’une d’elles qu’à titre de caractéristique dominante” (Genette, 1982: 311).

Com base nestas coordenadas, procurei conciliar a conceção pragmática da paródia, defendida por Hutcheon (1985: 22, *passim*) —“the author’s (or text’s) intent, the effect upon the reader, the competence involved in the encoding and the decoding of parody, the contextual elements that mediate or determine the comprehension of parodic modes”— com as práticas transposicionais de Genette, por forma a analisar a transformação genológica do romance em conto, sem esquecer a relação de hipertextualidade que os une, ou seja, nas suas palavras, a particular relação transtextual “unissant un texte B (que j’appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j’appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d’une manière qui n’est pas celle du commentaire” (Genette, 1982: 11-12).

Perante esta equação, e pensando na longa tradição do romance oral, cabe perguntar como se articula o conceito de hipotexto com a quantidade de versões —J. Leite de Vasconcelos (1958: 158) publica cinquenta e três variantes e Pedro Ferré (2001: 332-492) cento e dezoito—, que caracteriza este género (Pinto-Correia, 1984: 20), dependendo a resposta do modo como são entendidas essas mesmas versões: individualmente ou como um todo.

A este respeito, Pinto-Correia (1984: 27) propõe que as sucessivas versões de um mesmo romance sejam consideradas como o conjunto das realizações discursivo-textuais, admitindo-se nelas a existência de invariantes. Neste sentido, poder-se-á dizer que o romance em estudo tem, como denominador comum, a mágoa de uma infanta que quer casar, mas cujo único pretendente de que o rei dispõe é um conde, já casado e com família. Como é justamente esse que ela deseja, seu pai manda-o chamar e ordena-lhe que mate a condessa, sua mulher, e que case com a infanta. O conde regressa a casa prostrado e com dificuldade em contar o que se passa. Ao saber da exigência régia, a condessa propõe alternativas, mas, na impossibilidade de serem aceites, é salva pela súbita morte da infanta, na generalidade das versões, ou morre às mãos do marido.

Definida a invariante do romance, importa agora perceber a natureza do texto de segundo grau, o texto derivado ou o hipertexto —continuando a usar a terminologia de

Genette—, e os processos de derivação do texto preexistente. A relação romance/conto que aqui nos ocupa parece aproximar-se da situação descrita por Genette, onde

le texte B ne parle nullement de A, mais ne pourrait exister cependant tel quel sans A, dont il résulte au terme d'une opération que je qualifierai, provisoirement encore, de transformation, et qu' en conséquence il évoque plus ou moins explicitement, sans nécessairement parler de lui et le citer (Genette, 1982: 12).

2. Articulando a definição de hipertexto com a modalidade específica agora citada, confirma-se que a narrativa B, o conto, não poderia existir sem a narrativa A, o romance, tal é a fidelidade ao seu eixo narrativo. Porém, atentando nos mecanismos de transformação que se reportam mais explicitamente à letra do hipotexto, deparamo-nos com um comportamento que, em função do teorizado por Genette, não é condição necessária e suficiente. De facto, no conto de Mário de Carvalho, é o próprio autor que aproveita o espaço paratextual para uma brevíssima nota prefacial onde declara explicitamente as suas fontes, embora as que mais se aproximam do conto sejam a portuguesa e a castelhana que se encontram no *Romanceiro* de Garrett (1963: 81-103)²: “Esta história baseia-se num antigo romance popular. Nos romances de Garrett e Teófilo encontram-se várias versões, com nomes diferentes: ‘Conde Alberto’, ‘Conde Alves’, ‘Silvana’, ‘Conde Alarcos’, ‘Conde Yanno’, ‘Conde Iano’, etc... § Preferi chamar-lhe ‘O conde Jano’” (Carvalho, 1991: 85).

Com esta variação no protocolo mais comum da escrita hipertextual, Mário de Carvalho deixa o seu leitor em dúvida quanto à natureza do pacto de leitura que está a ser estabelecido, uma vez que com esta declaração se subverte o usual trabalho de identificação do hipotexto que o leitor é chamado a desenvolver e que, como afirma Hutchen (1985), na sequência de Eco (1979), é particularmente pregnante na paródia. De facto, para este autor, a leitura paródica seria um dos “inferential walks” que têm de ser dados pelo leitor, ou seja, passeios que “are not mere whimsical initiatives on the particular of the reader, but are elicited by discursive structures and foreseen by the whole textual strategy as indispensable components on the construction of the *fabula*” (Eco, 1972: 32).

Não obstante a identificação do hipotexto ou do texto parodiado, haverá, no decorrer do conto, outras estruturas paródicas e outras intenções codificadoras a decodificar na “bitextual synthesis” que é a paródia (Hutcheon, 1985: 33). Resta saber que tipo de leitor vai ler ou reler o romance para poder compreender a dimensão paródica do conto, uma vez que «O Conde Jano» é igualmente legível sem o(s) hipotexto(s), embora, naturalmente, perca parte do seu sentido translativo. Cabe, pois, perguntar se a paródia, ou melhor, se a sua identificação, não é uma prática textual de *happy few*.

Regressando à transgressão inicial, poder-se-á pensar que ela dá o mote para a leitura do conto como uma paródia do romance, uma paródia “séria”, como diria Genette (1982: 40-41), ou, nos termos de Hutcheon, uma irónica transcontextualização favorecida pela

2. O romance português, retocado por Garrett (1963: 81-89), será citado a partir da edição de Pere Ferré (2001). A “Lição castelhana” (Garrett, 1963: 91-103) corresponde à versão do *Cancioneiro de Antuérpia*, que será referida mais à frente.

ambivalência da etimologia do prefixo para-, de paródia, que tanto pode significar “contra”, como “ao lado de” (1985: 32).

Deste modo, para o sentido paródico concorre o paratexto titular «Conde Jano», onde se opera a transformação mínima que Genette (1982: 37) define como paródia *stricto sensu*, o que mostra que nem sempre existem fronteiras estanques entre as estruturas paródicas. Vejam-se as consequências da transformação lexical e semântica indiciada no jogo fonológico presente no nome do conde: passar Iano para Jano não é uma mera consonantização da sílaba, antes se enfatizam as ressonâncias mitológicas do nome Jano, que podem passar despercebidas em registos mais arcaicos, e o consequente alcance para o conto. Tal como lembrou Rodrigues (2006: 312), “Jano era o porteiro celestial, sendo representado com duas cabeças, representando os términos e os começos, o passado e o futuro. De fato, era o responsável por abrir as portas para o ano que se iniciava, e toda porta se volta para dois lados diferentes”.

Assim, tal como acontece noutros pontos do conto, também aqui Mário de Carvalho explora o tema dos dois caminhos, subvertidos em nenhum caminho, no tema do princípio e do fim e das opções que o homem tem de tomar, ou que, muito pelo contrário, está impedido de escolher. Este novo sentido abre espaço para as alternativas que, em vão e tragicamente, Jano ensaia no conto e que não se encontravam em nenhuma das versões do romance, onde as opções são lineares e mecanicamente determinadas.

Ainda no domínio das evocações mais ou menos explícitas de que fala Genette (1982: 12), e aqui deliberadamente identificadoras do texto de partida, devem incluir-se os dísticos do romance citados na epígrafe de cada um dos treze capítulos que compõem o conto. Como nota Carmo (2012: 13), estas epígrafes foram retiradas sobretudo do *Romanceiro* de Garrett (1963: 81-111) e das versões compiladas por Braga (1982: 488-556). Dir-se-ia que a sua transformação em segmentos paratextuais cumpre uma função didática articulada com a nota proemial. Ora, se indicar o título das versões do romance, por si só, não favorece a competência hipertextual, a inclusão dos versos ao longo do conto reduz as hipóteses de o leitor naturalizar as alusões ao passado textual e de as ler apenas em função da nova obra, eliminando tanto a forma como o conteúdo da paródia. Acrescenta-se ainda a função lúdica da inserção destes dísticos, o que, de novo, aproxima o resultado da paródia, na medida em que se joga com a inserção destes dísticos dos versos numa diegese que, por vezes, é completamente nova, produzindo um novo efeito sobre o leitor desafiado a decodificar o novo texto (Hutcheon, 1985: 22).

Além disso, do ponto de vista estético, as epígrafes trazem ao conto a toada do romanceiro (Constâncio, 2004: 7) —a que Mário de Carvalho parece ter sido particularmente sensível e que, em outros momentos, imita—, e explicitam a presença textual da tradição, ao mesmo tempo que, na maior parte das ocorrências, anunciam a temática de cada um dos capítulos (Carmo, 2012: 16), em sintonia com o seu contexto original. Exceptuam-se as epígrafes dos capítulos 1-3, 5 e 10, que se afastam significativamente da situação inicial. As primeiras três³ encimam a transcontextualização que a paródia opera no episódio que o narrador antecipou à expressão do desgosto da infanta por ainda

3. Respetivamente, “Vinde com Deus, meu bom conde / Vinde com Deus, fidalguia” (Carvalho, 1991: 87); “Entrei pelo paço dentro / Fazendo mil cortesias...” (Carvalho, 1991: 91); “Chorava a infanta, chorava / chorava e razão havia” (Carvalho, 1991: 93).

estar solteira, ou seja, a chegada de Jano à corte, após a guerra de cruzada. No quinto capítulo⁴, é a epígrafe que dá sentido à silenciada missão dos cavaleiros referidos no final desta secção. E, no capítulo 10⁵, o dístico introduz a fuga do conde, uma das ações acrescentadas ao romance.

Estes desvios/transformações revelam uma surpreendente coerência, tanto na expansão inicial quanto na que ocorre a meio do conto e integram-se no espírito de glosa e de introdução de variações que marca a tradição do romancero, pese embora a diferença genológica. Como se de uma experiência literária se tratasse, ensaia-se a aplicação da letra do romance a novas aventuras do protagonista, deixando no ar dúvidas sobre os limites desta hibridação genológica, uma estratégia que, de resto, está na senda da tendência que os romances pós-modernos têm para visitar ironicamente formas anteriores (Genette, 1982: 235-236).

3. De facto, a operação de transformação dominante tem uma componente fortemente genológica, possibilitando que as características, tanto do romance como do conto, se iluminem reciprocamente, como ocorreu com o romance *Adozinda*, de Almeida Garrett, em relação ao romance tradicional *Delgadinha* (Carmo, 2000). Assim, neste processo de transposição, muito do trabalho criativo do conto concretiza-se naquilo a que Genette (1982: 394) chama “expansão”, um procedimento que se perfaz “non plus par addition massive, mais par une sorte de dilatation stylistique”. A retórica clássica chamava-lhe “amplification par ‘figures’ (introduction de figures dans un hypotexte réputé littéral) et par ‘circonstances’, c’est à dire par exploitation (description, animation, etc.) des détails seulement nommés ou impliqués dans un hypotexte réputé concis ou laconique.”

No conto, esta operação consiste no desenvolvimento das potencialidades do romance, na marcação do perfil das personagens, ou ainda na introdução de sentidos novos. Resta saber se todos estes aspetos são também legíveis em chave parodística.

Entre as componentes identificadoras de um romance —natureza narrativo-dramática, curta extensão, sintagmas lexicalizados, versos de dezasseis sílabas divididos em dois hemistíquios e rima assonântica (Pinto-Correia, 2003: 21-25)— o que mais se distingue na transposição para o conto é, naturalmente, a amplificação relativa das diferentes categorias da narrativa, articuladas, de quando em vez, com ecos da sonoridade do romance, não apenas pela sua citação, como se viu antes, mas pelo recurso a arcaísmos (v.g., “tor-to” —Carvalho, 1991: 102), assinalando as origens remotas do género, ou a fórmulas usadas no romance (v.g. “calai-vos que casado é” —Carvalho, 1991: 99) ou criadas pelo autor do conto (v.g. “Luto, luto pela senhora infanta, que esta noite se finou” —Carvalho, 1991: 131). Ainda assim, este processo de importação está genologicamente limitado e, neste ponto, se se excluir a extensão e a versificação, é possível identificar um denominador comum entre os dois géneros, não se tratassem ambos de diferentes formas do conto genericamente entendido. Vejam-se os traços relativamente consensuais que

4. Cf. “Eis manda chamar o conde / da sua parte e da filha” (Carvalho, 1991: 101).

5. No romance, o dístico “Foi-se embora o conde Jano, / Muito triste que ele ia...” (Carvalho, 1991: 119) reporta-se à saída do castelo após a ordem de morte dada pelo rei, enquanto no conto se refere a fuga do conde da sua própria casa para evitar o assassinato da mulher.

Goulart (2004: 8) menciona a propósito do conto: ficcionalidade, narratividade, brevidade, condensação, intensidade do assunto, despojo do supérfluo, unidade de efeito. Ora, se considerarmos a expansão narrativa do romance, verificamos que os acrescentos de Mário de Carvalho introduzem coerências onde o romance deixava dúvidas, procuram verosimilhanças que substituam explicações maravilhosas, densificam as personagens, explorando os dilemas em que se encontram, favorecendo justamente a intensidade de assunto e a unidade de efeito.

Em toda esta complexificação, parece-nos que a relação hipotexto/hipertexto também fica marcada por estratégias de parodização, na medida em que o narrador do conto olha para o romance com um distanciamento crítico irónico, visível na ficcionalização dos bastidores do enredo e na amplificação de ações que não se compadecem com a brevidade do romance. De certa forma, o conto problematiza as decisões e os conflitos que o romance sumariamente aflora e que, no conto, são simultaneamente partilhados e dramática e individualmente vividos, tornando-o mais irónico, mas também mais tenso e amargo.

Destes processos transpositivos, a reparação a que o conto procede diante de trechos de maior incoerência revela um autor atento aos estranhamentos que o romance suscita, em parte devido à sua brevidade, e com os quais o conto não se compadece. É, por exemplo, o caso da imprecisão da relação espacial entre o paço régio e o palácio condal. Se o “- ‘Inda agora vim do paço (...)’ (Ferré, 2001: 333)⁶, proferido pelo conde quando o rei o chamou à corte, pode ser lido hiperbolicamente, já o facto de, na cena seguinte, el-rei bater a uma porta do palácio do conde (o texto não diz qual), perguntando-lhe se já matara a condessa, deixa dúvidas quanto à sua verosimilhança espacial. No conto, apesar de o espaço continuar a ser indefinido, opera-se uma translação espacial, corrigindo a cartografia: quando o rei aguarda o regresso do conde na sua torre de menagem, vê “o solar de Jano [que] figurava um ponto mal discernível na paisagem” (Carvalho, 1991:109). Embora o rigor não seja muito maior, a situação relativa dos dois edifícios torna viável a rápida deslocação, mesmo assim, no conto, dilatada no tempo, de acordo com uma expressão temporal concreta: “Ainda não há uma semana” estivera no paço (Carvalho, 1991: 106). Dir-se-ia que estas expressões espaciotemporais contêm um efeito de real e restituem uma verosimilhança a que as versões do romance nem sempre respondem, sinalizando na transposição os protocolos de escrita de cada um dos géneros.

Também do ponto de vista do tempo histórico, o romance enfrenta vazios endémicos. Embora «Conde Iano» possa ser enquadrável nos romances históricos, a sua referencialidade perdeu-se nos tempos e não deixou rasto na superfície do texto⁷. O autor textual do conto, de novo sensível a esta ausência, preenche o vazio do romance para que remete o “- ‘Inda agora vim do paço (...)’” (Ferré, 2001: 333), com os três primeiros capítulos que operam uma recontextualização cuja historicização transforma o herói num cruzado recebido em glória na corte, numa alusão factual plausível (Marinho, 1996: 261) que permite situar a diegese na época das cruzadas, entre os séculos XI (1096) e XIII (1270),

6. Pela razões antes aduzidas, o confronto será feito apenas com esta versão.

7. Refiro-me sobretudo ao romance português retocado por Garrett, a versão de que mais se aproxima o conto. Nalgumas das versões compiladas por Teófilo Braga, pelo contrário, encontram-se referências, por exemplo, aos reis de Castela, de Hungria ou de Marrocos (1982: 500, 509, 524), o mesmo acontecendo nas versões editadas por Ferré (2001: v.g., 431-432, 438-440).

alargando-se assim o tempo da diegese que, no romance, se inicia prototipicamente perto do clímax (Ferré, 1987).

Em relação ao espaço, o único topónimo que o conto introduz diz respeito à origem da condessa: “casado velho da Hungria” (Carvalho, 1991:94), o que, para Rodrigues (2006: 309) poderia ser lido como referência à nação que, até 1526, barrava o avanço turco. Porém, esta data não se afigura compatível com a referência às cruzadas, comprometendo a plausibilidade da alusão. Dada a coincidência entre a presença da Hungria no conto e nas versões castelhana e inglesa, editadas por Garrett (1963: 92-93, 105), poderá pensar-se numa mera importação ou num efeito paródico, pois, ironia do destino, nessas versões, a infanta recusara-se a casar com um pretendente da Hungria.

Ao contrário do que é usual nesta relação hipo-hipertexto, desta feita é o conto que confunde o momento do casamento de Jano. No romance, o conde afirma ter casado “Já passa mais de ano e dia!” (Ferré, 2001: 83). Resta saber se esta fórmula deve ser interpretada literalmente ou como expressão genérica sem conteúdo exato; pelo menos, a isso somos inclinados quando a confrontamos com o plural na referência aos filhos de Jano (Ferré, 2001: 332) que, noutro momento, é substituído por apenas uma criança de colo (Ferré, 2001: 333, 335) e, noutras versões, por três ou dois filhos. No romance, a quantificação numérica não carece de grande precisão, pois tem um valor mais simbólico do que literal. O conto, por seu turno, não refere o ano do casamento, mas, pelo número de filhos que se atribuem ao conde, é possível inferir que ocorreu antes da sua ida para a cruzada. Apesar disto, a cronologia permanece difusa, pois, quando a infanta o censura por não ter cumprido a promessa, o conde diz, numa outra eventual notação formular, que “passaram anos e anos” (Carvalho, 1991: 94). A ser assim, estranha-se o “lenço de seda vermelha que o conde lhe [à infanta] ofertara em arras antes de partir para a Cruzada” (Carvalho, 1991: 99). Então, o casamento teria sido posterior a esse momento, o que não se coaduna com o que Jano diz terem sido “promessas de menino” (Carvalho, 1991: 110). Enfim, a manutenção quase risível desta série de incongruências, num conto que busca introduzir na matéria do romance referências necessárias ao seu leitor, afigura-se mais um processo de distorção paródica, não do romance, que é feito destes ziguezagues, como se viu, mas da chave hipertextual que tem vindo a ser usada na transposição do «Conde Iano», coincidindo ludicamente os modelos hiper e hipo no texto de chegada. Ora, se as notações espaciotemporais não são relevantes no romance, já o conto carece de balizas que deem coerência às relações entre as personagens e seus domínios e, quando prescinde delas, fica-se na dúvida se se tratará de uma distração ou de uma imitação irónica das incoerências internas e das variantes que as diferentes versões oferecem.

Uma outra forma de recontextualização ocorre também na antecipação, no conto, do que poderá vir a ser a *causa mortis* da infanta. Recusando-se a intervenção do maravilhoso cristão na sua morte —“(…) / Pelos males que fazia; // descasar os bem casados, / coisa que Deus não queria” (Ferré, 2001: 335)—, desde o primeiro capítulo que a personagem é apresentada com uma “tosse, intermitente e seca” (Carvalho, 1991: 88) e esta sua fragilidade atravessa todo o conto (Carvalho, 1991: 88-89, 92, 94, 98), tornando a sua morte natural e não uma consequência de um castigo divino. Deste modo, a secularização, operada por uma substituição de motivações, ou seja, por uma transmotivação (Genette, 1982: 409-410), sinaliza, também ela, a chave em que se há de ler o conto, ao mesmo tempo que cria uma expectativa que diverge do romance.

No confronto das características genológicas de cada um dos textos, são muitas claras as diferenças entre o romance, que se define como dramático-narrativo, por oposição ao conto, que inclui outras modalidades do discurso, como seja a descrição tanto do espaço como das personagens, um domínio em que o conto parece dar corpo ao que, no romance, quase se reduz a uma voz e a brevíssimos apontamentos sobre as emoções de personagens sem rosto. Nesta operação, o conto veste os esboços expressivos, mas sintéticos, e expande a sua caracterização psicológica através de novas ações, como já se viu a propósito da infanta.

Com a exceção do conde, o anonimato das personagens é comum aos dois géneros, conferindo a ambos uma feição universalista. Já à concentração de personagens no romance, onde estão reduzidas a quatro, contrapõem-se a sua multiplicação no conto e os paralelismos que entre elas se podem traçar. Tirando partido da simbologia do número três e sete, frequentes no romanceiro, também no conto, três cavaleiros replicam os três monges iniciais: neste grupo, dois monges escoltam um mais velho, o conselheiro régio, e, do outro grupo, dois acompanham o sargento que executa as ordens do rei. O poder régio expande-se assim pelos braços consultivo e executivo, desenvolvendo-se a ação tirânica mostrada e dita no romance (Ferré, 2001: 333 e 334, respetivamente). Também nas três tentativas de fuga, o conde se debate sucessivamente com três tipos de oponentes: o mesmo “sargento do rei (...), rodeado de besteiros” (Carvalho, 1991:120), “sete cavaleiros com lanças a pique” (Carvalho, 1991: 121) e um estranho jogral (Carvalho, 1991: 123).

Em todas estas personagens, o autor textual amplia o sentido da prepotência régia que se desdobra em várias manifestações e num desenho cuja complexidade contrasta, no romance, com a aceitação quase imediata do desejo da infanta. Assim, a breve hesitação do rei (“Sem saber que lhe diria” —Ferré, 2001: 333), circunscrita ao plano familiar, é dramatizada e expandida, no conto, com a consulta de seu antigo ministro, um dos três monges que chegam ao paço. Porém, sinalizando o abuso do poder régio, “O velho monge (...) logo entendeu que el-rei não precisava de conselho, mas de fiador...” (Carvalho, 1991: 102) e, como tal, convoca a razão de estado, o único argumento que podia ir ao encontro da vontade do rei e resolver o eventual dilema. Na réplica desta cena —a visita do conde ao bispo—, a frouxidão do religioso é ainda mais notória, pois não quer hostilizar o rei nem Jano, o seu potencial sucessor e, na atitude que o conde considera “um arremedo de Pilatos”, todo o seu discurso reflete “um medo visceral a el-rei” (Carvalho, 1991: 115).

Se a amplificação da tirania régia dá lugar a cenas e a diálogos que a demonstram e que introduzem uma nota de evidente crítica social, também a arrogância classista se afigura um “passeio inferencial” (Eco; 1972: 32) desenvolvido a partir dessa prepotência e visível tanto no modo como a infanta repele os seus subalternos —sejam o besteiro (Carvalho, 1991: 88), ou a aia (Carvalho, 1991: 95)—, como na intolerância do conde face à ordem do sargento (Carvalho, 1991: 106), intensificando-se, assim, a ironia criticamente destrutiva (Hutcheon, 1985: 32) com que são olhadas as relações sociais, que no conto se descobrem face ao silêncio do romance.

A tirania repercute-se ainda nos braços armados do rei, os quais cercam o conde, desde o momento em que Jano devolve ao bispo a bacia destinada à cabeça de sua mulher, para logo a receber de volta das mãos da patrulha que o alcança (Carvalho, 1991: 115), até ao cerco que lhe é sucessivamente movido nas três tentativas de fuga ao seu destino. E se

a perseguição militar pode ser lida como uma extensão do poder régio, o facto de barrar sistematicamente os movimentos do conde confere uma dimensão trágica à vã fuga do homem condenado. Enquanto nos dois textos, a ausência de solução se expressa no confronto entre os condes, uma vez que as propostas da condessa não são exequíveis (Ferré, 2001: 334 e Carvalho, 1991: 127-128), ao diálogo do casal, o conto antecipa a má-consciência do conde por abandonar os filhos, ameaçados de morte pelo rei, e as condenações da sua fuga. Este sentido, que Sequeira (2002: 290) identifica como um tema da preferência de Mário de Carvalho, é reiterado pelo modo como os sentimentos, comuns ao romance, se associam à teatralidade dos gestos do conde —tanto no episódio da fuga, como no capítulo final (Carvalho, 1991: 119-124, 131)—, homem trágico vergado sob o peso de um destino a que não consegue escapar, uma metáfora da subjugação total e da impotência.

Com a introdução de um jogral híbrido, que o conde encontra durante a sua fuga, o conto encaminha-se para o fantástico pelo temor que esta figura inspira e pelas dúvidas que convida quanto à sua identidade (Todorov, 1970), não só pelo conhecimento transcendente que manifesta, mas também pelo movimento da espada e suas partes, incompatível com as leis da gravidade, pela impossibilidade de conciliar eventuais suspeitas de um ser demoníaco com a passividade com que aceita a benzedura de Jano (Carvalho, 1991: 123-124), e, sobretudo, pela sua função simultaneamente crítica —“Grande e rara desonra é entre a moirama desamparar mulher e filhos”— e destinadora —“Para diante não há mais caminho, senhor cavaleiro...” (Carvalho, 1991: 123). Por outro lado, neste anúncio da condenação que pende sobre Jano, a intervenção do jogral aproxima-se também do coro da tragédia. Neste concerto, pese embora a racionalidade do seu discurso, persiste a irracionalidade da personagem e a incompreensão que gera no conde, que lhe lança um “Quem és tu?” (Carvalho, 1991: 124) que, pelo desgoverno em que Jano se encontra, ganha laivos metafísicos. Ainda assim, esta intrusão do fantástico a tematizar os limites da ação e do conhecimento humano e a enfatizar o universo solvente em que se move o conde não parece comprometer a racionalidade dominante nos processos de transposição do romance para o conto, patente, entre outros aspetos, no esforço de dotar a narrativa de uma verosimilhança que o romance nem sempre contempla.

4. Nesta análise dos procedimentos de expansão, cumpre ainda mencionar o mecanismo transposicional da valorização (Genette, 1982: 513), integrado na transvalorização enquanto “opération d’ordre axiologique sur la valeur explicitement ou implicitement attribué à une action ou à un ensemble d’actions: soit, en général, la suite d’actions, d’attitudes et de sentiments que caractérise un ‘personnage’”. Ora, é no termo positivo desta transvalorização axiológica que se insere o processo usado em relação à condessa, a grande figura do conto, responsável por um momento de ironia trágica, na sua incompreensão do sentido da bacia dourada e na sua falsa interpretação como um presente do rei. Numa outra vertente, o conto amplifica as acusações de aleivosia e de cobardia que, no romance, a personagem dirige ao marido (Carvalho, 1991: 87), censurando agora o patético Jano por não ter enfrentado o rei (Carvalho, 1991: 128); do mesmo modo, as alternativas que, no romance e no conto, a condessa lhe sugere dão lugar a um comportamento de grande frieza e dignidade, pois é ela que conduz o conde ao patíbulo, lhe dá o alfange e o encoraja e deixá-lo cair, numa singular variação da intenção de suicídio que se lê numa

versão manuscrita de Almeida Garrett (Ferré, 2001: 337)⁸. A teatralidade dramática daquele gesto dissolve-se numa irónica intervenção do narrador junto do leitor: “sabeis como”. Na cena quase final, o contraste entre esta condessa dominadora e um Jano flébil é flagrante e, de novo num jeito parodístico, se assiste à despersonalização corrosiva do cruzado e do mito que representa.

O desfecho, eventualmente inspirado no *Cancioneiro de Antuérpia*, de c. 1547 (Carmo, 2012: 14; Méndez Pidal, 1945: 108-115; Garrett, 1963: 91-103)⁹, mantém a linha de racionalidade que domina o conto, tanto na referência à morte da infanta, como na consequente supressão da intervenção maravilhosa da criança de colo que, no romance mais próximo do conto, anunciara a punição divina da infanta. Quanto a Jano, vencido pela vida, volta à corte sem alma, alheado do mundo, mas fiel ao seu rei.

5. Confrontados os principais pontos de contacto entre o hipotexto e o hipertexto, conclui-se que, nos processos de transposição observados a partir de Genette, domina o desenvolvimento/ampliação, sendo as supressões escassas e sobretudo associadas ao maravilhoso que o autor textual enjeita e ironicamente transmotiva, no exercício de racional distância crítica que move a transposição paródica e que tem subjacente o mecanismo de re- ou de transculturalização que também lhe é inerente (Hutcheon, 1985: 32), aqui com particular relevo na correção de fatores de estranhamento presentes no romance.

Nesta transposição, não só as personagens são densificadas, explorando-se os dilemas com que se confrontam, através da adição de novas personagens e situações narrativas (consultas, fugas, perseguições, propostas), como boa parte das ampliações radicam em referências sumárias do romance. Outras vezes, mas em menor grau, preenchem-se vazios ou encontram-se soluções para imprecisões, ou ambivalências textuais.

Não se tratando de uma reescrita histórica, o conto revela pontos de contacto com alguns dos processos do romance histórico, muito particularmente na atitude crítica e irónica que subjaz à escrita do romance histórico pós-moderno, tanto na imitação distanciada de processos narrativos, como ao desmontar crenças ou narrativas que a tradição firmou, ao veicular a denúncia dos dominadores, ou ao mostrar os excessos da política de casamentos e da figura do cruzado. Porém, o conto difere deste enfoque porque não são os dominados que ouvimos, mas sim a voz de um narrador que, em momentos que o romance tradicional não contempla, não se priva de sublinhar as relações de poder e de dominação que ligam rei, infanta e conde aos seus subalternos e que acabam por subjugar Jano e sua mulher.

O modo como esta reescrita se processa não só gera um texto novo, como lê o texto-fonte com um olhar distanciado e crítico que se afigura compaginável com a paródia: do ponto de vista formal, pelos mecanismos de transformação e pelas citações de fragmentos do hipotexto; do ponto de vista do conteúdo, pelo olhar distanciado com que o

8. Segundo indicação de Ferré (2001: 336), o texto encontra-se “entre as páginas 28-35 e 38-41, no *Cancioneiro de Romances, Xacaras, Solaos*, depositado na Sala Ferreira Lima da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.”. Cf. os vv. 46-47: “Dai-me cá essa toalha, / que me quero eu enforçar, / pouparei a meu marido / o crime de matar.” (Ferré, 2001: 337). Observe-se que, como na maior parte das versões portuguesas, o suicídio é evitado pelo anúncio da morte de dona Silvana.

9. Nesta versão, o conde estrangula a condessa e faz parecer que se tratou de uma morte natural.

romance é lido e criticamente desconstruído, sobretudo ao nível da intriga, das personagens e da ideologia.

Nesta síntese bitextual, a paródia do romance tradicional complexifica a sua linearidade narrativa e, do ponto de vista genológico, revela as possibilidades que o conto permite: na ampliação do palco social, na irradiação da autoridade que ironicamente revela as motivações que movem as personagens, na desocultação das relações de poder que entre elas se entrecruzam, nas arrogâncias classistas e na dissolução do maravilhoso em prol do fantástico.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- BRAGA, Teófilo (1982), *Romanceiro Geral Português*, Pere Ferré (ed.), Lisboa, Vega.
- CARMO, Carina Infante do (2012), «Mário de Carvalho: Quatrocentos mil sestércios seguidos do Conde Jano», in *O Grande Prémio do Conto Camilo Castelo Branco (1991-2009). Estudos e antologia*, Petar Petrov (ed.), Lisboa, Roma Editora, 9-17.
- CARVALHO, Mário (1991), *Quatrocentos mil sestércios seguidos do Conde Jano*, Lisboa, Editorial Caminho.
- CONSTÂNCIO, Natália (2004), *Paixão, Alevisia e Morte em Conde Jano de Mário de Carvalho*, Lisboa, Apenas Livros.
- DURÁN, Agustín (1851), *Romancero General ó Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVII*, tomo 1, Madrid, BAE.
- ECO, Umberto (1979), *The Role of the Reader. Explorations in the Semiotics of Texts*, Bloomington, Indiana University Press.
- FERRÉ, Pere (1987), *Estratégias Dramatizadoras do Romanceiro Tradicional Português*, Lisboa, Tese de Doutoramento apresentada à Universidade Nova de Lisboa.
- FERRÉ, Pere (2001), *Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna. Versões Publicadas entre 1828 e 1960*, Vol. II, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- GARCÍA LORENZO, Luciano (1972), *El tema del conde Alarcos. Del Romancero a Jacinto Grau*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- GARRETT, Almeida (1963), *Romanceiro*, Tomo II, Fernando de Castro Pires de Lima (ed.), Lisboa, Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho / Gabinete de Etnografia.
- GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. 1, Paris, Éditions du Seuil.
- GOULART, Rosa Maria (2004), «O Conto: da Literatura à Teoria Literária». *Forma Breve 1 – O Conto: Teoria e Análise*, António Manuel Ferreira (ed.), Aveiro, Universidade de Aveiro, 9-16.
- HUTCHEON, Linda (1985), *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-century Art Forms*,

New York, Methuen.

MANZINI, Guido (1959), *La romanza del Conde Alarcos*, Pisa, Libreria Goliardica Editrice.

MARINHO, Maria de Fátima (1996), «O sentido da história em Mário de Carvalho», *Revista da Faculdade de Letras «Línguas e Literaturas»*, XIII, 257-267.

MENÉNDEZ PELAYO (1906), *Antologia de poetas líricos castellanos*, Madrid, Hernando y Cía.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1968), *Romancero Hispánico - Hispano-portugués, Americano y Sefardí*, Tomo I, Madrid, Espasa-Calpe. S.A.

PINTO-CORREIA, João David (1984), *Romanceiro Tradicional Português*, Lisboa, Editorial Comunicação.

RODRIGUES, Ernesto (2006), «Leitura de 'Conde Jano', de Mário de Carvalho», in *Conto Português: Séculos XIX-XXI: Antologia Crítica*, Maria Isabel Rocheta e Serafina Martins (eds.), Lisboa, Caixotim, 307-312.

SEQUEIRA, Rosa Maria (2005), «O 'Conde Jano' de Mário de Carvalho: uma história de desejo no desejo de história», in *Colóquio Literatura e História: Para uma Prática Interdisciplinar*, 1, Lisboa, Universidade Aberta, 285-296.

TODOROV, Tzvetan (1970), *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil.

VASCONCELOS, José Leite de (1958), *Romanceiro Português*, Vol. 1, Coimbra, Universidade de Coimbra.

NOTAS ACERCA DE LA PERVIVENCIA DEL ROMANCERO SOBRE FERNÁN GONZÁLEZ EN LA ESCENA ÁUREA*

ALBERTO ESCALANTE VARONA

Universidad de La Rioja

RESUMEN

En este artículo se estudia el empleo de los romances sobre Fernán González en las comedias barrocas sobre el personaje. Se parte de una revisión bibliográfica de textos literarios medievales en los que se trate el motivo de la rebeldía del conde. Se listan las comedias barrocas conocidas hasta la fecha sobre este argumento (*El conde Fernán González*, *La libertad de Castilla*, *Lo que puede el oír misa*, *La más hidalga hermosura*, *Las amazonas de España*). Sobre este doble corpus, se trazan posibles conexiones intertextuales, atendiendo a paráfrasis, al uso del romance como recurso de ambientación y al empleo de imágenes y motivos tradicionales.

PALABRAS CLAVE

Romancero histórico; Alfonso Hurtado de Velarde; Francisco de Rojas Zorrilla; Juan del Castillo; épica castellana.

ABSTRACT

In this paper, we study the use of the *romances* about Fernán González in a selection of Baroque plays about the legend of this character. We revise the bibliography of medieval literary texts referring to the motif of the rebellion of the count. We also establish a corpus of Baroque plays where this motif appears (*El conde Fernán González*, *La libertad de Castilla*, *Lo que puede el oír misa*, *La más hidalga hermosura*, *Las amazonas de España*) and look for intertextual connections between the texts from this double corpus, such as paraphrases, the use of *romances* as a device for the development of historic settings, and the use of traditional literary motifs and images.

KEYWORDS

Historic *romances*; Alfonso Hurtado de Velarde; Francisco de Rojas Zorrilla; Juan del Castillo; Castilian epics.

* Este trabajo se encuadra dentro de las actividades financiadas por las Ayudas a la Formación del Profesorado Universitario (FPU14/00928) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

1. INTRODUCCIÓN

Al igual que con otros tantos motivos y argumentos de la épica castellana, los trabajos de Menéndez Pidal constituyen un punto de partida ineludible para el estudio del romancero sobre Fernán González. No obstante, es necesaria una actualización de tales contenidos, en un doble sentido: tanto en la ampliación del corpus de romances, si es posible, como en el estudio de la influencia de estas fuentes en otras manifestaciones literarias. En el caso de la leyenda de Fernán González, esta se transmite a lo largo del siglo XVII fundamentalmente a través de crónicas y comedias. Para este trabajo, proponemos una aproximación al panorama teatral sobre este asunto, atendiendo al indudable conocimiento que los dramaturgos barrocos tendrían de la leyenda del conde gracias a dos fuentes textuales: las crónicas y los romances. La configuración narrativa y finalidad informativa de los romances contribuyen a la configuración de un argumento tradicional compartido, al que los dramaturgos recurren libremente. De este modo, componen obras tan reconocibles y dependientes del relato popular, como innovadoras en la introducción de nuevas interpretaciones del comportamiento rebelde del conde. El corpus actualizado de comedias barrocas sobre Fernán González invita a la ampliación de las conclusiones críticas realizadas sobre otras obras canónicas del periodo, como *El conde Fernán González* de Lope de Vega, sobre las que ya se ha estudiado su dependencia con respecto al romancero más allá de su empleo como fuente textual.

En este trabajo, partiremos de la configuración textual de la rebeldía de Fernán González a lo largo de la literatura medieval, a través de diferentes géneros: apreciaremos la merma progresiva de este motivo en la producción cronística regia, frente a su pervivencia en las composiciones épicas tardías. Sobre las conclusiones que extraigamos de este panorama, realizaremos una revisión bibliográfica de las comedias barrocas sobre el conde en las que se trate su rebeldía. A continuación, y sobre el corpus dramático recogido, aplicaremos como metodología de análisis un esquema de formas de uso del romancero como fuente en la composición de comedias, que obtendremos tras la lectura del estado crítico de la cuestión. Nos centraremos en las siguientes piezas: *La libertad de Castilla*, de Hurtado de Velarde; *La más hidalga hermosura*, de Juan de Zabaleta, Francisco de Rojas Zorrilla y Pedro Calderón de la Barca; y *Las Amazonas de España*, de Juan del Castillo.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN: LA REBELDÍA DE FERNÁN GONZÁLEZ COMO MOTIVO Y SU CONFIGURACIÓN TEXTUAL

Desde su primigenia configuración épica hasta sus reformulaciones dramáticas románticas, la leyenda de Fernán González ha demostrado su enorme capacidad de adaptación a diversas tipologías textuales literarias, atendiendo a muy diversas circunstancias contextuales de tipo sociopolítico que repercuten en la caracterización del personaje¹. En la Edad Media apreciamos su configuración como héroe épico, clerical y caballero cortésano. Esta será la triple faceta que perdurará a lo largo del Barroco, plasmada de forma

1. Véase la antología de Correa Calderón (1946; citamos por la reedición de 1964), primera recopilación sistemática de la literatura escrita sobre el conde. Actualizamos y ampliamos el corpus en un trabajo en el que recogimos las aportaciones críticas realizadas en estas últimas décadas y localizamos piezas inéditas (Escalante Varona, 2016).

viva y palpable en las tablas. Cabe destacar que estas tres vías no se desarrollan de forma heterogénea. Su permeabilidad e interconectividad viene determinada por su propia conformación cronológica. De esta forma, los relatos épicos sobre el personaje, rastreables en hipotéticos cantares de gesta donde se narra su rebeldía contra el rey de León, influyeron en la redacción de los relatos monacales posteriores, como el *Libro de Fernán González*. Finalmente, el filtro alfonsí condiciona la recepción tardomedieval del héroe como guerrero contra el islam y vasallo fiel, eliminándose así su natural condición rebelde.

No obstante, esta rebeldía perdura como motivo tradicional. El conflicto castellano contra León y Navarra, así como los relatos novelescos sobre la relación romántica entre el conde y doña Sancha, constituirán una atractiva base para romances y, posteriormente, comedias. Todo ello sin ir en detrimento de los rasgos religiosos del relato, que pasarán de sostener las adscripciones identitarias de monasterios como Arlanza o San Millán a consistir en motivos argumentales puramente espectaculares o tópicos fosilizados, ya en las dramaturgias áurea y dieciochesca. De igual modo, la presentación del conde como caballero esforzado y vasallo ejemplar, que surge en el siglo XIV en el ámbito cortesano castellano, resulta de gran interés para la práctica teatral barroca, en la que la escena se convierte en muestra de modelos de comportamiento y defensa de la ideología monárquica.

En lo referente a la rebeldía del conde, constituye, como indicábamos, un motivo configurado especialmente a lo largo del Medioevo en textos épicos. La existencia de una tradición narrativa de tipo oral, datada entre los siglos X y XIII y denominada comúnmente por la crítica como *Cantar de Fernán González*, supone un primer estadio literario que influiría notablemente en la percepción del relato y el personaje por parte de autores posteriores. Guerrero (2001), atendiendo a las circunstancias de producción y transmisión de la cultura medieval en canales fundamentalmente orales, propone estudiar esta obra desde el concepto de la *oralitura*: una literatura de ámbito oral, multiforme, en la que los diferentes episodios narrativos se asientan en la memoria colectiva y se retroalimentan continuamente, combinados de forma variada por juglares en múltiples composiciones narrativas, hasta quedar registrados de forma fragmentaria en textos tardíos. Partiendo de esta apreciación, debemos señalar cuál sería la caracterización del personaje en esta tradición. Grande Quejigo (1991: 45), siguiendo las tesis de Menéndez Pidal (1899), propone la existencia de un cantar primitivo con un “fuerte carácter anti-leonés y rebelde”, una segunda versión “más novelesca”, con episodios como la deuda del caballo y el azor y la boda con doña Sancha (1991: 54), y una tercera rastreable en las crónicas alfonsíes, en los que la rebeldía del conde se rebaja intensamente. La crítica ha localizado restos de esta rebeldía en textos épicos tardíos: el romancero, las *Mocedades de Rodrigo* y determinadas crónicas (como la *Crónica Geral de 1344*). No obstante, aún continúa debatiéndose si estos restos proceden de esa tradición primigenia o de reformulaciones tardías. En cualquier caso, el motivo seguiría siendo el mismo: un conde rebelde contra su señor. Retomando la opinión de Pérez Priego (1989: 249), la plasmación por escrito de esta tradición oral en el siglo XIV, ya sea en sus variantes primigenias conservadas hasta entonces en sus añadidos épicos tardíos, correspondería a actualizaciones concretas de la leyenda, no a la leyenda en sí.

En cualquier caso, la rebeldía del conde constituye su principal rasgo distintivo, y, como tal, *polémico* para todo aquel que reescribiese el relato. La rebelión castellana hacia León exige una toma de posición literaria, ya sea para reproducirla o silenciarla. En el

monasterio de Arlanza se conocen los materiales épicos (Bailey, 1999: 97), pero se minimizan en el *Libro de Fernán González*. Lo mismo ocurre en la *Estoria de España* alfonsí, pero la ideología cortesana del monarca condiciona la reescritura del personaje como vasallo respetuoso y moralizante. La *Crónica Geral de 1344*, por el contrario, recoge pasajes especialmente violentos y controvertidos de esta rebeldía. En las *Mocedades de Rodrigo*, por último, se recuperan episodios como la prisión en Navarra y la venta del caballo y el azor, aunque con elementos novelescos propios de la épica tardía.

Dentro de este panorama, la lectura del romancero tradicional resulta indispensable para rastrear la pervivencia de los argumentos y motivos épicos en manos del pueblo. Independientemente de que recojan elementos de los cantares primigenios o tardíos, todos ellos conformarían un mismo *sustrato* tradicional en el que la rebeldía del conde continuaría latente.

La datación de los romances sobre Fernán González plantea los mismos problemas que el resto del romancero tradicional. La crítica ha aceptado mayoritariamente su carácter episódico, derivado de fragmentos de cantares previos que no se registran por escrito hasta el siglo XV (Deyermond, 2008: 219-25). En cuanto al romancero nuevo, como veremos más adelante, prueba la pervivencia del tema de la rebeldía en los siglos XVI y XVII.

Menéndez Pidal (1899) estableció el estudio aún hoy canónico sobre el romancero de Fernán González, al recopilar, editar y estudiar sus textos². Entre los romances tradicionales, recoge tres: “Castellanos y leoneses tienen grandes intenciones”, sobre el violento encuentro del conde con el rey leonés (episodio que también aparece en la *Crónica Geral de 1344*); “Buen conde Fernan Gonçalez, el rey embia por vos”, sobre la llamada a cortes en León y la segunda prisión del conde; y “Por los palacios del rey pelegrina va una tarde”, cargado de elementos más novelescos como los amores entre el rey y una joven, la súplica de doña Sancha por la liberación del conde y la visita de una fantasmal Sancha a su marido, anunciándole su próxima muerte³. Entre los romances no tradicionales, distingue entre semi-populares (refundiciones del siglo XVII, que localiza en comedias de Lope y Hurtado de Velarde⁴), semi-eruditos (en los que los autores reutilizan elementos tradicionales⁵), eruditos (versificaciones de textos cronísticos con finalidad didáctica⁶) y artísticos (compuestos con total libertad, sin dependencia directa con episodios y fuentes tradicionales⁷).

2. Menéndez Pidal, con posterioridad (en 1953), reformuló estas opiniones en su *Romancero tradicional* (aquí seguimos la reedición de 1963). No incluyó el romance “Por los palacios del rey pelegrina va una tarde”; igualmente, su clasificación para los romances no tradicionales se reduce a dos categorías, distinguiendo así entre romances eruditos (los de Burguillos, Alonso de Fuentes y Sepúlveda) y artificiosos (de Juan de la Cueva, Gabriel Lasso de la Vega y los romances “El conde Fernán González que tiene en Burgos su campo”, editado en la *Séptima parte de varios romances nuevos*, y “Juramento llevan hecho, caminan por Arlançon”, editado en la *Quarta y Quinta parte de Flor de romances*).

3. Catalán (2000: 562-565) señala que solo los dos primeros son romances sobre Fernán González con claras raíces épicas. Indica también la existencia de “un tercer romance referente, posiblemente a Fernán González (...), parece tener también raíces épicas: ‘En Castilla no avié rey ni menos enperador’”.

4. Ambos refunden el romance tradicional “Buen conde Fernán González”.

5. Son los romances “Preso está Fernan Gonçalez el gran conde de Castilla”, “Preso está Fernan González el buen conde castellano”, “El conde Fernan Gonzalez cabel la villa de Lara” y “Juramento llevan hecho todos juntos á una voz”.

6. Localiza dos de Alonso de Fuentes, ocho de Lorenzo de Sepúlveda y diez de Juan Sánchez de Burguillos.

7. Localiza uno de Juan de la Cueva, otro de Gabriel Lobo Lasso de la Vega y otro anónimo.

En los romances recopilados por Menéndez Pidal apreciamos cómo los episodios que conforman la materia épica del personaje perduran en la memoria colectiva: las cortes en León, la venta del caballo y el azor, la prisión en León y la liberación por parte de doña Sancha constituyen argumentos atractivos para la narración. En ese sentido, la relevancia identitaria del conde como fundador mítico de la independencia castellana se reduce para potenciar su vertiente como galán enamorado. La lejanía cronológica con respecto al conflicto castellano-leonés influye en la topicalización de la rebeldía del personaje (Pérez Priego, 1989: 250). Por tanto, cuando esta tradición salte a la escena barroca adquirirá nuevos significados: la configuración épica del relato será tanto fuente de aventuras como sostén de una decidida defensa de la monarquía, a través de un héroe que ha extendido su relevancia legitimadora desde el primitivo núcleo castellano hasta toda la Corona hispánica.

3. LA REBELDÍA DE FERNÁN GONZÁLEZ: UN MOTIVO POLÉMICO EN LA ESCENA ÁUREA

Para analizar la pervivencia del romancero sobre Fernán González, derivada de la tradición épica sobre el personaje, en la comedia barroca, seguiremos la siguiente metodología. En primer lugar, rastreamos las comedias sobre el personaje que se compusieron o estrenaron a lo largo del siglo XVII. A continuación, estableceremos un modelo de análisis sobre el empleo de los romances en estas comedias, atendiendo a tres factores: su paráfrasis y empleo como fuente directa, sus rasgos lingüísticos como modelo de ambientación y la pervivencia de sus episodios y motivos. Finalmente, aplicaremos este modelo a aquellas comedias de entre las recogidas en el corpus en las que apreciemos la reutilización de la materia romancística.

3.1. *El conde castellano, desde Lope de Vega hasta Juan del Castillo*

En 1603, en el volumen *Seis comedias de Lope de Vega y de otros autores*⁸, se publica la comedia *La libertad de Castilla por Fernán González*. Aunque Lope rechazó haber escrito esta pieza, el debate sobre su autoría ha sido complejo y se han propuesto los nombres tanto del propio Lope (pese a su negativa), de Liñán de Riaza y de Hurtado de Velarde (esta última es la opción seguida por la mayoría de la crítica, desde que la expuso Menéndez Pelayo, 1949: 294). Destaca por estar escrita en fable y por recuperar los elementos de rebeldía del personaje, que conducen finalmente al reconocimiento de la independencia del condado⁹.

Posteriormente, Lope de Vega firma la comedia más relevante de este corpus, tanto por la completa concentración que realiza de los materiales épicos y monásticos como por el interés crítico que ha suscitado. En *El conde Fernán González*¹⁰, Lope resume todo el relato canónico del personaje, en su triple conflicto contra Navarra, León y el islam.

8. *Seis comedias de Lope de Vega Carpio, y de otros autores*, Lisboa, Imprenta de Pedro Crasbeeck a costa de Francisco Lopez, 1603.

9. Cuenta con edición crítica (Hurtado de Velarde, 1986), realizada por Gabriella Zoller.

10. *Parte decinueve y la mejor parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Imprenta de Juan González, 1624.

Recurre a la *Crónica de Ocampo* (Grande Quejigo / Roso Díaz, 2005) y a los romances tradicionales como fuentes para la elaboración del argumento.

La más hidalga hermosura, de Juan de Zabaleta, Francisco de Rojas Zorrilla y Pedro Calderón de la Barca, es una obra peculiar en este panorama. El conde aparece representado como vasallo fiel al rey de León: suprimido así su carácter rebelde, se potencian sus rasgos como galán enamorado de doña Sancha. El argumento, inspirado en el relato tradicional de la prisión en Navarra, acaba determinado por la trama amorosa inventada por los tres ingenios.

A mediados de siglo, en *Favores que hizo Dios al señor conde Fernán González* [s. a., s. l., s. i.] un anónimo capellán del monasterio de San Pedro de Arlanza recupera los episodios tradicionales de la leyenda configurada en el monasterio, y ofrece una pieza propagandística. Se centra especialmente en la lucha del conde contra el enemigo musulmán y en la intervención milagrosa de Santiago y San Millán en el combate, a través de la intercesión del fraile Pelayo, primer eremita del monasterio.

Impresa en 1665, la comedia *La virgen de la Fuencisla*, escrita por Sebastián de Villaviciosa, Juan de Matos Frago y Juan de Zabaleta¹¹, plantea en su segunda jornada un episodio poco frecuente en la tradición: la conquista de Madrid a manos de Fernán González, Ramiro II y los capitanes segovianos Día Sanz y Fernán García.

*Lo que puede el oír misa*¹², de Mira de Amescua, es una rareza en este corpus. El dramaturgo incluye al conde como “viejo” en una representación de la leyenda de la *Condesa traidora*. Por tanto, el papel de Fernán González no remite a episodios de su propia tradición, sino a una inclusión anacrónica, aunque reconocible por el público en un esquema de narración continuada sobre los hechos de la historia heroica de Castilla, en el relato protagonizado por su hijo Garci Fernández.

Por último, *Las amazonas de España y prodigio de Castilla* [s.a., s. l., s. i.], de Juan del Castillo e impresa en 1701, propone una reinterpretación de la leyenda en clave puramente espectacular. Se intensifica el carácter cómico del relato, en episodios tales como el disfraz de mujer que emplea el conde para escapar de la prisión de León, así como se caracteriza a las mujeres castellanas como guerreras imbatibles que combaten al ejército musulmán junto a los hombres.

3.2. Los romances sobre Fernán González como fuentes para la creación teatral

Como indicábamos anteriormente, la crítica ha estudiado especialmente la comedia *El conde Fernán González*, de Lope de Vega, atendiendo principalmente a su estructura y composición según lo expuesto por el Fénix en el *Arte nuevo*. La combinación de elementos cultos y populares en su concepción de la tragicomedia implica el uso tanto de crónicas como de textos poéticos populares, en pos de garantizar tanto la complicidad del público como la fidelidad aparente de la pieza hacia la realidad histórica¹³.

11. *La Virgen de la Fuencisla de don Sebastian de Villaviciosa*, Madrid, Imprenta de Joseph Fernandez de Buendia a costa de Manuel Meléndez, 1665.

12. *Primera parte de comedias escogidas de los mejores de España*, Madrid, Imprenta de Domingo García y Morras, 1652.

13. Como veremos más adelante, la fidelidad del dramaturgo barroco hacia la realidad histórica siempre está condicionada por su intencionalidad política, propagandística, ideológica o estética: puede rehacer los argumentos

Nos centraremos en los estudios de Swislocki (1993, 1996) sobre este asunto, para extrapolarlos posteriormente al análisis de las comedias *La libertad de Castilla*, *La más hidalga hermosura* y *Las amazonas de España*.

Swislocki (1993: 977-978) se centra especialmente en la verosimilitud concedida por el pueblo hacia los romances como medio de transmisión de noticias, tanto del pasado como de la más inmediata cotidianeidad. Para ello, recurre a cronistas y eruditos como Ayala, Garibay, Mariana, Argote de Molina, González de Oviedo y Antonio de Herrera para justificar esta concepción medieval y áurea del romancero como fuente verosímil de datos sobre el pasado, asentada en la tradición y en la credibilidad que le otorga la sociedad. Destaca especialmente la finalidad tanto informativa como instructiva que estos textos narrativos tendrían en un público iletrado. Para Swislocki (1993: 978), Lope emplea los romances como “expresión espontánea y auténtica de la realidad histórica”. Por ello, su importancia no radica en su uso “como fuentes o materia prima”, o “su inserción, en forma de citas o alusiones”, sino “en su potencial para influir en la formación de una nueva consciencia histórica estrechamente ligada a la ideología expresada en la Comedia” (1993: 978). Si el romance expresa de forma verosímil un hecho del pasado, su uso en la comedia redundaría en la credibilidad que se le pretende otorgar a esta, lo que finalmente contribuirá a que su enseñanza ideológica se transmita de forma más eficaz. En el caso que nos ocupa, la defensa de la monarquía.

Lope es, ante todo, poeta, y que sabe perfectamente que el conocimiento que tiene el pueblo sobre el pasado proviene de esta poesía oral¹⁴ (Swislocki, 1996), a la que conceden autoridad: no solo en cuanto a los hechos narrados en estos textos, sino a la propia percepción del romance, con sus rasgos textuales bien definidos. Ello se aprecia, según Swislocki (1993: 980-982), en numerosos ejemplos de comedias de Lope¹⁵ en los que determinados personajes no solo reciben información sobre hechos de los que no han sido testigos a través de romances cantados por el pueblo, sino que además asumen su veracidad sin ningún atisbo de duda. A esto hay que añadir romances compuestos por el propio Lope, siguiendo el esquema métrico de este tipo de composiciones, para informar sobre hechos recientes, como la coronación de Carlos V, la batalla de Lepanto, las victorias del ejército español sobre los holandeses, etc. (Swislocki, 1993: 983).

Ello implicaría, por otra parte, que el esquema métrico fijo del romance, claramente percibido por el pueblo, se recibiría inconscientemente como medio autorizado para la transmisión de verdades históricas. Igualmente, los romances remiten a un sustrato narrativo sobre el pasado heroico de España que la sociedad comparte. Teniendo en cuenta

históricos a voluntad, para adecuarlos a sus propios objetivos. Al remitir a fuentes bien conocidas por el pueblo, como son los romances, el dramaturgo explota así su propia habilidad para conjugar sus intenciones particulares con la verosimilitud concedida por el pueblo hacia los episodios representados en escena. De este modo, los romances, ampliamente difundidos y aceptados, transmiten nuevos contenidos.

14. En ese sentido, Calvo (1998) también se centra en el proceso de actualización de los materiales medievales al sistema monárquico barroco llevado a cabo por Lope, asentando el desarrollo de la trama en el conocimiento histórico que posee el espectador (a través de la tradición popular) y en una equiparación de los hechos pasados a los presentes.

15. Cita los ejemplos de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* y el canto del segador; una futura muerte anunciada en *El duque de Viseo* a través de coplas; los cantos de villanos acerca de las hazañas del Cid que precisamente tienen lugar en la acción dramática de *Las Almenas de Todo* (cantos que Lope toma de la tradición popular); las noticias sobre el exterior que recibe Lisardo desde la prisión en *El mayorazgo dudosos* a través de romances cantados por pastores.

que el teatro barroco se escribe mayoritariamente en romance, “el público recibe la materia en su forma históricamente acostumbrada” y, ya que en escena se representan de forma plástica los hechos del pasado que el público ha conocido hasta el momento de forma inmaterial, oral, el hecho de que declamen en romance “las acciones históricas tal como se reproducen en el escenario [...] su versión conlleva la autoridad que tiene cualquier testigo o participe de un acontecimiento histórico” (Swislocki, 1993: 983). De este modo, se conectan el pasado y el presente, estableciéndose así un marco mítico común el público y el poeta (Swislocki, 1996: 504); los romances, “ahora asociados con los sucesos que están dramatizándose en el curso de la representación, son, a la vez, parte del presente que vive ese público fuera de los corrales” (Swislocki, 1993: 984). Aunque lo representado en escena sea una recreación ficcionalizada, el público la asume como verdad, tanto porque remite a relatos perpetuados y acreditados por la tradición común, como porque para su expresión se emplea una forma poética a la que se le asignaba finalidad informativa y total veracidad.

Por otra parte, el romancero influiría incluso hasta en la configuración de la estructura dramática del texto: se observa (Swislocki, 1996: 498) cómo la “estructura episódica” del texto de Lope ya se aprecia en los romances referidos a dicho suceso histórico, ya sean populares o eruditos. No se trata, por tanto, de que la influencia del romancero se limite a “temas, motivos y versos” (Swislocki, 1996: 505), sino que afectaría incluso a un nivel más profundo de composición: la estructura será unitaria o fragmentada dependiendo de cómo se manifiesta el episodio en la tradición oral originaria.

Por tanto, a partir de su propuesta podemos extraer tres modos de empleo de la materia romancística como fuente en la composición de comedias; por nuestra parte, añadiremos un cuarto:

- 1) El romance como fuente de “temas, motivos y versos”;
- 2) El romance como modelo de estructura episódica;
- 3) El romance como canal en la escena para transmisión de noticias;
- 4) El romance como medio de ambientación histórica.

Seguimos un esquema de aplicación progresiva, desde el empleo en un nivel más formal del romance, hasta un nivel puramente contextual. Nos interesa, para no extender los límites de este trabajo, aplicar los modos 1, 3 y 4 en las comedias elegidas. En ellas pretendemos señalar cómo el relato de la rebeldía de Fernán González se traslada a la escena a través de: paráfrasis de romances u otras composiciones populares, puestas en boca de villanos o mensajeros; empleo del romance y sus características métricas y léxicas, previamente topicalizadas, como recurso para reforzar la ambientación histórica medieval de la comedia; uso de temas, motivos y episodios de la leyenda que perduran en el romance, convenientemente reformulados según la intención escénica e ideológica del dramaturgo.

3.3. *El Romancero sobre Fernán González en la escena áurea: notas sobre La libertad de Castilla, La más hidalga hermosura y Las amazonas de España*

3.3.1. *El romance como fuente textual: La libertad de Castilla*

Al igual que Lope, Hurtado de Velarde recurre a las crónicas para obtener materiales para la redacción de *La libertad de Castilla*: en concreto, parafrasea la carta de la reina Teresa al rey García, tal y como está recogida en la *Crónica de Ocampo* (“A Bos Don Garcia Rey de Nauarra, de mi Doña Theresa, la Reyna vieja de Leon salud, como a hermano que mucho amo: [...]”). Del mismo modo, también recurre a romances y otras composiciones populares con una doble finalidad: construir un mundo en el que se combinan lo popular y lo culto, y ambos estadios participen en la construcción de una historia compartida, personalizada en la figura del conde que otorga identidad a Castilla.

Menéndez Pidal (1899) y Menéndez Pelayo (1949) indicaron la reformulación del romance tradicional “Buen conde Fernán González” realizada por Hurtado en la escena de la llamada a cortes, a las que el conde se niega a asistir. Existen más similitudes entre el romance recogido por Menéndez Pidal y la variante de Hurtado que con la realizada por Lope en *El conde Fernán González*. No obstante, Hurtado cambia el final del romance tradicional al añadir la negativa del conde a asistir a las cortes: empleando igualmente métrica octosilábica y rima asonante en los pares, intensifica la rebeldía del personaje (“Dizid de mi boca al Rey / que non quiero ir alla non, / que endone sus agualdos / a quien mejor le ajudo”), e impele al rey a que pague la deuda del caballo y el azor, que tendrá lugar como cierre de la comedia.

Igualmente, cabe señalar que se trata de una comedia escrita en redondillas. De este modo, el empleo de romances supone una ruptura formal cargada de significado, en los términos ya expuestos por Swislocki. La comedia está salpicada por numerosas escenas en las que los villanos entonan cancioncillas populares, algunas de ellas en forma de romance (“Digasme tu el pastorzico / que bien ayas que mal ayas”). Estos aspectos ya fueron señalados por Menéndez Pidal (1899). También se emplea este tipo de estrofa en los parlamentos de mensajeros que informan de algún suceso: de este modo, apreciamos aquí otro ejemplo de la percepción social del romance como tipología textual informativa. Así lo vemos en episodios tales como el mensajero que anuncia al rey la huida del conde, en la tercera jornada¹⁶:

Dexedesme entrar portero
que Dios bos guarde de mal,
bezare la mano al Rey
y fablar le he en puridad.
[...] sois el Rey,
bien sabes endebinar,
que la nueba que bos traigo
es de dolor y pezar.
Yendo con el señor mio
el acipieste don Iuan,
con el perro y el falcone
a las montañas çaçar.
En medio de vna espesura

16. Extraemos el fragmento directamente de la fuente primaria, antes citada. En el documento no hay indicación de versos.

que abaxo del monte està
 el Conde Fernan Gonçalez
 con la Infanta bi folgar,
 Y porque es por onor buesso
 asas le dixo de mal,
 falagandole la Infanta
 se metio en el enzinal. [...] ¹⁷

3.3.2. *El romance como recurso de ambientación: La más hidalga hermosura*

En *La más hidalga hermosura* se intensifican los aspectos novelescos de la leyenda, para sostener el desarrollo del argumento en una trama sentimental entre el conde, galán enamorado, y doña Sancha. Pero ello no implica que Zabaleta, Rojas y Calderón desconozcan el relato tradicional. Al contrario, lo dan por supuesto, situando en la prehistoria de la comedia la guerra de Castilla contra Navarra, en la que el conde mata en combate al monarca navarro. Este hecho propiciará la enemistad de doña Teresa y doña Sancha, familiares del rey, lo que ocasionará el encierro del conde en Navarra: se sigue, por tanto, el episodio de la primera prisión que adquirió su configuración plena tanto en el *Libro de Fernán González* como en las crónicas alfonsíes.

Sin embargo, la rebeldía del conde frente a León continúa como motivo subyacente: aunque los tres ingenios la silencien, no pueden ignorarla. Ello se aprecia en la caracterización del conde como guerrero seguido fielmente por sus súbditos castellanos, admirado por los leoneses a los que rinde pleitesía y odiado por los navarros que se han visto ultrajados en combate. Todo ello, sin necesidad de que se represente ni una sola escena de combate: el desarrollo de los acontecimientos se limita exclusivamente a mostrar el triángulo amoroso entre el conde, doña Sancha y un personaje inventado, la dama Violante, enamorada de Fernán.

La rebeldía castellana, por tanto, perdura como motivo. Los castellanos reprochan al rey leonés su responsabilidad en la captura y prisión del conde. En este momento, la servidumbre hacia al monarca por parte de sus súbditos queda puesta en entredicho ante una acción indigna de un rey. Por el contrario, la autoridad del conde nunca se pone en duda, pues está sostenida por su mencionada valía como combatiente y líder justo. La traición contra un vasallo es intolerable, por lo que, para plasmar esta ruptura en escena, los tres dramaturgos recurren a diversos recursos. Por un lado, recuperan motivos de la leyenda tradicional, como la figura de piedra que sustituye temporalmente al conde y a quienes los guerreros castellanos rinden pleitesía. Por otro, emplean el romance como forma estrófica ideal para transmitir la firmeza y antigüedad de la autoridad castellana.

17. En este parlamento, como vemos, se narra el episodio del arcipreste. De este modo, se evita representar en escena un suceso peliagudo, como es el intento de violación por parte de este personaje hacia la infanta doña Sancha. En el parlamento del mensajero, además, este reduce la carga de culpa de su señor en la afrenta. Por otra parte, apréciense los rasgos de intertextualidad entre la narración de este episodio y el Romance del Conde Claros de Montalbán, “Media noche era por filo, los gallos querían cantar” (IGR: 0366), en el que un cazador relata cómo ha sido testigo de un encuentro sexual entre el referido conde y la infanta Claraniña.

El modo que tienen los castellanos de sustentar la colaboración del rey leonés, para resarcirse de la afrenta sufrida, recae en la tradición medieval. Los tres ingenios recurren al romance por sus rasgos arcaizantes, que intencionalmente intensifican. En la escena en la que los castellanos se entrevistan con el rey leonés, estos le impelen a prometer fidelidad a su causa, profiriendo un juramento “en lenguaje antiguo”. Esto es, en romance con rasgos léxicos y fónicos arcaicos, asociados tópicamente en el imaginario colectivo a Castilla (“[...] de Castilla además / Los ricoshomes de pro / Fablamos de aquesta guisa”). En una comedia, por otra parte, escrita en octosílabos con rima asonante en los versos pares, el uso de estos rasgos arroja interesantes conclusiones, pues demuestran la estima que tienen los tres dramaturgos hacia el texto épico más allá de su consideración como material idóneo para la composición de comedias ambientadas en el Medievo. Este proceso prueba la percepción barroca de la épica medieval como sostén identitario de Castilla: los castellanos en esta obra realizan su solemne juramento, con fuertes implicaciones políticas, en un “lenguaje antiguo” que no es sino el castellano medieval —convenientemente recreado en la ficción dramática— de los lejanos cantares de gesta donde se narran las hazañas de los fundadores del condado. Nótese en el parlamento de Albar Ramírez, que reproducimos parcialmente a continuación¹⁸:

Y porque no haya infanzón
 Ni ricohombre de Castilla
 Que falte a la obligación
 De su sangre, jurad todos
 Sobre la cruz del pendón
 En nuestro lenguaje antiguo,
 Ceremonia que dejó
 Puesta en uso el gran Pelayo
 Nuestro gran antecesor,
 Estas palabras: “Ramiro,
 Rey de Asturias e de León.”
 [...] ¿Juráis seguir el trotón
 E la segura e retrato
 En pos de nuestro campeón
 El Conde Fernán González?
 [...] ¿Facéis como aquesta cruz
 Pleitesía al señor Dios
 De non volver a Castiella
 Sin vuestro Conde e Señor?
 [...] ¿El señor Rey,
 Non facies jura, que non
 Contra nusco tomaredes

18. Citamos según la edición la BAE, que recoge Correa Calderón (1964) en su antología, y en la que no se numeran los versos: *La más hidalga hermosura de Francisco de Rojas Zorrilla; ordenadas en colección por Ramón de Mesonero Romanos*. En *Comedias escogidas de D. Francisco de Rojas Zorrilla*, Biblioteca de Autores Españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días, LIV, Madrid, Imprenta de los Sucesores de Hernando, 1918.

Armes? [...]

3.3.3. *El romance como fuente de motivos y episodios: Las amazonas de España*

Las amazonas de España supone un ejemplo paradigmático de la *degeneración* de la leyenda de Fernán González a medida que se aleja de las circunstancias históricas que la conformaron. En esta comedia, los materiales tradicionales quedan despojados de prácticamente todo significado, y aparecen reducidos a meros recursos de entretenimiento. Juan del Castillo recupera las tres vías de configuración del relato: Fernán González, líder ya de una Castilla independiente, debe hacer frente al enemigo musulmán; sin embargo, ha de resolver también el conflicto político con León, aún no culminado. Sin embargo, la ordenación de los materiales que realiza Del Castillo es completamente azarosa, y responde antes a su voluntad como dramaturgo de crear un espectáculo teatral que a su interés por ser fiel a la tradición.

Aunque en líneas generales los episodios que se representan en la comedia corresponden a los de la leyenda (exceptuando la acción secundaria de corte amoroso entre una dama, Elvira, y dos nobles castellanos), un análisis más detallado nos demuestra que la estructura de la misma queda enormemente modificada. El episodio del caballo y el azor forma parte de la prehistoria de la obra, por lo que desde el principio nos encontramos ante una Castilla ya independiente. También es parte de la prehistoria el enfrentamiento contra Navarra y el matrimonio con doña Sancha, antepuestos al episodio de las cortes de León; de este modo, se suprime la prisión de Navarra para mantener solo la segunda en León, y así el rescate en la prisión ya no se lleva a cabo por una mujer prometida al conde y culpable de su encierro, sino por una esposa completamente enamorada y fiel. Doña Teresa desaparece de la acción en cuerpo presente, aunque por medio de los parlamentos de otros personajes sabemos que es responsable del encierro¹⁹.

No nos encontraríamos, por tanto, ante una obra en la que el conflicto político adquiere especial peso: mediante un largo monólogo en la primera escena, el conde resume sus hazañas pasadas y sus enfrentamientos contra Navarra y León, quedando así buena parte de la leyenda medieval resumida. Por tanto, nos encontramos aquí con un procedimiento contrario al que hemos localizado en las otras dos comedias, pero precisamente análogo por tal oposición: la total permeabilidad de los episodios, motivos y recursos de la tradición épica, transmitidos principalmente a través de romances, pero reproducidos ya sobre las tablas, en el Barroco tardío, con total independencia con respecto a estos. Nótese, por ejemplo, en la lectura de la carta por la que el rey leonés convoca al conde a cortes; no se aprecia en ella ningún rasgo del romance tradicional²⁰:

19. Por limitaciones del trabajo, no nos centraremos en describir cómo desarrolla Juan del Castillo la vertiente monástica del argumento, en lo referente a la lucha del conde contra el islam. Baste indicar que, al igual que con los episodios épicos, el dramaturgo los altera completamente: sigue la tradición arantina, pero simplificándola en extensión, reduciendo al mínimo su carga doctrinal y cambiando la intervención de San Millán y Santiago en combate por una anacrónica aparición de San Pedro de Arlanza y la Virgen María.

20. Reproducimos el texto según su fuente primaria, antes citada. No existe edición crítica de la pieza; por tanto, no podemos indicar el número de versos.

He mandado ayuntar Cortes
 y quiero se hallen en ellas
 Ricos-Homes, y Infançones,
 los de Pendon, y Caldera:
 y à vos, como à mi pariente,
 os ruego, por ser materia
 que pertenece à ambos Reynos,
 que vengais, aunque la guerra
 la dilateis contra Moros.
 El obedecer es fuerça.

Igualmente, el romance también ha perdido su autoridad discursiva o contextual, puesto que en una obra tan tardía como *Las amazonas de España* no se emplea esta estrofa para sostener parlamentos informativos o caracterizadores de personajes colectivos. Antes bien, se trata de una comedia escrita mayoritariamente en romance octosilabo. Ello no solo demuestra la enorme permeabilidad de los motivos legendarios, sino también el hecho de que estos seguían vivos en el imaginario popular colectivo: Del Castillo presupone que el público conoce ya esta leyenda, por lo que no ahonda en los episodios que no le interesan y puede recombinarlos y modificarlos a su antojo, sabiendo que conectarán con un público que sabrá reconocerlos, pero al mismo tiempo disfrutará con las novedades en el tratamiento. A Juan del Castillo, en definitiva, le interesa más escribir una obra que acerca de las virtudes castellananas en la guerra contra el infiel, ya sea de la mano del conde y sus hombres como de, he aquí la novedad, las mujeres castellananas. Por tanto, el que la leyenda pueda ser reformulada a voluntad del dramaturgo sin que por ello se comprometa su identificación popular prueba la total asimilación del argumento tradicional por parte del público. Esto marca la culminación del proceso de construcción de una historia colectiva en las tablas que señalaba Swislocki, en las que el pasado y el presente se conectan en un aparato escénico que concede verosimilitud plástica a relatos identitarios previamente asumidos como reales por parte del pueblo.

4. UNA REBELDÍA SILENCIADA, PERO NO DESCONOCIDA

Todo texto en el que se plasme la leyenda de Fernán González no es sino una manifestación concreta de la misma, que el autor elabora atendiendo a una finalidad determinada y empleando una tipología discursiva que se ajuste a ello. Tal y como ha señalado la crítica, el teatro histórico barroco plantea la representación de episodios del pasado heroico que el pueblo comparte y, por tanto, sabe reconocer. Por tanto, la asignación de significados no solo es responsabilidad del dramaturgo que reformula la leyenda para transmitir su propia visión de la historia, sino también al público que asiste a la representación.

Ninguna de las comedias analizadas aquí supone una excepción a esta *regla*. En lo referente a la rebeldía del conde, que tan polémica resultó para los talleres alfonsíes (lo que llevó a su simplificación en la *Estoria de España*), las actitudes tomadas por cada dramaturgo revelan tanto su actitud ante la historia como su concepción del teatro como medio de transmisión de ideologías, no reñido con el entretenimiento.

Grande Quejigo / Roso Díaz (2005) señalaron la pericia de Lope de Vega a la hora de construir el personaje de Fernán González en *El conde Fernán González*: Lope no puede obviar que el público conoce su rebeldía y, por tanto, la incluye en la pieza. Pero justifica esta actitud de este personaje a través de un malentendido del que es víctima. De este modo, no se compromete el mensaje a favor de la monarquía propio de la mentalidad lopesca, y que en esta obra queda patente en un fin de fiesta en el que el rey imparte justicia y garantiza el orden social. Por su parte, Hurtado de Velarde, en *La libertad de Castilla*, no renuncia a tal caracterización del personaje y la convierte en el centro de su comedia: sin embargo, apreciamos cómo prefiere potenciar los aspectos populares de su invención, tales como los equívocos y amores de un villano y las escenas de baile y canto colectivos. En *La más hidalga hermosura*, los contenidos rebeldes se destinan al ejército castellano, no a un conde más preocupado por sus sentimientos hacia doña Sancha: serán los castellanos quienes se opondrán abiertamente no solo al rey de Navarra, sino también al de León, en una escena sin mayor relevancia argumental pero que revela una tensión latente entre ambas identidades, que inevitablemente remitiría a la tradición. Por último, en *Las amazonas de España* todo sentimiento de rebeldía pierde relevancia, si no es como fuente para el entretenimiento. Fernán González aparece anacrónicamente desde el inicio de la obra como líder de una Castilla independiente, para luego ser encerrado por el rey de León sin que finalmente esta afrenta tenga consecuencias: el rey, a fin de cuentas, necesita a un guerrero invencible como el conde para defender el reino frente a la amenaza mahometana.

Asistimos progresivamente a la pérdida de significados de la leyenda. Si la asignación de los mismos pasaba necesariamente por el conocimiento que el público tuviese del relato, en sus múltiples variantes orales y textuales, a lo largo de la escena barroca comprobamos como el proceso se vuelve más laxo. En lo referente a la rebeldía del conde, autores como Lope o Hurtado se ven empujados a representar en escena los episodios de rebeldía que el público maneja. Reforzarán esta identificación por medio del romance, tanto en la paráfrasis de poemas como en el uso de este esquema métrico para parlamentos informativos, replicando así la función que tiene en la realidad cotidiana del momento. En el *segundo Barroco*, por el contrario, no se aprecia tal necesidad de plasmar esta rebeldía sobre las tablas, aunque conocerla resultará conveniente para poder situar el argumento de la obra en una narrativa más amplia sobre el conde y sus hechos. En la obra de Zabaleta, Rojas y Calderón, el romance adquiere una intertextualidad menos ligada a textos concretos: su conocida condición de estrofa medieval, a través del uso del “lenguaje antiguo”, sirve para contribuir a la ambientación histórica del argumento, así como para ligar la firmeza de los castellanos en una fórmula legal inventada pero ligada aun así al pasado heroico medieval, compartido en el imaginario colectivo. En la comedia de Juan del Castillo, por último, el romance ha perdido ya todas estas funciones. Los episodios y motivos que contenía se han asumido plenamente, desligados de su estructura métrica. El uso del verso octosílabo se fosiliza, sin tener ya valor informativo alguno. Aun así, los elementos de rebeldía tradicionales siguen siendo reconocibles en la comedia y son necesarios para situarlo en el esquema argumental colectivo sobre la vida del conde.

En definitiva, ya sea para incluirla, matizarla o silenciarla, la rebeldía del conde Fernán González pervive en la consciencia colectiva gracias a romances y crónicas en los que se relata su conflictiva relación con el rey de León. Las actitudes tomadas por los dramaturgos aquí seleccionados revelan su toma de posición con unos episodios conflictivos

para la mentalidad monárquica de la época, o simplemente insustanciales para la finalidad del teatro como medio de entretenimiento. Esta toma de posición se manifiesta en cómo emplean los romances que sirven de sostén tradicional para la transmisión de estos contenidos. A lo largo del Barroco, comprobamos cómo se pasa de una inclusión plena del romance en toda su extensión conceptual y específica (el romance como estrofa, el romance como medio de información, los romances específicos sobre la materia) a ignorar sus capacidades expresivas, quizá ya perdidas en lo que se refiere a su aplicación en la escena tardobarroca.

5. CONCLUSIONES

La rebeldía de Fernán González constituye un motivo indispensable en la configuración del personaje que da sentido histórico a su papel en la conformación de la identidad castellana. No obstante, se trata de una actitud polémica una vez se produce la unificación de las coronas castellana y leonesa, por lo que se merma su importancia en la producción cronística alfonsí y sus derivados. Sin embargo, sí perdura en el acervo popular, en canales de producción y transmisión oral, y de ahí se recoge por escrito en romances, textos épicos tardíos como las *Mocedades de Rodrigo* y determinadas crónicas en las que se busca intencionadamente recalcar el origen de Castilla en la figura de un rebelde contra la autoridad real.

Esta es la tradición que reciben los dramaturgos del Siglo de Oro. Atendiendo a su doble voluntad de transmitir contenidos ideológicos al mismo tiempo que entretener al público, y en una actitud en la que trasluce su particular concepción de la historia como un relato colectivo que sostiene la identidad hispánica y motiva sus aspiraciones triunfalistas, componen sus piezas históricas de temática medieval recurriendo a las fuentes populares. Estas constituyen un medio autorizado en la mentalidad social para la transmisión de noticias y el relato de hechos verídicos del pasado. Al emplear estas fuentes en escena, al mismo tiempo que reproducen sucesos históricos sobre las tablas mediante la representación, los dramaturgos crean una compleja red de significados, en la que se actualizan plásticamente los hechos del Medievo al mismo tiempo que se legitiman al remitir estos a composiciones tradicionales autorizadas.

En este sentido, determinadas comedias barrocas sobre la leyenda del conde muestran diversos procedimientos de empleo de esta tradición romancística. En *La libertad de Castilla* apreciamos paráfrasis de romances para insistir en su finalidad informativa. En *La más hidalga hermosura*, el uso del “lenguaje antiguo” del romance prueba la percepción del cantar de gesta épico como sostén narrativo del pasado histórico. En *Las Amazonas de España*, por último, el romance pierde toda su función informativa, y únicamente perduran los contenidos que había transmitido socialmente, libres ya de tal estructura estrófica. Las conclusiones hasta aquí expuestas, sin embargo, aún tendrán que ser actualizadas con la localización de comedias aún desconocidas, la ampliación del corpus romancístico sobre Fernán González, y el estudio diacrónico de la evolución del motivo de la rebeldía en la literatura castellana. Hasta aquí, ofrecemos una propuesta de análisis en esa dirección.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BAILEY, Matthew (1999), «Vestigios del Cantar de Fernán González en las Mocedades de Rodrigo», en M. Bailey (ed.), *Las Mocedades de Rodrigo: estudios críticos, manuscrito y edición*. Col. Medieval Studies, XV, Londres, King's College, 89-97.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, DE ZABALETA, Juan, y DE ROJAS ZORRILLA, Francisco (1918), *La más hidalga hermosura de Francisco de Rojas Zorrilla; ordenadas en colección por Ramón de Mesonero Romanos*, en *Comedias escogidas de D. Francisco de Rojas Zorrilla*, Biblioteca de Autores Españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días, LIV, Madrid, Imprenta de los Sucesores de Hernando.
- CALVO, Florencia (1998), «El Conde Fernán González de Lope de Vega: huellas medievales en la construcción de un héroe dramático barroco», *Medievalia*, nº 27 (1998), 44-51.
- CATALÁN, Diego (2000), *La épica española. Nueva documentación y nueva evaluación*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal / Seminario Menéndez Pidal, Universidad Complutense de Madrid.
- CORREA CALDERÓN, Evaristo (1964), *La leyenda de Fernán González (Ciclo poético del conde castellano)*, 2ª edición, Madrid, Aguilar.
- DEL CASTILLO, Juan (s. a.). *Las amazonas de España y prodigio de Castilla* [s. l., s. i.].
- DEYERMOND, Alain D. (2008), *Historia de la literatura española. La Edad Media*, 21ª ed., Barcelona, Ariel.
- ESCALANTE VARONA, Alberto (2016), «Tratamiento literario de la figura de Fernán González: fuentes primarias y ediciones», *Boletín de la Institución Fernán González*, 95, nº 252 (2016/1), 97-116.
- GRANDE QUEJIGO, Francisco Javier (1991), «Ramón Menéndez Pidal y la leyenda de Fernán González en sus versiones medievales» en M. Mourelle de Lema (ed.), *R. Menéndez Pidal / R. Otero Pedrayo. Simposio celebrado en Madrid: actas*, A Coruña, Ed. Do Castro, 43-61.
- GRANDE QUEJIGO, Francisco Javier y ROSO DÍAZ, José (2005), «Edad Media y Barroco. Una reinterpretación propagandística de la figura de Fernán González», *Hesperia: Anuario de Filología Hispánica*, nº 8 (2005), 85-102.
- GUERRERO, Vladimir (2001), «Literatura, oratura y el Cantar de Fernán González», *Revista de Poética Medieval*, nº 6 (2001), 27-51.
- HURTADO DE VELARDE, Alfonso (1603), *Comedia de la libertad de Castilla por el conde Fernan Gonçales*, en *Seis comedias de Lope de Vega Carpio, y de otros autores*, Lisboa, Imprenta de Pedro Crasbeeck.
- HURTADO DE VELARDE, Alfonso (1986), *Comedia de la libertad de Castilla por el conde Fernán González*, Gabriella Zoller (ed.), Univ. degli Studi di Verona.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1949), *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Santander, CSIC. Accesible en línea en: <[http://www.larramendi.es/menendezpelayo/i18n/corpus/unidad.cmd?idCorpus=1000&idUnidad=100587&posicion=1#@PIE293@1@](http://www.larramendi.es/menendezpelayo/i18n/corpus/unidad.cmd?idCorpus=1000&idUnidad=100587&posicion=1#@PIE293@1@>)>.

- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1899), «Notas para el romancero del conde Fernán González», en *Homenaje a Menéndez y Pelayo en el año vigésimo de su profesorado*, vol. 1, Madrid, Victoriano Suárez, 429-507.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1963), *Romancero Tradicional de las Lenguas Hispánicas. Vol. II: Romanceros de los condes de Castilla y de los Infantes de Lara*, Diego Catalán (ed., con la colaboración de A. Galmés, J. Caso y M. J. Canellada), Madrid, CSMP/Gredos.
- NOUGUÉ, André (1968), «Fernán González en el teatro español (continuación)», *Boletín de la Institución Fernán González*, nº 171 (1968/2), 246-258.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (1989), «Actualizaciones literarias de la leyenda de Fernán González», en J. P. Etienvre (coord.), *La leyenda. Antropología, historia, literatura. Actas del coloquio celebrado en la casa de Velázquez*, Universidad Complutense de Madrid, 238-252.
- SWISLOCKI, Marsha (1993), «Romancero y comedia lopesca. Formación de una consciencia histórica en la España áurea», en M. García Martín (coord.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, vol. 2, Universidad de Salamanca, 977-986.
- SWISLOCKI, Marsha (1996), «Lope de Vega entre romancero y comedia. *El conde Fernán González*», en A. de la Granja y J. A. Martínez Berbel (coords.), *Mira de Amescua en candelero: Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el Teatro Español del Siglo XVII*, vol. 2, Universidad de Granada, 497-506.

○ ROMANCEIRO NO *SIGLO DE ORO* E SEUS
DESENVOLVIMENTOS TARDIOS

ROMANCE Y OTRAS SERIES MONORRIMAS EN LA LITERATURA CATALANA DE LOS SIGLOS XIV-XVI

JOAN MAHIQUES CLIMENT

Universitat Jaume I

RESUMEN

Este artículo presenta un panorama general sobre el romance y otras series monorrimas en la literatura catalana de los siglos XIV-XVI. El heptasílabo catalán, equivalente del octosílabo castellano, se documenta en la lírica catalana ya desde sus orígenes, pero entonces no estaba vinculado al romancero sino a formas estróficas con rimas consonantes y estribillo. Los primeros romances en catalán datan del siglo XVI, están dispuestos en coplas heptasílabas con estribillo y parecen ser el resultado de una progresiva adaptación de estructuras autóctonas (la *dansa*, los *goigs* o las *cobles*) a un esquema monorrímo. Ninguno de los poemas analizados en este artículo denota una dependencia clara de los modelos temáticos y expresivos del romancero castellano, por lo que el autor formula la hipótesis de que dicha influencia, incuestionable en el romancero catalán contemporáneo, no se generalizó hasta el siglo XVII, justo cuando los poetas barrocos comenzaron a escribir romances en catalán.

PALABRAS CLAVE

Poesía catalana de los siglos XIV-XVI; oralidad; canción tradicional; métrica; romancero castellano; alejandrino monorrímo.

ABSTRACT

This paper presents an overview of the metrical scheme of the Spanish ballad (*romance*) and other series with a single rhyme in Catalan literature from the 14th to 16th centuries. The Catalan heptasyllable, equivalent of the Spanish octosyllable, is already documented in Catalan poetry since its origins, but then it was not linked to the *romance* but to strophic forms with consonant rhymes and refrain. The first Catalan *romances* date back to the 16th Century, they are arranged in heptasyllabic stanzas with refrain and seem to be due to the progressive adaptation of autochthonous lyrical structures (*dansa*, *goigs* or *cobles*) to a scheme with the same rhyme throughout. None of the poems analyzed in this paper shows a clear dependence on thematic and expressive models upon the Spanish balladry (*romancero*), so the author formulates the hypothesis that this influence, unquestionable in Catalan contemporary balladry, was not generalized until the 17th century, just when baroque poets began to write *romances* in Catalan.

KEYWORDS

Catalan poetry from the 14th to the 16th centuries; orality; traditional song; metric scheme; Spanish balladry (*romancero*); alexandrine verse with the same rhyme throughout.

1. INTRODUCCIÓN

El romance era una estructura ampliamente aceptada y cultivada entre los poetas barrocos que escribieron en catalán, como el rector de Vallfogona, Pere Jacint Morlà, Llorenç Matheu i Sanç o Francesc Fontanella, cuyas vidas se contextualizan aproximadamente entre los años 1578 y 1685¹. Pero las generaciones anteriores de poetas en catalán raramente utilizaron el romance o cualquier otra tirada de tendencia isosilábica con una sola rima en los versos pares. Por ejemplo, llama la atención que de un poeta como Joan Timoneda, prolífico y dúctil tanto en castellano como en catalán, no se haya conservado ni un solo romance en catalán cuando, de hecho, pueden atribuírsele varios de los romances compilados en los cancioneros y romanceros que él mismo llevó a la imprenta². Y es que el romancero, que a lo largo del siglo XVI se difundió con tanta fuerza por los confines geográficos y culturales de la literatura castellana, era en aquella época un género que no había penetrado en el código de las formas poéticas en catalán.

Hasta el momento ha sido conocida y aceptada la presencia del romancero castellano en el contexto catalán de la Edad Media, como demuestran el romance “Gentil dona, gentil dona” copiado en 1421 por el mallorquín Jaume de Olesa o el romance al destierro del príncipe de Viana compilado en el *Cançoner de l’Ateneu*³. A estos ejemplos puede añadirse el del *Tirant lo Blanch*, donde se narra, en el capítulo CCLIII, cómo la emperatriz cantó a su amante Hipólito “un romanç ab baixa veu, de Tristany, com se planyia de la llançada del rei March” (Martorell, 1990, II: 569). Esta referencia indirecta debe aludir al romance castellano que comienza: “Ferido está don Tristán de una mala lançada” (Di Stefano, 2010: 175-177, núm. 53)⁴.

Los testimonios e influencias que acabamos de señalar certifican que en el siglo XV el romancero castellano ya era conocido dentro del dominio lingüístico catalán, pero, si nos adentramos en el ámbito de la literatura catalana propiamente dicha, no podemos dejar de constatar el escasísimo número de romances compuestos a la manera castellana. A partir del siglo XIII sí que se documenta, aunque con poca frecuencia, el alejandrino monorrimo en un catalán muy influido por la lengua de los trovadores. Con el paso del tiempo, la poesía catalana se va desprendiendo de la influencia occitana y puede decirse que, a mediados del siglo XV, ya predomina una lírica catalana libre de provenzalismos. Unos pocos poemas quinientistas que reiteran el esquema del alejandrino monorrimo marcan un cambio fundamental: una composición de Pere Serafí reelabora temas y

1. Remitimos a las ediciones de García (1985; 2000), Morlà (1995), Romeu i Figueras (1991, II: 36-103) y Fontanella (1995). García (2000) es un facsímil de la edición de las poesías del rector de Vallfogona estampada en 1703, la cual incluye obras de dudosa o difícil atribución. El Dr. Albert Rossich se ha ocupado de examinar estos problemas de autoría, cuyos resultados pueden visualizarse rápidamente en la base de datos *Nise* (2017).

2. Las obras catalanas conocidas de Joan Timoneda están clasificadas en la base de datos *PCEM* (2017), y en su mayor parte son accesibles a través de las ediciones de Timoneda (1973), Mahiques / Rovira (2013) o Torre (1916). En 1573 Timoneda publicó cuatro romanceros: *Rosa de Amores*, *Rosa Española*, *Rosa Gentil* y *Rosa Real*, en cuyas epístolas iniciales el compilador confirma la paternidad de muchos de los romances en cuestión. En concreto, confiesa que son debidos a su «paterna mano». De este aspecto se ha ocupado Romeu i Figueras (1972: 66-70; 1991, I: 104-110 y 120).

3. Véanse Di Stefano (2010: 8), Rico (1990: 1-32), Levi (1927), Massot i Muntaner (1959-1960: 67; 1961: 159-160) y Menéndez Pidal (1953, II: 203-207).

4. Este episodio del *Tirant lo Blanch* es analizado en diversos estudios, entre los cuales destacamos los de Cachó Blecua (1993), Beltrán / Vega (2004) y Sabaté / Soriano (2000: 1584).

recursos expresivos propios del romancero castellano trovadoresco tan bien representado, por ejemplo, en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo (1511); y una malmonjada mallorquina anónima tiene las características que podríamos señalar en textos análogos del cancionero o romancero contemporáneo de transmisión oral. Otra línea de investigación que abordaremos se refiere al uso de algunas modalidades estróficas o métricas, como las *cobles unisonans* de dos rimas alternas, por las cuales el género de la *dansa* occitano-catalana se aproxima progresivamente a la forma del romance castellano, sin acabar de eliminar algunos elementos formales como la distribución estrófica y el estribillo. Finalmente, analizaremos algunas baladas catalanas populares de los siglos XIX-XX cuyo origen podría remontar a la Edad Media o al Quinientos, aunque no se conservan testimonios antiguos que lo demuestren de manera directa. Así pues, la hipótesis del origen medieval de romances como el del asalto a Marsella o el de los estudiantes de Tolosa se sustenta en sólidos argumentos históricos señalados por Cid (1994) y Romeu i Figueras (1974a: 173-232).

2. EL VERSO ALEJANDRINO ÉPICO Y OTRAS SERIES MONORRIMAS EN CATALÁN: TESTIMONIOS MEDIEVALES Y PERVIVENCIA EN EL SIGLO XVI

El *Repertori mètric* de Jordi Parramon i Blasco (1992: 227, núm. 89.4, 89.6, 89.13 i 116.1, Aa:1-Aa:4) señala la existencia de tres obras de Ramon Llull y una de Ramon Muntaner escritas en tiradas monorrimas de 12 o 20 alejandrinos. Los versos tienen rima consonante, y el primer hemistiquio es siempre libre. Se trata, ciertamente, de una forma muy próxima al romance, aunque deriva de los cantares de gesta ultrapirenaicos, como demuestra el hecho de que algunas de las obras catalanas en cuestión retoman la melodía de cantos épicos preexistentes⁵. Aparte de estos cuatro textos, en el Ms. 1031 de la Biblioteca de Catalunya hay también una larga composición estructurada en varias tiradas de alejandrinos monorrimos donde se glosan e interpretan fragmentos del ave María, tal como puede observarse en el inicio de la primera serie de esta extensa obra:

En nom del uostre Fiyl, verge que tots bens guia
 vul[l] dir uostres Saluts les quals ausis çel dia
 Cant uos uench Gabriel qui us dix Aue Maria.
 E us troba en la cambra sens carnal companya,

5. En rigor, la presencia del alejandrino en estas obras es una tendencia mayoritaria, pero no una regla que se cumple de manera absoluta, porque los testimonios conservados transmiten versos que se aproximan pero que no coinciden con este metro (por ejemplo, se localizan varios decasílabos catalanes con cesura medial: 5+5). Las *Regles introductòries* de Ramon Llull (*inc.* “Deus, ab joy xant. Per vos, f. g. Discorrent”) tienen 10 tiradas de 20 alejandrinos monorrimos. Del mismo autor, el *Desconhort* (*inc.* “Deus, ab vostra vertut comens est Desconhort”) y el *Plant de la Verge* (“Vivia ab gran gaug la Verge Maria”) tienen respectivamente 69 y 32 estrofas de 12 alejandrinos monorrimos. Dadas las afinidades métricas y estilísticas entre estas dos obras, debe aceptarse la posibilidad de que ambas fuesen entonadas con la misma melodía, y uno de los manuscritos del *Desconhort* indica que el poema se debe cantar al tono del *Berart de Montdidier* (Llull, 2012: 93 y 101). Por otra parte, el *Sermó* de Ramon Muntaner tiene 12 estrofas de 20 alejandrinos monorrimos y se inspira en la melodía del *Guy de Nanteuil*, tal como explicita el inicio del poema catalán: “E-l nom d’aceyll ver Deus qui feu lo cel e-l tro / en so de Gi Natull faray un bell sermo” (Muntaner, 1975: 49). Por tanto, el uso del alejandrino monorrimo en la literatura catalana de los siglos XIII-XIV es resultado de una influencia directa de los cantares de gesta franceses.

ffaent oracio, ne gens pensant foylia,
ans pensauets tot be que en uos es, e crexia.

(Llabrés, 1886-1889: 5)⁶

Aunque los textos catalanes incorporan esporádicamente algunas asonancias, tienden a mantener la rima consonante. Además, esta glosa catalana del *avemaría* muestra cómo el uso de *laissez* o estrofas monorrimas no siempre iba asociado a lo narrativo o épico, ya que era también un molde expresivo común de la lírica religiosa anónima del área occitano-catalana, editada en buena parte por Spaggiari (1977), abordada magistralmente por Asperti (1985) y analizada desde el punto de vista métrico por mí mismo bajo Mahiques (2012).

Si la glosa del *avemaría* publicada por Llabrés (1886-1889) carece por completo del carácter narrativo típico del romancero y de la balada de transmisión oral, los textos catalanes que analizaremos a continuación tienen un argumento bien conocido, el del peregrino falsamente acusado de homicidio, y nos permiten vincular testimonios de épocas muy dispares, desde la Edad Media hasta el siglo XX. Milà i Fontanals (1882: 36), al publicar este romance a partir de versiones orales, ya señaló la existencia de un fragmento paralelo copiado en un testimonio del siglo XV, el Ms. 1095 de la Biblioteca Municipal de Marsella (*BITECA*, 2017, manid 1679). La versión contemporánea establecida y publicada por Milà i Fontanals se ciñe a la forma típica del romancero castellano, aunque mantiene la rima consonante, mientras que el fragmento medieval presenta una métrica mucho más inestable que podría considerarse, de manera general, como un poema en alejandrinos monorrimos asonantes. Compárense los dos pasajes siguientes, uno con el inicio de la versión de Milà i Fontanals y otro con la totalidad del fragmento custodiado en Marsella:

Per un camí ral anava un home mort [hi] enconrat:
Si'l pujo dalt de la vila diran que jo l'hi matat.
(Ay Mare de Deu dels àngels, vos sempre m'heu ajudat).
Yo'l pujo dalt de la vila, á la presó m'han ficat;
Lo Jutje diu al Notari: "quest home ha d'essé penjat".
(Milà i Fontanals, 1882: 34-35, núm. 30)

Gloriosa dells àngels, Verge, no'm desempars
si yo me n'anava alls perdons guayar.
Enmig de lla carrera trobi un cos finat
e la gent malparlera dien que yo lo e fayt.
Lo veguer e llo juge dien sia pengat.
O Verge! Si tu m'ajudes, yo t'ire vesitar
ab .c. liures de cera e .c. brandons cremar.
(*Rialc*, 2000: ítem *Obis.gloriosa*)⁷

6. Véase una descripción del Ms. 1031 en *BITECA* (2017, manid 1056).

7. Texto establecido por Miriam Cabré Ollé. Hay otras ediciones del mismo poema en Lieutaud (1879-1880: 149), Milà i Fontanals (1882: 35-36, núm. 30) y Bohigas (1983, II: 152, núm. 3). La edición de Lieutaud, que es la que reproduce Milà i Fontanals, presenta un texto casi incomprensible porque no corrige errores evidentes del testimonio manuscrito.

Aunque los dos textos son esencialmente diferentes, coinciden no solamente en la representación del mismo ciclo narrativo sino también en la sucesión de versos monorrimos que reiteran la rima aguda *-at*. Estos aspectos parecen indicar un origen común a ambas versiones; un origen que, evidentemente, remontaría a la época medieval. A nuestro modo de ver, una de las diferencias más relevantes entre ambas versiones es el hecho de que la antigua se aproxime más al alejandrino que al metro común del romancero castellano.

Del siglo XVI destacan tres poemas en alejandrinos monorrimos, uno de Pere Serafí dedicado a un desesperado de amores y otros dos anónimos que tratan el primero sobre el ciclo de Navidad y el segundo sobre el tema de la malmonjada. La más antigua de estas tres obras es el villancico anónimo, dispuesto en coplas de cuatro versos heptasílabos, que se conserva en el Ms. 111 de la Biblioteca de Catalunya, copiado en 1507-1508 (BITECA, 2017, manid 1925). En este caso, además, se añade al inicio un estribillo de dos versos al mismo tiempo que se desarrolla el mecanismo del *leixaprén* según el cual el último dístico de cada estrofa se repite al inicio de la siguiente⁸. Una única rima asonante, pero con solamente dos variantes (*-ia*, *-ina*), afecta a todos los versos pares de este poema, que citamos parcialmente:

Anem tots adorar
 Jesús, fill de Maria.

 La sancta Trinitat,
 vént que peccat havia
 lo nostro para Adam
 per mala compaÿa,

 lo nostro para Adam
 per mala compaÿa,
 volgué'ns donar del cell
 la sua madasina.

(Romeu i Figueras, 1949: 135, núm. XXIX)

También están dispuestos en cuartetas los versos del poema de Pere Serafí, que reiteran una sola rima en los pares. Debemos a Pere Alberch Vila una adaptación musical de esta poesía, incorporada a la edición de sus *Odorum*⁹. Desde el punto de vista temático, esta composición alude a la voz llorosa, el eco resonante, el ruiseñor, la tierra despoblada, la ribera, la selva oscura, la cueva y otros lugares vinculados a la introspección lírica y a la alegoría del otro mundo. Se representa la experiencia de un joven amante desdeñado, rodeado de un paisaje salvaje, solitario y desolador, propicio para el desarrollo de los tópicos

8. El mismo recurso estilístico se utiliza en tres romancillos publicados en 1592 “a la tonada de la Guilindó” (Romeu i Figueras, 1974a: 13-72). Advértase que en el Ms. 111 hay otro poema con dos rimas consonantes alternas, distribuido en estrofas de cuatro versos hexasílabos (Romeu i Figueras, 1949: 95-97, núm. 15 “Sobra al presepe sanct / ajonallada stava”).

9. El testimonio más extenso de este poema, con 68 hexasílabos catalanes, fue publicado en los *Dos libros de Pedro Seraphin, de poesia vulgar, en lengua Cathalana* (Barcelona, Claudes Bornat, 1565). La versión polifónica se basa en los vv. 1-36 de la edición de 1565, con la añadidura del refrán “La faridondan y fardan y dondeta”. El permiso de esta colección impresa de Pere Alberch Vila data de diciembre de 1559, límite *ad quem* de la composición del texto poético. Remitimos a Serafí (2001: 174 y 410-411) y Romeu i Figueras (1974b; 1991, I: 252-264).

de la muerte por amor y de la ingratitud de la dama. Tal como ha señalado Romeu i Figueras (1974b; 1991, I: 259-264; 2000: 312-316, núm. 355), la ambientación de este texto se inspira en Garcilaso y en otros referentes de la lírica hispánica y latina, aunque su disposición métrica se ciñe estrechamente a los parámetros de la tradición literaria catalana por el hecho de seguir con toda regularidad el esquema del alejandrino monorrimo ya utilizado en los siglos XIII-XIV. Este poema de Serafí se abre con una interpelación juglaresca:

Qui vol oyr la gesta
d'un jove enamorad
que nit y jorn sospira
d'amors apassionat?

Un jorn de primavera
exit és de poblats;
cercant va part escura,
fugint la claredat.

(Serafí, 2001: 172, núm. LIII)

Si pasamos a la malmonjada anónima, debemos destacar que sea probablemente el primer poema catalán íntegramente conservado de carácter tradicional que al mismo tiempo pueda equipararse al romancero contemporáneo oral por sus similitudes a nivel métrico y temático. La pieza en cuestión, que juzgamos destacadísima tanto por su notable calidad literaria como por su relevancia cultural, fue copiada en el Ms. A(M)-88 de la Sociedad Arqueológica Luliana, que tiene el siguiente título: “Libre de recorts del senyor Francesch Serralta a VIII de jener 1521” (BITECA, 2017, manid 2375). En realidad, el año 1521 que reza el título del volumen debe referirse al término *a quo*, porque abundan las notas referentes a otras fechas posteriores, la más reciente de las cuales quizás sea el año 1571. Todos estos aspectos ya fueron señalados bajo Mahiques (2014), donde se publica el poema y se propone que el testimonio manuscrito podría datar de mediados del siglo XVI. Aquí va el texto íntegro del poema, que disponemos en versos alejandrinos monorrimos asonantes:

– Vols-te'n venir, la monja? Monge, vols-te'n venir?
– Mon pare y me mare no tenen sinó a mi
y volen-ma fer monge, monge, triste de mi!
Jo, na lassa, mesquina, més amaré morir
perquè no-m plau la regla que-m volen fer servir
ni he après d'escriure ni manco de legir,
ni sé lo *Miserere* ni el *Beatus vir*,
ni cantar per becayre *Ut re mi fa sol mi*,
ni-m sé gitar molt vespre ni levar de matí.
Cridar m'an a matines quant me voldré dormir
e, per salvar la regla, no poré m'antredir.
En loch de dir matines, lansaré hun sospir.
No crech sia possible poder-ho sostenir;
ni sé tenir coresma, trempes ni dejunís;
ni-m plau males viandes, ni beura dolent vi;

ni sé anar vestide de drap sinó d'or fi
y de molt bela sede, de velut ho setí.
Com portaré selisi, lasse, triste de mi,
que só més delicade que la flor de jasmí?
Ni sé hobrar de sede ni tenpoch de hor fi
ni sé ninguna feyne, ni filar ni cosir.
Donchs, què faré, mesquine, què faré al monestir?
No passaran vuyt dies que me n'auré d'exir.
Que més val que me'n vage; que si tinch de morir,
mon pare y me mare jo-ls faré penedir.
Ja-m tinch per escusade de quants ho hoyran dir
que jo me'n sia anade de un tal monestir
per l'éser jo tan tendre, blanque com flor de lir.
E visch anemorade, tant que més no puch dir.
L'amor no m'o comporte, poder-ma corregir;
que, si no, per qui m'anporte jo desliver fogir
e seré desliurade de un tal monestir.
– Vols-te'n venir, la monge? Monge, vols-te'n venir?
(Mahiques, 2014: 43-44, núm. 4)

Esta serie arromanzada presenta algunas concomitancias no solamente temáticas sino también textuales con algunos romances y canciones populares en catalán documentados en Cataluña o en las Islas Baleares entre los años 1797 y 1930. El *Calaix de sastrre* de Rafael d'Amat i de Cortada (1746-1819), más conocido como el barón de Maldà, refiere una interesante noticia del 27 de octubre de 1797, en la que un grupo de amigos y conocidos, durante un rato de distensión, cantaban una canción cuyos versos iniciales eran “Me volen fer ser monja, / monja d'un monestir”:

Tot el Col·legi en pes de dos en dos, com professó del Roser, ha anat amunt i avall, [...] cantant les noies i Rafeló la cançó d'Horta i tothom en sos responements, que era acte bulliciós, amb la cançó de l'amigo canonge Ponsich que començava: “Me volen fer ser monja, monja d'un monestir”, i tothom en los responiments de: “Plam xirribiliplam, xirribiliplena, *mes ai!*, patantena, tam, patantena, tam”, que axí acabava después d'algunes posades, que era bulla de broma. (Baró de Maldà, 1993: 150)

No podemos descartar que la canción rememorada por el barón de Maldà se asemeja a la que Josep Roma y Joan Just oyeron en 1928 en la localidad tarraconense de Valls, que coincide con la malmonjada quinientista no solo en la métrica y en la rima sino también en la repetición de versos idénticos o muy similares. Transcribimos el inicio de la versión de 1928, omitiendo los melismas que ocuparían el lugar marcado entre corchetes:

Mon pare i ma mare
no em tenen sinó a mi;
me'n volen fer ser monja,
monja d'un monestir.
[...]

Antes no em seré monja,
primer em faré morir.

(Roma / Just, 1999: 188-189)

Las relaciones intertextuales de la malmonjada mallorquina con el incipit de la canción del *Calaix de sastre* y con la versión de Valls demuestran de nuevo la existencia, pervivencia y transformación de la lírica tradicional desde el Quinientos hasta el Novecientos. No creo que haya ningún elemento de esta malmonjada catalana que pueda atribuirse claramente a una influencia directa del romancero castellano. Sin embargo, sí que se produce una clara ruptura con respecto a los moldes de la tradición lírica catalana medieval, produciéndose al mismo tiempo un acercamiento afectivo al horizonte del romancero y la poesía tradicional que han pervivido desde la Edad Moderna hasta nuestro tiempo tanto en el área geográfica del castellano como en la del catalán. En este aspecto, puede decirse que la malmonjada mallorquina marca una nueva época que conecta, por ejemplo, con los estímulos plasmados en algunos romances contemporáneos de temática afín, y no solo en catalán sino también en castellano, tal como sucede en la siguiente versión que antes de 1902 fue recogida por Juan Menéndez Pidal en Villaviciosa:

Estando enamoradita de un jovencito mancebo,
mis padres me han intentado meterme en un monasterio.
Me sacaron a pasear por ser último paseo
y al dar vuelta a una esquina, vi el monasterio abierto.
Todas la monjas andaban, todas vestidas de negro,
me cogieron por el brazo y me metieron adentro.
Me quitan rica basquiña, mantilla de terciopelo,
pendientes de mis orejas, anillitos de mis dedos;
y para comer me ponen lo que yo dejé algún tiempo,
y para dormir me ponen una tarima en el suelo,
un canto por cabecera, ¡ay, mi Dios, qué desconsuelo!

(Cid, 2010: 221-222, núm. 159)

Aparte del alejandrino monorrímo establecido en la malmonjada mallorquina, hay poemas catalanes que alternan series monorrímas más breves, por lo general de tres, cuatro o cinco versos, con un predominio del tetrástico monorrímo¹⁰. Estas estructuras métricas no pueden equipararse a la métrica del romancero, más todavía cuando en estos últimos casos los versos monorrímos suelen ser, por lo general, octosílabos catalanes con cesura medial (4+4), demasiado cortos para poder ser comparados con el romance castellano, que equivaldría a un metro catalán de 7+7. El romancillo pentasílabo (hexasílabo según el cómputo castellano), que sí que permite un desarrollo discursivo mayor,

10. Nos ocupamos de estas estructuras de versos más cortos en Mahiques (2012), donde citamos, como botón de muestra, los fragmentos de dos obras devotas anónimas que probablemente datan del siglo XIV: “Deus, qui voluist per nós morir, / qui nos porà est vas obrir, / que no podem per nuy albir / la pera moura ne-l vas obrir / [...] / Vos qui fetz tal suspirament / e manatz dol e marriment, / a qui portatz aqueix anguent? / E que querez al moniment?” (Gros, 1999: 307-308); fragmento dramático bilingüe, en latín y en catalán, sobre la *visitatio sepulchri*; “Moysès mi mandava no menjàs porcell, / ni de carn de truga ni peu de vedel; / venguda és la Verge ab son fill tan bel, / qui tot ho remogua ab novela ley” (Romeu i Figueras, 1949: 65; poema sobre el ciclo de la Navidad).

se documenta en catalán a partir del siglo XVI. Romeu i Figueras (1974a: 5-72; 2000: 360-367, núm. 418) ha analizado y dado a conocer el texto íntegro de varios romancillos cantados al tono de *Guilindó*. Tres poemas de este conjunto se estamparon en un pliego poético de 1592 y tratan sobre los misterios gozosos, dolorosos y gloriosos de la Virgen del Rosario. Aunque publicados en la fecha mencionada, Romeu i Figueras considera que podrían remontar al segundo cuarto del siglo XVI, a juzgar por sus soluciones lingüísticas, que tienden al arcaísmo. Anterior a esta fecha y con el mismo esquema métrico general, la canción originaria también fue reelaborada en varios villancicos igualmente dispuestos en forma de romancillo con estribillo, eso son un poema copiado en el Ms. 1130 de la Biblioteca de Catalunya, de la segunda mitad del siglo XVIII, y también dos versiones orales sobre un mismo tema recogidas y publicadas respectivamente por Milà i Fontanals (1882: 5, núm. 8) y Llongueres (1931: 208-210). Otro poema quinientista tiene toda la apariencia de un romancillo, y al mismo tiempo mantiene el estribillo¹¹:

Puix que conexeu
 quin és lo mi mal,
 la vida mia,
 per què no m'ayudau?
 Ay! A Déu del cell
 me vull reclamar
 y a la seva Mare,
 que m vulla ajudar,
 y a sans y a santes
 y a sent Nicolau.
 La via mia,
 per què no m'ayudau?

(Romeu i Figueras, 2000: 349, núm. 409)

3. EL HEPTASÍLABO CATALÁN, DE LA DANSA AL ROMANCE

Los *goigs* se difundieron ampliamente a partir de la segunda mitad del siglo XV, extendiendo todavía más, si cabe, el uso del heptasílabo catalán (equivalente del octosílabo castellano). Pero a este respecto no puede obviarse que, a principios del siglo XIV, o quizás antes, se documentan *goigs* en heptasílabos catalanes —es el caso de “Xi com la flor ben olén” (Romeu i Figueras, 2000: 63-64)— con un patrón métrico idéntico al de otros *goigs* análogos escritos desde el siglo XV hasta la actualidad. También cabe recordar que el metro masculino de siete sílabas, aun sin ser tan frecuente en la lírica trovadoresca como el octosílabo, se documenta ya en trovadores del siglo XII (póngase por caso Marcabrú), tal como se deduce del análisis de los datos sobre

11. Un texto copiado en el Ms. 111 de la Biblioteca de Catalunya, que data de 1507-1508, está dispuesto en coplas con una única rima en los versos pares (-at) y diferentes rimas que cambian de copla a copla en los impares. El inicio del poema dice así: “De verge sou nat, / Jesús, rey sagrat. // Ffill da Déu lo para, / sou glorificat, / unit dins la mara / ab humilitat. / Jesús [nat]. // Masiyes benigna / sou profetitzat. / Senyor, donador digna, / ple de humilitat. / Jesús [nat]” (Romeu i Figueras, 1949: 104, núm. XIX).

estructuras métricas consultables en *BEdT* (2012). A modo de ejemplo, recordamos una *peguesca* de Cerverí de Girona, escrita en forma de *dansa*, que comienza: “Com és ta mal enseynada” (Romeu i Figueras, 2000: 48-49, núm. 5). Este último caso, además, se distribuye en *cobles unisonans* de heptasílabos catalanes con dos rimas alternas cuya estructura, aun siendo estrófica y *retronxada*, podría adaptarse sin excesivas dificultades, a partir de un proceso de manipulación, a la forma del romance castellano.

Entre la *dansa* y el romance hay también lo que podríamos llamar un estadio intermedio que se manifiesta en poemas que tienden a disponer la tirada monorríma en estrofas, generalmente de cuatro versos. Este hecho, que todavía se documenta con frecuencia en los pliegos poéticos estampados durante la Guerra de los Segadores (1640-1652), se produce igualmente a principios del siglo XVI, en una época que parece anterior a la influencia masiva del romancero castellano sobre la literatura catalana. En el Ms. 1494 de la Biblioteca de Catalunya hay un villancico que tiende al heptasílabo catalán, compuesto por un refrán de dos versos más catorce cuartetas en rima consonante (*abab*). A diferencia de los versos impares, todos los pares mantienen globalmente una única asonancia (-a) que casi siempre se concreta, estrofa a estrofa, en tres rimas consonantes: -au, -al, -ar. La distribución de los versos como si fuesen hemistiquios podría transformar estas coplas en una serie monorríma equiparable a la del romancero, pero con rima interna en el primer hemistiquio, aspecto que no es ajeno a la poesía occitano-catalana medieval¹²:

Glòria en lo cel sia
e puys en la terra pau.

La verge sancta Maria,
regina imperial,
infantà per aquest dia
lo Senyor, rey aternal.

Tots érem dats a dapnatge
dins en lo lim infernal;
Ell nos trac de captivatge
per esta nit de Nadal.

(Romeu i Figueras, 1949: 67, núm. IV)

12. La preceptiva poética medieval occitano-catalana utilizaba la denominación *bordons empeutats* para referirse a los versos con rimas internas. Nos ocupamos de ello en Mahiques (2012: 8-16). Aparte de la canción del Ms. 1494, otros villancicos catalanes quinientistas están dispuestos en cuartetas heptasílabas con una única rima en los pares y varias rimas en los impares que cambian de estrofa a estrofa: “En Paradís terranal / nostro pare Adam dormia, / quan volgué Déu eternal / crezar-li la companyia. / [Cantarem tots ab alegria.] // Tragué-li una costella / y él dolor no sentia. / Una dona en féu de aquella, / qui Eva per nom avia. / [Cantarem tots ab alegria]” (Romeu i Figueras, 2000: 241, núm. 217). Este último texto ha sido copiado en el Ms. 1139 de la Biblioteca de Catalunya, que constituye una notable compilación de consuetas dramáticas realizada en Mallorca en 1598-1599. En el Ms. 111 de la misma institución hay otro poema con una estructura muy similar, aunque no distribuye los versos en cuartetas sino en seis coplas de ocho versos más una de seis versos. Esta composición se abre, además, con un estribillo: “Crestians, ab alagria / loem vuy devotament / la humil Verge Maria / ab son fill omnipotent. // Humil Verge piadosa, / per sta nit de Nadal, / humil e greciosa, / ab lo vostro fill leal... / Josep, hom de sancta vida, / albergà’s en un hostall. / No-y havia pas cortina, / mas compliment de fenal” (Romeu i Figueras 1949: 77-78, núm. VIII). Sobre los Mss. 1494 y 1139 de la Biblioteca de Catalunya, remitimos a *BITECA* (2017, manid 1075 y 2007) y Martínez Romero (2012).

La progresiva aproximación de la *dansa* al romance se estrecha más claramente en unas pocas composiciones heptasilábicas quinientistas que deben ser consideradas como romances por el hecho de hacer rimar únicamente los versos pares, aunque todavía mantienen algunos elementos propios de la *dansa*, los *goigs* y las *coblas*, concretamente el estrofismo, el estribillo y la tendencia a la rima consonante. Así sucede en uno de los villancicos del Ms. 111 de la Biblioteca de Catalunya. Se trata de una canción que no solamente cuenta con versiones contemporáneas, como la que fue recogida por Llongueres (1931: 146-148), sino que también forma parte hoy en día del repertorio común de obras para el canto coral o escolar de Cataluña. El texto del mencionado manuscrito, que como ya hemos indicado data de 1507-1508, comienza de este modo:

La ball, ball, balletes:
tocha manetes.

Si us voleu despertar,
oireu cansonetes;
la Verga balla son ffill,
e diu-las tan pulidetas.

– Los àngels tochan laüts
e los pastorels las tronpetas.
Mon fill, tot lo món és pau;
no ploreu, ta mal dixetas.

(Romeu i Figueras, 1949: 111-112, núm. XXI)

Otro romance de características similares, escrito por Valeri Fuster, fue impreso en un pliego poético de 1556, con el siguiente inicio:

La crich crach,
la crich quera.

En aquell gran temps passat,
quant yo, trist, jovenet era,
de fet me posí a servir
una molt gentil donzella.

La crich crach,
[la crich quera.]

Y per ser tan ynprudent,
tots me deyen taravella,
mas yo, foll, perdut d'amor,
de totes coses me reya.

La crich crach,
[la crich quera.]

(Romeu i Figueras, 2000: 266, núm. 285)

Un manuscrito de inicios del siglo XVI, en paradero actualmente desconocido, transmite un romance sobre la Navidad dispuesto en tres coplas de ocho versos, y precedido de la rúbrica: “Altra cançó al to de ‘La Gironó, siau l’ostessa; la Gironó, fallona no” (Romeu

i Figueras, 1949: 155, núm. XXIX; cf. BITECA, 2017, manid 2869). Los editores que consultaron este manuscrito no transcriben ningún estribillo, ni al inicio de la composición ni al final de cada copla, aunque la referencia a la canción de *La Gironó* podría implicar, quizás, la existencia de algún estribillo que desconocemos. También debe destacarse que los versos citados de *La Gironó* son octosílabos catalanes con cesura medial, mientras que el *contrafactum* se acopla preferentemente al heptasílabo catalán propio del romancero.

Los casos analizados hasta ahora demuestran que el heptasílabo catalán, rasamente entendido como un verso cuya última sílaba tónica ocupa la séptima posición coincidiendo con el inicio de la rima, no tiene nada que ver con el romancero castellano, ya que se trata de un modelo que ya era usado en la poesía trovadoresca del siglo XII, que, a fin de cuentas, es el gran modelo a partir del cual se desarrolla la lírica catalana medieval. Lo que sí que falta por aclarar es cuándo y de qué modo el romancero castellano influyó sobre la estructura formal de la balada catalana tradicional, cuyos orígenes, según parece, están ligados al uso del alejandrino monorrimo, pero que en la actualidad se ciñe en su mayor parte a las directrices formales del romancero castellano. Dicho esto, debe añadirse que el acercamiento del cancionero catalán a los modelos castellanos no puede ser abordado de manera aislada, sin tener en cuenta la evolución y las sinergias propias de la tradición literaria catalana. En este sentido, creo que el estudio del romancero catalán debería comportar el análisis histórico y métrico de la *dansa* y los *goigs*, así como de algunas modalidades estróficas o métricas de la lírica occitano-catalana medieval, no solo el alejandrino monorrimo sino también las *cobles unisonans* de dos rimas alternas.

Dicho de otro modo, el heptasílabo catalán (u octosílabo castellano) es un metro que se documenta en la literatura catalana ya desde sus orígenes. Claro está que, entonces, no estaba vinculado a las *laissez* monorrimas sino a una estructura estrófica de rimas consonantes con estribillo. De este modo, el peso de la tradición literaria autóctona podría haber interactuado con una lenta y progresiva influencia del romancero castellano. Una influencia que creemos incipiente en la época de Joan Timoneda, pero que ya puede darse como un hecho a principios del siglo XVII, cuando los poetas barrocos comienzan a escribir romances en catalán muy similares a los de los grandes poetas castellanos del período, como Francisco de Quevedo.

La hipótesis de una tímida penetración del romancero en la literatura catalana del siglo XVI concuerda con los resultados señalados. Llama la atención el escasísimo número de romances catalanes documentados en esta época: solamente tres, todos con una tendencia a mantener una distribución estrófica con estribillo y ninguno de ellos ligado a los grandes temas de la balada castellana que entonces se difundían a través de pliegos poéticos y romanceros impresos. De las tres piezas, una es de autor, concretamente de Valeri Fuster, publicada en un pliego cuya rúbrica le asigna el género de *cobles noves* y no de *romanç*. La denominación *cobles* aplicada a este caso no es ni errónea ni anómala, porque, en virtud de su distribución estrófica con estribillo, el poema en cuestión tiene toda la apariencia de ser uno más entre la gran cantidad de textos que entonces eran llamados *cobles*. Los otros dos romances catalanes son villancicos que remiten directamente a la canción popular. Uno de ellos es un *contrafactum* de la canción que empieza “La Gironó, siau l’ostessa”; el otro, además de constituir el primer testimonio de la existencia de un estribillo popular difundido también de manera independiente (“La ball, ball, balletes / toca manetes”), es un poema que ha evolucionado y pervivido en versiones que se cantan

todavía hoy en orfeones y escuelas de Cataluña. Características y circunstancias como las que acabamos de señalar parecen desaconsejar la hipótesis de una influencia del romancero castellano sobre todas estas obras catalanas.

Hay otro aspecto que, creo, también denota el escaso impacto del romancero castellano sobre la literatura catalana de los siglos XV-XVI. Nos referimos a la preferencia absoluta de las *cobles* en la literatura catalana de carácter noticiero, tan de moda en los pliegos poéticos quinientistas. Esta opción, evidentemente, implica una impermeabilidad total hacia el romance noticiero, tan frecuente en la poesía castellana de este género periodístico. Algunos de los ejemplos catalanes concretos que confirman esta afirmación son las *Cobles de la conquesta dels francesos* o las *Cobles de les tristes y doloroses naus de conserva*. Por ser más conocido y también por haber suscitado estudios más profundos, nos centraremos en el primero de los dos poemas mencionados¹³. Las *Cobles de la conquesta dels francesos* explican cómo en 1412 la ciudad de Alguer logró repeler un intento de ocupación francesa dirigido por el vizconde de Narbona (Bover i Font, 1993). Una relación escrita en prosa sobre estos mismos sucesos cuenta cómo los alguerenses “votaren la festa del gloriós apòstol y evangelista sant Juan de la Porta Llatina [...] y de festegiar-lo tal dia y cantar en versos algunes de les coses memorables e insignes susehides en aquella jornada, a tal reste memòria de tal vitòria” (Bover i Font, 1993: 17). Lo cual implica que los versos noticieros compuestos para la ocasión sufrieron un proceso de ritualización que, presumiblemente, habría consolidado su transmisión oral por un tiempo, aunque ya eran desconocidos por el pueblo cuando Eduard Toda i Güell (1855-1941) inició sus trabajos etnográficos en Alguer. En esta misma línea, y tal como puede observarse a partir de las aportaciones de Romeu i Figueras (1991, I: 271-296) y Valsalobre (1998), la ausencia absoluta de la tirada romanceril se deja notar también en los pliegos poéticos quinientistas sobre bandoleros, donde predomina claramente la denominación genérica *cobles*, con el consiguiente uso de la estructura métrica de los *goigs*.

4. POSIBLES RELACIONES ENTRE LA POESÍA DE LOS SIGLOS XV-XVI Y EL ROMANCERO TRADICIONAL CONTEMPORÁNEO

Tres de los poemas comentados hasta ahora, concretamente el romance del peregrino injustamente acusado de homicidio, la malmonjada mallorquina y el villancico que empieza “La ball, ball, balletes”, permiten establecer una relación de continuidad de la poesía antigua con el cancionero popular de la Cataluña actual o reciente. Este vínculo, que en estos tres ejemplos es posible abordar a partir de testimonios anteriores al siglo XVII, se debería extender a otros romances catalanes contemporáneos cuya antigüedad se puede suponer a partir de argumentos históricos y literarios, aunque falten testimonios del pasado que lo demuestren de manera directa. A continuación, abordaremos este aspecto en los siguientes romances catalanes:

13. Se conocen tres pliegos poéticos, uno desaparecido, de las *Cobles de les tristes y doloroses naus de conserva* (BI-TECA, 2017, manid 2694 y 2867; Askins, 1981: 54 y 33-36, núm. V). Hay una edición de esta obra poética en uno de los fascículos del *Cançoner de les obretes en nostra lengua materna mes divulgades durant los segles XIV, XV e XVI* de Aguiló i Fuster (s.a.).

- 1) *Prisión del rey de Francia* (IGR: 0250). *Inc.* “Ja partí lo rei de França / un dilluns al dematí” (Milà i Fontanals, 1882: 72-73, núm. 80).
- 2) *El asalto de Marsella* (IGR: 0257). *Inc.* “Oh noble ciutat de Niça, / que mai més tindràs renom” (Milà i Fontanals, 1882: 72, núm. 79).
- 3) *Los estudiantes de Tolosa* (IGR: 0370). *Inc.* “A la vila de Tolosa / n’hi ha tres estudiants” (Milà i Fontanals, 1853: 104-105, núm. 6; 1882: 165-169, núm. 208).
- 4) *La malcasada y el ruiseñor* (IGR: 2730). *Inc.* “Rossinyol, bon rossinyol, / Déu te do llarga volada” (Milà i Fontanals, 1882: 336-337, núm. 358).

El romance sobre la prisión del rey de Francia, generalmente identificado en el cancionero tradicional catalán bajo el nombre de Luis, se refiere en realidad a Francisco V de Francia, que fue capturado en la batalla de Pavía, acontecida en febrero de 1525, por el capitán catalán Joan Aldana, de las tropas del emperador Carlos V de Austria. La mayor parte de las versiones de esta balada coinciden en el hecho de representar “el caso de un Rey que deja de serlo” (Vian Herrero, 1989: 183), y algunas de ellas refieren explícitamente cómo el prisionero fue llevado a Madrid. Su rescate ascendía a tres millones de escudos de oro¹⁴. Muchas de las canciones de este ciclo concluyen con la dramática ponderación, puesta en boca del mismo rey y no exenta de ironía, sobre el alto precio que los franceses tendrían que pagar por aquel rescate que debía realizarse a toda costa:

Sinó n’hi ha prou diné en Fransa que vajin á San Denis
 Que’s venguin la conxa d’or, que’s venguin la fló de llis;
 Sino n’hi ha prou diné en bossa que vajin á San Patris.

(Milà i Fontanals, 1882: 73)

En los romances noticieros sobre sucesos históricos es una práctica común el hecho de considerar que su fecha de composición sea poco posterior a los acontecimientos descritos. Si se aplican estos mismos criterios al romance que ahora nos ocupa, debemos suponer que su fecha de composición probablemente remonta al mismo año 1525.

La situación de belicosidad contra los franceses se refleja igualmente en otro romance que Manuel Milà i Fontanals publicó a partir de un testimonio oral recogido en 1863 en la Cataluña francesa y que trata sobre el ataque naval a Marsella llevado a cabo por el rey Alfonso el Magnánimo en noviembre de 1423. La identificación y análisis de los sucesos reales que motivaron este poema han sido examinados a fondo por Cid (1994), que a su vez destaca la excepcionalidad del romance en cuestión: “Milà alcanzó a publicar una auténtica reliquia, un poema cuya difusión era ya mínima en el área de la lengua catalana, y que no ha vuelto a aparecer en las encuestas posteriores, muy intensas y sistemáticamente realizadas en Cataluña y Baleares” (Cid, 1994: 76). El mismo investigador

14. Sobre la descripción de estos hechos históricos y su relación con este romance catalán, que también está presente en el cancionero francés, remitimos a Vian Herrero (1989), Amades (1951: 632, núm. 3064) y Querol Coll (2007). Tal como indica Vian Herrero, los más antiguos testimonios conservados de este ciclo son dos textos franceses conservados en un manuscrito de la primera mitad del siglo XVIII. Las versiones conocidas se localizan en Canadá, Francia, el Piemonte y Cataluña. Las palabras que ocupan la posición de rima en las versiones catalanas consultadas parecen sugerir la posibilidad de que la canción catalana derive directamente de la francesa, aunque no he analizado en profundidad este aspecto.

señala las semejanzas y diferencias existentes entre las fuentes historiográficas y el texto poético-narrativo:

la poesía narrativa oral ofrece, en efecto, cuando aborda la narración de sucesos históricos, una perspectiva distinta y asume un “modo” narrativo también distinto. Se seleccionan episodios que para el historiador son secundarios, pero culminantes desde el punto de vista visual y dramático. En el ejemplo aquí visto, el romance y los historiadores cultos coinciden en que la ruptura de la cadena del puerto de Marsella era la cuestión decisiva, en el aspecto “militar”, y todos coinciden en registrar que la cadena fue finalmente rota; para los historiadores, sin embargo, no es un hecho historiable esencial el modo exacto como los aragoneses consiguieron su objetivo, y el dato puede ser omitido, o deducirse en formas varias a posteriori. En el romance, en cambio, la visualización de ese instante ocupa el lugar central en la narración. El momento de subir la cadena a las galeras, fundirlas allí en la fragua preparada al efecto, y quebrarla –probablemente con la ayuda de martillos y otros instrumentos, de que se habla en algunas crónicas– es lo que al poeta noticiero le pareció más digno de atención. (Cid, 1994: 75-76)

La redacción del romance sobre el asalto de Marsella debería situarse hacia 1424 o poco después. Otro poema noticiero cuyos hechos descritos han sido identificados, en este caso gracias a las aportaciones de Romeu i Figueras (1956; 1974a: 174-232), es el romance de los estudiantes de Tolosa, que explica cómo tres estudiantes son llevados ante la justicia por iniciativa de tres damas, bellas pero traidoras, a quienes galanteaban. En pocas horas, los tres acusados son arrestados, encarcelados y ahorcados. Todavía en prisión, se les suministra papel en blanco con el que escriben una carta a un hermano suyo. Este llegará al patíbulo justo después de la ejecución, dispuesto a consumir una venganza ejemplar. Los sucesos históricos que inspiraron este relato novelesco sucedieron en Tolosa un domingo por la tarde del año 1332, cuando un magistrado municipal encontró por la calle a un grupo de jóvenes estudiantes de derecho canónico a quienes requirió que dijese si llevaban armas prohibidas. Los estudiantes sostuvieron un altercado con el magistrado, el cual, poco después de arrestar a uno de ellos, fue agredido brutalmente por Aimeric Berenguier, otro estudiante del grupo. El magistrado se quedó en la calle, casi muerto, con una herida de la frente al mentón y con once dientes rotos. Aquella misma noche el grupo de estudiantes y algunos otros familiares o personas directamente vinculadas a ellos fueron llevados a prisión, donde permanecieron por poco tiempo. Las autoridades municipales prometieron a Berenguier que su castigo sería atenuado si confesaba su culpabilidad, pero la realidad fue que al miércoles siguiente, día de Pascua y festivo *de jure*, fue castigado sin más dilaciones y con el máximo rigor: se le cortó el puño derecho, fue atado a la cola de un caballo y arrastrado de este modo hasta el patíbulo, donde se le cortó el cuello para que su cuerpo y cabeza fuesen expuestos en la horca. La ejecución de la sentencia fue más una venganza que un acto de justicia. De hecho, Aimeric Berenguier, en tanto que estudiante forastero, no estaba sometido a la jurisdicción municipal, por lo que apeló a la intervención de los tribunales del rey de Francia. Las irregularidades infligidas en el procedimiento judicial derivaron en un proceso que se prolongó hasta 1336, en el cual las autoridades reales intervinieron contra los poderes

municipales, hasta que se acomodaron a una serie de medidas e indemnizaciones a gusto de la ciudad y del rey. Josep Romeu i Figueras considera que el romance deriva de un relato juglaresco escrito a finales de 1335, cuando ya se veía venir que el conflicto entre Tolosa y el rey se resolvería pragmáticamente con una buena suma de dinero. Sitúa el foco originario de esta canción en algunas comarcas gerundenses, probablemente por los alrededores de Olot, desde donde se habría extendido por el sur de la Galia y el norte de Italia, tomando, además, algunos elementos puntuales de otra balada francesa más antigua, llamada de los estudiantes de Pontoise:

La cançó popular de *Els estudiants de Tolosa* sembla haver estat redactada, a mitjan segle XIV, a les comarques gironines –tal vegada, a la d'Olot–, es va estendre pel sud de les Gàl·lies i al nord d'Itàlia i va cedir determinats trets a versions del nord de França d'una altra cançó que hem anomenat de *Els estudiants de Pontoise*, la qual, al seu torn, donà alguns detalls a la catalana, particularment patents en les versions difoses pel migdia francès i pel Piemont.

Tot fa creure que la cançó catalana nasqué d'una narració joglaresca més extensa que, redactada a la darrereria de 1335, comentava poèticament, amb estil característic de la poesia liriconarrativa, novel·lant-los i transcendint-los, ordenant-los i reduint-los ja a síntesis de gran força expressiva, uns fets històrics esdevinguts a Tolosa de Llenguadoc, els quals, iniciats tràgicament el 1332 i d'una considerable càrrega emocional que degué impressionar joglars, poetes i tota mena de gent, eren a punt de resoldre's aleshores, en 1335, en una mera i freda qüestió política i econòmica. La transmissió oral abreujà ràpidament la narració joglaresca, tot intensificant-ne i conservant-ne els aspectes més suggestius, dramàtics i novel·lescs, fins a formar una cançó liriconarrativa més o menys semblant a la que avui coneixem. (Romeu i Figueras, 1974a: 217)

Otro romance oral analizado por el mismo estudioso recrea el motivo de la malcasada que se dirige a un ruiseñor confidente: “Rossinyol, bon rossinyol, / Déu te do llarga volada”. Esta pieza entronca con una tradición lírica de las épocas medieval y moderna. Así pues, hacia 1505 un amanuense copió en el *Cancionero musical de Palacio* una canción con malcasada y ruiseñor, dispuesta en estrofas de cuatro versos, aunque por su métrica podría considerarse como un romance, porque los pares mantienen una única rima mientras que los impares unas veces riman de dos en dos y otras veces no riman¹⁵. Esta última solución es precisamente la que hallamos en la primera copla:

*Dindirin dindirin dindirindaña,
dindirin.*

Ju me levé un bel maitin.
Matineta per la prata
encontré le ruyseñor

15. El *Cancionero musical de Palacio*, clasificado como el Ms. 1335 de la Real Biblioteca en Madrid, fue copiado por varios amanuenses para su uso en la corte de Fernando el Católico. Se considera que la parte debida al primer amanuense, responsable de la mayor parte del volumen, debe datarse hacia 1505, mientras que la mano más tardía se situaría hacia 1520. Remitimos a la bibliografía citada en Romeu i Figueras (2004) y DIAMM (2017, E-Mp 1335).

que cantava so la rama.
Dindirindin.

(Romeu i Figueras, 2004: 17)

Según Josep Romeu i Figueras, esta canción no parte de una base castellana ni tampoco catalana, sino que combina formas francesas e italianas, aunque, claro está, fue transcrita por el mismo amanuense que incorporó numerosos textos castellanos en el mismo manuscrito. Otra versión se halla en un cancionero musical, custodiado en Montecassino, que data de los años 1480-1500, tal como se indica en *DIAMM* (2017, I-MC 871). Para Romeu, aunque las grafías son italianas, el texto en cuestión, que citamos íntegramente, tiene una base catalana:

Dindirindín ridín rindayna,
dindiridín.

Me levay un domatín,
 matinet danant l'alba,
 per andar a un giardín
 per collir la ciroflada.
Dindiridín.

(Romeu i Figueras, 2004: 15)

Menéndez Pidal (1953, II: 206) consideraba que el testimonio del *Cancionero de Palacio* certificaba su tesis sobre la expansión del octosílabo castellano en Cataluña antes del siglo XVI, ya que dicho testimonio se expresa, en las coplas primera y segunda, de una manera muy próxima a los cuatro hemistiquios iniciales del romance “Rossinyol, bon rossinyol, / Déu te do llarga volada”¹⁶. Esta semejanza es evidente y significativa, pero Romeu i Figueras (2004: 18-19) rebate la hipótesis de esta temprana influencia castellana a través de argumentos que parecen incontrovertibles: por una parte, el texto del *Cancionero de Palacio* incorpora palabras que seguramente derivan del italiano y el francés, por lo que en última instancia el origen castellano de la obra que transmite este testimonio es dudoso. Además, la presencia de otros textos similares, no solo en italiano, francés y occitano, sino incluso en catalán medieval, hacen suponer que las confluencias temáticas que tiene el poema del *Cancionero de Palacio* con este romance catalán sobre el ruiseñor pueden extenderse a un abanico de manifestaciones que abrazan la mayor parte del dominio lingüístico románico. Finalmente, las manifestaciones antiguas son esencialmente diferentes al romance catalán contemporáneo, lo cual desaconseja extremar las relaciones de dependencia. De todos modos, creo que la hipótesis de Menéndez Pidal, sólidamente rebatida por Romeu, es tan inconsistente como la hipótesis alternativa señalada por el mismo Romeu, basada en la supuesta anterioridad del romancero catalán sobre el castellano:

16. La hipótesis de Menéndez Pidal fue retomada poco después por Massot i Muntaner (1959-1960: 69; 1961: 161). Por otra parte, Romeu i Figueras (2004: 19-21) señala la existencia de otros romances catalanes contemporáneos que recrean el motivo de la malcasada y el ruiseñor confidente, tal como sucede, por ejemplo, en “Rossinyol que vas a França, / t'encomano la meu mare” (Milà i Fontanals, 1882: 404, núm. 549).

avui sabem que la forma del *romance* és, a Catalunya, anterior a la influència castellana, perquè ja la coneixem a través de productes epicolírics catalans de mitjans del segle XIV conservats per tradició oral i quan el romancer castellà no existia encara o balbucejava tot just. És el cas de la nostra cançó folklòrica de “Els estudiants de Tolosa”. (Romeu i Figueras, 2004: 19)

En mi opinió, el error de esta hipótesis, formulada con mayor detalle bajo Romeu i Figueras (1974a: 214-218), radica en el hecho de inferir una estructura métrica medieval a partir de testimonios que, en su totalidad, son de los siglos XIX-XX. Dicho de otro modo, la distancia existente entre ambos extremos cronológicos me parece bastante significativa como para cuestionar que los datos analizados, por sugestivos que sean, puedan ser válidos para establecer un esquema métrico originario. Además, de los casos analizados hasta ahora se puede apreciar que el dieciseisílabo castellano era una forma insólita en catalán antiguo que, cuando se utiliza, parece estar más ligada a esquemas estróficos occitano-catalanes que al extenso corpus de romances castellanos estampados en pliegos y romanceros quinientistas. Precisamente por eso, cuando señalamos la antigüedad de algún romance catalán a partir de argumentos históricos o tradiciones y temas literarios, pero sin el apoyo de un testimonio arcaico de dicho romance, sólo nos es lícito deducir la existencia originaria de algún material poético-narrativo que existió realmente y que derivó en las versiones contemporáneas, pero que no sabemos a ciencia cierta cómo era ni qué esquema métrico seguía, de modo que nos resulta casi imposible determinar de manera concreta en qué momento se acopló la forma métrica del romance a las antiguas baladas catalanas¹⁷. En algunos casos ni siquiera se puede conjeturar el origen autóctono o las primeras vías de difusión de alguna balada catalana que se supone muy antigua pero que, debido a su incierta procedencia, no se sabe cuándo se incorporó al cancionero catalán. Respecto a las hipótesis opuestas de Menéndez Pidal y Romeu i Figueras, está claro que en algún momento se produjo este proceso de simbiosis entre el cancionero catalán autóctono y el modelo castellano, pero en mi opinión no existe ninguna evidencia de que esto se consolidase antes del siglo XVII. Mucho antes de esta fecha, el metro típico del romance ya existía en la literatura catalana, pero su configuración en el marco del poema era esencialmente diferente a la que encontramos en el romancero catalán contemporáneo, que, sin duda, tiene su modelo primordial en el romancero castellano. A este respecto debemos remitir a las obras analizadas por Helena Rovira i Cerdà en otro artículo de este volumen, referente a la relación del *Romance del enamorado y la muerte* con algunos textos catalanes afines. Solo retomaré uno de los ejemplos aducidos

17. Los casos puntuales en los que sí que se puede inferir la antigüedad de una estructura métrica de época contemporánea deberían limitarse a aquellas canciones tradicionales que mantienen esquemas formales insólitos, presumiblemente arcaicos, tal como sucede, por ejemplo, en el verso monorrímo con hemistiquios de 7+4 sílabas. Así sucede en la canción del conde Arnau, que, aún reconociendo la ausencia de testimonios antiguos, mantendría este esquema métrico desde su origen hasta la actualidad. Rechazando un supuesto origen histórico de esta canción, y apelando a argumentos culturales, Josep Romeu i Figueras considera que fue compuesta para ser danzada a finales del siglo XVI o a inicios del siglo XVII. También recoge el testimonio del padre Passarols, que consultó unas notas actualmente en paradero desconocido pero escritas por fray Manuel de la Vega y Pablo Ignacio de Dalmases a finales del siglo XVII o principios del XVIII, los cuales afirmaban, según dice Passarols, que la canción del conde Arnau era de últimos del siglo XVI. Véanse Milà i Fontanals (1882: 67-72, núm. 78, “Tota sola feu la vetlla, / muller lleial?”), Romeu i Figueras (1948), Mendéndez Pidal (1953, II: 311-312) y Massot i Muntaner (1959-1960: 110 y 129-133).

por dicha estudiosa: el romance catalán contemporáneo, generalmente titulado *La Mort i la donzella*, acomoda pasajes enteros extraídos literalmente de la *Representació de la Mort*, obra dramática cuya datación se suele situar hacia mediados del siglo XVI. No sabemos en qué momento se pasó de la obra dramática (en rimas consonantes) al romance (con una única rima asonante), pero entre ambos extremos cronológicos, entre el siglo XVI y el XIX, la tradición oral fluyó e hizo posible esta transformación.

5. CONCLUSIONES

Hemos hecho un recorrido panorámico con el fin de dilucidar hasta qué punto y de qué modo evolucionaron o penetraron en la poesía catalana antigua el romance y otras estructuras métricas muy afines. Se trata de un período cronológico que va aproximadamente del siglo XIV al XVI, y que presenta muchos interrogantes debido al escaso número de testimonios literarios coetáneos. Un dato que puede resultar sorprendente es que durante esta etapa apenas hemos logrado documentar tres romances escritos en catalán según las pautas comunes de este género en la literatura castellana, pero estos tres poemas catalanes solamente incorporan de manera superficial los elementos formales del género, sin renunciar a la estructura estrófica y sin incorporar los estímulos temáticos y expresivos del romancero castellano. En cambio, el alejandrino monorrímo sí que se utiliza en varios textos de características diversas, algunos más ligados a la devoción y con poco recorrido narrativo, pero otros de carácter más novelesco o dramático, tal como sucede en una malmonjada anónima del siglo XVI. Creo que estos resultados nos permiten matizar una premisa poco cuestionada, según la cual el siglo XVI estaría marcado por una influencia casi total del dieciseisílabo castellano monorrímo sobre el cancionero tradicional en lengua catalana. Fijémonos, por ejemplo, cómo Pere Bohigas establece diversas etapas de la evolución del cancionero oral de Cataluña, caracterizando del siguiente modo uno de estos períodos:

Època de la influència dels romanços castellans, segles XVI i XVII. Aleshores degué generalitzar-se l'heptasil·lab trocaic i es degueren compondre els romanços en els quals hom remarca un caire molt semblant als de Castella, així com els que parlen de captius, de reconeixements de germans en terra de moros, etc. Raons particulars persuadeixen que en aquesta mateixa època es compongueren les cançons de *Sant Ramon*, de *Sant Isidre*, de *La presó del rei de França* i de *Serrallonga*. (Bohigas, 1983: I, 15)

Creo que, con los datos que ahora poseemos, estas conclusiones podrían aplicarse al Seiscientos, pero no al Quinientos ni mucho menos a la Edad Media. Esta conclusión mía implica, claro está, que se ponen en tela de juicio tanto la conjetura de una influencia del metro romanceril castellano sobre la balada catalana del siglo XV como la hipótesis de un romancero autóctono catalán libre de la influencia castellana. En cada uno de estos dos extremos se posicionarían las teorías de Ramón Menéndez Pidal y Josep Romeu i Figueras, respectivamente. A mi modo de ver, todavía se puede formular una tercera hipótesis: el cancionero catalán de los siglos XIV-XVI y también las relaciones noticieras en verso que tanto proliferaron en los pliegos poéticos quinientistas mantuvieron unas restricciones formales o, si se quiere, unas señales de género que, desde el punto de vista

métrico, se concretan sobre todo en la tendencia a utilizar, con más o menos irregularidades, o bien el alejandrino monorrimo o bien el patrón común de los *goigs*.

Uno de los problemas fundamentales que supone el análisis de muchas series monorrimas de la Edad Media se refiere a la necesidad de distinguir y establecer una tipología clara que determine las características de la métrica medieval, distinguiendo cuáles son los mecanismos propios de la poesía, cuáles los de la canción y cuáles los de la prosa rimada. En este aspecto no podemos dejar de recordar que Ramon Llull, al cual nos hemos referido al examinar las primeras obras catalanas en alejandrinos monorrimos, también es autor de una obra titulada *Cent noms de Déu*, sin metro pero con un estrofismo que consiste en la disposición de líneas que riman de tres en tres. Podríamos describir este esquema como una sucesión de trísticos monorrimos de tendencia anisilábica irregular. Creo que existen textos medievales con estas características que podrían haber derivado en una canción, balada o romance; o quizás viceversa, podría darse el caso de canciones subyacentes en un texto prosificado. Este podría ser el caso de dos oraciones hagiográficas copiadas a línea tirada en el Ms. 854 de la Biblioteca de Catalunya, probablemente de principios del siglo XVI (BITECA, 2017, manid 1268). La primera oración va dirigida a santa Catalina de Alejandría, y también se ha transmitido en el mismo volumen que contiene el fragmento sobre el peregrino acusado de homicidio, es decir el Ms. 1095 de la Biblioteca Municipal de Marsella. De este último testimonio existe una edición de Lieutaud (1879-1980: 49). Ahora me limitaré a transcribir el inicio de la versión del Ms. 854, todavía inédita y mucho más extensa que la de Marsella:

Beata Caterina, verge fuist e regina,
 ffilla del rey de Grècia tan blancha és com flor d'espina.
 Alà en Alexandria nasqué esta verge digna.
 Al pare dihen Costa, a la mare Terquerina.
 A la infanta possaren per nom beata Caterina.
 ¡O verge plena de gràcias!,
 sens tota mantinensa, que per Déu ffos penada,
 beneyta sia la persona qui-t té per advocada.
 Verge sancta Caterina, car en càrcer fos posada
 enviat l'emperador Maxensi que alí fosses ben guardada,
 que no-t donassen pa ni vi ni ayguoa
 ni nenguna mantinensa.

(Biblioteca de Catalunya, Ms. 845, f. 21r)

La otra oración copiada en el mismo manuscrito se refiere a santa María Magdalena y recrea con exacerbada vivacidad y libertad varios episodios evangélicos protagonizados por diferentes mujeres que ungen los pies de Jesucristo con un perfume carísimo: en particular, una pecadora que entra en casa de un fariseo (Lc 7, 36-50) y María la hermana de Marta durante la cena de Betania (Jn 12, 1-8). En la oración catalana medieval, el momento en que María Magdalena pide a san Pedro que le abra la puerta tiende a mantener una estructura métrica y, a nivel expresivo, tiene todo el aire de una balada religiosa y coincide significativamente con el peculiar argumento que desarrollan canciones catalanas y occitanas sobre el mismo tema (Briz / Saltó, 1867: 95-104; Doncieux, 1894-1895; 1904: 144-165). Me propongo indagar en otra ocasión si detrás de esta oración puede

haber una balada religiosa que el copista no acertó a recordar con exactitud y que optó por transcribir a línea tirada, apenas sin dejar entrever los límites entre la prosa y el verso. De momento, por tratarse de un texto inédito y totalmente desconocido, lo transcribo en su integridad:

La oració de sancta Maria Magdalena

Com Jhesuchrist anava per terra preycant als juheus
 ab quatre evangelistes –Lluch e Johan, March e Matheu–,
 encontraren un bon hom de aquells dels fariseus.
 A dinar los convidà, a Jhesús e a tots los seus.
 Donava'ls un dinar, dinar en Betania.
 Una pecayre, Maria:
 – Obrísseu-me, sent Pere, sent Pere, si a vós plahia,
 car fembra só peccadora. Confessar-me voldria.–
 Sent Pere, quan ausia lo bon cor de Maria,
 de bona volentat les portes li n'obria.
 Amostrà-li per lo peyró on Jhesuchrist sehia.
 De un tros luny que ela-l véu, a genols nuus venia:
 – Perdonau-me, Senyor; Senyor, si a vós plahia.
 Si no-m perdonau, Senyor, als vostres peus morria.
 De les làgremes dels meus uls, los peus vos lavaria.
 Ab cabels del meu cap, los vos axugaria.–
 Sent Simó, quant ausí lo bon cor de Maria:
 – Molt me maravel, Senyor,
 com exa fembra peccadora vós dexau acostar-la-vos.
 – Diques tu, Simó, com tu ertest lebrós,
 sabrà't bo qui-t sanàs de la lebroisia?
 Sí fa aquesta peccadora los peccats perdonar-li:
 leva't de aquí, Maria;
 tos peccats te perdó ab altra laugeria,
 que altra no t'i tornes.– Levà's d'equí Maria.
 Vas-se'n al desert; tranta-e-tres anys estegué
 que no menjà ni begué sinó del ros del cel
 e de les erbes que pexia.
 Axí plàcia a Déus e a madona sancta Maria.
 Amén.

(Biblioteca de Catalunya, Ms. 845, f. 147r-147v)

Sin duda, estos últimos casos son de una complejidad que no podemos desentrañar en el presente artículo, pero sí que parecen apuntar hacia el alejandrino monorrímo como esquema métrico preferente de la canción catalana medieval de carácter narrativo.

Otro aspecto abordado en las páginas precedentes se refiere al análisis de algunas obras del cancionero catalán documentadas únicamente en época contemporánea, pero cuya antigüedad se puede inferir con argumentos históricos o literarios bastante sólidos. A este respecto ya he señalado que este enfoque solo permite demostrar que hay

numerosos ríos de la tradición oral cuyo origen se puede situar con una cierta precisión cronológica, ríos que fluyeron hasta llegar al siglo XIX o, en algunos casos, incluso hasta la actualidad. Pero, exceptuando algunas canciones como la del conde Arnau, eso no nos permite determinar cómo fueron los primeros estadios evolutivos de este largo proceso, lo cual implica que es casi imposible poder concretar, caso por caso, una estructura métrica originaria. Dicho de otro modo, no se puede demostrar a partir de testimonios concretos si en los siglos XV-XVI hubo un romancero catalán con las mismas características formales del romancero castellano, que entonces emergía con una gran potencia expresiva y que además era bien conocido en el dominio lingüístico del catalán.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AGUILÓ I FUSTER, Marià (ed.) (s.a.), *Cançoner de les obretes en nostra lengua materna mes divulgades durant los segles XIV, XV e XVI*, Barcelona, Alvar Verdaguer.
- AMADES, Joan (ed.) (1951), *Folklore de Catalunya. Cançoner: cançons, refranys, endevinalles*, Barcelona, Selecta.
- ASKINS, Arthur L.-F. (ed.) (1981), *Pliegos poéticos del s. XVI de la Biblioteca Rodríguez-Moñino*, Madrid, Joyas Bibliográficas.
- ASPERTI, Stefano (1985), «Flamenca e dintorni. Considerazioni sui rapporti fra Occitania e Catalogna nel XIV secolo», *Cultura Neolatina*, 45 (1985), 59-103.
- BARÓ DE MALDÀ (1993), *El Col·legi de la Bona Vida*, Margarida Aritzeta (ed.), Barcelona, Barcanova.
- BEdT (2012) = Stefano ASPERTI, *Bibliografia Elettronica dei Trovatori. [Aggiornamento dati: 26/09/12]*, Roma, Università di Roma Sapienza. Accesible en línea en: <http://www.bedt.it/BEdT_04_25/index.aspx>.
- BELTRÁN, Rafael y VEGA, Isabel (2004), «Dos mujeres tristes ante el romance de don Tristán: del canto de la Emperatriz en *Tirant lo Blanc* a la copla xLI del *Juego trovado* de Jerónimo del Pinar», *Tirant*, 7 (2004). Accesible en línea en: <<http://parnaseo.uv.es/Tirant/tirant7.htm>>.
- BITECA (2017) = Gemma AVENOZA, Lourdes SORIANO & Vicenç BELTRAN, «Bibliografia de Textos Antics Catalans, Valencians i Balears», en *Philobiblon*, Berkeley, Bancroft Library. Accesible en línea en: <http://bancroft.berkeley.edu/philobiblon/biteca_ca.html>.
- BOHIGAS, Pere (ed.) (1983), *Cançoner popular català*, 2 vol., Barcelona, Publicacions de l'Abadía de Montserrat.
- BOVER I FONT, August (1993), «Relació i Cobles de la conquesta dels francesos: textos anònims algueresos del segle XV», *Catalan Review*, 7/1 (1993), 9-36.
- BRIZ, Francesc Pelai y SALTÓ, Josep (ed.) (1867), *Cansons de la terra. Cants populars*, Barcelona, Centre de Obras de Catalunya.

- CACHO BLECUA, Juan Manuel (1993), «El amor en el Tirant lo Blanc: Hipòlit i la Emperadriu», en *Actes del Symposion 'Tirant lo Blanc'*, Barcelona, Quaderns Crema, 133-169.
- CID, Jesús Antonio (1994), «El romancero como la 'otra' historia. El asalto aragonés a Marsella (1423). En un Romance noticiero catalán», en Salvador Rebés (ed.), *Actes del Col·loqui sobre cançó tradicional. Reus, setembre 1990*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 37-86.
- CID, Jesús Antonio (ed.) (2010), *El Romancero asturiano de Juan Menéndez Pidal. Nuevas encuestas de Juan y Ramón Menéndez Pidal, 1885-1910*, Madrid / Oviedo, Fundación Ramón Menéndez Pidal / Universidad de Oviedo / Real Instituto de Estudios Asturianos / Museu del Pueblu d'Asturies.
- DIAMM (2017) = DIAMM. *The Digital Image Archive of Medieval Music*, Oxford, University of Oxford - Faculty of Music. Accessible en línea en: <<https://www.diamm.ac.uk>>.
- DI STEFANO, Giuseppe (ed.) (2010), *Romancero*, Madrid, Castalia.
- DONCIEUX, George (1894-1895), «La pénitence de sainte Madeleine. Chanson catalane», *Mélysine. Recueil de mythologie, littérature populaire, traditions & usages*, 7 (1894-1895), 33-39.
- DONCIEUX, George (1904), *Le Romancéro populaire de la France. Choix de chansons populaires françaises*, París, Émile Bouillon.
- FONTANELLA, Francesc (1995), *La poesia de Francesc Fontanella*, Maria-Mercè Miró (ed.), 2 vol., Barcelona, Curial.
- GARCIA, Francesc Vicent (Rector de Vallfogona) (1985), *Antologia*, Albert Rossich i Estragó (ed.), Santes Creus, Fundació d'Història i Art Roger de Belfort.
- GARCIA, Francesc Vicent (Rector de Vallfogona) (2000), *La armonia del Parnàs de Francesc Vicent Garcia, rector de Vallfogona (Barcelona, 1703). Edició facsímil amb una introducció d'Albert Rossich*, Valencia / Barcelona, Universitat de València / Universitat de Barcelona.
- GROS I PUJOL, Miquel S. (ed.) (1999), *Els tropers prosers de la catedral de Vic*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans.
- LEVI, Ezio (1927), «El romance florentino de Jaume de Olesa», *Revista de Filología Española*, 14 (1927), 134-160.
- LIEUTAUD, Victor (1979-1980), «Estudi literari d'un manuscrit català conservat en la Biblioteca de Marsella», *Lo Gay Saber*, 2 (1879), 17-20, 49-53, 153-156 y 165-167; 3 (1880), 127-129 y 147-149.
- LLABRÉS, Gabriel (1886-1889), «Oraciones catalanes antiguas», *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, 29 (10/03/1886), 1-3; 40 (25/08/1886), 5-7; 92 (25/12/1888), 368-370; 93 (10/01/1889), 4-5; 94 (25/01/1889), 11-13.
- LLONGUERES, Joan (ed.) (1931), *Cançoner popular de Nadal*, Barcelona, Foment de Pietat.

- LLULL, Ramon (2012), *Hores de Nostra Dona Santa Maria. Desconhort de Nostra Dona*, Simone Sari (ed.), Palma de Mallorca, Patronat Ramon Llull.
- MAHIQUES CLIMENT, Joan (2012), «El tetrástico y las series monorrimas en la poesía occitano-catalana medieval», *Ars Metrica*, 5 (2012), [1-28]. Accesible en línea en: <http://arsmetrica.elte.hu/articles/mahiquescliment/1205_mahiquescliment.pdf>.
- MAHIQUES CLIMENT, Joan (2014), «Una malmonjada mallorquina i tres desesperats d'amor: poesia catalana anònima dels segles XV-XVI», *Randa*, 72 (2014), 35-47.
- MAHIQUES CLIMENT, Joan y ROVIRA I CERDÀ, Helena (2013), «Dos plecs poètics amb obres de Joan Timoneda i Andreu Martí Pineda», *Els marges*, 101 (2013), 82-104.
- MARTÍNEZ ROMERO, Tomàs (2012), «El *Cançoner espiritual* de Moliné i Brasés: una proposta de reconstrucció», *Estudis Romànics*, 34 (2012), 419-429.
- MARTORELL, Joanot (1990), *Tirant lo Blanch*, Albert G. Hauf y Vicent Josep Escartí (ed.), 2 vol., Valencia, Generalitat Valenciana (Conselleria de Cultura, Educació i Ciència).
- MASSOT I MUNTANER, Jaume (1959-1960), «Aportació a l'estudi del romancer balear», *Estudis romànics*, 7 (1959-1960), 63-155.
- MASSOT I MUNTANER, Jaume (1961), «El romancero tradicional español en Mallorca», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 17 (1961), 157-173.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1953), *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, 2 vol., Madrid, Espasa-Calpe.
- MILÀ I FONTANALS, Manuel (ed.) (1853), *Observaciones sobre la poesía popular, con muestras de romances catalanes inéditos*, Barcelona, Narciso Ramírez.
- MILÀ I FONTANALS, Manuel (ed.) (1882), *Romancerillo catalan. Canciones tradicionales. Segunda edicion, refundida y aumentada*, Barcelona, Alvaro Verdaguer.
- MORLÀ, Pere Jacint (1995), *Poesies i col·loquis de Pere Jacint Morlà*, Antoni Ferrando Francés (ed.), València, Alfons el Magnànim.
- MUNTANER, Ramon (1975), *Il sermo di Ramon Muntaner. La versificazione romanza dalle origini*, Maurizio Perugi (ed.), Firenze, Leo S. Olschki.
- NISE (2017) = Pep VALSALOBRE (coord.), *Nise. DB Poesia en Cançoners*, Girona, Universitat de Girona. Accesible en línea en: <<http://www.nise.cat/ca-es/ca-es/bdpoesiaencan%C3%A7oners/cerca.aspx>>.
- PARRAMON I BLASCO, Jordi (1992), *Repertori mètric de la poesia catalana medieval*, Barcelona, Curial / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- PCEM (2017) = Joan MAHIQUES CLIMENT y ROVIRA I CERDÀ, Helena, *PCEM. Cens de Poesia Catalana de l'Edat Moderna*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans. Accesible en línea en: <<https://pцем.iec.cat>>.
- QUEROL COLL, Enric (2007), «Els Aldana, tortosins del segle XVI aveïnats a València: de les armes a les lletres», *Pedralbes*, 27 (2007), 199-218.

- RIALC (2000) = Costanzo DI GIROLAMO (coord.), *Rialc. Repertorio informatizzato della antica letteratura catalana*, Nápoles, Università di Napoli Federico II. Accesible en línea en: <<http://www.rialc.unina.it>>.
- RICO, Francisco (1990), *Textos y contextos. Estudios sobre la poesía española del siglo XV*, Barcelona, Crítica.
- ROMA, Josep y JUST, Joan (1999), «Memòria de la missió de recerca de cançons i músiques populars realitzada per Josep Roma i Joan Just pel Camp de Tarragona del 3 de juliol al 7 de setembre de 1928 per comanda de l'obra del 'Cançoner Popular de Catalunya'», en Josep Massot i Muntaner (ed.), *Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials: volum IX. Memòries de missions de recerca per Enric d'Aoust-Palmira Jaquetti; Josep Roma-Joan Just; Joan Amades*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 151-216.
- ROMEU I FIGUERAS, Josep (1948), *El mito de 'El Comte Arnau' en la canción popular, la tradición legendaria y la literatura*, Barcelona, Archivo de Etnografía y Folklore de Cataluña / Instituto 'Balmes' de Sociología.
- ROMEU I FIGUERAS, Josep (ed.) (1949), *Cançons nadalenques del segle xv*, Barcelona, Barcino.
- ROMEU I FIGUERAS, Josep (1956), «Sobre una canción tradicional catalana: *Els estudiants de Tolosa*», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, vol. VI, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Patronato Marcelino Menéndez y Pelayo, 507-545. [Estudio ampliado y revisado en Romeu i Figueras (1974a: 173-232)]
- ROMEU I FIGUERAS, Josep (1972), *Joan Timoneda i la 'Flor de enamorados', cançoner bilingüe. Un estudi i una aportació bibliogràfica. Discurs llegit el dia 20 de febrer de 1972 en l'acte de recepció pública de Josep Romeu i Figueras a la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona i contestació de l'acadèmic numerari Jordi Rubió i Balaguer*, Barcelona, Real Academia de Buenas Letras de Barcelona. [Reeditado en Romeu i Figueras (1991, I: 11-137)]
- ROMEU I FIGUERAS, Josep (1974a), *Poesia popular i literatura*, Barcelona, Curial.
- ROMEU I FIGUERAS, Josep (1974b), «*Qui vol oyr la gesta*, poema de Pere Serafi. Estímuls i fonts», en *Studia hispanica in honorem R. Lapesa*, vol. 2, Madrid, Gredos, 519-530. [Reeditado en Romeu i Figueras (1991, I: 252-265)]
- ROMEU I FIGUERAS, Josep (1991), *Poesia en el context cultural del segle XVI al XVIII*, 2 vol., Barcelona, Curial.
- ROMEU I FIGUERAS, Josep (2000), *Corpus d'antiga poesia popular*, Barcelona, Barcino.
- ROMEU I FIGUERAS, Josep (2004), «Sobre una antiga composició lírica de la Romània: versions, temes, motius i formes», *Caplletra*, 36 (2004), 11-24.
- SABATÉ, Glòria y SORIANO, Lourdes (2000), «Martorell i la taula rodona: la matèria de Bretonya al *Tirant lo Blanch*», en Margarita Freixas y Silvia Iriso (ed.), *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Santander, 22-26 de septiembre de 1999. Palacio de la Magdalena, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria / Año Jubilar Lebaniego / Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, 1575-1585.

- SERAFÍ, Pere (2001), *Poesies catalanes*, Josep Romeu i Figueras (ed.), Barcelona, Barcino.
- SPAGGIARI, Barbara (1977), «La poesia religiosa anonima catalana o occitanica», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, 7/1 (1977), 117-350.
- TORRE, Lucas de (1916), «Varias poesías de Juan Timoneda», *Boletín de la Real Academia Española*, 3 (1916), 564-570.
- TIMONEDA, Joan (1973), *Flor d'enamorats*, Joan Fuster (ed.), Valencia, Albatros.
- VALSALOBRE, Pep (1998), «Plecs solts poètics catalans dels segles XVI i XVII relatius al bandolerisme. Un inventari», *Llengua & Literatura*, 9 (1998), 287-364.
- VIAN HERRERO, Ana (1989), «'La prisión de Francisco I de Francia' (CGR 0250): representaciones de la Monarquía en una balada tradicional del Sur de Europa», en Pedro M. Piñero, Virtudes Atero, Enrique J. Rodríguez Baltanás y María Jesús Ruiz (ed.), *El romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX. Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero (Sevilla - Puerto de Santa María - Cádiz, 23-26 de Junio de 1987)*, Cádiz, Fundación Machado / Universidad de Cádiz, 159-185.

FLORESTA DE VARIOS ROMANCES: BREVE NOTA A NOVOS ACHADOS*

TERESA ARAÚJO

Universidade Nova de Lisboa (FCSH/IELT)

RESUMO

Depois da descoberta da desconhecida edição de 1642-1643 da coleção de romances de Damián López de Tortajada, que ocorreu na livraria particular de Teófilo Braga (conservada na Biblioteca Pública e Arquivo Regional de Ponta Delgada), sobreveio agora o achado, na Bibliothèque Méjanès (Aix), de outra edição ignorada da *Floresta de varios romances*: Valencia, 1688. Este último exemplar revela ainda outra edição insuspeitada com data anterior à indicada no frontispício, já que o seu cólofon (infelizmente danificado precisamente no lugar correspondente aos dois últimos algarismos do ano da impressão) exhibe outro editor bem conhecido com atividade entre 1651 e 1675, Jerónimo Vilagrassa. Apresenta-se agora a descoberta feita em Aix, com uma nota resumida sobre a sua importância.

PALAVRAS-CHAVE

Floresta de varios romances; edições desconhecidas; século XVII.

ABSTRACT

After the discovery of the unknown 1642-1643 edition of the ballad collection of Damián López de Tortajada, which took place in the private library of Teófilo Braga (held by the Public Library and Regional Archive of Ponta Delgada), has now come the finding, in the Bibliothèque Méjanès (Aix), of another unknown edition of the *Floresta de varios romances*: Valencia, 1688. This copy reveals yet another unsuspected and certainly previous print, since its colophon (with the last two digits of the date inscription unfortunately damaged) discloses the name of another well-known printer, Jerónimo Vilagrassa, whose activity can be placed between 1651 and 1675. The new findings made in Aix are now presented with a brief note on their importance.

KEYWORDS

Floresta de varios romances; unknown editions; 17th century.

* O presente estudo foi redigido anteriormente à publicação da *Floresta de varios romances, sacados de las historias antiguas de los hechos famosos de los doze Pares de Francia. Agora nuevamente corregidos, por Damian Lopez de Tortajada (Valencia, 1642)*, México, Frente de Afirmación Hispanista, saída dos prelos em 2019, na qual desenvolvo ao longo da «Introdução» a análise comparativa das edições até então desconhecidas do livro de romances de López de Tortajada.

Há cerca de dois anos, levei ao Congresso Internacional *La edición del romancero hispánico en el siglo XXI*¹ a notícia do achado que me sobreveio na livraria particular de Teófilo Braga: uma impressão desconhecida da *Floresta de varios romances* (López de Tortajada, 1642-1643) prévia à localizada por Rodríguez-Moñino (1970) na Bibliothèque Mazarine (López de Tortajada, 1652). Nesse momento, não podia (sequer) prever que, em breve, teria a fortuna de anunciar a descoberta de novas edições da coleção de Damián López de Tortajada; não obstante, o improvável surpreendeu-me. Quando iniciava os estudos preparatórios da redação do prólogo da edição fac-similada do exemplar de 1642-1643², que dentro de pouco tempo será dada a conhecer pela Frente de Afirmación Hispanista na sua valiosa coleção de romances antigos, deparei-me com a existência, no catálogo eletrônico da Bibliothèque Méjanes (Aix)³, de outra impressão desconhecida da *Floresta de varios romances* sob a cota C. 3166. A referência digital é lacunar, não mencionando o editor, mas contém a do local, Valência, e a do ano de impressão, 1688, o qual carece de qualquer correspondência nas entradas da coleção no *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros* (Rodríguez-Moñino, 1977: 599-625).

Tão rápido quanto me foi possível, comprovei a existência da edição ignorada através do respetivo exemplar: um livro de bolso com dimensões semelhantes às edições anteriores compulsáveis⁴ (14 cm x 7 cm), em 16.º, com 168 fólios em bom estado geral de conservação. A sua portada exhibe o título, comum a todas as impressões conhecidas, bem como o nome do autor, precedido pela advertência, igualmente constante em todas as edições, alusiva à forma apurada dos romances. Seguidamente, expõe uma estampa, diferente das apresentadas pelas impressões conhecidas (*ibidem*), representando um cavaleiro montado num equídeo em movimento, empunhando uma espada em posição vertical, paralela à face do ginete. O cavalo ostenta sumptuosos arreios, entre os quais se observa uma manta sobre o lombo, expondo quatro letras maiúsculas e provavelmente uma outra intermédia, entre a terceira e a quarta, sob a perna do cavaleiro, O E V [?] A. Após a gravura, faz constar um “Privilegio real” (inexistente em 1652 e, em 1642-1643, no seu lugar, apenas a referência a uma licença), a cidade onde se imprimiu e imprimiram as anteriores, o nome do editor (distinto do que estampou as precedentes) e, por fim, a localização da oficina tipográfica (lugar onde também estava situada a imprensa da qual saíram as edições prévias) e o ano de publicação.

Também como as impressões precedentes consultáveis, possui um cólofon com referências discordantes relativamente às do frontispício, mas ao contrário das anteriores a divergência não se limita (felizmente, como veremos) ao ano de edição. Apresenta outro impressor, Jerónimo Vilagrassa, com a indicação do privilégio de “Impressor de la Ciudad, y de la Santa Inquisición” e, seguindo-se a esta referência, o ano desafortunadamente

1. «La fortuna de un hallazgo: la edición ahora más antigua de *Floresta de varios romances*», Congresso Internacional *La edición del romancero hispánico en el siglo XXI*, Fundación Ramón Menéndez Pidal, Madrid, 10-11, dezembro de 2015.

2. Menciono esta edição pelos anos indicados no frontispício (1642) e no cólofon (1643), já que me inclino a pensar que as datas não correspondem a duas impressões diferentes, mas à mesma edição, como expliquei em Madrid e desenvolvo no mencionado prólogo.

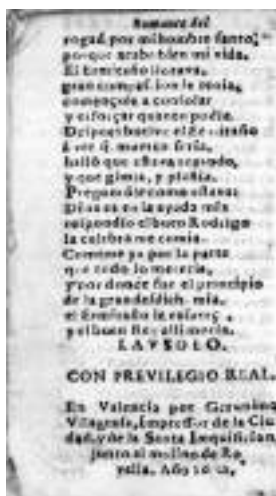
3. Acessível em <<http://www.citedulivre-aix.com/citedulivre/spip.php?article43>> (data de consulta: 25/05/2017).

4. Além do exemplar consultado em Ponta Delgada, pude manusear, na Bibliothèque Mazarine, o volume de 1652 e constatar a semelhança material das três espécies.

quase indecifrável, devido a um dano produzido na parte inferior do fólio. Muito embora os dois primeiros algarismos possam ser lidos perfeitamente, o correspondente à década desapareceu e o último sofreu uma distorção, podendo ser identificado com um 3 ou um 8⁵.



FLORESTA | DE VARIOS | ROMANCES, SACADOS | de las historias antiguas de los | hechos famosos de los | doze Pares de | Francia. | Agora nuevamente corregidos | por Damian Lopez de | Tortajada. | [Estampa]



CON PRIVILEGIO REAL | En Valencia, por Francisco | Mestre, junto al Molino de | Rovella. Año 1688.

5. O futuro tratamento editorial do fólio, com recurso a um *software* profissional, poderá contribuir para o apuramento da leitura. A atual foi realizada com a colaboração do visionamento da imagem digitalizada do fólio por Pere Ferré, a quem agradeço o cuidado.

Por sorte, a fatalidade não foi inteiramente inexorável, já que, não tendo atingido a designação do editor, permite recuperar por aproximação o ano impresso no cólofon. Diz-nos a *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas valencianas* que Jerónimo Vilagrassa desenvolveu a sua atividade entre 1651 e 1675 (Serrano Morales, 1898-1899: 581-585). Pois bem, deduzindo-se que o impressor apenas entreviu interesse comercial na reedição da *Floresta de varios romances* alguns anos depois da impressão de 1652, é provável que a tivesse composto ao longo das décadas de 60 ou 70. Sabendo-se igualmente que o editor de 1688 ocupou a antiga oficina de Vilagrassa, por casamento com a filha do antecessor (Serrano Morales, 1898-1899: 283-285 e 585-586), presume-se que Francisco Mestre aí encontrou restos da impressão e não os manteve em depósito durante muito mais de vinte anos sem os utilizar. Assim, atendendo também a que podemos supor o algarismo das unidades da data quase indecifrável, não será desacertado conjecturar que a edição de Vilagrassa saiu em 1668 ou 1673.

Em todo o caso, qualquer que tivesse sido a data precisa, certo é que a nota final do impresso de 1688 testemunha uma nova edição desconhecida anterior e provavelmente semelhante à ulterior, não tanto por Francisco Mestre ter utilizado os prelos e os tipos de Jerónimo Vilagrassa (Serrano Morales, 1898-1899: 283), mas sobretudo por um dos motivos que sugeriram a Rodríguez-Moñino a analogia das edições de 1646 e 1652 (Rodríguez-Moñino, 1970: 14) —um “invendido resto” aproveitado posteriormente, sendo encadernado com um novo frontispício, ou a cópia fiel da edição prévia à qual foi aposto o velho cólofon.

Não me detenho, por ora, no exame do *corpus* da edição de 1688, em virtude dos compreensíveis limites de uma comunicação em congresso, mas desde já faço notar que o respetivo repertório coincide com o do exemplar de Mazarine (López de Tortajada, 1652; Rodríguez-Moñino, 1970: 14-15), o qual, por seu lado, é idêntico ao conservado em Ponta Delgada (López de Tortajada, 1642-1643), como mostrarei no referido prólogo à edição fac-similada. Sublinho igualmente que, além de incluir os romances contidos nas edições anteriores, ordena-os na mesma sequência (*vide os incipit* com a respetiva paginação corrigida entre parêntesis retos):

- De Mantua sale el Marques (fols. 1v-15v)
- De Mantua salen apriessa (fols. 16r-25r)
- En el nombre de IESVS (fols. 25r-28v)
- Grande estruendo de câpanas (fols. 28v-29v)
- Estavase el Conde de Irllos (fols. 29v-53r)
- Mvchas vezes lo oi dezir (fols. 53v-62v)
- Cata Francia Montesinos (fols. 62v-65v)
- Assentado està Gayferos (fols. 65v-76v)
- En las salas de Paris (fols. 76v-83r)
- Qvando aquel claro luzero (fols. 83r-[90v])
- Media noche era por filo (fols. 91r-99r)
- Ya cavalga Calainos (fols. 99r-107r)
- Retraida està la Infanta (fols. 107v-115r)
- De Merida sale el Palmero (fols. 115r-117v)
- Por la parte donde vido (fols. 117v-118v)

Por el rastro de la sangre (fols. 118v-119v)
 Mverto yaze Durandarte (fols. 120r-120v)
 En Francia estava Belerma (fols. 120v-122r)
 Sobre el coraçon difunto (fols. 122r-122v)
 Mala la viste Franceses (fols. 122v-125v)
 Por la matança và el viejo (fols. 125v-126r)
 En el templo estava el Turco (fols. 126v-135r)
 En el Cerrallo està el Turco (fols. 135r-137v)
 De Sicilia con poder (fols. 137v-144v)
 Yo el Gran Sultan Selim (fols. 144v-146r)
 A ti Selimo Sultan (fols. 146r-147v)
 Dentro de Constantinopla (fols. 147v-149v)
 Gallardo entra un Cavallero (fols. 149v-150v)
 Qvãdo ya el carro de Febo (fols. 150v-155v)
 Pensativo el Rey Frances (fols. 156r-158r)
 Triste estava el Padre Santo (fols. 158r-[159]r)
 A caça sale el Gran Turco (fols. [159]r-163v)
 Los viêtos eran cõtrarios (fols. 163v-165v)
 Qvando el Rey dô Rodrigo (fols. 165v-167v)

Como se observa, o exemplar conservado em Aix sugere que o *corpus* poético da coleção se manteve estável nas edições valencianas de Seiscentos atualmente conhecidas, pelo que, nesta suposição, remete para o século XVIII todas as adições de romances verificadas por Rodríguez-Moñino nas edições sem ano de Valencia —segundo o bibliógrafo, as de Madrid de 1713, 1726 e 1728 reproduzem o repertório do século XVII e as restantes, de 1746 e 1764, ambas desta cidade, repetem o das valencianas com 356 fólíos (Rodríguez-Moñino, 1977: 605-624)⁶. O volume demonstra igualmente (recorremos as datas prováveis do seu cólofon) o que apenas era deduzido até à sua localização: a existência de uma fortuna editorial contínua da coleção entre os meados do século XVII e a primeira metade do século seguinte. Com efeito, até à sua localização, nenhum testemunho preenchia o hiato observado entre o êxito da *Floresta* em meados do século XVII (1642-1643, 1646 e 1652) e o dos inícios do seguinte. Em Valencia, Antonio Bordazar —cuja atividade decorreu entre 1701 e 1744 (Serrano Morales, 1898-1899: 27-38)— estampou cinco edições sem ano⁷ e, em Madrid, Juan García Infanzón (1711 e 1713), Pedro Joseph Alonso de Padilla (1726) e Angel Pasqual Rubio (1728) imprimiram, no mesmo período, outras quatro, tendo surgido ainda a de 1746, dos prelos do último impressor, e a de 1764, da imprensa de Domingo Fernandez de Arrojo. As edições de Jerónimo Vilagrassa e de Francisco Mestre constituem, pois, os elos intermédios (provavelmente não os únicos) desta cadeia editorial.

Daí que a relevância da descoberta possa ser equiparada à do achado em Ponta Delgada. É certo que a localizada anteriormente antecipa a data das edições conhecidas,

6. Em estudo ulterior, debruçar-me-ei sobre as fontes das adições de Setecentos, analisando as possíveis variantes.

7. A existência da quinta foi admitida por Antonio Rodríguez-Moñino a partir do testemunho de Agustín Durán (Rodríguez-Moñino, 1977: 621).

mas, além dos benefícios agora referidos de ambas, outros que detalharei no estudo mencionado revestem-nas de igual valor. Cabe, contudo, dizer que a necessidade do aparecimento de, pelo menos, mais uma edição do século XVII era já premente quando mal começara o estudo da edição encontrada na livreria particular de Teófilo Braga.

Nessa altura, apesar de reconhecer a importância do exemplar de 1642-1643 para o estudo textual dos romances da coleção em Seiscentos (até então reduzido ao *corpus* de 1652), ambicionava dispor de outras edições do século XVII para poder ampliar a base comparativa e consequentemente o âmbito do estudo crítico, obtendo assim resultados menos parcelares. Também constatava o contributo da edição de 1642-1643 para a percepção de que a *Floresta* correspondera a um interesse muito particular do público dos meados de Seiscentos, mas a falta de outras impressões do século XVII era um constrangimento à perspetivação do êxito anterior ao aludido *boom* editorial nos inícios do século XVIII. Como referi, notava que Bernardo Nogués a tinha imprimido, pelo menos, duas vezes na década de 40 e uma na seguinte. Se o impressor não estivesse seguro de que obteria benefícios comerciais das suas iniciativas, dificilmente as tomara. Reparava igualmente que a descoberta, por exemplo, de um dos romances da *Floresta* na tradição oral moderna asturiana, “El tema del corazón de Durandarte” (Catalán, 1998: 5-22), indicava um êxito anterior a Setecentos. Como explicou detalhadamente o erudito que a exumou da memória coletiva, Diego Catalán, a balada não obteve a sua formação graças à musa popular, mas granjeou-a a partir da longa tradicionalização do trabalho poético de Damián López de Tortajada realizado sobre diversos materiais do romanceiro velho e do romanceiro novo. Em todo o caso, os testemunhos continuavam a ser poucos.

Ainda se me afiguravam necessárias outras edições quando me lancei por veredas hermenêuticas, nomeadamente, sobre o êxito de uma coleção que, depois da *des-idealização* do universo cavaleiresco, estava formada heterogeneamente por romances com esta temática de referência francesa⁸, por temas alusivos a gloriosos episódios históricos de Espanha do século XVI e por dois romances finais sobre como Espanha foi perdida em resultado dos amores ilícitos do medievo rei *don Rodrigo*. A hipótese que comecei a explorar é a de que a lógica da conjetural junção dos dois últimos segmentos ao que supostamente corresponde à *princeps* (Rodríguez-Moñino, 1970: 14-17, 29 e 34) reside no contexto político valenciano das edições de 1642-1643, 1646 e 1652, cujo repertório obedece a esta trilogia. O autor (fosse ele quem tivesse sido) da conjugação sequencial dos três grupos de composições propôs-se escrever uma História de Espanha em romances contra o reformismo centralista do conde-duque de Olivares, especialmente o projeto de fortalecimento fiscal e da *Unión de Armas*, aos quais (também) Valencia se opôs e se rebelou firmada na sua autonomia. Essa mão criadora⁹ da coleção internamente tripartida utilizou os temas carolíngios e pseudocarolíngios como metáfora desnacionalizada de uma época ancestral da Espanha heroica e plurinacional; prosseguiu a narrativa da História gloriosa de Espanha, associando

8. *Por la matanza và el viejo* (IGR: 0150), considerado geralmente pela crítica como fazendo parte do ciclo de Carlos Magno, não colhe a mesma interpretação por parte de Cid (2007). Contudo, certamente que o compilador antigo viu o universo cavaleiresco refletido na morte valorosa de *don Beltrán*.

9. Como dizia, não é possível identificarmos o responsável pela coleção. Em todo o caso, não devemos desvalorizar que Tortajada, no onomástico de Damián López, corresponde a uma localidade de Teruel, do então Reino de Aragão, muito próxima do Reino de Valência, ambos reativos aos projetos do valido de Felipe IV.

os romances sobre episódios grandiosos dos reinados de Carlos V e Felipe II (durante os quais as prerrogativas dos reinos de Espanha não foram ameaçadas) e terminou a narrativa-macro, invertendo o sentido cronológico verificado entre os dois grupos iniciais (que não se regista internamente), unindo os dois temas velhos épico-lendários sobre a queda de Espanha como nova metáfora, neste caso, de advertência política a Olivares e Felipe IV –com um evidente gesto paródico, dado o consabido carácter namorado do monarca.

O aparecimento da edição de 1688, bem como o da suposta impressão de Vilagrasa, apoiam o argumento. Sendo ambas anteriores ao *Decreto de Nueva Planta*, promulgado por Felipe V (1707) em derrogação dos *Furs* e dos organismos valencianos, pelo menos a que podemos compulsar é composta pelo repertório das impressões das décadas de 40 e 50. De todos os modos, como mostrarei, não só nestes aspetos a descoberta de Aix se revela surpreendente.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- CATALÁN, Diego (1998), «Hallazgo de una poesía marginada: el tema del corazón de Durandarte», in *Arte poética del romancero oral*. Parte 2.^a. *Memoria, invención, artificio*, Madrid, Siglo Veintiuno Editores, 1-34.
- CID, J. Antonio (2007), «Los romances de *La muerte de Don Beltrán*. Entre Roncesvalles y Lucerna», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 123, n.º 2 (2007), 173-203.
- LOPEZ DE TORTAJADA, Damian (1642-1643), *Floresta de varios romances sacados de las historias antiguas de los hechos famosos de los doze Pares de Francia*. Ahora nuevamente corregidos por Damian Lopez de Tortajada, Valencia, con licencia, en casa de los hered. de Chrysost. Garriz, por Bernardo Nogues, junto al molino de Rouella.
- LOPEZ DE TORTAJADA, Damian (1652), *Floresta de varios romances sacados de las historias antiguas de los hechos famosos de los doze Pares de Francia*. Ahora nuevamente corregidos por Damian Lopez de Tortajada, Valencia, con licencia, en casa de los hered. de Chrysost. Garriz, por Bernardo Nogues, junto al molino de Rouella.
- LOPEZ DE TORTAJADA, Damian (1688), *Floresta de varios romances sacados de las historias antiguas de los hechos famosos de los doze Pares de Francia*. Ahora nuevamente corregidos por Damian Lopez de Tortajada, con Privilegio Real, Valencia, por Francisco Mestre, junto al Molino de Rovella.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1970), «Introducción» in Damián López de Tortajada, *Floresta de varios romances (Valencia 1652)*, edición, estudio, bibliografía e índices por Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid, Editorial Castalia, 9-34.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1977), *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros impresos durante el siglo XVII*, coordinado por Arthur L-F. Askins, I, Madrid, Editorial Castalia.
- SERRANO MORALES, José Enrique (1898-1899), *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas que han existido en Valencia desde la introducción del arte tipográfico en España hasta el año 1868*, Valencia, Imprenta de F. Domenech.

EL ROMANCE PSEUDO-ARIOSTESCO *EN SU BALCÓN UNA DAMA* EN EL CANCIONERO OTTOBONIANO 2882*

AVIVA GARRIBBA

LUMSA, Roma

RESUMEN

El ms. Ottoboniano 2882, un cancionero de finales del s. XVI guardado en la Biblioteca Vaticana, entre sus seis romances incluye uno, titulado *En su balcón una dama*, que, al tener como protagonista a la dama abandonada por Bireno en un conocido episodio del *Orlando Furioso* (X, 10-34), podría pertenecer al romancero de tema ariostesco. Sin embargo, este texto —quizás de mano de Góngora y documentado en varios cancioneros (entre los cuales tres conservados en Italia)—, se aleja bastante de los otros que se compusieron sobre el mismo episodio, pues introduce la figura de un papagayo con el que habla la dama abandonada. Este es un motivo arraigado en la literatura ibérica y románica ya desde la Edad Media que reflejaba la costumbre de criar papagayos como animales de compañía. Por otra parte, el poema también se relaciona con otro romance, *Enseñando estaba a hablar*, con el que comparte el estribillo y el tema del papagayo.

PALABRAS CLAVE

Romancero de tema ariostesco; cancioneros manuscritos; *Orlando furioso*; Luis de Góngora.

ABSTRACT

Ms. Ottoboniano 2882, a late sixteenth century songbook kept in the Vatican Library, includes six romances of varied themes. One of them, *En su balcón una dama*, whose protagonist is the lady abandoned by Bireno in a well-known episode of *Orlando Furioso* (X, 10-34), could belong to the romancero of Ariostesque theme. Nevertheless, this romance, documented in several songbooks dated from the 16th to the 17th century (including three preserved in Italy), is quite different from the others that were composed on the same episode, since it introduces the figure of a parrot with which the abandoned lady speaks. This is a motif well established in Iberian and romance literature since the Middle Ages and reflects the habit of raising parrots as pets. On the other hand, the poem is also related to another romance, *Enseñando estaba a hablar*, with which he shares the refrain and the theme of the parrot.

* Este trabajo se enmarca en el Proyecto de investigación PRIN 2012, *Canzonieri spagnoli tra Rinascimento e Barocco* (prot. 2012H7X9SX), dirigido por Antonio Gargano, y en particular en una de sus secciones coordinada por Patrizia Botta, la de Roma "La Sapienza", cuyo tema de investigación es *Canzonieri spagnoli popolarreggianti conservati a Roma*.

KEYWORDS

Romancero de tema ariostesco; manuscript songbooks; *Orlando furioso*; Luis de Góngora.

El manuscrito Ottoboniano 2882 de la Biblioteca Vaticana es un cancionero de finales del s. XVI que llevo estudiando desde hace algún tiempo con el fin de editarlo, en el marco de un Proyecto de Investigación PRIN¹. Contiene 61 textos poéticos pertenecientes a varios géneros, con predominio de las formas tradicionales, entre los cuales se encuentran seis romances de tema variado —amoroso, histórico, morisco—, todos ya documentados en otras fuentes, a las que se añade la de este manuscrito, muy poco conocido hasta ahora².

Uno de dichos romances, colocado en los folios 61v-62r, a primera vista parecería pertenecer al romancero de tema ariostesco, ya que en sus dos primeros versos —“En su balcón una dama / que engañó el traidor Bireno”—, consta una referencia patente al episodio de Olimpia y Bireno que Ariosto narra en el canto X del *Orlando Furioso* como ejemplo de las duras pruebas a las que fueron sometidos los “famosi amanti”³. En este episodio, Olimpia, duquesa de Holanda, durante un viaje por mar es abandonada en una isla desierta por su amado Bireno —al que ella acaba de liberar de la prisión con la ayuda de Orlando (canto IX)— debido a que él cae enamorado de una joven que viaja con ellos, la hija de su enemigo derrotado, el rey Cimosco. Según subraya Chevalier (1968: 60 y 1998: 403), esta historia de amor malogrado fue uno de los episodios del *Orlando Furioso* que más dieron pie a la composición de romances nuevos, pues los autores de este género mostraron una marcada preferencia hacia los aspectos elegíacos del poema de Ariosto, dejando de lado la faceta bélica. Lo demuestra la decena abundante de textos que en el conocido trabajo del estudioso francés van reunidos bajo los epígrafes de “Olimpia abandonada”, “Lamentaciones de Olimpia” y “Olimpia y Bireno” (Chevalier, 1968: 133-160). En casi todos estos romances, los autores, de acuerdo con las tendencias más propias del romancero nuevo, más que contar la historia entera de los dos amantes, se decantaron por desarrollar el lamento de Olimpia abandonada, fundiendo en sus palabras los versos de Ariosto y las quejas de otras heroínas dejadas por sus amados, en particular las de la tradición clásica, como la reina Dido, pero también las de otras mujeres protagonistas del *Orlando Furioso*, como Bradamante, pues “los poetas del siglo XVI, los romanceristas de fines de siglo en especial, no se cansan de celebrar la desesperación de los amantes” (Chevalier, 1998: 403).

Ahora bien, una lectura atenta de *En su balcón una dama* muestra, sin embargo, que no se puede considerar estrictamente perteneciente al ciclo ariostesco sino que se trata más bien de un *híbrido*, ya que la presencia de una serie de elementos espurios lo aleja del episodio del *Orlando Furioso*, aun sin romper su relación con este. Lo que me propongo a continuación es describir dicha mezcla de elementos distintos y, a la vez, hacer hincapié

1. Proyecto de investigación al que me refiero en la nota anterior.

2. Los seis romances son los siguientes: *Riñó con Juanilla*, *El disanto fue Velilla*, *Con dos mil ginetes moros*, *Una pastora hermosa*, *En su balcón una dama*, *En la villa de Antequera*. Sobre los romances del Ms. Ottoboniano 2882 (y los de otros manuscritos estudiados en el marco del ya mencionado PRIN), cf. Botta / Garribba (2017).

3. Ariosto, 1992, canto X. El episodio del abandono de Olimpia por Bireno ocupa las estrofas 1-34.

en que el Ms. Ottoboniano representa un testimonio hasta hace poco ignorado por quienes se han ocupado en sus estudios de este romance, como Chevalier y Carreira.

Ya en el primer verso se repara en un elemento inesperado, pues la dama engañada por Bireno está situada en un balcón, un elemento arquitectónico que no aparece en ningún otro romance sobre este tema, ni tampoco en el *Orlando Furioso*, dado que Olimpia es abandonada en una isla desierta, a orillas del mar. De hecho, los romances, al igual que el poema de Ariosto, suelen presentar a la mujer protagonista de este episodio “subida en una alta roca”, según reza el incipit del texto más famoso dedicado a esta historia, muy citado en la literatura de la época (Chevalier, 1968: 139-147). Los versos que siguen al primero muestran claramente que el balcón no es el único elemento que lo aparta del episodio ariostesco, pues nuestro poema sigue presentando novedades, aunque mantiene en común con aquél los elementos fundamentales: las quejas de la mujer abandonada y las referencias a un hombre que huye por mar. Todo lo demás es nuevo, tan nuevo que el monólogo original de Olimpia quejándose a orillas del mar se convierte en una conversación de la dama con un “pájaro extranjero”, verbigracia, un papagayo que tiene a su lado.

Antes de pasar a analizar el romance en sus detalles, cabe decir algo sobre su tradición y autoría supuesta. A pesar de que no se imprimiera nunca, sin duda tuvo cierto éxito, ya que está recogido, además que en el Ottoboniano 2882, en otros seis manuscritos datados entre finales del s. XVI y comienzos del XVII, tres de los cuales también se guardan en bibliotecas italianas, a saber: el *Patetta 840* de la Biblioteca Vaticana (14rv), el *Cancionero de Ginevra Bentivoglio* de la Biblioteca Palatina de Parma (ms. 1506/I, finales del XVI, pp.22-24) y el *Cancionero de la Brancacciana* de Nápoles (V.A.16, comienzos s. XVII, f.21v-22v)⁴. Evidentemente, pues, nuestro romance era uno de los muchos que circulaban entre la nobleza (española e italiana) que vivía en las cortes y palacios italianos y que apreciaba la poesía hispánica (Bertini / Acutis, 1970: 5-11). Los otros tres testimonios se encuentran en España, en los Mss. 17556 (*Poesías barías*, h.1595, f.70v) y 3915 (*Cancionero de Jacinto López*, 1620, f.190v) de la Biblioteca Nacional y el Ms. II/1581 de la Biblioteca de Palacio (*Cartapacio de Pedro de Penagos*, h.1593, f.79v)⁵. Seis de los siete testimonios en total presentan variantes de escasa relevancia. El único que es portador de un texto con diferencias notables es el *Cancionero de Jacinto López*, que además, a partir del verso 21, presenta un tercer personaje, el Amor, quien entabla una conversación bastante confusa con los otros dos, por lo que las últimas cuatro cuartetas son totalmente distintas.

Ninguno de los siete testimonios trae indicaciones sobre el autor, pero existe un indicio que llevaría a identificarlo con Luis de Góngora: de hecho, Antonio Carreira, en su edición del *Romancero gongorino* incluye nuestro texto entre los romances atribuidos, aunque en la sección “De atribución menos fundada” dado que “no ya la autoría sino la misma atribución de este romance es insegura porque en la lista de ‘Obras del sr. Don Luis de Góngora que no se hallan’ PR, f. 459, solo se registra su estribillo” (Góngora, 1998,

4. Editados respectivamente por: Labrador Herraiz / DiFranco (2008); Restori (1899); Molinaro (2019). Agradezco a Antonietta Molinaro por facilitarme amablemente la reproducción de algunas páginas del manuscrito Brancacciano.

5. El primero editado por Goldberg (1982) y el último por Labrador Herraiz / DiFranco (2015). El *Cancionero de Jacinto López* se puede ver online en la *Biblioteca Digital Hispánica*, en: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?i-d=0000012528&page=1>>. La reproducción fotográfica del *Cartapacio de Pedro de Penagos* se encuentra en: <[http://fotos.patrimonionacional.es/biblioteca/ibis/pmi/II_01581/index\(1\).html](http://fotos.patrimonionacional.es/biblioteca/ibis/pmi/II_01581/index(1).html)>.

III: 576). Y el problema es que este mismo estribillo consta también en otro romance, de tema muy parecido, sobre el que volveré más adelante, cuyo íncipit es *Enseñando estaba a hablar*. Por esta razón la atribución a Góngora resulta bastante incierta. Por lo que atañe a su fecha, Carreira lo considera hipotéticamente “¿Anterior a 1604?” y efectivamente los manuscritos en los que se incluye están datados entre finales del XVI (como el ms. II/1581, que es de 1593) y comienzos del XVII (como el ms. de la Brancacciana, el de Ginevra Bentivoglio y el *Cancionero de Jacinto López*). Carreira no conoce el testimonio del Ottoboniano (y tampoco el del ms. Patetta) y edita el texto a partir del *Cancionero Brancacciano*.

Pasemos ahora al análisis de nuestro romance, que edito a continuación interviniendo (sin advertir) en los siguientes casos: unión y separación de las palabras, resolución de las abreviaturas, mayúsculas y minúsculas, alternancia u/v, puntuación y acentos. Elimino *h-* en el verbo echar (*hecha*) en el estribillo (repetido 4 veces) y en el v. 31. Ofrezco al pie del texto las variantes principales de los demás testimonios, excluyendo las que son meramente gráficas:

- | | | |
|----|--|----------|
| | Romance | [f. 61r] |
| | En su balcón una dama | |
| | que engañó el traydor Vireno, | |
| | por quien amor fuera mudo | |
| | de mejor gana que ziego, | |
| 5 | si ella pudiera enseñalle | |
| | lo que al pájaro estrangero; | |
| | a un pequeño papagayo | |
| | la triste estava diziendo: | |
| | <i>Echa acá la barca, ao,</i> | |
| 10 | <i>que en el mar de amor me anego.</i> | |
| | “¿Cómo estás, loro, -le dice-, | [f.61v] |
| | sin el mío y sin tu dueño?” | |
| | El pájaro le responde: | |
| | “Como aquí cautivo perro”. | |
| 15 | “Si tú estás como cautivo, | |
| | yo como cautiva quedo; | |
| | yo en mi balcón, tú en tu jaula, | |
| | ambos çercados de yerro”. | |
| | <i>Echa acá la barca, ao,</i> | |
| 20 | <i>que en el mar de amor me anego.</i> | |
| | “No tienes de qué dolerte ⁶ , | |
| | que eres de raçón ageno, | |
| | yo sí que puedo quejarme, | |

6. A partir de este verso el Cancionero de Jacinto López trae un texto distinto que introduce un nuevo personaje, el Amor (“Mas el Amor con cudicia / llegó temblando de miedo / y al papagaio le dijo / “troquemos, pájaro, asiento”. / “No quiero -responde Olimpa-, / “Papagaio tan parlero”. / Mas el papagaio le dize, / muriendo por ver el trueco, / “Hecha cá ...”. / Respondiole Amor a Olimpa: / “traidora, pues algún tiempo / hesiste del alma jaula / para meterme a mí dentro. / Y mientras quien vos sabéis / daba las belas al viento / para tenerme a mi enjaulado / dábades voces diciendo: / Hecha cá.”).

- que no me vale y la tengo.
 25 Quiero a quien me cautiva
 y sigo a quien va huyendo, [f. 62r]
 pero no podré alcançalle
 porque huye a vela y remo”.
Echa acá la barca, ao,
 30 *que en el mar de amor me anego.*
 “Echa acá la barca rota
 de mi triste pensamiento,
 que atrabiesa la memoria
 en profundo mar de fuego,
 35 y, si no, el mar de mis ojos
 de que cada día vierto
 más agua que tú pasaste
 desde tu nido a este suelo”.
Echa acá la barca, ao,
 40 *que en el mar de amor me anego.*

Aparato

Siglas: PB= *Poesías barias*, BNM 17556; CP= *Cartapacio de Pedro de Penagos*, B. Real Ms. II/1581; GB= *Cancionero de Ginevra Bentivoglio*, Bib. Palatina Parma 1506/I; Br= *Cancionero de la Brancacciana de Nápoles*, Ms. V.A.16; Pa= Ms. Patetta 840, Biblioteca Vaticana; JL= *Cancionero Jacinto López*, BNM 3915.

- 1 una dama] una Olimpa JL
 2 que] Aquien JL
 el traidor] *om.* JL
 3 por quien] A quien GB
 5 si ella] *mas si* GB
 pudiera enseñalle] quisiera enseñarle PB; quisiera enseñalle PP Br; enseñarle quisiera JL; pudiese enseñalle Pa; quisiera enseñarme GB
 6 lo que al pájaro] Lo que pagaro GB; lo que el pájaro Pa
 8 la triste estaua] le esta la triste PB GB CP Br; le esta triste JL
 9 Echa] en el ms. *hecha*
 ao] a au GB; hau P; hao CP; aho Br
 12 el mío] el tuyo PB JL CP; el cuyo Br; mi señor GB
 tu] mi CP Br JL
 13 el pájaro le] el papagaio JL; el paquaro le GB
 14 aquí cautivo perro] caitiuo aunque presso PB; caitiuo aqui preso JL CP Br; caitiuo achí preso GB
 15 como] loro JL
 16 quedo] peno JL
 17 jaula] gaula GB
 18 cercados] cargados PB CP Br; sercados JL
 19 Echa] en el ms. *hecha*
 21* no tienes de que dolerte] pues mal podra quejarse GB
 22 que eres] quien es GB
 23 puedo] podre GB
 25 cautiva] caitiuo PB GB Pa CP Br
 26 a quien] al que GB
 27 pero no podré] aunque no podre PB; pero no puedo P CP; aunque no puedo Br
 28 porque huye] que navega GB
 29 Echa] en el ms. *hecha*
 31 Echa] en el ms. *hecha*
 33 que atrabiesa la] que persigue a mi Pa
 35 y si no] y si en Pa

36 de que] donde CP

38 a este suelo] hasta el suelo CP

39 Echa] en el ms. *hecha*

La protagonista que se presenta en el primer verso es una dama sin nombre (salvo en la versión del *Cancionero de Jacinto López*, donde se lee “una Olimpa” en lugar de “una dama”), pero enseguida el verso 2 revela su identidad: “que engañó el traydor Bireno”, donde “que” debe interpretarse ‘a la que’. Sin embargo, como se decía, en los 38 versos que siguen, la relación con el episodio del *Orlando Furioso* al que los primeros dos versos aluden se hace bastante débil, lo que pone en entredicho la atribución al ciclo ariostesco de nuestro texto. De hecho, Chevalier (1968: 161), a pesar de conocer este romance (a través de los mss. de la Brancacciana y de Ginevra Bentivoglio) no lo incluye en el apartado dedicado a los poemas sobre Olimpia y Bireno sino que se limita a mencionarlo como uno de los ejemplos de la presencia en el romancero de alusiones a esta conocida historia, debido a que “Bireno, bajo la pluma de los romancistas, viene a ser el infiel por antonomasia”. Por otro lado, cabe notar que *En su balcón una dama* es distinto de los demás romances que Chevalier indica como ejemplo, pues en estos la alusión involucra solamente dos o tres versos (en los que se acude a la antonomasia o al *exemplum*)⁷, mientras que nuestro texto va más allá, pues su relación con el *Orlando furioso* se mantiene vigente en todo el poema, ya que este identifica explícitamente a la dama protagonista con la que fue engañada por Bireno y comparte con el episodio original la lamentación de la dama por el abandono del enamorado huido por mar.

Siguiendo adelante con la lectura del romance, los versos 3-6 (“por quien el amor fuera mudo / de mejor gana que ciego / si ella pudiera enseñalle / lo que al pájaro extranjero”) llaman la atención porque, además de introducir el personaje inesperado del ave, resultan a primera vista un poco enigmáticos. En mi parecer, su función es la de una ponderación hiperbólica de la belleza de la dama, acompañada quizás de una alusión erótica. Su significado sería: la dama es de tal hermosura que el Amor —tradicionalmente ciego— preferiría tener otra disminución (la mudez) con tal de verla, si ella se le mostrara tal y como se muestra al pájaro extranjero (al ser este un animal de compañía que vive a su lado, en su aposento, y que suele tener, además, una connotación erótica).

Diré de paso, en apoyo a esta interpretación, que la hipérbole de los vv. 3-4, que no me resulta ser una frase hecha, aparece citada —y acompañada por la aclaración “como dixo aquel Poeta”— en una comedia de Lope de Vega, *Boda entre dos maridos* (compuesta entre 1595 y 1601)⁸, en una escena en la que el protagonista lleva consigo a su amigo a casa de su enamorada y le avisa de que deberá guardarse de la peligrosa belleza de la hermana de ella:

Y si entras dentro, y la ves
Dios te valga, y tu lealtad.
pero darete un escudo
que este de Medusa enfrene,
que es vna hermana que tiene,

7. *Una dama en su opinión* (*Flor primera y segunda*, 1591: 119r): “Hallandose entre los tres / dos Birenos y una Olympa”; *Con un pequeñuelo infante* (*Flor, Novena parte*, 1597: f.46v): “Guardó la fe Melisendra / su Francés estando lexos / y Olimpia sola y burlada / llora su falso Bireno”. Cf. Rodríguez-Moñino (1957: vols. I y XI).

8. Son las fechas que propuso Morley. Cf. Roso Díaz (1999: 373). La comedia se publicó por primera vez dentro de la *IV Parte* (1614).

por quien amor fuera mudo
 de mejor gana que ciego,
 como dixo aquel Poeta,
 que es vna hermosa receta
 contra el rayo de su fuego⁹.

Pero el elemento más interesante en los versos 3-6 de nuestro romance es sin duda la presencia como co-protagonista —novedoso y sorprendente con respecto al asunto ariostesco— de un “pájaro extranjero”, esto es un papagayo (como se aclara en el v. 7), con el que la dama mantiene una breve conversación, a partir de la cual se desarrolla su lamento en la segunda mitad del romance (vv. 23-40).

El papagayo, traído desde Oriente por Alejandro Magno, en la Edad Media fue un animal de compañía muy apreciado (así como lo había sido en la Roma antigua), aunque podían permitírsele solamente los ricos y poderosos, por ser un bien de lujo, como lo era todo lo que procedía de esa zona del mundo. Su mayor encanto residía en la capacidad de imitar la voz humana, de lo que se deducía algunas veces que era un animal dotado de maravillosa inteligencia y, otras veces, al revés, de que representaba un emblema del necio que repite sin entender. Era un animal imprescindible en todas las cortes y palacios de nobles, una compañía codiciada por damas y caballeros, y hasta se consideraba un remedio para ciertas enfermedades, pues su cante y su habilidad en imitar el habla humana eran fuentes de regocijo y entretenimiento. Por esto en sus primeros años de vida se adiestraba a los papagayos a entretener a sus dueños repitiendo frases y fórmulas divertidas (Renedo Puig, 2008; y Río Riande / Raposo, 2015). Con el descubrimiento de América, su posesión se convirtió además en una seña de identidad de los ricos *indianos*, como bien muestra el teatro barroco (González Barrera, 2016).

Este aprecio del papagayo como animal de compañía tiene un reflejo en la literatura medieval románica, en la cual este pájaro aparece en una primera fase como ornamento de los jardines maravillosos que se describen, junto con otras aves cantoras. Más adelante, a partir del s. XIII, pasa a ser un personaje con un papel propio, que puede ser el de mensajero entre los amantes, de recadero y hasta de alcahuete, y esto es lo que ocurre en obras como la provenzal *Las novias del papagai*, la francesa *Le Chevalier au Papegau*, o la catalana *Frayre Joy e Sor de plaçer*. En la misma época, en literatura sapiencial románica, el papagayo tiene asimismo un papel, esta vez de carácter sentencioso, y por otro lado, en ciertas obras su presencia tiene, como decía, connotaciones eróticas heredadas de la tradición oriental (Renedo Puig, 2008; Río Riande / Raposo, 2015; Stegagno Picchio, 1975).

Por lo que se refiere más específicamente al diálogo que trae nuestro romance entre una dama enamorada y un papagayo con papel de confidente que le responde, es este, como se sabe, un motivo con un antecedente antiguo e ilustre en la poesía hispánica: la cantiga de amigo (o pastorela) *Unha pastor bem talhada*, cuyo autor, D. Dinis, seguramente conocía los papagayos de la literatura provenzal. Esta cantiga —estudiada por Luciana Stegagno en un conocido trabajo (1975)— hasta tiene cierto parecido con nuestro romance, a pesar de su ambientación y final distintos; su protagonista es una joven, que,

9. Vega (1998: 493). El subrayado es mío.

estando en un *locus amoenus*, se queja del engaño de su amado y un papagayo-confidente la consuela y luego le dice que levante la mirada porque lo verá allí delante:

Unha pastor ben talhada
 cuydava em seu amigo
 e estava, bem vos digo,
 per quant'eu vi, mui coytada
 e diss': "oymays non é nada
 de fiar per namorado
 nunca molher namorada,
 poys que mh o meu á errado".
 Ela tragia na mão
 hú papagai mui fremoso
 cantando mui saboroso
 ca entrava o verão;
 e diss': "amigo loução,
 que faria per amores
 poys m'errastes tan em vão?"
 e caeu antr' unhas flores.
 Húa gram peça do dia
 jov' ali, que non falava,
 e a vezes acordava
 e a vezes esmorecia;
 e diss': "ai Santa Maria!
 que será de min agora?"
 e o papagai dizia:
 "ben, per quant' eu sei, senhora.
 "Se me queres dar guarida",
 diss' a pastor, "di verdade,
 papagay, per caridade,
 ca morte m'é esta vida";
 diss' el: "Senhor comprida
 de ben, e nom vos queixedes,
 ca o que vos á servida,
 erged'olho e vee-lo-edes"¹⁰.

Otro antecedente ilustre del tema del papagayo confidente –aunque esta vez sin respuesta del animal–, es el canto de Melibea en la escena de la huerta en el auto XIX de *La Celestina*: "Papagayos, ruiñeños / que cantáis al alvorada / llevad nuevas a mis amores / cómo espero aquí asentada / La media noche es pasada / y no viene / Sabedme si ay otra amada / que lo detiene" (Rojas, 1991: 568)¹¹.

10. Ed. de Stegagno Picchio (1975: 32). Cfr. también Brea (1996: n. 25.128).

11. Russell opina que, por el contexto (el canto a la alvorada y los ruiñeños) en este caso se trata posiblemente de arrendajos (ant. esp. *gayos*) y no de papagayos.

En nuestro romance, el diálogo entre dama y papagayo tiene una peculiaridad muy llamativa, porque, en el primer verso del estribillo (“Echa acá la barca ao”, v. 9) y en el comienzo del diálogo entre ellos en los versos 11-14 (“¿Cómo estás, loro, -le dice-, / sin el mío y sin tu dueño? / El pájaro le responde: como aquí cativo perro”), se mencionan dos de las fórmulas que en la época se enseñaban a los papagayos para que estos las repitiesen, interactuando con sus dueños, como atestigua el *Vocabulario de refranes* de Correas: “¿Cómo estáis, loro? -Aquí como cautivo y solo. Razón de papagayo”; “Echá acá la barca, hao. Esto enseñan a los papagayos”; “Echa acá la barca, hao. Lo que enseñan al papagayo” (2000 [1627]: nn. 5133, 7675, 7676).

La popularidad y difusión de estas *frases de papagayo* aparecen documentadas en un buen número de textos literarios de esta época: se encuentran citadas sea en novelas como *La segunda parte* (apócrifa) *del Guzmán de Alfarache* (de 1602) o la *Vida del escudero Marcos de Obregón* (1618), sea en el teatro: por ejemplo, en *La casa de los celos* de Cervantes o el auto sacramental *El villano en su rincón* de José de Valdivielso¹². Y en el ámbito de la lírica tradicional el *Corpus* de Margit Frenk asimismo recoge estas y otras frases parecidas (nn. 2097 a 2100).

Cabe notar, de paso, que la palabra “loro” por “papagayo” que aparece en el v. 11, un americanismo de origen caribe, a finales del XVI es un neologismo muy reciente, pues es ahora cuando empieza a utilizarse en textos literarios, y en este romance, según parece, se encuentra una de sus primeras documentaciones en España¹³.

En el v. 15 empieza el lamento amoroso de la dama propiamente dicho —después de que el papagayo se parangona a un “cautivo perro” (en otras fuentes “cautivo preso”)—, desarrollándose a partir de la connotación metafórica de carácter amoroso propia del término “cautivo”: así, ella se compara con el pájaro, pues al igual que el animal enjaulado, está cautiva (de amor) y cercada de hierro (las rejas del balcón).

Luego, la dama, tras mencionar (en los vv. 21-22) el tópico del papagayo que no tiene “razón” (ya que habla sin entender), en los últimos 15 versos, dirigiéndose siempre al papagayo, expresa su dolor por el abandono de su amado que “huye a vela y remo” (v. 30). Enlazándose a este detalle náutico, la queja sigue con la acumulación de una serie de metáforas marinas muy típicas (la “barca rota de mi triste pensamiento” que “atraviesa

12. Cfr. CORDE. “Llevaban los marineros un papagayo muy enjaulado en la gavia, que iba diciendo siempre: ‘¿Cómo estás, loro? Como cautivo, perro, perro, perro’; que nunca con más verdad lo dijo que entonces” (V. Espinel, *Vida del escudero Marcos de Obregón*, 1618); “y llevando en una bolsilla de ámbar los ochenta escudos de la joya perdida del papagayo, que parece que me decía: - ¡Cómo estás loco! ¡Cómo, cautivo perro” (Mateo Luján de Saavedra, *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*, 1602); “Corinto: Que me ayudes / a alcanzar deste ramo un papagayo / que viene del camino de las Indias. / [...] Rústico: Pregúntale, Corinto, lo que suelen / preguntar a los otros papagayos, / por ver si entiende bien nuestro lenguaje. / Corinto: ¿Cómo estás, loro, di? ¿Cómo? Cautivo’. / Rústico: ¡Hi de puta, qué pieza! Di otra cosa. / Corinto: ¡Daca la barca, hao; daca la barca! / Rústico Y aqueso, ¿quién lo dijo? / Corinto: El papagayo.” (M. de Cervantes, *Comedia famosa de la casa de los celos y selvas de Ardenia*, 1615, Jornada Segunda, vv. 182-184 y 215-222); “Gusto: Pues dime: ¿cómo estás, loro? / Y assí tu humor seguiré. / Razón: Pues yo te responderé: / como cautiuo perro moro.” (José de Valdivielso, *El villano en su rincón. Acto sacramental*, 1622).

13. Corominas / Pascual, s.v. LORO I. La primera documentación en general es de 1550 en Fernández de Oviedo (refiriéndose a como llaman los indígenas al papagayo), luego a finales de siglo lo emplea Garcilaso el Inca. en su *Comentarios reales*. En España la primera documentación corresponde a este romance (y al que se le parece, *Enseñando estaba a hablar*). Cf. CORDE.

el mar de fuego”, “el mar de mis ojos”, el agua del mar y aquella de las lágrimas), que están relacionadas además con la imagen metafórica repetida en el segundo verso del estribillo, “que en el mar de amor me anego”, otro tópico manido de la poesía amorosa¹⁴. Con esta queja en el final, el romance vuelve a acercarse al episodio del *Orlando Furioso*, ya que en el poema de Ariosto Olimpia se queja mientras ve a Bireno huir en su barco. Las metáforas marinas, sin embargo, no proceden del poema italiano, sino que se relacionan posiblemente con el episodio clásico que los poetas del romancero nuevo, según aclaró Chevalier, fundieron casi siempre con el poema ariostesco¹⁵, es decir el lamento de la reina Dido en las *Heróidas* de Ovidio, en el cual se menciona repetidamente el mar y sus peligros, aunque no hay en nuestro romance ninguna correspondencia literal. Cabe notar, además, que se parecen mucho con estas las metáforas náuticas que se acumulan en uno de los romances del ciclo de Olimpia y Bireno, el de Francisco Tárrega, siempre de finales del s. XVI, cuyo íncipit es “Borda su manto la rosada aurora”¹⁶.

Antes de concluir, caben unas palabras sobre el romance ya mencionado que presenta muchos parecidos con este: *Enseñando estaba a hablar*. Los dos textos comparten muchos de los elementos que hemos destacado como característicos y, sin duda, entre ellos existe una relación estrecha. Ante todo, como hemos dicho al comienzo, los dos romances comparten el estribillo, pero también constan en ambos el diálogo entre una dama y su papagayo, abierto por las mismas fórmulas, y el empleo de las metáforas náuticas para describir el amor desdichado. Por lo que se refiere a la transmisión de *Enseñando estaba a hablar*, se encuentra copiado en dos manuscritos, una vez más repartidos entre bibliotecas de Italia y España, el *Cancionero de la Biblioteca Classense* (Ms. 263, de 1589)¹⁷ y el ya citado *Cancionero de Jacinto López* (BNM 3915, h.1620)¹⁸ y también está impreso en la *Tercera parte de la Flor de romances nuevos* (Valencia 1593) (Rodríguez-Moñino, 1957, III: 199).

Lo que en cambio distingue los dos romances es el hecho de que en *Enseñando estaba a hablar* falta totalmente cualquier alusión a la historia de Olimpia y Bireno, ya que la protagonista es esta vez “una niña de quince años” que enseña a su papagayo a hablar para que este haga de mensajero y lleve sus quejas al enamorado, por lo que este romance podría ser un desarrollo de *En su balcón una dama* en un sentido que lo aleja definitivamente del episodio ariostesco:

Enseñando estaba [a] ablar
a vn papagaio nuevo

14. Véanse por ejemplo las que conforman las octavas insertadas en el romance *En la abundosa ribera* de Pedro de Padilla (2010: n. XXVI: vv. 47-78) que empiezan: “Por el profundo mar de amor nauengo / sobre la naue de mi pensamiento, donde ay tan altas ondas que me anego / porque con mis suspiros crece el viento”.

15. “Poetas penetrados de latinidad retuvieron preferentemente los que evocaban asuntos conocidos de la *Eneida*, las *Heroidas*, o las *Metamorfosis*. [...] Los hombres del XVI quisieron [...] ver en Ariosto un moderno Virgilio” (Chevalier, 1968: 60).

16. “Tú que fuiste bonança de mis males / y eres ya de mis bienes la tormenta, / tú que en suspiros tiernos me entregavas / el alma que ya niegas a los míos / si acaso con la fuerça de mis ojos / pasan mis bozes a tu sordo intento / si acaso con mis lágrimas saladas / mezclado el mar a tu vaxel abiba / y las conoces por el gusto dellas / que la sal del agua a de sentirse” (*Actas de la Academia de los Nocturnos*, 1594, vv. 61-69, citado por Chevalier, 1968, n. 29).

17. Editado por Pintacuda (2005). El romance *Enseñando estaba a hablar* es el n. 118.

18. En el *Cancionero de Jacinto López* (f. 191r) este texto está colocado inmediatamente después de *En su balcón una dama* (f. 190v).

vna niña de quinze años
 de albas manos y ojos negros.
 “¿Cómo estás, loro?”, le diçe,
 y él: “Como cautibo preso”.
 “Pues declara lo que diçes
 y aréte libre por esso.
Hecha acá la barca, ao
Que en el mar de amor me anego”.
 Él mismo es el que la enseña
 a azer de sus daños hecos,
 y en ser chico el papagaio
 no se los repite enteros.
 Y biendo que para ablar
 falta libertad y tiempo,
 açe dezir sus cuidados
 al pajarillo moderno.
 “*Hecha acá la barca, ao*
Que en el mar de amor me anego”.
 Y crece más la tormenta
 con la falta de remedio
 qu’estoi en mar de passiones
 atormentada de çelos.
 Tú deseas libertad,
 yo, bonança de deseos,
 aste intérprete en mis males
 y di como boi diciendo:
Hecha acá la barca, ao
Que en el mar de amor me anego.
 Di que le di la palabra
 de serle fiel marinero
 y que me la açe quebrar
 dándome piloto nuebo;
 que embíe por mí su barca
 y que le aumente los remos
 para que llege conmigo
 presto a su amoroso puerto
Hecha acá la barca, ao
Que en el mar de amor me anego.
 Que me atormentan las ondas
 y que me cansan los uientos,
 biendo que nuca lo traen
 embuelto entre ellas y ellos.
 Sal, loro, de donde estás
 be, y procura mi remedio.
 Y él tiende sus berdes alas,

y diçe, el ayre rompiendo:
Hecha acá la barca, ao
*Que en el mar de amor me anego*¹⁹.

En conclusión, el romance *En su balcón una dama* representa una interesante muestra de la mezcla de elementos cultos y tradicionales que a menudo caracterizaba el romancero nuevo y la poesía cantada²⁰. Y es, a la vez, un ejemplo de la circulación que tuvo en Italia este tipo de poesía. Dentro de un contexto de raigambre culta, representado por el episodio ariostesco del que depende en varios puntos, y también por las reminiscencias clásicas que entre los españoles del XVI evocaba el *Orlando Furioso*, se van introduciendo elementos de la cultura popular de la época, constituidos por las fórmulas que se enseñaban a los loros en los palacios de la nobleza y en las cortes y que todo el mundo conocía, debido a la curiosidad que despertaban esas aves exóticas. El episodio ariostesco resulta así profundamente reelaborado, de manera que el romance deja de pertenecer estrictamente al ciclo de Olimpia y Bireno y se vuelve pseudo-ariostesco, aun sin dejar de tener relación con el *Orlando furioso*. Por otro lado, la introducción del papagayo como personaje, que representa, sin duda, la mayor novedad y ruptura con respecto al poema de Ariosto, entronca a su vez con una tradición hispánica secular y prestigiosa, que veía los papagayos elevados a protagonistas literarios y confidentes al lado de damas y caballeros enamorados. Finalmente, cabe destacar que el ms. Ottoboniano 2882 nos proporciona una versión más de este texto que hasta ahora no había sido tomada en cuenta por los estudiosos.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ARIOSTO, Ludovico (1992), *Orlando Furioso*, a cura di Lanfranco Caretti. Presentazione di Italo Calvino, Torino, Einaudi.
- BERTINI, Giovanni Maria y ACUTIS, Cesare (1970), *La romanza spagnola in Italia*, Torino, Giappichelli.
- BOTTA, Patrizia y GARRIBBA, Aviva (2017), «Romances en cuatro cancioneros tardíos de transmisión romana: textos únicos», en J. L. Martos (ed.), *Variación y testimonio único. La reescritura de la poesía*, Alacant, Universitat, 35-71.
- BREA, Mercedes (coord.) (1996), *Lírica profana Galego-Portuguesa. Corpus completo das cantigas medievals con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, Santiago, Centro de investigacións lingüísticas e literarias Ramón Piñeiro.

19. Transcripción de Carreira en Góngora (1998), a partir del testimonio del ms. BNM 3915.

20. Sobre este aspecto cf. Devoto (1994: 106-107): "Se impone, más que un cambio de óptica, el poner los pies en el suelo y enfrentar la existencia de un repertorio de poesía cantada, todo lo heterogéneo que se quiera, pero real y positivo, en el que una tonada de romance - la del Conde Claros, por ejemplo - vale, como favor, lo que una copla suelta, y en el que una canción tan cortesanisíma como 'Nunca fue pena mayor' alcanza la más general aceptación, tanto dentro como fuera de España. Y repertorio que se difunde gracias a su dúplice halago: ser poesía, e ir cantada".

- Cancionero de Jacinto López*, Ms. BNM 3915, en línea en la *Biblioteca Digital Hispánica*. Accesible en: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000012528&page=1>>.
- Cancionero de la Biblioteca Brancacciana*, Ms. V.A.16 de la Biblioteca Brancacciana de Nápoles.
- CARRIAZO RUIZ, José Ramón y SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2017), «Pájaros dorilos y otras aves parleras: una referencia intertextual en *La Arcadia*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXIII, 575-586.
- Cartapacio de Pedro de Penagos*, Ms. II/1581 de la Biblioteca Real. Accesible en línea en: <[http://fotos.patrimonionacional.es/biblioteca/ibis/pmi/II_01581/index\(1\).html](http://fotos.patrimonionacional.es/biblioteca/ibis/pmi/II_01581/index(1).html)>.
- CHEVALIER, Maxime (1968), *Los temas ariostescos en el romancero y en la poesía del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.
- CHEVALIER, Maxime (1998), «El romancero ariostesco revisitado», *Bulletin Hispanique*, , 100 401-410. Accesible en línea en: <http://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1998_num_100_2_4979>.
- CORDE: Real Academia Española, Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. Accesible en línea en: <<http://www.rae.es>>.
- CORREAS, Gonzalo de (2000), *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, ed. Rafael Zafra, Kassel, Reichemberger.
- DCELCH: COROMINAS, José y PASCUAL, José Antonio (1980-1991), *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*, Madrid, Gredos.
- DEVOTO, Daniel (1994), «Un millar de cantares exportados», *Bulletin Hispanique*, 96, nº1, 5-115.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, Sergio (2015), *Teatro de Cervantes. Comedias y tragedias. Volumen complementario*, coord. L. Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española.
- FRENK, Margit (2003), *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica, siglos XV a XVII*, México, Universidad Nacional Autónoma / El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica.
- GOLDBERG, Rita, ed. (1984), *Poesías barías y recreación de buenos ingenios*, Madrid, Porrúa Turanzas.
- GONZÁLEZ BARRERA, Julián (2016), «Oro, monas y papagayos: el indiano en el teatro del Siglo de Oro», *Bulletin of Hispanic Studies*, 93, 757-770.
- GÓNGORA, Luis de (1998), *Romances*, Antonio Carreira (ed.), Barcelona, Cuaderns Crema, 4 vols.
- LABRADOR HERRAIZ José J. y DIFRANCO, Ralph A., (eds.) (2008), *Dos cancioneros hispano-italianos. Patetta 840 y Chigi L.VI.200*, Málaga, Anejos Analecta Malacitana LXVII.
- LABRADOR HERRAIZ José J. y DIFRANCO, Ralph A., (eds.) (2015), *Cartapacio de Pedro de Penagos* (Real Biblioteca de Madrid, II-1581), Moalde, Colección Cancioneros Castellanos.
- MOLINARO, Antonietta (2019), *Il "Cancionero" VA 16 della Biblioteca Nazionale di Napoli*, Pisa, ETS.

- PADILLA, Pedro de (2010), *Romancero*, ed. de José J. Labrador Herraiz y Ralph DiFranco, estudios de Antonio Rey Hazas y Mariano de la Campa, México, Frente de Afirmación Hispanista.
- PINTACUDA, Paolo (ed.) (2005), *Libro romanero de canciones, romances, y algunas nuevas para pasar la siesta a los que para dormir tiene la gana*, compilato da Alonso de Navarrete (ms. 263 della Biblioteca Classense di Ravenna), edizione, studio introduttivo e commento di Paolo Pintacuda, Pisa, ETS.
- Poesías barias y recreación de buenos ingenios. BNM Ms 17556.*
- RENEDO PUIG, Xavier (2008), «El papagai i l'orient (notes sobre la història del papagai a l'Edat Mitjana)», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XLIX, 367-390.
- RESTORI, Antonio (1899), «Poesie spagnole appartenute a donna Ginevra Bentivoglio», en *Homenaje a Menéndez Pelayo. Estudios de erudición española*, 1899, II, 455-485. Accesible en línea en: <<http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/>>.
- RÍO RIANDE, María Gimena y RAPOSO, Claudia Inés (2015), «Aves en los cancioneros: zoothistoria, simbología y funcionalidad del papagayo en la lírica peninsular entre los siglos XIII y XV», *Letras*, 72. Accesible en línea en: <http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/61975/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1>.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (ed.) (1957), *Las fuentes del Romancero general (Madrid, 1600)*, edición, notas e índices de A.R.M., Madrid, RAE, 12 vols.
- ROJAS, Fernando de (1991), *La Celestina: Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed., introducción y notas de Peter Russell, ed. corregida, Madrid, Castalia.
- ROSO DÍAZ, José (1999), «La boda entre dos maridos: una comedia de Lope entre la amistad y el amor», en *Anuario de estudios filológicos XXII*, 373-394.
- STEGAGNO PICCHIO, Luciana (1975), «Filtri d'oggi per testi medievali: *Hũ papagay muy fre-moso*», en *Arquivos do Centro cultural Português*, IX, 1-41.
- VEGA, Lope de (1998), *La boda entre dos maridos*, en *Obras Completas. Comedias XIV*, Jesús Gómez y Paloma Cuenca eds., Madrid, Fundación Castro, 483-581.

PÉREZ DE HITA ANTE LA TOMA DE GRANADA: EDITOR, AUTOR, MANIPULADOR*

ANA PILAR GARCÍA ESTEBAN

Fundación Ramón Menéndez Pidal / Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

Este trabajo pretende estudiar algunos de los romances fronterizos que en 1595 nos encontramos publicados en la obra de Ginés Pérez de Hita, *Guerras Civiles de Granada*. En concreto nos centraremos en el estudio de tres de ellos: *El alcaide de Alhama*, *¡Ay de mi Alhama!*, y *el Cerco de Santa Fe*, ya que todos ellos se hallan publicados anteriormente, y estas fuentes han servido como base a Pérez de Hita para sus propias composiciones romancísticas.

PALABRAS CLAVE

Romance; versión; guerra; fronterizo; Alhama; Granada; Pérez de Hita.

ABSTRACT

This paper attempts to study some of the frontier ballads published in Ginés Pérez de Hita's work *Guerras Civiles de Granada*, in 1595. Particularly, we will focus on three of them: *El alcaide de Alhama*, *¡Ay de mi Alhama!*, and *Cerco de Santa Fe*, due to the fact that all of them can be found published beforehand, and these sources have served to Pérez de Hita as basis for his own compositions.

KEYWORDS

Hispanic Ballad; version; war; frontier; Alhama; Granada; Pérez de Hita.

1. INTRODUCCIÓN

Muchos estudiosos de la historia y de la filología han tenido en cuenta a Ginés Pérez de Hita, aunque la mayoría de ellos se encuentran ante la disyuntiva de cómo considerarlo: ¿un historiador o un novelista? Menéndez Pelayo se refiere a la obra del murciano, *Historia de los bandos de Cegríes y Abencerrajes* —*Guerras Civiles I* a partir de ahora— como novela histórica, y así estuvo considerada durante el siglo XIX (Pérez de Hita, 1999).

* Esta investigación se enmarca dentro del Proyecto de Investigación I+D+i: FFI2014-54368-P, "Catalogación, digitalización y edición del romancero tradicional de las lenguas hispánicas. Romances épicos e históricos de referente hispánico y francés", dirigido por Antonio Cid y Pedro Ferré, en la Fundación Ramón Menéndez Pidal.

Sin embargo, durante el xx, algunos autores, como Paula Blanchard-Demouge —que hizo la edición de la obra a partir de la edición príncipe— no comparte esa opinión, y defiende a Hita, diciendo de él que no se inventa ningún episodio, sino que poetiza textos que le parecen duros; aunque, por otro lado, sí admite que Hita mezcla pasajes históricos con invenciones imaginarias en un poema épico que escribió previamente, sobre la ciudad de Lorca. Este poema ya estaba escrito en 1572, mientras que tendremos que esperar hasta 1595 para encontrar la primera edición de las *Guerras Civiles I*.

Blanchard-Demouge reflexiona sobre el punto de vista de estas obras: las crónicas de la época están escritas desde la óptica cristiana, sin centrarse en las disputas internas de la corte granadina, lo que hace, en cierta forma, que esta sea una obra que ofrece también el punto de vista de las reyertas que acaecieron en el reino nazarí. Habría que plantearse también si Hita conocía la obra de Hernando de Baeza *Relaciones de algunos sucesos de los últimos tiempos de Granada* (Baeza, 1868), que incluye escenas típicas de la corte granadina.

Menéndez Pelayo (2008: 134) habla de las *Guerras Civiles I* diciendo de esta obra que “es una novela histórica, y seguramente la primera de su género que fue leída y admirada en toda Europa, abriendo a la imaginación un nuevo mundo de ficciones”. Menéndez Pelayo afirma verlo también como novelesco basándose, por ejemplo, en pasajes caballerescos, como la defensa de la mujer del rey Chico por cuatro caballeros cristianos, o la atribución de la obra a un musulmán, utilizando el recurso del manuscrito encontrado.

Características como esas —más novelescas que históricas— hacen que los investigadores se planteen que, en cierta forma, Pérez de Hita se aleja de la historicidad de los hechos, unos hechos que él no ha vivido; porque, aunque no se conozca con total seguridad el día de su nacimiento, sí sabemos que nació en 1544 en Murcia. Ya han pasado años de la guerra de Granada, del periodo en el que se centra en esta primera parte de su obra hasta 1492. Tuvo que tomar la historia de alguna otra fuente, como Hernando del Pulgar —cronista de los Reyes Católicos—, o Diego de Valera.

2. LOS ROMANCES EN HITA

Blanchard-Demouge dice que Hita no es el autor de los romances, sino el compilador. No le falta razón, aunque, como veremos más adelante, Hita modifica y amplía, selecciona versos, e incluye romances que, a día de hoy, solo hemos encontrado en su obra. Blanchard dice que Hita lo que hace es una pintura real y exacta de la sociedad de la época, y no una caricatura carnavalesca. En otro momento la editora dice que Hita en los romances no crea ni inventa nada, sino que sabe fundir.

Hita compuso, por consiguiente, la primera novela histórica española. “Su originalidad consistió no en inventar un tipo nuevo, sino en recoger elementos históricos esparcidos, en juntarlos y armonizarlos” (Blanchard-Demouge en Pérez de Hita, 1999: 92).

Él mismo en su obra hace una referencia directa a los romances diciendo: “Y aunque son romances viejos, es muy bueno traerlos a la memoria para los que ahora vienen al mundo, porque entiendan las historias que se cantaron. Y aunque los romances son viejos, son buenos para el efecto que digo” (Pérez de Hita, 1999: 169).

En esta primera parte de las *Guerras Civiles I* hay un número importante de romances, en los que Hita se apoya para dar veracidad a su historia¹.

P. 7	Anda cristiano cautivo, / tu fortuna no te asombre.
P.11	Allá en Granada la rica / instrumentos oí tocar
P. 15	Abenámar, Abenámar / moro de la morería
P. 28	Ay Dios que buen caballero / el Maestre de Calatrava
P. 30	En las huertas de Almería / estaba el mo Abenámar
P. 35	Por la calle de su dama / paseándose anda Zayde
P. 37	Bella Zayda de mis ojos, / y del alma bella Zayda
P.41	Mira Zayde que te aviso, / que no pases por mi calle
P. 43	Di Zayda ¿de qué me avisas? / ¿Quieres que mire y que calle?
P. 51	Afuera, afuera, afuera, / aparta, aparta, aparta
P. 52	Ensillenme el potro rucio / del Alcayde de los Vélez
P. 66	La mañana de San Juan / al punto que arboreaba
P. 71	En el cuarto de los Comares / la hermosa Galiana
P. 90	Ocho a ocho, diez a diez / Sarracinos y Alitares
P. 104	De tres mortales heridas / de que mucha gente vierte
P. 119	De Granada sale el moro / que Alatar ella llamado
P. 122	Estando toda la corte / de Abdili Rey de Granada
P. 125	Con más de treinta en cuadrilla / hidalgos Abencerrajes
P. 140	Reduán, bien se te acuerda, / que me diste la palabra
P. 142	Muy revuelto anda Jaén, / rebato tocan apriesa
P. 143	Ya repican en Andújar / en la Guarda dan rebato
P. 178	En las torres del Alhambra, / sonaba gran vocería.
P. 181	Caballeros granadinos, / aunque moros hijos dalgo
P. 205	Muy revuelta está Granada / en armas, y en fuego ardiendo.
P. 252	Paseábase el rey moro / por la ciudad de Granada. ARMPG – 0004
P. 254	Por la ciudad de Granada / el rey moro se pasea. ARMPG – A010004
P. 256	Moro alcaide, moro alcaide / el de la bellida barba. ARMPG – A010003
P. 277	Mensajeros le han entrado / al rey Chico de Granada.
P. 279	Al rey Chico de Granada / mensajeros le han entrado.
P. 280	Cercada está Santa Fe / con mucho lienzo encerado. ARMPG – A010015
P. 251	Por la plaza de Sanlúcar / galán paseando viene
P. 253	Adornado de preseas / de la bella indaraja
P. 255	De honor y trofeos lleno / más que el gran Marte lo ha sido

1. Aparecen resaltados en negrita aquellos romances que tratamos en el presente trabajo, incluyendo así mismo la referencia por la que se pueden encontrar en el *Archivo del romancero Menéndez Pidal-Goyri*. Accesible en línea en: <http://fundacionramonmenendezpidal.org/archivodigital/index.php/users/login>.

P. 258	Sale la estrella de Venus / al tiempo que el Sol se pone
P. 260	No de tal braveza lleno / Rodamonte el Africano
P. 265	Estando el rey don Fernando / en conquista de Granada
P. 266	Río verde, río verde / tinto vas en sangre viva
P. 268	Río verde río verde / cuánto cuerpo en ti se baña

De entre todos estos romances algunos han sido tomados de pliegos sueltos, de cancioneros o de libros de música, y luego han sido, en su mayoría, modificados. Y, por otro lado, hay romances que aparecen por primera vez en las *Guerras Civiles I*, lo que nos hace pensar que son creaciones de Hita para apoyar al fragmento en prosa al que acompaña y darle veracidad. O puede ser que sean romances de fuente desconocida aún hoy.

Hemos hecho una selección de romances, basándonos en dos intereses concretos:

- La manipulación que Hita hace de los romances.
- La secuencia temporal, ya que estos romances se refieren a hechos históricos que tuvieron lugar entre 1482 y 1492 —última etapa de la Reconquista—.

Tres de los romances seleccionados figuran en obras anteriores, ya sean pliegos sueltos o cancioneros; uno de ellos aparece, en principio, por primera vez en las *Guerras Civiles I*.

Por tanto, históricamente nos encontramos con los romances ordenados de la siguiente forma:

- ARMPG – A010003: *Moro alcaide* (IGR: 0055), por ocurrir en 1482, a finales de febrero, y tratar sobre la toma de la ciudad.
- ARMPG – A010004: *¡Ay de mi Alhama!* (IGR: 0040), sobre la llegada de la noticia de la toma de Alhama al rey en Granada.
- ARMPG – A010015: *Garcilaso y el Ave María* (IGR: 0067) tiene un arco temporal más difícil encuadrar, aunque puede ir desde 1483 —establecimiento de Santa Fe— hasta la caída de Granada.

3. ROMANCES EN ARCHIVO Y EN HITA

a) ARMPG – A010003: Moro alcaide

Este romance trata la pérdida de la ciudad de Alhama, y la captura del alcaide, así como su posterior asesinato en la Alhambra.

Existen varias obras que recogen este romance antes de que lo encontremos en las *Guerras Civiles I*.

Versiones antiguas²:

Cancionero de romances, Amberes, 1550, Martín Nucio³.

Cancionero de romances, Amberes, 1555, Martín Nucio⁴.

Cancionero de romances, Amberes, 1568, Philippo Nucio.

2. Este es uno de los romances que no aparece todavía en el *Cancionero de romances s.a.*, y que se añade en la ampliación de 1550.

3. *Cancionero de romances* (1550).

4. *Cancionero de romances* (1555).

Cancionero de romances, Lisboa, 1581, Manuel de Lira.

Cancionero de Elvas, 1555-1570⁵.

Manuscrito de la Biblioteca Real, 1588⁶.

Veremos a continuación cómo Hita amplía desde el *Cancionero de romances* de 1550, y como podría haberlo hecho también desde el *Cancionero de Elvas*, fechado entre 1555 y 1570.

Cancionero de romances, 1550⁷:

1	Moro alcaide, moro alcaide,	2	el de la barba bellida,
3	el rey os manda prender	4	porque Alhama era perdida.
5	El rey lo puede hacer,	6	mas yo nada le debía,
7	porque yo era ido a Ronda	8	a bodas de una mi prima.
9	Yo dejé cobro en Alhama,	10	el mejor que yo podía.
11	Si el rey perdió su ciudad,	12	yo perdí cuanto tenía.
13	Perdí mi mujer e hijos,	14	la cosa que más quería.

Cancionero de Elvas, 1555-1570⁸:

1	-Moro alcaide, moro alcaide,	2	el de la bellida barba,
3	mandaos prender el Rey,	4	por la pérdida de Alhama.
5	Y cortaros la cabeza,	6	y ponerla en el alcaçova.
7	Por poner a mal recaudo	8	una villa tan honrada.
9	Puédelo hacer el Rey,	10	no le tengo culpa en nada.
11	Que yo me era ido en Ronda,	12	a bodas de una mi hermana.
13	Que si él perdió su villa,	14	yo perdí mi honra y fama.
15	Cautiváronme una hija,	16	que era lumbre de mi cara:
17	Cien mil doblas doy por ella,	18	no me las tienen en nada.
19	Y por más que magoar,	20	quíerenla hacer cristiana.
21	Y vanle poner por nombre,	22	doña María de Alhambra.
23	Casarla han con un caballero,	24	que sea señor de salva:
25	ese marqués de Ayamonte,	26	que mucho la deseaba.

Pérez de Hita, *Guerras Civiles I*, 1595⁹:

1	Moro alcaide, moro alcaide,	2	el de la bellida barba,
3	el rey te manda prender	4	por la pérdida de Alhama,
5	y cortarte la cabeza	6	y ponerla en el Alhambra,
7	porque a ti castigo sea	8	y otros tiemblen en mirarla,
9	pues perdiste la tenencia	10	de una ciudad tan preciada.
11	El alcaide respondía,	12	de esta manera les habla:
13	“Caballeros y hombres buenos	14	los que regís a Granada,
15	decid de mi parte al rey	16	cómo no le debo nada;

5. *Cancioneiro de Elvas* (1940).

6. *Cancionero de poesías varias* (1994).

7. Cuenta con 14 octosílabos.

8. 26 octosílabos.

9. 50 octosílabos.

17	yo me estaba en Antequera	18	en bodas de mi hermana
19	(mal fuego queme las bodas	20	y quien a ellas me llamara).
21	El rey me dio la licencia,	22	que yo no me la tomara,
23	pedíla por quince días,	24	diómela por tres semanas.
25	De haberse Alhama perdido	26	a mí me pesa en el alma,
27	que si el rey perdió su tierra	28	yo perdí mi honra y fama.
29	Perdí hijos y mujer,	30	las cosas que más amaba;
31	perdí una hija doncella	32	que era la flor de Granada;
33	el que la tiene cautiva	34	marqués de Cádiz se llama,
35	cien doblas le doy por ella,	36	no me las estima en nada.
37	La respuesta que me han dado	38	es que mi hija es cristiana,
39	y por nombre le habían puesto	40	doña María de Alhama.
41	El nombre que ella tenía	42	mora Fátima se llama.”
43	Diciendo así el buen alcaide	44	lo llevaron a Granada.
45	Y siendo puesto ante el rey,	46	la sentencia le fue dada:
47	que le corten la cabeza	48	y la lleven al Alhambra.
49	Ejecutose la justicia	50	así como el rey lo manda.

E ¹⁰	C ¹¹	Hita ¹²	Hita	C	E
1	1	1 Moro alcaide, moro alcaide,	el de la bellida barba,	2	2 2
3	3	3 el rey te manda prender	por la pérdida de Alhama,	4	4 4
5	5	y cortarte la cabeza	y ponerla en el Alhambra,	6	6
	7	porque a ti castigo sea	y otros tiemblen en mirarla,	8	
7	9	pues perdiste la tenencia	de una ciudad tan preciada.	10	8
	11	El alcaide respondía,	de esta manera les habla:	12	
	13	“Caballeros y hombres buenos	los que regís a Granada,	14	
	15	decid de mi parte al rey	cómo no le debo nada;	16	8
11	9	17 yo me estaba en Antequera	en bodas de mi hermana	18	10 12
	19	(mal fuego queme las bodas	y quien a ellas me llamara).	20	
	21	El rey me dio la licencia,	que yo no me la tomara,	22	
	23	pedíla por quince días,	diómela por tres semanas.	24	
	25	De haberse Alhama perdido	a mí me pesa en el alma,	26	
13	13	27 que si el rey perdió su tierra	yo perdí mi honra y fama.	28	14 14
	15	29 Perdí hijos y mujer,	las cosas que más amaba;	30	16
15	31	perdí una hija doncella	que era la flor de Granada;	32	16

10. *Cancionero de Elvas* (1940).

11. *Cancionero de romances* (1550).

12. Los octosílabos que aparecen reseñados de forma explícita son los que encontramos en la obra de Pérez de Hita. En la columna más cercana a esos versos aparece su propia numeración; y hacia el exterior, sus posibles fuentes, y el número de octosílabo con el que correspondería en esa otra obra. Los versos que aparecen resaltados son aquellos en los que no se tiene como referencia ni al *Cancionero de romances* de 1550 ni al *Cancionero de Elvas*, y que, por tanto, solo aparecen en Hita.

	33	el que la tiene cautiva	marqués de Cádiz se llama,	34	
17	35	cien doblas le doy por ella,	no me las estima en nada.	36	18
	37	La respuesta que me han dado	es que mi hija es cristiana,	38	20
21	39	y por nombre le habían puesto	doña María de Alhama.	40	22
	41	El nombre que ella tenía	mora Fátima se llama.”	42	
	43	Diciendo así el buen alcaide	lo llevaron a Granada.	44	
	45	Y siendo puesto ante el rey,	la sentencia le fue dada:	46	
	47	que le corten la cabeza	y la lleven al Alhambra.	48	
	49	Ejecutose la justicia	así como el rey lo manda.	50	

Partimos de una versión en el *Cancionero de romances* de 1550 con 14 octosílabos, para encontrarnos con que el *Cancionero de Elvas* 1555-1570 tiene 26 octosílabos; por último, en las *Guerras Civiles I* cuenta ya con 50 octosílabos. Parece bastante visual la ampliación a la que se ha visto sometido el romance en las manos de Hita.

Hay una primera secuencia en la que se apresura al alcaide por la pérdida de la ciudad —1-10 en Hita—, que se amplía en seis octosílabos con una fórmula para introducir un diálogo, donde recupera versos originales, diciendo que él estaba en unas bodas —17-18, que es la segunda secuencia. De nuevo nos encontramos con otra ampliación, de ocho octosílabos —19-26—, en la que se maldicen las bodas: el alcaide explica que tenía permiso del rey para ausentarse de la ciudad. Volvemos de nuevo al original, a la tercera secuencia, donde se nos dice que aunque el rey haya perdido su ciudad, él ha perdido su “honra y fama”, pero también a su mujer y a sus hijos, y a una de sus hijas en concreto, y que ha intentado recuperarla pero le dicen que su hija ya es cristiana; dan su nombre cristiano —27-40—. Termina el romance con una ampliación: por un lado, se ofrece el nombre moro que tenía antes la doncella —41-42—; por otro, se añade la cuarta y última secuencia, que solo está en Hita, en la que se cuenta cómo el alcaide fue ajusticiado en la Alhambra —43-50—. Este final con el asesinato es una escena que no aparecería en el romancero viejo, en versiones antiguas, ya que solían dejar los finales truncos.

b) ARMPG – A010004: ¡Ay de mi Alhama!

Este romance continúa con la historia de Alhama y del alcaide de fondo, pero se centra en cómo el rey de Granada recibe la noticia de la pérdida de la ciudad.

Los documentos más antiguos son pliegos sueltos, seguidos del *Cancionero de romances s.a.*¹³ y de libros de música, todo ello antes de llegar a las *Guerras Civiles I*.

Para comparar y ver las ampliaciones con respecto a Pérez de Hita vamos a tomar el pliego suelto de Praga —1530— y el *Cancionero de romances s.a.* —1547-48—. Lo haremos en los dos romances que aparecen en las *Guerras Civiles I*, ya que Hita incluye un segundo —sin estribillo— en el que se versiona a sí mismo.

13. *Cancionero de romances sin año* (1914).

419. Praga, Biblioteca Nacional (Pedro de Palma), 1530¹⁴:

1	Paseábase el rey moro	2	por la ciudad de Granada,
3	cartas le fueron venidas,	4	como Alhama era ganada:
5	las cartas echó en el fuego	6	y al mensajero matara.
7	Echó mano a sus cabellos	8	y las sus barbas mesaba.
9	Apeóse de una mula	10	y en un caballo cabalga.
11	Mandó tocar sus trompetas,	12	sus añafles de plata,
13	porque lo oyesen los moros	14	que andaban por ellarrada.
15	Cuatro a cuatro, cinco a cinco,	16	juntado se ha gran batalla.
17	Allí habló un moro viejo,	18	que era alguacil en Granada:
19	-¿Para qué nos quiere, rey,	20	o para qué es tu llamada?-
21	-Para que sepáis mis moros	22	nuestra pérdida de Alhama-
23	Habló el alatar de Lora:	24	-Buen rey, bien se te
			empleaba.
25	En matar los Bencerrajes,	26	que eran la flor de Granada,
27	acogiste a los judíos	28	de Córdoba la nombrada,
29	degollaste un caballero,	30	persona muy estimada.
31	Muchos se te despidieron	32	por tu condición trocada.
33	-Ay, si os pluguiese, mis moros,	34	que fuésemos a cobrarla-
35	-Mas, si rey, a Alhama has de ir,	36	deja buen cobro a Granada,
37	que caballero está en ella	38	que sabrá muy bien
			guardarla-
39	-¿Quién es ese caballero	40	que tan gran honra ganara?-
41	-Don Rodrigo es de León,	42	marqués de Cádiz se llama,
43	aqueste es Martín Galindo,	44	que primero echó el escala-
45	Luego se van para Alhama	46	que de ellos no se da nada,
47	combáténla prestamente,	48	ella está bien defensada.
49	De que el rey no pudo más,	50	triste se volvió a Granada.

Cancionero de romances, Amberes, s.a., ca. 1547-1548¹⁵:

1	Paseábase el rey moro	2	por la ciudad de Granada,
3	cartas le fueron venidas	4	como Alhama era ganada:
5	las cartas echó en el fuego	6	y al mensajero matara.
7	Echó mano a sus cabellos	8	y las sus barbas mesaba,
9	apeóse de una mula	10	y en un caballo cabalga.
11	Mandó tocar sus trompetas,	12	sus añafles de plata,
13	porque lo oyesen los moros	14	que andaban por ellarada.
15	Cuatro a cuatro, cinco a cinco,	16	juntado se ha gran batalla.
17	Allí habló un moro viejo,	18	que era alguacil de Granada.
19	-¿A qué nos llamaste, rey,	20	a qué fue nuestra llamada?-

14. Lo demuestra Fernández Valladares (2005). La versión de este romance es la que luego podremos ver en el *Cancionero de romances s. a.* Cuenta con 50 octosílabos.

15. 52 octosílabos.

21	-Para que sepáis, amigos,	22	la gran pérdida de Alhama-.
23	-Bien se te emplea, señor,	24	señor, bien se te empleaba.
25	Por matar los Bencerrajes	26	que eran la flor de Granada.
27	Acogiste a los judíos,	28	de Córdoba la nombrada.
29	Degollaste un caballero,	30	persona muy estimada.
31	Muchos se te despidieron	32	por tu condición trocada.
33	-Ay, si os pluguiese, mis moros,	34	que fuésemos a cobrarla-.
35	-Mas, si rey, a Alhama has de ir,	36	deja buen cobro a Granada,
37	y para Alhama cobrar	38	menester es grande armada,
39	que caballero está en ella	40	que sabrá muy bien guardarla.
41	-¿Quién es ese caballero	42	que tanta honra ganara?-
43	-Don Rodrigo es de León,	44	marqués de Cádiz se llama,
45	otro es Martín Galindo,	46	que primero echó la escala-.
47	Luego se van para Alhama,	48	que de ellos no se da nada,
49	combáténla prestamente,	50	ella está bien defensada.
51	De que el rey no pudo más,	52	triste se volvió a Granada.

Hita, *Guerras Civiles I*, 1595⁷:

1	Paseábase el Rey moro	2	por la ciudad de Granada,
3	desde las puertas de Elvira	4	hasta las de Bivarrambla.
			¡Ay de mí, Alhama!
5	Cartas le fueron venidas	6	que Alhama era ganada;
7	las cartas echó en el fuego	8	y al mensajero matara.
			¡Ay de mí, Alhama!
9	Descabalga de una mula	10	y en un caballo cabalga,
11	por el Zacatín arriba,	12	subido se había al Alhambra.
			¡Ay de mí, Alhama!
13	Como en el Alhambra estuvo,	14	al mismo punto mandaba
15	que se toquen sus trompetas,	16	los añafiles de plata.
			¡Ay de mí, Alhama!
17	Y que las cajas de guerra	18	a priesa toquen al arma,
19	porque lo oigan sus moricos	20	los de la Vega y Granada.
			¡Ay de mí, Alhama!
21	Los Moros que el son oyeron	22	que al sangriento Marte llama,
23	uno a uno y dos a dos,	24	juntado se ha gran batalla.
			¡Ay de mí, Alhama!
25	Allí habló un Moro viejo,	26	de esta manera hablaba:
27	-¿Para qué nos llamas, Rey?	28	¿Para qué es este llamada?-
			¡Ay de mí, Alhama!
29	-Habéis de saber, amigos,	30	una nueva desdicha,

7. 44 octosílabos sin el estribillo.

31	Que cristianos con braveza	32	ya nos han ganado Alhama—.
			¡Ay de mí, Alhama!
33	Allí habló un Alfaquí	34	de barba crecida y cana:
35	–Bien se te emplea, buen Rey;	36	buen Rey, bien se te emplea.
			¡Ay de mí, Alhama!
37	Mataste los Bencerrages,	38	que era la flor de Granada,
39	Cogiste los tornadizos	40	de Córdoba la nombrada.
			¡Ay de mí, Alhama!
41	Por eso mereces, Rey,	42	una pena bien doblada:
43	Que te pierdas tú y el reino	44	y que se pierda Granada—.
			¡Ay de mí, Alhama!

P ⁸	C ⁹	Hita ¹⁰	Hita	C	P
1	1	1	Paseábase el Rey moro	por la ciudad de Granada,	2 2 2
		3	desde las puertas de Elvira	hasta las de Bivarrambla.	4
3	3	5	Cartas le fueron venidas	que Alhama era ganada;	6 4 4
5	5	7	las cartas echó en el fuego	y al mensajero matara.	8 6 6
9	9	9	Descabalga de una mula	y en un caballo cabalga,	10 10 10
		11	por el Zacatín arriba,	subido se había al Alhambra.	12
		13	Como en el Alhambra estuvo,	al mismo punto mandaba	14
11	11	15	que se toquen sus trompetas,	los añafles de plata.	16 12 12
		17	Y que las cajas de guerra	a priesa toquen al arma,	18
13	13	19	porque lo oigan sus moricos	los de la Vega y Granada.	20
		21	Los Moros que el son oyeron	que al sangriento Marte llaman,	22
15	15	23	uno a uno y dos a dos,	juntado se ha gran batalla.	24 16 16
17	17	25	Allí habló un Moro viejo,	de esta manera hablaba:	26
19	19	27	–¿Para qué nos llamas, Rey?	¿Para qué es este llamada?–	28 20 20
21	21	29	–Habéis de saber, amigos,	una nueva desdicha,	30
		31	Que cristianos con braveza	ya nos han ganado Alhama.—	32 22 22
23		33	Allí habló un Alfaquí	de barba crecida y cana:	34
24	23	35	–Bien se te emplea, buen Rey;	buen Rey, bien se te emplea	36 24 24
25	25	37	Mataste los Bencerrages,	que era la flor de Granada,	38 26 26
27	27	39	Cogiste los tornadizos	de Córdoba la nombrada.	40 28 28
		41	Por eso mereces, Rey,	una pena bien doblada:	42
		43	Que te pierdas tú y el reino	y que se pierda Granada.—	44

El pliego suelto de Praga —1530— tiene 50 octosílabos; el *Cancionero de romances s.a.* —1547-48— tiene 52 octosílabos; mientras que el que se incluye en las *Guerras Civiles I*

8. Pliego suelto 419. Praga. Biblioteca Nacional (Pedro de Palma), 1530.

9. *Cancionero de romances s.a.* (1914).

10. Se ha eliminado de la tabla el estribillo “Ay de mí, Alhama”, y de la misma forma no se ha tenido en cuenta para el cómputo de octosílabos.

tiene 44, lo que nos lleva a pensar no solo, como se puede ver en la tabla, que ha introducido octosílabos de su propia creación —como hemos visto en el caso del romance anterior—, sino que decide que un buen número de octosílabos del pliego y del *Cancionero de romances* no le interesan, y no los incluye.

En este caso, los octosílabos que introduce de su propia pluma están bastante diseminados a lo largo del texto, mezclados con los octosílabos de sus fuentes.

En la primera secuencia —1-8— presenta la situación del rey en la Alhambra y la llegada de las cartas, e Hita solo introduce dos octosílabos *decorativos*. La segunda —9-20— presenta la mayoría de los octosílabos innovados por Hita, que se resume en que el rey de Granada hace llamar a sus hombres para darles una noticia. Y a continuación incluye un verso que no tiene ninguna relación: “Los moros que el son oyeron / que al sangriento Marte llaman” —21-22—.

En la tercera secuencia aparece el rey y un moro viejo hablando sobre esa convocatoria, y el rey les informa de la pérdida de Alhama; como respuesta obtiene una dura contestación de un alfaquí —un hombre sabio—, diciéndole que él, el rey, tiene la culpa por haber matado a los Abencerrajes por haber acogido a los tornadizos. Esta secuencia del diálogo se extiende desde el octosílabo 23 al 40.

Donde más innova Hita en este romance es a partir de los octosílabos 27 y 28 de los textos originales, que son el 39-40 en las *Guerras Civiles I*. Hita decide que no le interesan sus fuentes y resuelve cortar el romance que va a introducir en su obra, ignorando el final que aparece en el *Cancionero de romances* y en el pliego. Ese final anterior contiene una secuencia en la que se habla de la propuesta que el rey les hace a sus guerreros para recuperar Alhama, a lo que se le contesta que deje protegida Granada, porque allí está un gran caballero cristiano, como es don Rodrigo Ponce de León, acompañado también de Martín Galindo; en esa secuencia anterior se describe también la partida del rey para Alhama con su ejército de moros, pero al llegar allí la ciudad está muy defendida y se tienen que volver a la Alhambra sin haberla recobrado —33-50—. Hita decide acortar el final en su versión en cuatro cómodos octosílabos: “Por eso merece, rey / una pena bien doblada; / que te pierdas tú y el reino / y que se pierda Granada”, que es casi una maldición en boca del alfaquí.

Hita, *Guerras Civiles I*, 1595¹¹:

1	Por la ciudad de Granada	2	el rey moro se pasea,
3	desde la puerta de Elvira	4	llegaba a la plaza nueva.
5	Cartas le fueron venidas	6	que le dan muy mala nueva:
7	que se había ganado Alhama	8	con batalla y gran pelea.
9	El rey con aquestas cartas	10	grande enojo recibiera
11	al moro que se las trajo	12	mandó cortar la cabeza.
13	Las cartas pedazos hizo	14	con la seña que le ciega
15	descabalga de una mula	16	y cabalga en una yegua.
17	Por la calle del Zacatín	18	al Alhambra se subiera
19	trompetas mandó tocar	20	y las cajas de pelea.

11. 46 octosílabos. Esta versión es la que Hita compuso para sus *Guerras civiles I* sin incluir el estribillo.

21	Porque lo oyeran los moros	22	de Granada y de la Vega,
23	uno a uno y dos a dos	24	gran escuadrón se hiciera.
25	Cuando les tuviera juntos	26	un moro allí dijera
27	¿para qué nos llamas rey	28	con trompa y caja de guerra?
29	Habéis de saber mis moros,	30	que tengo una mala nueva,
31	que la mi ciudad de Alhama	32	ya del rey Fernando era.
35	Los cristianos la ganaron	34	con muy crecida pelea.
37	Allí habló un alfaquí	36	de esta suerte le dijera.
39	Bien se te emplea, buen rey,	38	buen rey, bien se te emplea;
41	mataste los Bencerrajes	40	que era la flor de esta tierra.
43	Acogiste los tornadizos	42	que de Córdoba vinieran
45	y así mereces, buen rey,	44	que todo el reino se pierda
47	y que se pierda Granada	46	y que te pierdas con ella.

P ¹²	C ¹³	Hita	Hita	C	P
2	2	1	Por la ciudad de Granada	2	1
		3	desde la puerta de Elvira	4	
3	3	5	Cartas le fueron venidas	6	
4	4	7	que se había ganado Alhama	8	
		9	El rey con aquestas cartas	10	
		11	al moro que se las trajo	12	6
7	5	13	Las cartas pedazos hizo	14	
9	9	15	descaburga de una mula	16	10
		17	Por la calle del Zacatín	18	
11	11	19	trompetas mandó tocar	20	12
13	13	21	Porque lo oyeran los moros	22	
15	15	23	uno a uno y dos a dos	24	
		25	Cuando les tuviera juntos	26	
19	19	27	¿para qué nos llamas rey	28	
21	21	29	Habéis de saber mis moros,	30	
		31	que la mi ciudad de Alhama	32	
		33	Los cristianos la ganaron	34	
23		35	Allí habló un alfaquí	36	
	23	37	Bien se te emplea, buen rey,	38	24
25	25	39	mataste los Bencerrajes	40	26
27	27	41	Acogiste los tornadizos	42	28
		43	y así mereces, buen rey,	44	
		45	y que se pierda Granada	46	

12. Pliego suelto 419. Praga. Biblioteca Nacional (Pedro de Palma), 1530.

13. *Cancionero de romances* s.a. (1914).

En el caso de esta segunda versión, Hita introduce octosílabos de su puño y letra, más o menos siguiendo el estilo del romance que copia, aunque como podemos ver también hay bastantes inserciones. La mayoría de esas modificaciones las encontramos en los octosílabos pares. ¿Por qué hace eso o cuál es el objetivo? A mi entender, compuso primero la versión que incluye el estribillo y luego, a partir de esa, transforma los octosílabos pares para cambiar el romance de rima. El primero tiene rima a-a, mientras que este segundo tiene rima e-a. Del primero, en rima a-a dice que estaba escrito en arábigo —algo totalmente desmentido hoy en día—, y que el segundo era el romance de la misma materia que se cantaba en castellano. De todas maneras, aunque veamos bastantes variaciones desde el pliego de Praga o desde el *Cancionero de romances*, esta versión se parece mucho a la del estribillo.

c) ARMPG – A010015: Garcilaso y el Ave María

De este romance contamos con dos versiones previas a la publicación de las *Guerras Civiles I*: una fuente manuscrita, de 1580, y otra impresa, de 1582.

1580: *Ms. Ramiros Cid y Piscina*, f. 237, Biblioteca Real Madrid – Patrimonio Nacional¹⁴:

Manuscrito. Este cartapacio tiene que haber tomado de algún lugar el texto, aunque hoy en día desconozcamos de dónde; entre otras cosas, porque falta algún octosílabo y, sin embargo, en la copia manuscrita aparece estructurado en cuartetas, y a simple vista no falta nada. Para caer en la cuenta de esto debemos fijarnos en la rima: en algunos momentos los versos empiezan a no rimar en el octosílabo par porque faltan octosílabos —5 en concreto—, y porque hay un octosílabo que tiene diez sílabas.

1580: *Ms. Ramiros Cid y Piscina*, f. 237, Biblioteca Real Madrid¹⁵:

1	Fundada está Santa Fe	2	en lienzo fino esmaltada,
3	de rica tapicería	4	de oro, seda y brocado.
5	De los católicos reyes	6	Isabel y don Fernando,
7	cuando a las doce del día	8	un moro viene asomando
9	en un gran caballo negro	10	de muchas manchas manchado.
11	Las orejas trae hendidas	12	y el medio hocico cortado.
13	Porque con sus anchos dientes	14	a morder viene avesado.
15	El moro que viene con él	16	parece de grande estado
17	Trae aquel moro perdido	18	en la cuella del caballo
19	nuestra fe y Ave María	20	que reza cualquier cristiano.
21	Escrita con letras de oro	22	en un pergamino blanco
23	Por el campo donde brincos	24	al palacio había llegado
25	26	y a grandes voces hablando
27	Salgan tres y salgan cuatro	28	salga el más esforzado
29	Salga ese Portocarrero	30	que es en las armas usado.

14. *Manuscrito Ramiros Cid y Piscina* (1580).

15. 86 octosílabos.

31	Y si no hubiere quien salga	32	salga el propio rey Fernando,
33	que yo le haré conocer	34	con mis armas y caballo
35	de que tierra soy nacido	36	o de cuyo rey vasallo
37	A mi llaman moro Alanbre	38	dentro en Alhambra criado.
39	De mis padres soy querido	40	de las damas muy amado.
41	Bien se oyen aquestas voces	42	dentro en el real palacio,
43	de entre ellas se levanta	44	un mancebico cristiano:
45	Garcilaso había por nombre	46	y de Palma era nombrado.
47	Una merced os pido, rey,	48	otorguéismela de grado,
49	que me dejéis hacer campo	50	con aquel moro pagano.
51	El rey se está 'sorreyendo'	52	de lo que el mozo ha hablado:
53	–Garcilaso, sois muy mozo	54	para pretender tal caso,
55	que ahí está Portocarrero	56	que es en las armas usado,
57	Que yo le mando de mi parte	58	que salga con él al campo–.
59	De allí se sale Garcilaso	60	muy triste y enojado
61	...	62	solo con un paje hablando.
63	–Paje, dame acá mis armas.	64	Mozo, ensillame el caballo,
65	por detrás de aquellos montes	66	al campo se había llegado,
67	a donde el moro estaba	68	...
69	Y el moro que lo viera	70	arremetió al muy bravo,
71	no por herir ni matarlo	72	sino por atropellarlo.
73	Garcilaso que esto viera	74	...
75	Hincó el pie en el estribo	76	más temeroso que osado
77	Y tirole un gran golpe	78	que la cabeza le ha cortado
79	Y luego delante el rey fue puesta	80	...
81	Y tomarale las letras	82	de la cuella del caballo
83	–Oh, letras de mi consuelo,	84	porque el mundo es
			remediado,
85	cómo andáis tan abatidas	86	de aqueste moro pagano–.

1582: *Romancero historiado*, f. 104¹⁶:

1	Cercada está Santa Fe	2	por el uno y otro lado,
3	asentadas muchas tiendas	4	de oro, seda y brocado,
5	de muchos duques y condes	6	todo el campo está adornado
7	de los católicos reyes	8	doña Isabel y Fernando,
9	con muchas iluminarias	10	de regocijo sobrado,
11	cuando a las ocho del día	12	un moro se ha demostrado
13	una laza con dos hierros	14	encima un caballo blanco,
15	las orejas trae hendidas	16	de rostro hecho pedazos
17	porque con sus anchos dientes	18	a morder estaba usado,
19	y el moro que encima viene	20	parece de grande estado,
21	un paño de oro le aprieta	22	en el hombro arremangado,

16. Impreso, 128 octosílabos.

23	una marlota vestida	24	y un albornoz colorado,
25	y en el su brazo siniestro	26	un fuerte escudo embrazada,
27	camina para el real	28	con semblante denodado,
29	antes que al real llegase	30	de esta manera ha hablado:
31	–¿Cuál será aquel caballero	32	en valor aventajado
33	que por enfalear su honra	34	se salga conmigo campo?–
35	Salga uno, y salga dos,	36	salgan tres, o salgan cuatro,
37	o salga Puertocarrero	38	comendador afamado,
39	o salga ese buen Galindo	40	señor de Palma nombrado,
41	y si no hay ninguno de estos	42	salga el propio rey Fernando
43	que yo le haré entender	44	si quisiere aquí probarlo
45	lo que mi persona vale,	46	y que soy intitulado
47	el valiente moro Tarfe	48	en la guerra señalado,
49	hermano del rey Chiquito	50	de Granada tan nombrado.
51	Y por más deshonor vuestra	52	Traigo en la cola del caballo
53	con cinco letras escritas	54	en un pergamino atado
55	vuestra fe y Ave María	56	que reza cualquier cristiano.
57	Y si no me lo creéis	58	mirad este cartel blanco,
59	vuelve las riendas el moro	60	con un semblante gallardo,
61	ya todos se maravillan	62	cada cual esta admirado,
63	muchos al rey se le ofrecen	64	ser en defensa del caso.
65	Luego habló un caballero,	66	de Écija se ha nombrado,
67	Garcilaso ha por nombre,	68	de linaje muy hidalgo.
69	Era de diez y seis años,	70	que en diez y siete no ha
			entrado;
71	púsose delante el rey	72	con rostro soberbio airado,
73	hinca la rodilla en tierra	74	a uso de cortesano,
75	a tu real alteza pido	76	como a rey tan sublimado
77	que me de luego licencia	78	sin que me sea negado,
79	que con el moro combata	80	que se mostró tan osado.
81	El prudente rey responde	82	como sagaz y avisado:
83	–Garcilaso, sois muy mozo,	84	y en las armas poco usado,
85	dejadlo a Puertocarrero,	86	belicoso castellano,
87	y también está Galindo	88	en la guerra ejercitado–.
89	El mozo de enejo de esto	90	mucho se ha alterado,
91	por el real adelante	92	grandes voces iba dando:
93	–Pajes, los que me servís,	94	traedme presto recaudo–.
95	Ya vienen todos los pajes,	96	en un punto le han armado,
97	y por do el rey no lo veía	98	sale al campo bien armado.
99	El moro cuando lo vio	100	se va para Garcilaso,
101	solo por atropellarle,	102	pero no para encontrarlo.
103	Garcilaso con destreza	104	va para el fuerte pagano,
105	y enristrándole la lanza	106	al suelo lo ha derribado,
107	luego cortó su cabeza	108	y en la lanza la ha hincado,
109	y con grande ligereza	110	el pergamino ha quitado

111	de la parte de do estaba	112	y en su pecho lo ha fijado.
113	Desta manera decía,	114	al cielo siempre mirando:
115	–Oh, letras de mi consuelo,	116	por quien yo fui remediado,
117	y delante el rey se vuelve	118	de hecho disimulado
119	Los hinojos por el suelo,	120	de esta manera ha hablado:
121	–Tu alteza me perdone	122	que no hice tu mandado,
123	y el rey por honra le dar	124	del suelo le ha levantado,
125	Dijo: –Estas sean tus armas,	126	Garcilaso el afamado,
127	pues es el hecho primero	128	en que te has señalado–.

Hita, *Guerras Civiles I*, 1595¹⁷:

1	Cercada está Santa Fe	2	con mucho lienzo encerado,
3	alrededor muchas tiendas	4	de seda, oro y brocado,
5	donde están duques y condes,	6	señores de grande estado,
7	y otros muchos capitanes	8	que lleva el rey don Fernando,
9	todos de valor crecido,	10	como ya habréis notado
11	en la guerra que se ha hecho	12	contra el granadino estado;
13	cuando a las nueve del día	14	un moro se ha demostrado
15	encima un caballo negro	16	de blancas manchas
			manchado,
17	cortados ambos hocicos,	18	porque lo tiene enseñado
19	el moro que con sus dientes	20	despedace a los cristianos.
21	El moro viene vestido	22	de blanco, azul y encarnado,
23	y debajo esta librea	24	trae un muy fuerte jaco,
25	y una lanza con dos hierros	26	de acero muy bien templado,
27	y una adarga hecha en Fez	28	de un ante rico estimado.
29	Aqueste perro, con Vega,	30	en la cola del caballo,
31	la sagrada Ave María	32	llevaba, haciendo escarnio.
33	Llegando junto a las tiendas	34	de esta manera ha hablado:
35	–¿Cuál será aquel caballero	36	que sea tan esforzado
37	que quería hacer conmigo	38	batalla en acueste campo?
39	Salga uno, salgan dos,	40	salgan tres o salgan cuatro:
41	el alcaide de los Donceles	42	salga, que es hombre
			afamado;
43	salga ese conde de Cabra,	44	en guerra experimentado:
45	salga Gonzalo Fernández,	46	que es en Córdoba nombrado,
47	o si no, Martín Galindo,	48	que es valeroso soldado;
49	salga ese Portocarrero,	50	señor de Palma nombrado,
51	o el bravo don Manuel	52	Ponce de León llamado,
53	aquel que sacara el guante	54	que por industria fue echado
55	donde estaban los leones	56	y él le sacó muy osado.
57	Y si no salen aquestos,	58	salga el mismo Rey Fernando,

17. 138 octosílabos.

59	que yo le daré a entender	60	si soy de valor sobrado.
61	Los caballeros del Rey	62	todo lo están escuchando,
63	cada uno pretendía	64	salir con el moro al campo.
65	Garcilaso estaba allí,	66	mozo gallardo, esforzado,
67	licencia le pide al Rey	68	para salir al pagano.
69	Garcilaso sois muy mozo	70	para emprender este caso,
71	otros hay en mi real	72	a quien poder encargarlo.
73	Garcilaso se despide	74	muy confuso y enojado
75	por no tener la licencia	76	que al rey le ha demandado.
77	Pero muy secretamente	78	Garcilaso se había armado,
79	y en un caballo morcillo	80	salido se había al campo.
81	Nadie no lo ha conocido,	82	porque sale disfrazado,
83	fuese donde estaba el moro,	84	y desta suerte le ha hablado.
85	Agora verás el moro	86	si tiene el rey don Fernando
87	caballeros valerosos	88	que salgan contigo al campo,
89	yo soy el menor de todos,	90	y vengo por su mandado,
91	el moro cuando le vido	92	en poco le había estimado.
93	Y díjole desta suerte,	94	yo no estoy acostumbrado
95	a hacer batalla campal	96	sino con hombres barbado.
97	Vuélvete rapaz (le dice)	98	y venga el más estimado.
99	Garcilaso con enojo	100	puso piernas al caballo.
101	Arremete para el moro,	102	y un gran encuentro le ha dado:
103	el moro que aquello vido	104	revuelve así como un rayo.
105	Comienza la escaramuza	106	con un furor muy sobrado.
107	Garcilaso aunque era mozo	108	mostraba valor sobrado.
109	Dióle al moro una lanzada,	110	por debajo del sobaco,
111	el moro cayera muerto,	112	tendido le había en el campo.
113	Garcilaso con presteza	114	del caballo se ha apeado,
115	cortárale la cabeza,	116	y en su arcón la ha colgado.
117	Quitóle la Ave María	118	de la cola del caballo,
119	y hincando ambas rodillas	120	con devoción la ha besado.
121	Y en la punta de su lanza	122	por bandera la ha colgado,
123	subió en su caballo luego,	124	y el del moro había tomado.
125	Cargado desos despojos	126	al Real se había tornado,
127	do estaban todos los Grandes,	128	también el Rey don Fernando.
129	Todos tienen en grandeza	130	aquel hecho señalado,
131	también el Rey y la Reina	132	mucho se han maravillado.
133	En ser Garcilaso mozo,	134	y haber hecho un tan gran caso,
135	Garcilaso De la Vega,	136	desde allí se ha intitulado,
137	porque en la Vega hiciera	138	campo con aquel pagano.

Analizaremos ahora la correspondencia de la versión de Ramiros Cid y Piscina —a la que nos referiremos como ‘Cid’—, de 1580; y la del *Romancero Historiado* —RH—, 1582; con esta versión de Pérez de Hita.

Todas las versiones tienen rima a-o. Cid tiene 86 octosílabos —contando con los 5 que desconocemos—; el *Romancero Historiado* tiene 128, y las *Guerras Civiles I* tienen 138.

RH	Cid	Hita	Hita	Cid	RH
1	1	1	Cercada está Santa Fe	con mucho lienzo encerado,	2 2
3		3	alrededor muchas tiendas	de seda, oro y brocado,	4 4 4
5		5	donde están duques y condes,	señores de grande estado,	6
		7	y otros muchos capitanes	que lleva el rey don Fernando,	8
		9	todos de valor crecido,	como ya habréis notado	10
		11	en la guerra que se ha hecho	contra el granadino estado;	12
11	7	13	cuando a las nueve del día	un moro se ha demostrado	14 8 12
14	9	15	encima un caballo negro	de blancas manchas manchado,	16 10
		12	17 cortados ambos hocicos,	porque lo tiene enseñado	18
		13	19 el moro que con sus dientes	despedace a los cristianos.	20 14
		15	21 El moro viene vestido	de blanco, azul y encarnado,	22
			23 y debajo esta librea	trae un muy fuerte jaco,	24
			25 y una lanza con dos hierros	de acero muy bien templado,	26
			27 y una adarga hecha en Fez	de un ante rico estimado.	28
			29 Aqueste perro, con Vega,	en la cola del caballo,	30 18
55	19	31	la sagrada Ave María	llevaba, haciendo escarnio.	32
29	24	33	Llegando junto a las tiendas	d’esta manera ha hablado:	34 26 30
		31	35 -¿Cuál será aquel caballero	que sea tan esforzado	36 32
			37 que quería hacer conmigo	batalla en acueste campo?	38 34
		35	39 Salga uno, salgan dos,	salgan tres o salgan cuatro:	40 27 36
			41 el alcaide de los Donceles	salga, que es hombre afamado;	42 28 38
			43 salga ese conde de Cabra,	en guerra experimentado:	44
			45 salga Gonzalo Fernández,	que es en Córdoba nombrado,	46
39		47	o si no, Martín Galindo,	que es valeroso soldado;	48
37	29	49	salga ese Portocarrero,	señor de Palma nombrado,	50 40
			51 o el bravo don Manuel	Ponce de León llamado,	52
			53 aquel que sacara el guante	que por industria fue echado	54
			55 donde estaban los leones	y él le sacó muy osado.	56
41	31	57	Y si no salen aquestos,	salga el mismo Rey Fernando,	58 32 42
43	33	59	que yo le daré a entender	si soy de valor sobrado.	60
			61 Los caballeros del Rey	todo lo están escuchando,	62
			63 cada uno pretendía	salir con el moro al campo.	64

67	45	65	Garcilaso estaba allí,	mozo gallardo, esforzado,	66	
75	47	67	licencia le pide al Rey	para salir al pagano.	68	
83	53	69	Garcilaso sois muy mozo	para emprender este caso,	70	54
		71	otros hay en mi real	a quien poder encargarlo.	72	
	59	73	Garcilaso se despide	muy confuso y enojado	74	
		75	por no tener la licencia	que al rey le ha demandado.	76	
		77	Pero muy secretamente	Garcilaso se había armado,	78	96
		79	y en un caballo morcillo	salido se había al campo.	80	58
		81	Nadie no lo ha conocido,	porque sale disfrazado,	82	
		83	fuese donde estaba el moro,	y desta suerte le ha hablado.	84	
	67	85	Agora verás el moro	si tiene el rey don Fernando	86	
		87	caballeros valerosos	que salgan contigo al campo,	88	
		89	yo soy el menor de todos,	y vengo por su mandado,	90	
99	69	91	el moro cuando le vido	en poco le había estimado.	92	
		93	Y díjole desta suerte,	yo no estoy acostumbrado	94	
		95	a hacer batalla campal	sino con hombres barbado.	96	
		97	Vuélvete rapaz (le dice)	y venga el más estimado.	98	
		99	Garcilaso con enojo	puso piernas al caballo.	100	
		101	Arremete para el moro,	y un gran encuentro le ha dado:	102	
99	69	103	el moro que aquello vido	revuelve así como un rayo.	104	70
		105	Comienza la escaramuza	con un furor muy sobrado.	106	
		107	Garcilaso aunque era mozo	mostraba valor sobrado.	108	
105		109	Dióle al moro una lanzada,	por debajo del sobaco,	110	
		111	el moro cayera muerto,	tendido le había en el campo.	112	106
		113	Garcilaso con presteza	del caballo se ha apeado,	114	
	78	115	cortárale la cabeza,	y en su arcón la ha colgado.	116	
110		117	Quitóle la Ave María	de la cola del caballo,	118	82
		119	y hincando ambas rodillas	con devoción la ha besado.	120	
		121	Y en la punta de su lanza	por bandera la ha colgado,	122	
		123	subió en su caballo luego,	y el del moro había tomado.	124	
		125	Cargado de esos despojos	al Real se había tornado,	126	
		127	do estaban todos los Grandes,	también el Rey don Fernando.	128	
		129	Todos tienen en grandeza	aquel hecho señalado,	130	
		131	también el Rey y la Reina	mucho se han maravillado.	132	
		133	En ser Garcilaso mozo,	y haber hecho un tan gran caso,	134	
		135	Garcilaso De la Vega,	desde allí se ha intitulado,	136	
		137	porque en la Vega hiciera	campo con aquel pagano.	138	86

La primera secuencia surge del cerco de Santa Fe. Son 5 octosílabos —1-5— que Hita amplía incluyendo 7 más —6-12—, donde alaba a los capitanes del rey don Fernando.

La segunda secuencia lo sitúa temporalmente a las 9 del día; Hita respeta Cid aunque no se fija en el *Romancero Historiado*. Presenta al moro que va a luchar contra los cristianos —13-22—. Hita realiza una ampliación de las armas del moro —23-29—.

A continuación, encontramos por primera vez la mención al Ave María —siguiendo a Cid y al *RH*—, que da título al romance. Se supone que lleva el Ave María en la cola del caballo —30-32—.

La tercera secuencia es la presentación del moro y el reto —33-42—. Se incita a los capitanes a que salgan al campo de batalla. Cid y *RH* citan a Martín Galindo, a Portocarrero y al mismísimo rey Fernando, e Hita amplía citando al alcaide de los Donceles, al conde de Cabra, a Gonzalo Fernández y a Manuel Ponce de León, incluyendo el episodio de Manuel Ponce de León con el guante de la dama y el león —43-56—.

En la cuarta secuencia, tras la alusión a que salga el rey a batallar, Hita introduce 5 octosílabos —60-64— que finalmente acaban presentando a Garcilaso, quien le pide licencia al rey para salir al campo de batalla (—65 y 67—).

La quinta secuencia contiene la negativa del rey a Garcilaso: le señala que hay otros caballeros en su real a los que hacer ese encargo porque él todavía es muy mozo (—69-72—).

En la sexta secuencia Garcilaso se va; a excepción de 3 octosílabos (73, 78 y 80), el resto son invención de Hita: precisa que el protagonista se ha armado secretamente, se ha subido a un caballo y, disfrazado, sale al encuentro del moro (—73-84—). Se incluye luego un monólogo/reflexión de Garcilaso —85-90— en el que apunta que ya comprobará el moro cómo el rey Fernando tiene caballeros valerosos para luchar contra él.

En la séptima (—91-106—), Garcilaso se enfrenta al moro que no lo tiene realmente en cuenta como enemigo, lo subestima, y pide que vaya otro a luchar con él.

Termina la secuencia mezclando algunos versos de Cid y *RH* con los de Hita; en ellos Hita le da una lanzada al moro, que cae muerto al suelo; le corta la cabeza y la cuelga de su arcón (—107-116—).

La octava y última secuencia (—117-138—) comienza con dos octosílabos, “Quitole el Ave María / de la cola del caballo” —117-118— (el primero de *RH* y el segundo de Cid); añade el último, “campo con aquel pagano” (—138—). Los octosílabos intermedios son un final salido de la pluma de Hita: trata acerca del Ave María, del regreso al real donde están los reyes y caballeros, y de la denominación solemne como Garcilaso el de la Vega.

4. CONCLUSIONES

En los tres primeros casos que hemos visto, Pérez de Hita toma un romance del que ya se conoce una versión anterior, ya sea de pliego suelto o de algún cancionero; lo hace rescatando los versos más importantes para el desarrollo narrativo de la historia, y, a partir de ellos, construye una serie de escenas de carácter más descriptivo o novelesco, más cercano a lo que entendemos por romances de tipo morisco. En ese interés por lo morisco hay dos condicionantes de relieve: una estrategia editorial, que busca atraer lectores ofreciendo una versión hasta ahora desconocida por el público, y la realidad histórica de la cuestión morisca.

CABALLERO, SI A FRANCIA IDES: VERSIONES MUSICALES Y CONSTRUCCIÓN DEL ROMANCERO

VICENÇ BELTRAN

Institut d'Estudis Catalans

RESUMEN

Las distintas versiones del romance *Caballero, si a Francia ides* que emergen en los manuscritos del siglo XVI proceden de un corte realizado en el romance juglaresco *Asentado está Gaiferos* (IGR: 0151) a fines del siglo XV o primer cuarto del siguiente, todas ellas conservadas en cancioneros musicales hasta que Timoneda incluyó un bello arreglo cortesano en su *Rosa de amores*; a su vez las versiones musicales fueron objeto de tres glosas abundantemente documentadas en manuscritos e impresos, prueba de su excelente acogida en los medios literarios. El análisis de estas versiones revela no pocos aspectos interesantes en la sociología del romancero durante este siglo.

PALABRAS CLAVE

Romancero; música; tradición; glosas; romances carolingios.

ABSTRACT

The ballad *Caballero si a Francia ides* can be found in different sixteenth-century manuscript versions that were the product of an abridgement of the romance juglaresco (minstrel ballad) *Asentado está Gaiferos* (IGR: 0151), performed at the end of the fifteenth century or the beginning of the sixteenth. All these versions had been preserved in song books until Timoneda included a beautiful courtly arrangement in his *Rosa de amores*. At the same time, the musical versions can be found in three different glosses that are well documented in manuscripts and printed works and serve as a testament to the ballad's popularity in literary circles. The analysis of these versions reveals a variety of aspects that are of interest to the sociology of the ballad in this period.

KEYWORDS

Ballad Collection; music, traditionalism; glosses; Carolingian ballads.

Para Giuseppe di Stefano

Entre los romances más divulgados del siglo XVI figura el pseudocarolingio *Asentado está Gaiferos* que, a pesar de su desmesurada extensión, aunque no insólita entre los de este tipo, se publicó ininterrumpidamente desde el *Cancionero de romances* sin año:

figuró en varias ediciones de esta colección, en la *Segunda Silva* de Esteban de Nájera, en la importantísima *Silva* de 1561 y en diecinueve de las ediciones de la conocida como *Silva recopilada*, que parten de esta última¹. Simultáneamente había sido incluido en una larga serie de pliegos quinientistas que se escalonan entre 1511 y 1573². Hoy sorprende algo este éxito en un texto tan largo (más de seiscientos versos³) como a veces atípico y poco organizado: comienza con la vida ociosa de Gaiferos, jugando despreocupadamente sin acordarse de rescatar a su esposa, presa en Sansueña desde siete años antes, la ira de Carlomagno y el desaparego de los siete pares, el viaje, el encuentro y, tras una disparatada peripecia militar, el rescate; quizá coadyuvó precisamente lo bizarro de su planteamiento, menos sorprendente cuando se pusieron de moda los excesos a veces poco corteses de los caballeros (y las damas) ariostescos (Chevalier, 1968). La versión completa dejó numerosos descendientes en el folklore español, portugués y sefardí (Petersen, s.a.; Millet, 1998). Para el objeto de esta investigación no resulta necesario reconstruir la prehistoria de Gaiferos, los avatares del cantar alemán Waltarius, ni la relación entre uno y otro⁴. Tampoco interesan tanto los pormenores de las versiones en pliegos y romanceros (de las que se ocupó Di Stefano, 1985: 308-310 y 2013).

Una de las manifestaciones de esta popularidad fue la aparición ya muy temprana de una versión reducida y musical, *Caballero si a Francia ides* que, al revés de la versión amplia, gozó de muy poca transmisión impresa (figura exenta solo en las dos ediciones de la *Rosa de amores* de Juan Timoneda)⁵ y cierta presencia en manuscritos, especialmente acompañada de su melodía. Se trata de una versión mucho más breve, nacida de un corte en el romance extenso que lo reducía a la escasa extensión que, por lo general, caracterizaba las adaptaciones cantadas; en este mismo período fue sometido a este tratamiento el romance de Claros de Montalbán, *Medianoche era por filo* (IGR: 0366)⁶. En el caso de Gaiferos el corte reproduce, con algunas modificaciones, los vv. 144-151 (Di Stefano, nº 144); ha dejado también descendencia folklórica, esta vez en el cancionero sefardí⁷. Nuestro ob-

1. Véase la bibliografía de Rodríguez-Moñino (1973: 324) y los facsímiles de Menéndez Pidal (1914: f. 55^v), Beltran (2017: f. cli^v) y Labrador / Díaz-Mas (2017: f. 55^v). De la *Silva* de 1561 tenemos la transcripción de Rodríguez-Moñino (1953: f. 58^v).

2. Véase Rodríguez-Moñino [1997, nº 991 (1597); 992 (1563 y 1573); 993 (no antes de 1550); 994 (1510-1516); 995 (1511-1515); 996 (1511); 997 (1511-1515); 998 (1535); 999 (C. 1600); 1000 (C. 1510) y 1001, (1540)]. El romance se anunciaba ya en el contenido del conocido como *Libro de los cincuenta romances*, pero falta en la pequeña sección conservada [pliego 936 c. 1525, véase Rodríguez-Moñino (1962, nº 4) y Garvin (2015)].

3. Di Stefano (1993: nº 144) publica el texto del pliego 994, de 604 versos. La versión más larga es la de los primeros pliegos, *Cancionero de romances y Silvas*, según puede comprobarse fácilmente en Piacentini (1981) y (1986, s. v.); Di Stefano (1985: 308-310) ha analizado los cambios operados en dos versiones de 500 vv. Para la transmisión entre pliegos y romanceros, Garvin (2007: 177-178).

4. Además de la bibliografía más antigua reunida por Di Stefano (1985: 301 nota), que me ahorra la necesidad de citar tantas referencias como se dan en este tema, véanse los trabajos posteriores de Armistead (1990, 1991, 2000 y 2005-2006: 96ss.), así como Millet (1998).

5. Lo encuentro solo en las dos ediciones de la *Rosa de amores*, Timoneda (1573: f. 26^v) y Lérida Juan de Villanueva y Pedro de Robles (1574), que no he podido ver (*vid.* Rodríguez-Moñino, 1973: § 169-170), y glosado en Rodríguez-Moñino (1954: 245).

6. Véase Beltran (2017: 120-122) y el dossier que reuní en Beltran (2009a: nº 198). De este romance y sus derivaciones me ocupé expresamente en Beltran (2018).

7. Petersen (s. a.), incipit: "Cativa estaba, cativa, la (e)sposica de Gayfero", ambas recogidas en Salónica (IGR: 0155:22 y 23) y Millet (1998: S15-S22).

jetivo no es otro que el estudio de las versiones musicales antiguas de las que deriva la contenida en la *Rosa de amores* de Juan Timoneda, donde termina su historia textual.

Esta versión venía ya de muy atrás, pues la encontramos en el *Cancionero musical de Palacio* (Real Biblioteca, ms. II 1335, ff. 68^v-69^r, c. 1500-1525, con melodía) aunque encabezado con un dístico previo que comienza “Si de amor pena sentís”⁸; con el íncipit “Caballero, si a Francia ides” lo encontramos en el *Cancionero musical de Elvas* (Elvas, Biblioteca Pública Hortênsia, ms. 11973, c. 1560-1570, en la parte final priva de partitura con foliación independiente, f. 7^{r-v})⁹ y en el ms. B 2486 de Hispanic Society de Nueva York (f. 79^v¹⁰, c. 1580-1590, acompañado de melodía). Dando testimonio de su popularidad, la impresión *Flor de romances y glosas* (1578) inserta tres dísticos en la glosa “Estando en prisión cautiva”¹¹, que reencontramos con cuatro estrofas glosadoras en Biblioteca Nacional de España, ms. 4072, f. 32^r (*Cancionero de Gabriel de Peralta*) y en Madrid, Real Biblioteca, ms. II 531¹² con cinco en el *Cancionero de Pedro de Padilla*, ms. II 1587 de la Real Biblioteca¹³, ff. 56^v-57^v, el *Romancero historiado* de Lucas Rodríguez¹⁴ y en la Real Biblioteca, ms. II 1580, f. 220^r. Conocemos también la glosa “De una alta torre miraba” (diez dísticos) en el mismo manuscrito II 591, f. 61^{r-v}¹⁵ y “A la esposa de Gaiferos”, de Madrid, Real Biblioteca, ms. II 961, ff. 102^v-103^v (atribuible a Padilla) de trece dísticos¹⁶. De esta fama se hizo eco Cervantes, que sobre el romance extenso (pero citando el íncipit “Caballero, si a Francia ides”) construyó la aventura del retablo de maese Pedro¹⁷, siendo a su vez inspirador de la homónima obra de Manuel de Falla.

La transmisión de nuestra versión resulta más que enigmática y pudiera ser un paradigma del modo en que se desarrolló el romancero quinientista. Si la primera documentación del corte musicado aparece en el *Cancionero musical de Palacio*, durante el primer cuarto del s. XVI, y reaparece en los dos cuartos de siglo siguientes siempre en versión musical, quizá fue su fama la que determinó que el texto apareciera por primera vez como tal, sin música, en la *Rosa de amores* en 1573 y la génesis de las tres glosas con sus múltiples copias. Cuál pudo ser el itinerario seguido durante este período de tiempo nos lo puede indicar la evolución de sus textos.

Veamos primero la relación del romance con la sección musicada:

8. Fue publicado en Anglès / Romeu Figueras (1947-1965: n° 113) y González Cuenca (1996: 113). Este íncipit parafrasea los versos que preceden a “Caballero...” en la versión extensa. Transcribo directamente de una fotografía del manuscrito.

9. Transcribo paleográficamente de una reproducción del manuscrito. Los acentos sobre algunas vocales están en el original.

10. Cito según la edición de Frenk / Labrador Herráiz / DiFranco (1996: n° 114, partitura en la p. 477). El texto había sido anticipado por Ontañón de Lope (1961: 181-192, esp. p. 185, n° 10).

11. Cito por la transcripción de Rodríguez-Moñino (1954: 245-247).

12. He consultado la transcripción de DiFranco / Labrador Herraiz / Zorita (1989: n° 239).

13. En red en la biblioteca, también he consultado la edición Labrador Herraiz / DiFranco (2009: n° 79).

14. No habiendo podido acceder al ejemplar original, cito según la transcripción de Rodríguez-Moñino (1967: 166-167).

15. *Ed. cit.*, n° 301.

16. He consultado también la edición Zorita / DiFranco / Labrador Herraiz (1991: n° 77) que enmienda la errata del íncipit (“A la prision de Gaiferos”); el poeta la publicó en su *Thesoro de varias poestas*, Madrid, Francisco Sánchez, 1580, que cito por la edición de Labrador / DiFranco (2008: n° 12).

17. Para la inserción del romance y su significación véase la anotación a Cervantes (1999, II: 26); para la importancia que pudo tener el romance en la génesis de la novela, Mariscal Hay (2008).

Romance (Di Stefano, 1993: vv. 141-159)

Por Dios os ruego, el cavallero,
 a mí vos queráis llegar;
 si sois cristiano o moro
 no me lo queráis negar;
 daros he unas encomiendas,
 bien pagadas os serán.
 Cavallero, si a Francia ides,
 por Gaíferos preguntad;
 dezilde que la su esposa
 se le embía a encomendar,
 que ya me parece tiempo
 que la devía sacar;
 que no lo dexe por miedo
 con los moros pelear.
 Deve tener otros amores,
 de mí no lo dexan recordar:
 los ausentes por los presentes
 ligeros son de perdonar.
 Aún le diréis, cavallero,
 por darle mayor señal,
 que sus justas y torneos
 bien las supimos acá.
 E si estas encomiendas
 no recibe con solaz,
 darlas héis a Oliveros,
 darlas héis a don Roldán,
 darlas héis a mi señor
 el emperador mi padre.
 Diréis cómo está en Sansueña,
 en Sansueña essa cibdad,
 que si presto no me sacan
 mora me quiero tornar:
 casarme han con rey moro
 que está allende la mar,
 de siete reyes de moros
 reina me fazen coronar.

Canc. Musical de Palacio, f. lxviii^r-lxix^r

Si de amor pena sentís,
 por mesura i por bondat,

cavalleros, si a françia is,
 por gayferos preguntad
 y dezilde que su amjga
 se ¹lenvia¹⁸ [a] encomendar

que sus justas i torneos
 bien lo[s] supimos aca
 que *el* salio mas gentilonbre
 para a las damas loar

dezilde por nueva çierta

como me quieren casar
 mañana hago mjs bodas
 con vno de allende la mar

Nótese cómo una versión de 36 versos se ha reducido a 14 suprimiendo o compendian-
 do al mínimo todos los elementos accesorios, aunque estuvieran fuertemente anclados
 en la tradición como *Sansueña* o como la frívola vida de Gaíferos durante el cautiverio de
 Melisenda; al final todo se reduce a lo esencial: la fama de Gaíferos, la prisión de su *amiga*
 y la amenaza del matrimonio infiel. Nótese que desde sus primeras versiones impresas en
 el romance extenso figura como “esposa”¹⁹. Comparemos ahora las versiones musicales²⁰:

18. ¹ envian II 1335

19. He podido verificar el pliego 995, editado en facsímile por Askins (1989: n° 86, p. 1316 y el 87, p. 1324) que Grif-
 fin (1991: § 123 y 122) respectivamente identifica como procedentes del taller de los Cromberger entre 1511 y 1515.

20. Transcribo el texto de *Palacio* y de *Elvas* de los respectivos manuscritos, el de B 2486 lo tomo de la edición
 indicada. El verso de *Palacio* “se le envía a encomendar” dice en el manuscrito “se lenvian encomendar”.

Canc. Musical de Palacio

Si de amor pena sentís,
por mesura i por bondat,
cavalleros, si a françia is,
por gayferos preguntad
y dezilde que su amjga
se le envia a encomendar

que sus justas i torneos
bien lo[s] supimos aca
que el salio mas gentilonbre
para a las damas loar

dezilde por nueva çierta
como me quieren casar
mañana hago mjs bodas
con vno de allende la mar

Cancionero de Elvas

Cauallero si a Francia his,
por Gaiferos preguntad,
dezilde que su esposa
se le embia encomendar,
*dezidle que venga presto,
que no tengo libertad,
que el me la lleuó consigo
de mi propria voluntad.*
*Dezidle que no me oluide
por los amores de allá,*
que sus iustas y torneos
bien los supimos acá;
y si estas encomiendas
no recibe con solaz,
darlas eis a Oliueros,
darlas eis a don Roldan,
darlas eis a mi señor
el Emperador mi padre.
Dirle eis *que estoy en Sansoña,*
en Sansoña esta ciudad,
Que si presto no me sacan
Mora me quieren tornar.
Casar me quieren *con su rey moro*
que está alende la mar
de siete reinos de moros
reina me quieren coronar;
mas amores de Gaiferos
no los puedo olvidar

B 2486

Cavallero, si a Francia ydes
por Gaiferos preguntad,
dezilde que la su esposa
se le enbia encomendar;
que ya me paresçe tiempo
de ponerme en libertad;
y pues yo le di la mía,
no fuera bien olvidar
a la triste que se vee
en esta catividad;
y que tengo más trabajos
de los que puede pensar,
*porque celos en ausencia
no se pueden escusar;*
*házeme tener sospecha,
que en otra deve cuidar.*
Si estas nuevas no escuchare
[a] mi padre las contad:
que soy su querida hija,
y le dolerá mi mal.
Si dilata su tardança,
mora me avrán de tornar.
¡Cómo bivirá la triste
qu'esto sienpre á de llorar,
viendo cómo por esposo
vn moro me quieren dar!
Antes se acabe mi vida
que mi fe aya de faltar,
qu'el amor que di a Gaiferos
en mí sienpre á de durar:
más queiro morir amando
que bivir para olvidar.

Nótese que la versión del *Cancionero musical de Palacio* conserva un preludeo narrativo de la escena que ha desaparecido en las demás; comenzar por el apóstrofe le dio una viveza que los refundidores posteriores tuvieron el acierto de conservar. Por otra parte, al cambiar al marido por el amigo aproxima el texto a la canción de mujer, el estándar de la poesía musical en este período.

La del *Cancionero de Elvas* ha de conocer la versión anterior e inspirarse en ella, pues repite exactamente la misma escena, pero vuelve al romance original o una versión semejante; de allí repesca la invocación al Emperador y los pares, la mención de unos nuevos amores (substituida en el *Musical de Palacio* por aquel equívoco “las damas loar”) y, sobre todo, en lugar de la expresión sintética “dezilde por nueva çierta / como me quieren casar”, toma de allí casi literalmente los nueve versos finales: “el Emperador mi padre... reina me quieren coronar”. Destaca sobre todo el fragmento (en cursiva) donde contrapone la cárcel física en que se encuentra con la amorosa, un tópico de amplia fortuna en la

poesía de cuatrocentista²¹ y un hallazgo del que los sucesivos glosadores no podrán librarse. Por otra parte, el estilo ya no comparte los rasgos propios de la canción de mujer, que tiende a substituir por los recursos expresivos de los cancioneros; el juego de palabras del fragmento que he marcado en cursiva, amplificador de dos versos del romance original, tiende a darle al conjunto una entonación muy propia de la poesía cortés. En este sentido resulta muy acertada la adición de los dos versos finales, ajenos al tono discursivo que aún conserva la versión de *Palacio*.

La tercera versión, procedente del *Cancionero sevillano B 2486* y también con música, parte sin lugar a dudas del texto de Elvas y lo integra completamente en el código cortés acentuando sus ecos internos, reduciendo al mínimo los elementos narrativos y centrándose en los sentimientos de Melisenda; el primer segmento en cursiva evoca sin lugar a dudas la versión de Elvas pero el segundo, que desarrolla con mayor amplitud el tema de la infidelidad, parece recordar la versión del romance primitivo, también más desarrollada: si la de Elvas se limitaba a una alusión genérica (“los amores de alla”), el manuscrito neoyorquino le dedica cuatro versos, con mención explícita de los celos. Por otra parte, toda la sección contenida entre los dos fragmentos en cursiva es una amplificación cortés de los versos marcados de Elvas; suprime además la enumeración de los Pares de Francia para quedar en un escueto “[a] mi padre las contad”, amplificado en los versos siguientes con la evocación del amor paterno. Por fin el dístico de cierre de Elvas se amplifica también hasta un total de seis versos, destinados a fijar la imagen de la amante fiel y el perfil psicológico de la protagonista. En suma, estas versiones han sido construidas siguiendo dos criterios: la fidelidad a la selección y elaboración musical de un sector del romance extenso, cuyos ecos directos emergen ya levemente en la tercera versión, y la progresiva integración de un texto técnicamente muy pobre en las convenciones de la poesía cortés cantada, evolucionando desde la ingenuidad directa de la canción tradicional y el estilo enumerativo del romance hacia su asimilación en el código cortés.

Pasemos ahora al estudio de la versión glosada, que reproducimos algo más adelante: aunque a veces se aleja mucho de los textos conocidos, emparenta claramente con la de *Elvas* y vuelve en aspectos fundamentales al romance extenso; la copia más completa nos la da con sus trece dísticos el *Tesoro de varias poesías* de Pedro de Padilla. Comienza, como todas, por los cuatro versos que interpelan al viajero para insertar después el fragmento de *Elvas* (allí en cursiva) del que ninguna versión pudo librarse, la contraposición entre la cárcel real y la amorosa; los dos versos siguientes (“y que entienda que ya es tiempo / de me venir a sacar”) evocan a mi parecer dos versos de *B 2486*: “que ya me parece tiempo / de ponerme en libertad” y es posible que el dístico siguiente (“desta prisión tan esquivá / do muero con soledad”) sea trasunto de otro de la misma fuente, “a la triste que se vee / en esta catividad”. Recupera a continuación dos pasajes del romance extenso: “y que ausentes por presentes / no se deben olvidar” procede a mi parecer de “los ausentes por los presentes / ligeros son de perdonar” y los tres versos “y dezidle caullero... bien se

21. Aparte de la conocidísima *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, la mejor formulación poética la debemos al conde de Cifuentes con ocasión de su cautiverio durante la guerra de Granada: “La que tengo no es prisión: / vos sois prisión verdadera; / esta tiene lo de fuera, / vos tenéis el corazón” (Anglès / Romeu Figueras, 1947-1965: n° 48); véase la glosa del *Cancionero general* de 1511 (González Cuenca, 2004: n° 860). La relevancia social del autor y la anécdota de su cautiverio la volvieron muy conocida.

supieron acá” proceden de los vv. 159-163 (“Aún le diréis, cavallero... bien las supimos acá”). Por fin los últimos seis versos (“y que si presto no viene...”) retoman el final de *Elvas* (“que si presto no me sacan...”), también de notable éxito.

La versión de Timoneda (que extractamos junto a la de Padilla) parte de estos experimentos pues conserva el mismo corte del romance inicial, pero, aunque no parece haber perdido el interés en evocarlo, en poco se le parece. Comienza por la petición retórica al “Cavallero que a Francia ydes” pero le da después las señas de su esposo mediante una *descriptio* retórica en toda regla (“dispuesto de cuerpo... blanco, ruuio, y colorado...”, vv. 7-14); nótese el verso introductorio (“daros he las señas de él”), quizá eco indirecto de uno del romance original (“por darle mayor señal” que había sido adaptado por la versión glosada en “por mejores señas dar”). Es importante notar que esta larga sección carece de precedentes en las versiones conocidas y parece fruto de una aplicación inteligente de las técnicas de *amplificatio*²² en cuanto le permite trazar una semblanza de Gaiferos mucho más favorable que la del romance juglaresco y mucho mejor adaptada a la retórica literaria; conviene recordar que Timoneda es propenso a introducir romances-escena mediante una presentación previa²³ aunque en este caso la habría insertado respetando el íncipit. A continuación describe su situación en términos típicamente líricos (“dezilde que se señora / se le embía a encomendar... venir me a libertar / de esta prison en que biuo / do muero con soledad”, vv. 15-20) que retoman casi literalmente una parte de *B 2486* (“dezilde que la su esposa... en esta catividad”); inmediatamente después incluye literalmente un concepto de *Elvas* (“que me dexa / sin ninguna libertad, / que el me la lleuo consigo / de mi propia voluntad”, vv. 21-24, repetición casi exacta del texto de *Elvas* en cursiva). La evocación de sus justas y torneos en el romance extenso (vv. 161-162), conservada en todas las versiones

que sus justas y torneos
bien lo[s] supimos aca
que el salio mas gentilonbre
para a las damas loar *CMP*

que sus iustas y torneos
bien los supimos acá
Elvas

Y las justas y torneos
yo las supe de verdad,
la deuisa que sacó
en señal de desamar *RA*

se amplía con otro dístico relativo a sus nuevos amores, apenas aludidos en *CMP* pero completamente explícitos en *RA* (“en señal de desamar”). Este último dístico le permite enlazar con un “si acaso amores tiene (...) *que* ausentes por los presentes / ligeros son de olvidar” (vv. 33-34) donde recupera un concepto de la versión extensa (vv. 145-148), y así acaba el romance: con una apelación a la libertad del amor y de los amantes y un toque de resignación que dignifica a la protagonista.

Nótese que en este punto deja de lado el extenso final de *B 2486*, un auténtico anticlímax que relaja la intensidad afectiva de la escena, para ampliar apenas el dístico final de *Elvas* con un toque caracterizador que enaltece a la heroína. Si no me engaño, sea Timoneda, sea un desconocido letrista en que se inspiró (probablemente el mismo que

22. La *amplificatio* es un procedimiento esencial en el desarrollo de la literatura culta desde la Edad Media que apenas ha sido estudiado sino en sus aspectos teóricos (Faral, 1910: 61-85; y Arbusow, 1948: 21-28) en cuyo seno analizan la *descriptio*. Si conocemos el funcionamiento de estos recursos en la poesía cuatrocentista a través de Piña Pérez (2017) y algunos trabajos preparatorios que ha ido publicando relativos a este y otros autores.

23. Véase por ejemplo, en la misma *Rosa de amores*, el romance “Preguntando está Florida” (ff. lxiij^r-lxiij^v), refundición del que empieza “Mi padre era de Ronda”, anteponiéndole un prólogo de 11 versos.

construyó la versión glosada), hubo de partir de los dos romances musicales inmediatamente anteriores cuyos rasgos más efectivos tomó para, probablemente, recuperar algunas sugerencias de la versión extensa original que rehízo a su medida. Nos encontramos por tanto con un producto típicamente cortés y trovadoresco, elegante y bien concebido, que potencia y desarrolla el proceso de aclimatación del romance inicial, juglaresco, descuidado y hasta desquiciado a veces en su desarrollo, de “sugestiva incoherencia” en la delicada expresión de Di Stefano (1985: 308). La estructura creada por Timoneda, tan ceñida a una escena y a un monólogo de amor desdichado sin episodios secundarios (ni los Pares de Francia, ni la digresión sobre el amor paterno, ni la mención de la mítica Sansueña, ni la amenaza de un matrimonio y la apostasía religiosa) anticipa alguna de las modalidades compositivas del romancero nuevo. Por otra parte, la anteposición de un prólogo a un romance trunco previo es un recurso típicamente suyo, por lo que hay al menos mucho de personal en su composición.

Pasemos ahora a la relación entre las dos últimas versiones que nos interesan:

Padilla

Cauallero, si a Francia ydes,
 por Gayferos preguntad
 y dezilde que la su esposa
 se le embía a encomendar,
 y dezilde que se acuerde
 que no tenga libertad,
 que me la lleuó consigo
 de mi propia voluntad,
 y que entienda que ya es tiempo
 de me venir a sacar
 desta prisión tan esquiua
 do muero con soledad
 y que ausentes por presentes
 no se deuen olvidar
 quando los que están presentes
 no saben tan bien amar;
 y dezilde, cauallero,
 por mejores señas dar,
 que sus justas y torneos
 bien se supieron acá
 y que si presto no viene
 mora me quieren tornar,
 cásanme con vn rey moro,
 moro de allende la mar
 porque a mí me lo digáys
 como allá lo entenderéys

Rosa de amores

Cauallero, si a Francia ydes,
 por mi señor preguntad;
 y porque le conozcáis
 con poca dificultad,
 daros he las señas de él
 sin ninguna falsedad:
 él es dispuesto de cuerpo
 y de mucha grauedad,
 blanco, ruuio y colorado,
 mancebo y de poca edad,
 el qual por ser tan hermoso
 temo de su lealtad.
 Hablaréysle con criança
 porque en él suele morar,
 dezilde que su señora
 se le embía a encomendar,
 que ya me parece tiempo
 de venirme a libertar
 de esta prisión en que biuo
 do muero con soledad.
 Y se acuerde que me dexa
 sin ninguna libertad,
 que él me la llevó consigo
 de mi propia voluntad.
 Y las justas y torneos
 yo las supe de verdad,
 la deuisa que sacó
 en señal de desamar.
 Y si a caso amores tiene
 y no los quiere dexar,
 dezilde de parte mía
 sin ningún temor mostrar
 que ausentes por los presentes
 ligeros son de olvidar.

El texto del romance glosado por Padilla ha sido alterado por algún error o errata (“que no tenga libertad” en lugar de “que no tengo” y algún otro) y adolece de alguna incoherencia en la sucesión de los dísticos, seguramente alterados para insertarlos en la glosa; nada especialmente significativo en este género (Tomassetti, 2016) ni que no fuera fácil de arreglar con unos pocos retoques. Como se puede ver, ha escogido las secciones claves de la historia, pero ha introducido numerosos elementos innovadores: ha concentrado el contenido en unos pocos núcleos significativos, más numerosos que la síntesis de Timoneda (el apóstrofe inicial, la descripción del cautiverio, el desamor, la vida desenfadada de Gaiferos, la amenaza de matrimonio) y acaba pidiendo al mensajero que vuelva para dar cuenta de su misión. Nos hallamos por tanto ante una versión más difusa, en cuya sección inicial (vv. 1-12) aparecen sintetizados los mismos elementos de las versiones *Elvas* y *B 2486* que encontramos en la de Timoneda; nótese también el verso “por mejores señas dar”, tan oportuno en Timoneda pero que aquí parece fuera de contexto. La versión de Padilla, más cercana a las anteriores, parece un paso previo a la de Timoneda, la mejor, sin duda, de todas ellas; nótese que falta también aquí la etopeya de Gaiferos que le atribuíamos.

Por otra parte, este romance da un magnífico ejemplo de una de las modalidades de creación y difusión del romancero durante el siglo XVI que apenas ha recibido atención. No nos encontramos ante una transmisión *tradicional* o *folklórica* (un término más divulgado fuera de la escuela española y en gran medida superponible) y nuestra versión no emerge de lo bajo a lo alto: el romance original es del tipo juglaresco, impregnado de motivos aristocráticos (el amor, la guerra, la prisión, la lucha entre religiones) y demasiado extenso para ser *folklórico*²⁴; imposible de encuadrar si no es en una tradición juglaresca, técnicamente sofisticada, y, por tanto, vinculada, al menos originalmente, al contexto del ocio cortesano. La polifonía de la versión del *Cancionero musical de Palacio* pone de manifiesto que el corte del romance extenso se produjo entre los músicos y debió tener lugar a fines del siglo XV (época en que podemos documentar idéntico tratamiento para el *Romance del conde Claros*) o durante el primer cuarto del siglo XVI; esta adaptación aproximó su ética amorosa a la de la poesía tradicional, de moda en este período y en el mismo entorno. Nos hallamos por tanto con el trabajo de un músico que parte de una versión bien conocida y seguramente ya cantada para actualizarla y adaptarla a los cambios en la sociedad cortés de su tiempo; para un empeño tan escasamente ambicioso desde el punto de vista literario bastaba un letrista como tantos que colaboraron en el *Cancionero musical de Palacio*²⁵.

Las diversas versiones que emergen durante el resto del siglo se caracterizan por integrarse cada vez más en la estética y la retórica cortesanas, exactamente lo mismo que había sucedido a fines del siglo XV con el romance del conde Claros. Nos hallamos siempre en el cuadro de la poesía musical propia del ocio y el aparato aristocrático o regio, fuera del canon literario²⁶; cuando por fin el romance se integra en la *literatura* lo hace mediante su

24. Recuérdese lo dicho en la nota 3; baste recordar los drásticos recortes operados en las versiones orales modernas.

25. Véase Beltrán (2009b).

26. De la importancia de la evolución musical durante la segunda mitad del siglo XV para la evolución del romancero me ocupé en Beltrán (2016); del crecimiento imparable de los músicos en las cortes señoriales y en la sociedad castellana, en Beltrán (2017a: 78-80, 132-142) y de su posible repercusión en los textos en Beltrán (2017b: 199-201).

inserción en una glosa (en este caso conservamos tres, dos de ellas relacionadas con Pedro de Padilla): son otros tantos testimonios indirectos de una vida oral, musical y cortesana, que permanece oculta al escrutinio documental, aunque la intervención repetida de Padilla certifique del interés que despertó en los círculos literarios oficiales. Es en este contexto de integración literaria cuando se le ocurre a Timoneda la publicación de una versión concebida como obra autónoma, y esta fue precisamente la anomalía, porque el triunfo del romancero nuevo una década más tarde estaría nuevamente vinculado a la música²⁷; la diferencia estriba, ante todo, en la substitución de los letristas por los mejores poetas del momento, de los que se Timoneda y Padilla se erigieron, cada uno a su nivel, en precursores.

Los estudiosos del romancero oral y musical en este período tienden a analizar el fenómeno desde el punto de vista tradicionalista: las versiones orales, memorizadas, procedentes de la tradición *baja* (folklórica o tradicional) se habrían incorporado en el repertorio de las clases altas y de los músicos profesionales; esta perspectiva se aprecia tanto entre los historiadores de la literatura y del romancero (Frenk, 1997: esp. 70-71; Débax, 1994; García de Enterría, 1988 y 1997) como los que lo abordan desde la perspectiva literario-musical (Valcárcel, 1991: 530-531); según las modalidades de creación presentes en la tradición erudita parece como si los intérpretes solo estuvieran capacitados para poner música a textos ajenos, con el agravante de que “no tenemos evidencias de que los compositores tuvieran contactos personales con los escritores”, y no parece tomarse en consideración la posibilidad de que el compositor fuese también letrista excepto “si se trataba de un poeta/músico o de un músico/poeta, caso por ejemplo de Juan del Encina (...) o Juan Vásquez” (Valcárcel, 1993: 344 y 340 respectivamente, un estudio muy rico en sugerencias). Al parecer la posibilidad de que los músicos o sus colaboradores (quizá los mismos autores de los romances) intervinieran en el arreglo de los textos solo se ha contemplado para la época del romancero nuevo (Josa / Lambea Castro, 2003)²⁸; por otra parte, no pocos de los musicales que hemos conservado en versiones diferenciadas (como las que aquí hemos analizado) revelan un arte tradicional y muy topificado, poco conectado con los usos de la poesía cortesana, que, como el estilo de la lírica tradicional, bien pudiera atribuirse a letristas profesionales o a los mismos músicos; esta hipótesis explicaría también la supervivencia marginal de modelos paralelisticos en el *Cancionero musical de Palacio* (Beltran, 2009) y en el folklore moderno (Galhoz, 1960 y 1993; Baños Vallejo, 1991-1992; Pedrosa, 1994 y 1998 y los ejemplares publicados por Cea Gutiérrez, 1978) desaparecidos del uso cortesano en el siglo XIII: entre la poesía de los cancioneros y la de la calle existieron tradiciones que solo podemos reconstruir conjeturalmente pero si no elaboramos hipótesis, ¿cuál es el objetivo de la Filología?

El estudio de la poesía de Vicente Espinel por Lara Garrido (2001: 120-131) ha abierto sin embargo caminos antes inesperados; tratándose de un poeta del canon, bien relacionado con el mundo literario del momento y apreciado por los mejores ingenios, a partir de menciones y atribuciones más o menos completas, este magnífico conocedor de la poesía áurea no solo ha podido identificar y atribuirle obras que andan perdidas por los cartapacios, sin atribución o con atribuciones dudosas, sino que ha identificado buen número de

27. No siendo el objeto de esta investigación, citaré solo Pastor Comín (1998).

28. Para este tipo de investigaciones proporciona un material excelente De la Campa (2016).

ellas en versiones simplificadas que atribuye a su adaptación para el canto y, como en los romances, estas versiones coinciden a veces con glosas: “el acortamiento (o, más propiamente, la selección lírica) aparece así casi como una constante en las composiciones para cantar espinelianas respecto a las impresas en el poemario de 1591” (Lara Garrido, 2001: 131). Los ejemplos que aporta coinciden sorprendentemente con las diferencias que yo mismo analicé en la transmisión del romancero (Beltran, 2017b: 190-198) y con el magnífico ramillete de críticas de los poetas contra la manipulación a que los músicos sometían el texto de los romances que generaciones de estudiosos ha ido acumulando, y que estaría fuera de lugar repetir aquí (Beltran, 2017a: 64-65 nota y 2017b: 200 nota). Creo que conviene analizar este tipo de intervenciones como uno de los motores de la tradición romancística oral pues los músicos profesionales (y no me refiero solo a los grandes músicos de la corte, sino a la miríada de intérpretes y ministriles al servicio permanente o temporal de los poderosos e, incluso, de los estratos medios de la sociedad) bien pudieron desempeñar el papel de intermediarios entre la tradición folklórica y la cortesana, dejando su impronta tanto mediante la incorporación de romances tradicionales a su repertorio (más o menos adaptados) como por la tradicionalización de romances trovadorescos (Catalán, 1997: §XII) o nuevos (Bénichou, 1968: 319-324; Alvar, 1951 y 1970: 93-142).

La mediación de los músicos profesionales entre el romancero *folklórico* o *tradicional* y el romancero documentado queda también ilustrado por las vicisitudes de Gaiferos. Como decíamos al principio, la forma extensa del romance dejó larguísima tradición moderna: Víctor Millet (1998: 217-244) ha inventariado 13 versiones castellanas, 31 portuguesas, 8 catalanas y 22 sefarditas; todas ellas, por supuesto mucho más breves, parten del principio del romance juglaresco (el lúdico desenfado de Gaiferos y el enfado correspondiente del Emperador y sus pares) pero ocho de estas (“Cativa estaba, cativa...” —Millet, 1998: 318-322) parten del corte que hemos situado en la fuente de todas las versiones musicales, aunque varias de ellas incorporan el episodio del rescate procedente del romance extenso. Las versiones creadas por los músicos profesionales actuaron pues como mediadores entre el romance juglaresco y su adaptación literaria, pero dejaron también su huella en el romancero tradicional; fueron, si no me engaño, el gozne que unió la tradición oral antigua, la literatura renacentista (las versiones musicales y las glosas, pero también la evocación de Cervantes) y, al menos, una parte de la tradición romancística moderna. En conclusión, “los cartapacios áureos (...) son instrumentos generosos para quien sabe lo que va buscando en ellos” (Lara Garrido, 2001:145): los manuscritos quinientistas, musicados o no, conservan numerosas versiones que apenas han recibido la atención de los estudiosos; disponiendo hoy de instrumentos muy afinados para un correcto inventario, desde la bibliografía de Piacentini (1994) hasta la increíble acumulación de datos que José J. Labrador y Ralph DiFranco han ido reuniendo pacientemente en su *Bibliografía de la Poesía Áurea* (de la que esperamos una pronta edición), auguramos que su exploración sistemática nos deparará no pocas sorpresas para la historia del romancero antiguo.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALVAR, Manuel (1951), «Romances de Lope de Vega vivos en la tradición oral marroquí», *Romanische Forschungen*, 63 (1951), 282-305.

- ALVAR, Manuel (1970), *El romancero. Tradicionalidad y pervivencia*, Barcelona, Planeta.
- ANGLÈS, Higiní y ROMEU FIGUERAS, Josep (1947-1965), *Cancionero musical de Palacio*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, col. 'La música en la corte de los Reyes Católicos', IV.
- ARBUSOW, Leonid (1948), *Colores rhetorici. Eine Auswahl rhetorischer Figuren und Gemeinplätze als Hilfsmittel für akademische Übungen an mittelalterlichen Texten*, Göttingen [cito por la reimpresión facsimilar de Genève, Slatkine Reprints, 1974].
- ARMISTEAD, Samuel G. (1990), «Modern ballads and medieval epics: Gaiferos and Melisenda», *La Corónica*, 18 (1990), 39-49.
- ARMISTEAD, Samuel G. (1991), «Gaiferos Game of Chance: A formulaic Themes in the Romancero», *La Corónica*, 19 (1991), 132-144.
- ARMISTEAD, Samuel G. (2000) «El romancero y la épica carolingia», *Actas del VIII Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, M. Freixas, S. Iriso y L. Fernández (ed.), Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria / Año Jubilar Lebaniego / Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Vol. 1, 3-14.
- ARMISTEAD, Samuel G., SILVERMAN, Joseph H. y KATZ, Isrel J. (2005-2006), *Folk Literature of the Sephardic Jews. Volme 5. Judeo-Spanish Ballads from Oral Tradition. IV. Carolingian Ballads (3): Gaiferos*, Neward, Delaware, Juan de la Cuesta.
- ASKINS, Arthur Lee-Francis (1989), *Pliegos poéticos españoles de la British Library*, Londres, Madrid, Joyas Bibliográficas.
- BAÑOS VALLEJO, Fernando (1991-1992), «La más antigua lírica popular castellana: otra tipología», *Archivum*, 41-42, 33-64.
- BELTRAN, Vicenç (2009a), *Poesía española. 1. Edad Media. Lírica y cancioneros*, segunda edición ampliada y revisada, Madrid, Visor, nº 198.
- BELTRAN, Vicenç (2009b), «Tradición, creación y contexto en la poesía oral antigua. *Las tres morillas* y la maurofilia temprana», *Critica del Testó*, 12 (2009), 175-215.
- BELTRAN, Vicenç (2016), *El romancero. De la oralidad al canon*, Kassel, Reichenberger, 2016, col. *Problemata Literaria*, 78.
- BELTRAN, Vicenç (2017a), *Segunda parte dela Silva de varios romances (...)*, V. Beltran (ed.), México, Frente de Afirmación Hispanista.
- BELTRAN, Vicenç (2017b), «La Tercera parte de la Silva de varios romances», en *Tercera parte de la Silva de varios romances*, México, Frente de Afirmación Hispanista.
- BELTRAN, Vicenç (2018), «El romancero en la encrucijada: 'Medianoche era por filo' y el Conde Claros de Montalbán», *Literatura Medieval (Hispanica): nuevos enfoques metodológicos y críticos*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 59-86.
- BÉNICHOU, Paul (1968), *Romancero judeoespañol de Marruecos*, Madrid, Castalia.

- CATALÁN, Diego (1997), *Arte poética del romancero oral. Parte 1ª. Los textos abiertos de creación colectiva*, Madrid, Siglo XXI de España Editores / SA / Fundación Menéndez Pidal.
- CEA GUTIÉRREZ, Antonio (1978), *La canción en Llanes*, Salamanca, Edición del autor.
- CERVANTES, Miguel de (1999), *Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico con la colaboración de Joaquín Forradellas, estudio preliminar de Fernando Lázaro Carreter, Barcelona, Instituto Cervantes / Crítica.
- CHEVALIER, Maxime (1968), *Los temas ariostescos en el romancero y la poesía española del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.
- DE LA CAMPA, Mariano (2016), «La edición de textos del romancero nuevo», *Abenámar*, 2 (2016), 35-70.
- DÉBAX, Michelle (1994), «Poesía y oralidad en los Siglos de Oro», *Hommage à Robert Jammes*, Toulouse, 313-320.
- GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín (ed.) (2004), *Cancionero general de Hernando del Castillo*, Madrid, Castalia, 5 vols..
- DI FRANCO, Ralph A., LABRADOR HERRAIZ, José J. y ZORITA, C. Ángel (1989), *Cartapacio de Fco. Morán de la Estrella*, ed. y prólogo de J. B. Avalue-Arce, Madrid, Patrimonio Nacional.
- DI STEFANO, Giuseppe (1985), «Gaíferos o los avatares de un héroe», *Estudios románicos dedicados al Prof. Andrés Soria Ortega*, Granada, Universidad de Granada, 301-311.
- DI STEFANO, Giuseppe (1993), *Romancero*, Madrid, Taurus.
- DI STEFANO, Giuseppe (2013), «L'edizione dei romances viejos. Sul testo del Gaíferos liberador de Melisendra nelle stampe cinquecentesche», *'Pueden alzarse las gentiles palabras'. Per Emma Scoles*, Roma, Bagatto Libri, 185-201.
- FARAL, Edmond (1910), *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du moyen âge*, Paris [cito por la reimpresión facsimilar Genève / Paris, Slatkine / Champion, 1982].
- FRENK, Margit (1997), «El manuscrito poético, cómplice de la memoria», *Entre la voz y el silencio*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 65-72 [edición precedente en *Edad de Oro*, 12 (1992), 109-130].
- FRENK, Margit, LABRADOR HERRAÍZ, José J. y DI FRANCO, Ralph A. (1996), *Cancionero sevillano de Nueva York*, Sevilla, Universidad.
- GALHOZ, Maria Aliete das Dores (1960), «Chansons parallélistiques dans la tradition de l'Algarve: genres, structure, langage», en *Actas do XI Congresso Internacional de Lingüística Românica*, Vol. I, publicadas en el *Boletim de Filologia*, 19, 5-10.
- GALHOZ, Maria Aliete das Dores (1993), «Cantigas paralelísticas de tradição oral de Trás-os-Montes e do Algarve», *Literatura medieval. Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 outubro 1991)*, A. A. Nascimento y C. A. Ribeiro (eds.), Lisboa, Cosmos, 1993, Vol. 4, 11-17.

- GARCÍA DE ENTERRÍA, M^a Cruz (1997), «Bailes, romances y villancicos: modos de reutilización de composiciones poético-musicales», *Música y literatura en la Península Ibérica: 1600-1750*, Valladolid, 69-184.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, M^a Cruz (1988), «Romancero: ¿cantado-recitado-leído?», *Edad de Oro*, 7 (1988), 89-104.
- GARVIN, Mario (2007), *Scripta manent. Hacia una edición crítica del romancero impreso (siglo XVI)*, Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert.
- GARVIN, Mario (2015), «El 'Libro de los cincuenta romances'. Historia editorial de un impreso perdido», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 131 (2015), 1-21.
- GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín (1996), *Cancionero musical de Palacio*, Madrid, Visor.
- GRIFFIN, Clive (1991), *Los Cromberger. La historia de una imprenta del siglo XVI en Sevilla y México*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica.
- JOSA, Lola y LAMBEA CASTRO, Mariano (2003), «Las 'trazas' poético-musicales en el romancero lírico español», *Edad de Oro*, 22 (2003), 29-78.
- LABRADOR, José J. y DÍAZ-MAS, Paloma (2017), *Cancionero de romances en que estan recopilados la mayor parte delos Romances Castellanos que fasta agora sean compuesto. Nueuamente corregido emendado y añadido en muchas partes. Envers, En casa de Martin Nucio M.D.L.*, México, Frente de Afirmación Hispanista.
- LABRADOR, José J. y DIFRANCO, Ralph A. (ed.) (2008), Pedro de Padilla, *Thesoro de varias poesías* prólogo de Aurelio Valladares, México, Frente de Afirmación Hispanista.
- LABRADOR HERRÁIZ, José J. y DIFRANCO, Ralph (2009), *Cancionero de Pedro de Padilla, con algunas obras de sus amigos. Manuscrito 1587 de la Biblioteca Real de Madrid*, prólogo de Samuel G. Armistead, con un estudio de José Manuel Pedrosa, México, Frente de Afirmación Hispanista.
- LARA GARRIDO, José (2001), «Vicente Espinel, un poeta entre dos siglos. Romancero, lírica y música cantada desde un ramillete de nuevos textos», *Canente. Revista literaria*, 2 (2001), 83-168.
- MARISCAL HAY, Beatriz (2008), «Gaiferos y su caballo. Avatares de un romance, del Quijote a la tradición oral moderna», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 57 (2009), 221-230.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1914), *Cancionero de romances impreso en Amberes sin año*, edición facsímil con una introducción por R. Menéndez Pidal, Madrid, Centro de Estudios Históricos [hay reimpresión de Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1945].
- MILLET, Víctor (1998), *Épica germánica y tradiciones épicas hispánicas: Waltarius y Gaiferos. La leyenda de Walter de Aquitania y su relación con el romance de Gaiferos*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica. Estudios y Ensayos, 410.
- ONTAÑÓN DE LOPE, Patricia (1961), «Veintisiete romances del siglo XVI», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 15 (1961), 181-192.

- PASTOR COMÍN, Juan José (1998), «Sobre el romancero musical de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, 4 (1998), 297-310.
- PEDROSA, José Manuel (1994), «Vida oral y recreación poética de la canción de 'Las tres palomas/Les tres palometes'», *Fulls de Treball de Carrutxa* (Reus), 2, 77-88.
- PEDROSA, José Manuel (1998), «Reliquias de cantigas paralelísticas de amigo y de villancicos glosados en la tradición oral moderna», *Lírica popular / lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*, Sevilla, Universidad de Sevilla / Fundación Antonio Machado, 183-216.
- PETERSEN, Suzanne H. (s.a), *Pan-Hispanic Ballad Project*. Accesible en línea en: <<https://depts.washington.edu/hisprom/optional/balladaction.php?igrh=0151>> [consulta en octubre de 2018].
- PIACENTINI, Giuliana (1981), *Ensayo de una bibliografía analítica del romancero antiguo. Los Textos (siglos XV y XVI). Fascículo I: Los pliegos sueltos*, Pisa, Giardini.
- PIACENTINI, Giuliana (1986), *Ensayo de una bibliografía analítica del romancero antiguo. Los textos (siglos XV y XVI). Fascículo II: Cancioneros y romanceros*, Pisa, Giardini.
- PIACENTINI, Giuliana (1994), *Ensayo de una bibliografía analítica del romancero antiguo. Los Textos (siglos XV y XVI). Fascículo III: Los manuscritos*, Pisa, Giardini.
- PIÑA PÉREZ, Marucha Claudia (2017), *Moral, amor y pasión: Análisis de la amplificatio en los decires amorosos de Juan de Mena*, México, Universidad Autónoma de México (Iztapalapa).
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1953), *Silva de varios romances (Barcelona 1561) por primera vez reimpresa del único ejemplar conocido*, con un estudio preliminar de Antonio Rodríguez-Moñino, Valencia, Castalia.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1954), *Flor de romances, glosas, canciones y villancicos. Zaragoza 1578, fielmente reimpresa del ejemplar único*, Oxford, Dolphin Book.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1962), *Los pliegos poéticos de la colección del marqués de Morbecq (siglo XVI). Edición en facsímile*, precedida de un estudio bibliográfico por Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid, Estudios Bibliográficos.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1967), *Lucas Rodríguez, Romancero historiado (Alcalá, 1582)*, Madrid, Castalia.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1973), *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros impresos durante el siglo XVI*, Madrid, Castalia.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1997), *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos. Siglo XVI*, edición corregida y actualizada por A. L.-F. Askins y Victor Infantes, Col. 'Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica', 12, Madrid, Castalia / Editora Regional de Extremadura.
- TIMONEDA, Juan (1573), *Rosa de amores*, Valencia, Juan Navarro.
- TIMONEDA, Juan (1574), *Rosa de amores*, Lérida, Juan de Villanueva y Pedro de Robles.

- TOMASSETTI, Isabella (2016) «La glosa», Fernando Gómez Redondo (coord.) en colaboración con Carlos Alvar, Vicenç Beltran y Elena González-Blanco García, *Historia de la métrica medieval castellana*, San Millán de la Cogolla, CiLengua, 605-631.
- VALCÁRCEL, Carmen (1991), «Problemas de edición de los textos musicados en el Siglo de Oro», *Crítica y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, ed. I. Arellano, Castalia, Madrid, 529-544.
- VALCÁRCEL, Carmen (1993), «'Salgan los músicos y cante una mujer' (Influencia de la música en la dinámica textual de la poesía renacentista)», *Edad de Oro*, 12 (1993), 334-347.
- ZORITA, C. Ángel, DIFRANCO, Ralph A. y LABRADOR HERRAIZ, José J. (1991), *Poesías del maestro León y de Fr. Melchor de la Serna y otros (s. XVI). Códice número 961 de la Biblioteca Real de Madrid*, prólogo de Dietrich Briesemeister, edición de Cleveland, Cleveland State University.

LA MATERIA CLÁSICA EN EL ROMANCERO*

NICOLÁS ASENSIO JIMÉNEZ

Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

El objetivo de este artículo es contrastar la recepción de la historia, la literatura y la cultura grecolatinas de la Antigüedad tanto en el romancero tradicional como en los romances de poetas cultos del Siglo de Oro. Al final del mismo, se adjunta un listado de los romances clásicos que se custodian en el Archivo del Romancero de la Fundación Ramón Menéndez Pidal con el deseo de que pueda ser de utilidad para los investigadores interesados en este tema.

PALABRAS CLAVE

Romancero; Siglo de Oro; Menéndez Pidal; cultura clásica; tradición oral.

ABSTRACT

The main purpose of this paper is to analyze the reception of history, literature and culture from the Classical antiquity in Spanish traditional ballads and the *romances* written by Golden Age poets. Also, with the aim it could be useful for scholars interested in this area, at the end of this paper there is attached a complete list of the *romances* related to Classic culture which are held in the Romancero Archive of Ramón Menéndez Pidal's Foundation.

KEYWORDS

Hispanic balladry; Golden Age; Menéndez Pidal; Classical Antiquity; oral tradition.

Cuenta la leyenda que en el mes de mayo de 1900 don Ramón Menéndez Pidal y doña María Goyri hicieron un alto en el camino de su viaje de novios por las tierras del Cid en la localidad soriana del Burgo de Osma. Allí escucharon cantar a una lavandera unos versos de *La muerte del príncipe don Juan* (IGR: 0006), un romance originario de la época

* Este artículo es fruto del proyecto de investigación PAPIIT IN401318 «La *imitatio* ecléctica de modelos clásicos y humanísticos: la poética de Zeuxis de España a Nueva España en los siglos XVI-XVIII» de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico de la Universidad Nacional Autónoma de México. Asimismo, también se enmarca dentro del proyecto FFI2014-54368-P «Catalogación, Digitalización y Edición del Romancero Tradicional de las Lenguas Hispánicas: Romances épicos e históricos de referente hispánico y francés» del Ministerio de Economía y Competitividad. Quiero agradecer, además, a los miembros del Seminario de Estudios Literarios del Siglo de Oro del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM y en especial a su coordinadora, la Dra. Raquel Barragán Aroche, haber tenido la oportunidad de discutir en sus charlas algunas de las ideas que aquí se exponen; debo mencionar que esto último no hubiera sido posible sin las «Ayudas para estancias breves en el extranjero del programa de formación del personal investigador» de la Universidad Complutense de Madrid de 2017 (EB40/17).

de los Reyes Católicos que había circulado de boca en boca y de generación en generación durante cinco siglos. Aquel momento fue decisivo para que en las décadas siguientes la Filología se volcara en el estudio del romancero, no tanto por haber descubierto que este género aún seguía vivo en la España profunda —de hecho, se sabía de antemano, pues varios intelectuales como Almeida Garrett o el mismo hermano de don Ramón, Juan Menéndez Pidal, ya habían recopilado y publicado unas cuantas versiones de tradición oral (véase, entre otros, Cid, 2004)—, sino porque debió de producirse una especie de revelación para el matrimonio de filólogos. En un paraje tan romántico como aquel pueblo medieval, con su catedral gótica y sus calles empedradas, no es de extrañar que tanto don Ramón como doña María se dieran cuenta de la importancia de recopilar el patrimonio oral de la memoria de los últimos portadores, no solo por conocer lo desconocido sino también porque, como podrían intuir, con el avance de los nuevos tiempos, la modernización de la sociedad y la progresiva implantación de la tecnología en todas las esferas de la vida, la ancestral cultura de la oralidad estaba en riesgo de desaparecer.

Si he empleado la palabra *leyenda* para caracterizar el relato que acabo de contar es porque creo con firmeza que con el paso del tiempo el hecho histórico ha ido adquiriendo tintes verdaderamente legendarios. La historia misma se presta a ello si la analizamos literariamente: en la folklórica fecha del mes de mayo —en la que se contextualizan numerosos romances, como *El prisionero* (IGR: 0078)—, en un escenario romántico, por pura casualidad, unos jóvenes recién casados descubren o, más bien, se les revela algo que no solo cambiará sus vidas sino también el rumbo de la cultura española. Reduciendo la historia a su estructura básica, el resumen que acabo de hacer en la oración anterior parece más bien la sinopsis de una película en la cartelera de cualquier cine. No obstante, lo verdaderamente legendario es que la historia circula tanto en palabras habladas como escritas no solo entre filólogos sino también entre un público general bastante amplio. Cuando, por ejemplo, se acercan grupos de curiosos a la Fundación Ramón Menéndez Pidal para conocer la histórica casa donde vivió el hispanista, los que trabajamos allí les contamos, cada uno a su manera, por supuesto, el gran hallazgo del romancero. Del mismo modo, he perdido la cuenta de todas las veces que he escuchado o leído la historia —tampoco me acuerdo de la cantidad de veces que yo mismo la he contado o escrito—, pero en verdad nunca es exactamente la misma pues cada persona la cuenta de manera diferente. Sin ir más lejos, cuando empecé a trabajar en el Olivar de Chamartín estaba cursando a la vez un máster de estudios medievales y uno de los profesores de literatura contó en clase exáctamente la misma historia que el presidente de la Fundación me había contado el primer día de trabajo, pero ahora localizándola en el norte de África, adonde supuestamente don Ramón y doña María habían ido de viaje de novios para investigar la cultura sefardí —por el bien que me traía, huelga decir, creí más a mi jefe—. Como el romancero mismo, la historia del descubrimiento de la tradición oral moderna vive en variantes y circula de boca en boca y de libro a libro en innumerables versiones. Conviene, no obstante, recordar en este momento la versión más austera y más precisa de la historia, narrada por su protagonista, doña María Goyri (en Cid, 2016):

En mayo de 1900 me hallaba en viaje de bodas recorriendo la parte de la ruta cidiana por la provincia de Soria. Habíamos hecho un alto en el Burgo de Osma para desde allí radiar excursiones breves para estudiar el terreno, antiguos

caminos, castillos y los archivos de algunos pueblos. Nos alojábamos en casa de un beneficiado de la catedral, cuya anciana madre nos atendía con amistosa solicitud. Para que la ayudase aquellos días, había tomado una asistenta, mujer de 40 años, natural de La Sequera (provincia de Burgos) de carácter abierto. Cuando venía a arreglarnos la habitación, solía yo ayudarla y conversaba con ella. Un día, estando haciendo la cama, se me ocurrió recitar el romance del Conde Sol y me dijo que lo conocía, así como otros varios que había aprendido en su infancia y que todavía cantaba para acompañar sus faenas y especialmente cuando iba a lavar al río. Entre varios romances que me cantó conocidos por mí (en aquel tiempo ya tenía yo afición al estudio del Romancero), entonó uno que yo no había leído y, según avanzaba, creí reconocer en él la narración de la muerte del Príncipe Don Juan, malgrado heredero de los Reyes Católicos.

Fuese como fuese o creamos la versión que más queramos crear, lo cierto es que a partir de aquel momento el matrimonio de filólogos empezó a dedicar grandes esfuerzos para reunir y preservar en su propia casa todo el patrimonio del romancero que pudieran recopilar. De este modo, recorrieron pueblos de Castilla y Galicia registrando en pequeñas libretas los antiguos cantos que recitaban las gentes locales pero, también, con la convicción de que este género tan singular de la poesía oral era patrimonio de todo el mundo hispánico, se cartearon con intelectuales de los cinco continentes, de quienes esperaban recibir vestigios de esta literatura tradicional en todas sus lenguas: español, portugués, gallego, catalán y judeoespañol. Así, llegaron al Olivar de Chamartín versiones procedentes de los judíos de África y del oriente del Mediterráneo enviadas por Manuel Manrique de Lara y José Benoliel, versiones de Latinoamérica enviadas por Vicuña Cifuentes, versiones de distintas partes de España enviadas por Martínez Torner, Tomás Navarro Tomás, Américo Castro, Bartolomé Cossío e incluso esporádicamente colaboraron otros intelectuales tan renombrados como Miguel de Unamuno o Federico García Lorca. Al mismo tiempo, don Ramón y doña María rastrearón archivos, bibliotecas y librerías para hacer un extenso y riguroso acopio de reproducciones u originales de pliegos sueltos, manuscritos, cancioneros e impresos de la tardía Edad Media y del Siglo de Oro donde pudiera haber testimonio de romances. Como bien describió Diego Catalán (2001) y yo, entre otros muchos, he resumido en alguna ocasión (Asensio Jiménez, 2017), así se creó el Archivo del Romancero, que ha seguido creciendo de forma inconmensurable tras la muerte de Menéndez Pidal gracias a la labor tanto bibliográfica como de campo de todos los que de un modo u otro han colaborado con la Fundación que se consagró a su nombre. A día de hoy, el Archivo del Romancero atesora cientos de miles de documentos, sin duda la mayor colección del mundo de este género literario.

Tal variedad se debe a un afán meticuloso y coleccionista de Menéndez Pidal y María Goyri de conseguir todos los testimonios que pudieran contener romances, pero al mismo tiempo se debe también a naturaleza variable, flexible y exponencial del romancero mismo. Me explico. Lo que se entiende normalmente por romance es una composición poética de naturaleza oral que va transmitiéndose de generación en generación dando lugar a numerosas versiones, es decir, un padre recita o canta unos versos a sus hijos, estos lo memorizan y a su vez lo recitan o cantan a sus descendientes y así sucesivamente, por lo que la versión de la primera generación es radicalmente distinta a la de las

siguientes. Estos son los romances que llamamos tradicionales y algunos de ellos vienen de la Edad Media. Tal es el caso de unos cuantos romances épicos sobre los ciclos del Cid, Los Infantes de Lara o La Batalla de Roncesvalles, los cuales, según la teoría de Menéndez Pidal (1953), bastante aceptada, eran los fragmentos más populares de los antiguos cantares de gesta que, de tanto ser repetidos por los juglares, el pueblo memorizó y empezó a recitar de forma separada y autónoma. A menudo conservan fórmulas juglarescas como “bien oiréis lo que dirán” —una llamada de atención al público por parte del juglar— o el mantenimiento de la *-e* paragógica, que no es otra cosa que añadir la vocal al final del verso para rimar. Todos estos rasgos, junto al estilo natural de la oralidad, son perceptibles en el romance de *El sueño de Doña Alda* (IGR: 0539), en el que la esposa de Roldán espera en París a que los mensajeros traigan noticias de su amado que está guerreando con Carlomagno en el norte de España (cito desde la edición en curso del *Romancero de la Batalla de Roncesvalles* que es objeto de mi tesis doctoral):

En París está doña Alda, la esposa de don Roldán,
 2 trezientas damas con ella para la acompañar.
 Todas visten un vestido, todas calçan un calçar,
 4 todas comen a una mesa, todas comían de un pan,
 sino era doña Alda, que era la mayoral.
 6 Las ciento hilavan oro, las ciento texen cendal,
 las ciento tañen instrumentos para doña Alda holgar.
 8 Al son de los instrumentos, doñ'Alda adormido se ha;
 ensoñado avía un sueño, un sueño de gran pesar.
 10 Recordó despavorida y con un pavor muy grande;
 los gritos dava tan grandes que se oían en la ciudad.
 12 Allí hablaron sus donzellas, bien oiréis lo que dirán:
 –¿Qué es aquesto, mi señora? ¿Quién es el que os hizo mal?
 14 –Un sueño soñé, donzellas, que me ha dado gran pesar:
 que me veía en un monte, en un desierto lugar;
 16 de so los montes muy altos un açor vide volar;
 tras d'él viene una aguililla que lo ahínca muy mal;
 18 el açor con grande cuita metióse so mi brial;
 el aguililla con grande ira de allí lo iva a sacar,
 20 con las uñas lo despluma, con el pico lo deshaze.–
 Allí habló su camarera, bien oiréis lo que dirá:
 22 –Aquesse sueño, señora, bien os lo entiendo soltar:
 El açor es vuestro esposo, que viene de allén la mar,
 24 el águila sodes vos, con la cual ha de casar,
 y aquel monte es la iglesia donde os han de velar.
 26 –Si assí es, mi camarera, bien te lo entiendo pagar.–
 Otro día de mañana, cartas de fuera le traen;
 28 tintas venían de dentro, de fuera escrita[s] con sangre:
 que su Roldán era muerto en la caça de Roncesvalles.

Este es un texto del siglo XVI que ha dado lugar a innumerables versiones transmitidas por los judíos sefardíes que fueron expulsados de España hace cuatrocientos años. No solo lo he seleccionado porque es un buen ejemplo de un romance tradicional de excepcional belleza, sino porque, también, sirve para explicar un fenómeno que se relaciona —por fin, tras el largo preámbulo que he querido hacer— con el título de este artículo, es decir, con la problemática de la pervivencia de la tradición clásica en la cultura romancística del Siglo de Oro. En este romance no hay referencias claras ni citas ni alusiones a ningún poeta ni poema de la Antigüedad, probablemente porque ni el anónimo autor *ab ovo* ni la mayoría de juglares y transmisores del romance tenían noticia de Grecia y Roma más allá de las leyendas que circulaban oralmente. Sin embargo, el tema mismo del romance nos resulta familiar: es una mujer que espera pacientemente a que su amado vuelva de la guerra. Doña Alda, la protagonista del romance, es una Penélope situada en los tiempos de Carlomagno, un contexto radicalmente distinto a la Ítaca de la Grecia clásica, pero aun así vemos que los rasgos fundamentales han pervivido. Doña Alda y Penélope son un mismo arquetipo de la mujer paciente que se transmite en el imaginario colectivo a lo largo de las épocas. Salvo contadas excepciones, no vamos a encontrar romances tradicionales que desarrollen temas clásicos o incluyan citas o alusiones a poetas de la Antigüedad pero sí vamos a encontrar antiquísimos arquetipos que aparecen una y otra vez.

Donde sí podemos encontrar multitud de referencias a la materia clásica es en los romances que compusieron los poetas del Siglo de Oro —y con poeta me refero a los poetas cultos, letrados, educados y no a los juglares o cantores de los que hablábamos antes—. Por aquel entonces el romance era la forma más popular de entretenimiento entre las gentes. Como en aquella época, el analfabetismo aun estaba bastante extendido entre la población, el entretenimiento era básicamente oral. Los romances, que son canciones narrativas fáciles de memorizar, acompañadas de una melodía o de una entonación que marca el ritmo, servían para amenizar las labores cotidianas tanto de los labradores como de las hilanderas y también servían para proporcionar entretenimiento en veladas familiares y cualquier encuentro desenfadado. Así pues, los poetas quisieron aprovechar la popularidad de este género literario adaptando su forma métrica —octosílabos con rima asonante en los versos pares— a las historias o ideas que querían contar. No fue una iniciativa que nació de manera espontánea, sino a través de un proceso de aceptación del metro romance entre las élites culturales. Hasta entonces los poetas utilizaban sobre todo los metros y las estrofas de ascendencia italiana, basadas en el endecasílabo, o bien ritmos cultos de origen medieval, como el arte mayor de pie dactílico, los cuales se adaptaban muy bien a la marcialidad de su estilo erudito. El romance, desde sus orígenes en el siglo XIV y a lo largo de todo el siglo XV, había sido denostado por ser el entretenimiento de las clases bajas y populares, como expresó el Marqués de Santillana en el *Proemio e carta*, quizá dolido porque este género tenía más popularidad que sus propias poesías (cito desde Sorrento, 1946: 46-47): “Ínfimos son aquellos que syn ningund orden, regla nin cuento fazen estos romançes e cantares de que las gentes de baxa y servil condiçion se alegran.”

Lo cierto es que tuvieron que pasar unos cuantos años hasta que los poetas se animaron a componer en este metro. Salvando las distancias, el proceso fue bastante parecido a lo que ha ocurrido en la actualidad con las series de televisión. Ahora directores

de cine se lanzan a hacer verdaderas obras de arte divididas en capítulos, amparados por grandes productoras como HBO, AMC o Netflix. Han conquistado un formato que antes rara vez seducía a un público ortodoxamente cinéfilo, sino más bien a la gran masa de espectadores de a pie —que en muchos momentos somos todos nosotros—, ávidos del entretenimiento rápido y superficial que ofrecen las telenovelas, los *sitcoms* y los dibujos animados. Tanto en el caso de las series como en el caso del romancero, podemos observar cómo lo culto va adentrándose en el terreno de lo popular y tras una asimilación, acaba adquiriendo su formato general. Hay que salvar mucho las distancias, recuerdo, porque los magníficos romances tradicionales del Siglo de Oro no pueden compararse en calidad a *La reina del sur*, del mismo modo que la gran mayoría de romances de poetas cultos de los siglos XVI y XVII no llegan ni a la suela del zapato de *The Wyre*, *Breaking Bad* o *Los Soprano*.

Dejando por un momento de lado la discusión sobre la calidad de los romances cultos, quiero centrarme en lo que pueden aportar para los interesados en la recepción de la cultura clásica durante el Siglo de Oro. A lo largo de los tres años que trabajé en la Fundación preparando la edición del *Romancero del Cid* bajo la atenta dirección y supervisión de Jesús Antonio Cid, tuve que editar centenares de romances cultos que acabaron abarcando más o menos un tomo de seiscientas páginas. Con mucha frecuencia, me encontraba referencias a los dioses griegos y romanos y comparaciones con héroes y episodios de la Antigüedad insertos en cualquier episodio sobre la vida y los hechos de Rodrigo Díaz de Vivar. Empecé a pensar, aunque solo es una intuición, que tanta insistencia por traer lo clásico a la narración de unos hechos del pasado reciente respondía al deseo del poeta de elevar la leyenda del Campeador al mismo nivel que los héroes y la mitología de la época dorada antigua. También empecé a pensar, aunque de nuevo sigue siendo una intuición, que tanta referencia a lo clásico era un modo de que el poeta mostrara lo culto y leído que era y de que al mismo tiempo el lector, igualmente culto y leído, pudiera recrearse con una poesía que estuviera a su ostentoso nivel sociocultural. Digo *ostentoso* porque la mayor parte de estos poemas —salvando a Quevedo, Góngora, Lope de Vega y otros pocos, que siempre son una delicia— me parecen dignos de ostentar tal adjetivo. Cito desde nuestra edición —aun no publicada— uno de mis favoritos, anónimo además, titulado *Rodrigo defensor de una dama mora* (IGR: 1435):

Cuando el roxo y claro Apolo el emisfero alumbrava
 2 y cuando su hermana bella en el otro se mostrava,
 por una verde espessura de arboleda bien poblada,
 4 donde dulces ruiseñores muy claramente cantavan
 y donde el zéfiro manso sabrosamente soplava,
 6 con esfuerço y gallardía un cavallero passava
 la mañana de Sant Juan al tiempo que alboreava
 8 en un cavallo furioso, bordado el jaez de plata,
 con armas de fino azero, todo de blanco se armava,
 10 una lança larga y gruessa y en ella veleta blanca;
 ha salido de Castilla y entra bravo en Lusitania.

Este estilo, lleno de referencias clásicas y estructurado por una sintaxis enrevesada y latinizante —largas oraciones con exceso de subordinación y aposiciones—, que acabamos de leer y que no solo son patrimonio del romancero culto sino también de los libros de caballerías, también debía de parecerle ostentoso a Cervantes, pues en el segundo capítulo de la primera parte del *Quijote* el caballero de la triste figura sueña con que un día cuenten sus hazañas con las siguientes palabras (cito desde Cervantes, 1998: 46-47):

Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos, y apenas los pequeños y pintados pajarillos con sus arpadas lenguas habían saludado con dulce y meliflua armonía la venida de la rosada aurora, que, dejando la blanda cama del celoso marido, por las puertas y balcones del manchego horizonte a los mortales se mostraba, cuando el famoso caballero don Quijote de la Mancha, dejando las ociosas plumas, subió sobre su famoso caballo Rocinante y comenzó a caminar por el antiguo y conocido campo de Montiel.

Al margen de estas apreciaciones de carácter subjetivo que unos cuantos estudiosos compartimos con Cervantes, lo cierto es que el romancero culto es una mina muy rica para ver cómo los poetas se manejaban con la materia clásica y es una línea de investigación que está dando frutos muy interesantes en áreas como, por ejemplo, la recepción de los textos o la historia de las mentalidades. En una época como el Siglo de Oro, en que tanto se admiraba la Antigüedad grecolatina, es natural que los intelectuales tomaran las obras clásicas como fuentes de sabiduría y quisieran recrear episodios, personajes y mitos del pasado o traerlos de algún modo a su presente. En el Archivo del Romancero, sin ir más lejos, se conservan doscientos cuarenta y seis romances de temática puramente clásica. En ellos desfilan personajes mitológicos como Hércules, Príamo y Tisbe, Teseo y el minotauro, Faetón o Artemisa, Apolo y Dafne, también se recrean pasajes de *La Odisea*, *La Iliada*, *La Eneida*, se narran hechos históricos como la invasión de Aníbal, las relaciones entre Marco Antonio y Cleopatra, las hazañas de Augusto, las campañas de Escipión, entre muchos otros asuntos. Justo al final del artículo, casi en modo apéndice, adjunto un listado bastante esquemático que hice en su momento y que de ninguna forma es un catálogo completo, pues Menéndez Pidal, María Goyri y quienes continuaron su labor para incorporar fondos al Archivo del Romancero tomaron como referencia las compilaciones de otros estudiosos como Agustín Durán (1849), por lo que necesita una urgente actualización. No obstante, sirve para dar testimonio de la popularidad de los temas clásicos entre los romanceristas cultos del Siglo de Oro.

De los centenares de romances registrados en este listado, no llegan a una decena los que son tradicionales, como los bien conocidos *Paris y Elena* (IGR: 0043) o *Blancaflor y Filomena* (IGR: 0184); el resto han sido compuestos por poetas del Siglo de Oro y solo se han transmitido al público de forma escrita. Esta desproporción tiene, a mi modo de ver, una razón y con esto quiero acabar. La recepción de la materia clásica, dado la cantidad de tiempo que la separa con los siglos XVI y XVII, suele ser a través de la palabra escrita, es decir, a través los manuscritos que se fueron copiando año tras año o las ediciones que se publicaron en la imprenta. Estos documentos no eran accesibles para todo el mundo en aquella época. Por lo general solo las clases socioeconómicas acomodadas podían recibir una educación que les permitiera adentrarse en la lectura. Así pues, rara

vez encontraremos referencias explícitas en la cultura popular y más concretamente en el romancero a la cultura de la Antigüedad, salvo la aparición de arquetipos universales que se transmiten desde la noche de los tiempos. Solo los poetas cultos, bien leídos, instruidos y marcando conscientemente su diferencia con el mundo popular, pudieron acceder al repertorio clásico, aprehenderlo y adaptarlo a sus gustos y sus ideas, dando lugar a un gran corpus de romances de materia grecolatina y otras tantas referencias y alusiones en diversas composiciones.

nº	IGR	TÍTULO Y PRIMER VERSO
1	0400	“Mandó el rey prender Virgilio”
2	2715	“A caça va el lindo Adonis”
3	0286	<i>Trozo requebrado por Salmacís</i> (“En el tiempo que Mercurio”)
4	2740	<i>Hércules</i> (“Ardiendo estaba vivo”)
5	2734	“Tisbe y Píramo que fueron”
6	2748	<i>Cupido</i> (“Por los Campos Eliseos”)
7	2799	<i>Policena muerta</i> (“A la que el sol se ponía”)
8	2811	“Triste estaba y muy penoso”
9	2783	<i>Lamento por la muerte de Policena y Polidoro</i> (“Bien vengáis mal si eres salvo”)
10	2788	<i>Polinestor mata a Polidor</i> (“En la rueda de Fortuna”)
11	0376	<i>Dido y Eneas</i> (“Por los bosques de Cartago”)
12	0380	“Morir se quiere Alexandre”
13	0403	<i>Tarquino y Lucrecia</i> (“Aquel rey de los romanos”)
14	2879	<i>Los caminos van contra Mario</i>
15	0043	<i>Paris y Elena / Rapto de Elena</i> (“Reina Elena, reina Elena”)
16	0041	<i>Juicio de Paris</i> (“Por una linda esperanza”)
17	2757	“Por la mar navega Eneas”
18	2773	“Quien en mal punto se engendra”
19	2777	“Tristeza mezquina y penoso”
20	2771	“Triste estaba el rey Menalao”
21	2775	<i>Pantasilea, reina de Las Amazonas</i> (“Por los montes de Carcaso”)
22	2797	<i>Aquiles enamorado de Policena</i> (“En las obsequias de Héctor”)
23	2784	<i>Antenor recupera el cuerpo de Héctor</i> (“De Troya sale Antenor”)
24	2800	“Los griegos entran en Troya”
25	2781	<i>Pirro mata a Policena</i> (“O cruel hijo de Archiles”)
26	2849	“Ganada está ya Cartago”
27	2882	“Aníbal desesperado”
28	2863	“Muy quexoso está Aníbal”
29	2891	“Enojada estaba Roma”
30	0397	“Mira Nero de Tarpeya”
31	0184	<i>Blancaflor y Filomena</i>

- 32 0384 *Hero y Leandro*
 33 1945 *Albenzaide y Galiana*
 34 2930 “Por el brazo de Elesponto”
 35 2737 “Hércules el esforzado”
 36 2808 *Jasón e Hispione*
 37 2821 *Teseo y el minotauro* (“Súbditos son los de Atenas”)
 38 2764 *Paris* (“Preñada es la reina Hecuba”)
 39 2787 *Muerte de Troya y Aquiles* (“Llanto hace dolorido”)
 40 2822 *Piramo y Tisbe* (“En la grande Babilonia”)
 41 2823 *Historia de Ciro* (“En la provincia de Media”)
 42 2847 *Mucio Escevola* (“Por sena rey poderoso”)
 43 2878 *Camilo libera a Roma del cerco galo* (“Los galos entran en Roma”)
 44 2832 *Aníbal* (“Cartago florece en armas”)
 45 2897 *Destrucción de Cartago* (“Gran tristeza tiene Roma”)
 46 2852 *Escipión* (“Vencidos van los romanos”)
 47 2813 *Hipomenes* (“Hipomenes, un varón...”)
 48 2925 “Aguardando estaba Hero”
 49 2743 *Artemisa* (“Aquella reina de lidios”)
 50 2044 *Tulia hace matar al rey Tarquinio su padre* (“Tulia hija de Tarquinio”)
 51 2767 “Halagando está Papirio”
 52 2859 *Escipión ante el senado* (“Citado estava Cipión”)
 53 2874 “Herido está Marco Antonio”
 54 2910 *Muerte de Séneca* (“Nero emperador de Roma”)
 55 2901 *Heliogabalo* (“Fue emperador de Roma”)
 56 2912 *Sofrania* (“Siendo emperador Majencio”)
 57 2733 *Júpiter* (“Júpiter como se viese”)
 58 2699 *Dance* (“Dissimulando Dance”)
 59 2700 *Dance* (“Aerigio viendo a su hija”)
 60 2713 *Adonis* (“Adonis hijo de Mina”)
 61 2736 *Perseo y Andrómeda* (“Andrómada está llamando”)
 62 2738 “Faetón le ruega a Phebo”
 63 2742 *Acteón y Diana* (“A caza sale Acteón”)
 64 2754 *Filomena* (“Tereo siendo casado”)
 65 2706 *Filomena* (“Por el mar va Filomena”)
 66 2709 *Filomena* (“Con las armas mugeriles”)
 67 2710 *Pragne* (“Aguardando estava Pragne”)
 68 2707 *Filomena* (“Filomena entre pastores”)
 69 2810 *Antiolo* (“Muy malo estava Antiolo”)
 70 2804 *Alejandro y Apelles* (“El muy várvaro Alexandre”)
 71 2876 *Cleopatra y Marco Antonio* (“Mal se querella Cleopatra”)

- 72 2892 *Muerte de Cleopatra* (“Rogando está Cleopatra”)
 73 2807 *Antiolo* (“Enfermo estava Antiolo”)
 74 2872 *Padilla* (“Partióse César de Roma”)
 75 2851 *Padilla* (“Con los primeros romanos”)
 76 2768 *Paris* (“Temerosa y pensativa”)
 77 2780 *Exequias de Héctor* (“Ya no salen los troyanos”)
 78 2790 *Destrucción de Troya y muerte de Hércules* (“Derribado está por tierra”)
 79 2746 *Céfalo y Pocris* (“De la gran ciudad de Athenas”)
 80 2927 “En esa torre de Sesto”
 81 2774 “Con instrumentos de guerra”
 82 2766 “La gente quel cada halço”
 83 2776 *Los griegos embarcan hacia Troya* (“Cuando el fiero y bravo Ulises”)
 84 2772 *Las naves griegas llegan a Troya* (“Después que la armada y flota”)
 85 2789 *Muerte de Héctor* (“Viendo el fuerte y fiero Hector”)
 86 2798 *El caballo de Troya* (“Despues de la muerte de Hector”)
 87 2743 *Destrucción de Troya* (“Ya que de nuestro emispherio”)
 88 2857 *Mucio Scebda* (“Sale Scebola de Roma”)
 89 2902 *El villano del Danubio* (“Vino a Roma un labrador”)
 90 2754 “Sobre la más alta almena”
 91 2792 *Alejandro* (“De la batalla sangrienta”)
 92 2887 *Cariolano* (“Apretada tiene a Roma”)
 93 2854 *Asdrúbal y su esposa se suicidan* (“Aviendo puesto por tierra”)
 94 2862 *Numancia* (“Con nuevo ejército pone”)
 95 2885 *César y Amidas* (“De lo más alto del cielo”)
 96 2869 *César cruza el Rubicón* (“Al dorado Rubicón”)
 97 2893 “Ya las mayores estrellas”
 98 2889 *Batalla de Farsalia* (“Juntas de Pompeyo y Julio”)
 99 2895 *Pompeyo* (“Ya desampara Pompeo”)
 100 2865 *Muerte de César* (“Después de aver Julio César”)
 101 2924 *Muerte de Cicerón* (“En la alborotada Roma”)
 102 2907 *Muerte de Cicerón* (“Dividido ya el Imperio”)
 103 2917 *Augusto* (“Viendo Octaviano Augusto”)
 104 2913 “Habiendo Albotro vencido”
 105 2809 *Perseo libera a Andrómeda* (“Aquejado de los dioses”)
 106 2815 *Pasipne y el toro* (“Ausente estaba el rey Midas”)
 107 2819 *Muerte de Scila* (“Cercado tenia el rey Miras”)
 108 2903 *Apuleyo convertido en asno* (“De Corinto fue a Tesalia”)
 109 2825 *Ciro* (“Puesto en el sangriento campo”)
 110 2830 *Ciro* (“Forzado del ciego amor”)
 111 2834 *Muerte de Abradata* (“Su ejército muere Ciro”)

- 112 - "Por las salvajes montañas"
 113 - "Por un bosque tenebroso"
 114 - "Por un camino muy solo"
 115 - *Romance del corredor Don Luis de Castelví* ("Caminando sin placer")
 116 - "Por dar lugar al dolor"
 117 - "Con mucha desesperanza"
 118 - "Yo me partí de Valencia"
 119 - "El que nascí sin ventura"
 120 0749 "Decidme vos pensamiento"
 121 - "Yo me estava en pensamiento"
 122 - "Ya se parte el pensamiento"
 123 2834 *Muerte de Abrata* ("Su ejército muere Ciro")
 124 2840 *Muerte de Abrata y suicidio de su esposa Pantea* ("Llorando estava Pantea")
 125 2836 *Muerte de Abis y Adastro* ("Afligido está el rey Creso")
 126 2827 *Jerjes* ("Desbaratado el rey Jerjes")
 127 2795 *Violación y venganza de la tebana Timodea* ("Siendo del Magno Alejandro")
 128 2817 *Antíoco* ("De ardiente amor encendido")
 129 2814 *Solento de Lacres* ("Gubernando estava en Laures")
 130 2802 *Solon* ("Los de Megara y Atenas")
 131 2803 *Sócrates* ("Ante el senado de Atenas")
 132 2805 *Diógenes* ("Tratando de las costumbres")
 133 2806 *Platón y Diocenes* ("Poseyendo de Sicilia")
 134 2818 *Dionisio de Sicilia* ("Dionisio estava en Sicilia")
 135 2856 *Nacimiento de Rómulo y Remo* ("Con las vírgenes vestales")
 136 2860 *Rapto de las sabinas* ("Viéndose el hijo de Marte")
 137 2848 *Rómulo* ("Romulo estava haciendo")
 138 2853 *Horacios y Curacios* ("Los sucesores de Marte")
 139 2846 *Tarquino* ("Sin memoria de ser rey")
 140 2855 *Servio Tulio* ("Muerto dejaba Tarquino")
 141 2841 "Cioella, virgen romana"
 142 2875 *Camilo libera a Roma* ("Del patio rmano muro")
 143 2873 *Coriolano cerca a Roma* ("Los vascos tomaron las armas")
 144 2843 *Virginia y Apio Claudio* ("Entre deseo y temor")
 145 2824 *Aníbal* ("Parte Anibal de Cartago")
 146 2829 *Aníbal* ("Encendida en viva saña")
 147 2837 *Aníbal* ("Cercado tenía Anibal")
 148 2839 *Aníbal* ("Habiendo el nuevo Anibal")
 149 2826 *Aníbal* ("Por cima de los que han muerto")
 150 2833 *Muerte de Asdrúbal* ("Airado está contra España")
 151 2884 *Escipión el africano* ("Pueta tenia por el suelo")

152	2831	<i>Aníbal</i> (“Cayó Claudio Victorioso”)
153	2899	<i>Sofonisba</i> (“Metido está en confusión”)
154	2835	<i>Aníbal</i> (“Con Prusias vivía Aníbal”)
155	2898	“Por Italia entran los cimbros”
156	2866	<i>Pompeyo</i> (“Atalo el gran rey de Asia”)
157	2870	<i>César</i> (“Alborotada esta Roma”)
158	2896	<i>César</i> (“Solo y en humilde traje”)
159	2877	<i>César</i> (“Volviendo César a Roma”)
160	2871	“De las tiendas de Pompeyo”
161	2868	<i>Muerte de Ciranio Petronio</i> (“Destruído el gran Pompeyo”)
162	2911	<i>Pompeyo</i> (“Perdido el magno Pompeyo”)
163	2731	<i>Marte y Venus</i> (“Marte, Rey de las vatallas”)
164	2712	<i>Adonis</i> (“Por una fresca arboleda”)
165	2716	“Ya que en faldas de la aurora”
166	2729	“Después del suceso triste” de Lope de Vega
167	2728	“Por los jardines de Chipre” de Lope de Vega
168	2718	“Ya que entre Cupido y Venus”
169	2916	<i>Narciso</i> (“A caza sale Narciso”)
170	2937	“Contra el mar airado y fiero”
171	2940	“A la gran fiesta de Venus”
172	2932	“La vela tocan de Avido”
173	2933	“Prestos en la mar los ojos”
174	2926	“El sin ventura mancebo”
175	2928	“Sobre el cuerpo de Leandro”
176	2744	<i>Píramo y Tisbe</i> (“Aflixida y temerosa”)
177	2735	<i>Iphis y Anaxerate</i> (“Los ojos vueltos en blanco”)
178	2812	<i>Iphis</i> (“Con un ardiente suspiro”)
179	2782	<i>Aquiles y Héctor</i> (“Las fuerzas mira de Troya”)
180	2791	<i>Andrómaca llora a Héctor</i> (“Andrómaca esta llorando”)
181	2751	“Del alto alcázar troyano”
182	2764	“Abraándose está Troya”
183	2752	“Por no asistir al estrago”
184	2756	“A las temerosas boces”
185	2765	“Biendo la hermosa Dido”
186	2747	“Desde las soberbias torres”
187	2718	“Ya que entre Cupido y Venus”
188	2732	“Después que el rapaz Cupido” de Lope de Vega
189	2721	“Supo el amor que en la Satia”
190	2734	<i>Apolo y Dafne</i> (“Dafne la linda donzella”)
191	2816	<i>Orfeo y Eurídice</i> (“Vaándose esta Eurídice”)

- 192 2750 “Quexándose estaba Dido”
- 193 2801 Alejandro y Apelles (“Aquesse rey Alejandro”)
- 194 2929 “Revuelto el cabello de oro”
- 195 2919 “Eneas pues que te vas”
- 196 2931NR “Pasando el mar Leandro el animoso”
- 197 2921 *Cleopatra* (“Los aspides en la mano”)
- 198 2758 “Celosa está y ofendida”
- 199 2758 “Celosa está y ofendida”
- 200 2920 “Miraba desde Tarpena”
- 201 2904 *Muerte de Luciano* (“No admite a Cesar disculpa”)
- 202 2890 *Guerra civil César Pompeyo* (“En gran fatiga esta puesto”)
- 203 2883 *Mario ante las ruinas de Cartago* (“Dos exemplos de fortuna”)
- 204 2888 *Numancia* (“Apenas el sol rayaba”)
- 205 2867 *Numancia* (“Ya de Scipion las vanderas”)
- 206 2864 *Catón y el censor* (“En el tribunal que al mundo”)
- 207 2881 *Escipión* (“De su patria se destierra”)
- 208 2838 *Aníbal enamorado* (“El corazon no vencido”)
- 209 2894 *Batalla de Cannas* (“Con la nueva luz del sol”)
- 210 2850 *Coriolano* (“De la famosa ciudad”)
- 211 2842 *Rapto de las sabinas* (“Aquel heroico romano”)
- 212 2845 “Dándose estaba Lucrecia”
- 213 2820 *Filipo aconseja a Alejandro* (“El macedonio Filippo”)
- 214 2741 *Artemisa*
- 215 2770 “Tendido está el fuerte Turno”
- 216 2762 “Luego que de furioso Turno”
- 217 2757 “Huyendo va el cruel Eneas”
- 218 2760 “Rompe el aire con suspiros”
- 219 2761 “La desesperada Dido”
- 220 2755 “Cantando está sobremesa”
- 221 2796 *Huida de Troya* (“Perdidas ya las vanderas”)
- 222 2785 “Ardiendo estaba Troya”
- 223 2779 *Lamentos de Hécuba* (“Sentada a orillas del mar”)
- 224 2778 *Hécuba llora a Policena* (“Turbados los ojos bellos”)
- 225 2794 *Aquiles y Policena* (“A las puertas del palacio”)
- 226 2786 *Aquiles y Héctor* (“Mirava el famoso Aquiles”)
- 227 2703 *Júpiter y Dánae burlesco* (“En tiempo que el rey Theseo”)
- 228 2922 “Arrojose el mancebito”
- 229 2880 *Adonis* (“Ausente Adonis querido”)
- 230 2730 “Amedrantado Cupido” de Lope de Vega
- 231 2745 “Llegó a una venta Cupido”

232	2725	“Puso Venus a Cupido”
233	2723	“Sacó Venus de mantilla”
234	2720	“Viviendo Venus en Chipre”
235	2908	“Después del gran Constantino”
236	2914	“En las obsequias de Antonio”
237	2886	<i>Cleopatra llora la muerte de Marco Antonio</i> (“La ensine Reina Cleopatra”)
238	2905	<i>Marco Antonio y Cleopatra</i> (“Muerto yaze Marco Antonio”)
239	2915	<i>César lamenta la muerte de Pompeya</i> (“Llorando esta Julio Cesar”)
240	2909	<i>Pompeyo</i> (“De la espumosa ribera”)
241	2906	<i>Pompeyo</i> (“La cabeza destroncada”)
242	2900	<i>Pompeyo</i> (“Muerto yaze el gran Pompeyo”)
243	2858	<i>Porsena y Ucevola</i> (“En grande estrecho esta Roma”)
244	2861	<i>Ataque a Cartago</i> (“Alaraves y romano”)
245	2918	<i>Escipión</i> (“Tomandole están la jura”)
246	2934	“Gran dolor sienten en Roma”

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ASENSIO JIMÉNEZ, Nicolás (2017), «Editar el Romancero del Cid, viejos y nuevos retos», en Patricia Barrera *et al.* (eds.), *Una llama que no cesa. Nuevas líneas de investigación en Filología Hispánica*, Madrid, Sial / Trivium, 45-62.
- CATALÁN, Diego (2001), *El Archivo del Romancero, Patrimonio de la Humanidad: Historia documentada de un siglo de Historia*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal / Seminario Menéndez Pidal / Universidad Complutense de Madrid, 2 vols.
- CERVANTES, Miguel de (1998), *Don Quijote de La Mancha*, Francisco Rico (dir.), Barcelona, Crítica.
- CID MARTÍNEZ, Jesús Antonio (2004), *Silva asturiana. Romancero tradicional de Asturias, II. El Romancero asturiano de Juan Menéndez Pidal. La colección de 1885 y su compilador. Nuevas encuestas, 1885-1910*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal / Universidad Complutense de Madrid / Real Instituto de Estudios Asturianos / Ayuntamiento de Gijón.
- CID MARTÍNEZ, Jesús Antonio (2016), *María Goyri: Mujer y pedagogía - Filología. Orígenes familiares. Recuerdos de infancia y juventud. Semblanzas. Bibliografía*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal.
- DURÁN, Agustín (1849), *Romancero general o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, Biblioteca de Autores Españoles x, Madrid, Rivadeneyra.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1953), *Romancero hispánico. Teoría e historia*, Madrid, Espasa Calpe, 2 vols.
- SORRENTO, Luigi (1946), *Il 'Proemio' del Marchese di Santillana*, Como / Milán, Carlo Marorati.

‘ME CAUTIVARON AQUELLAS GENTES MALIGNAS’: EL TEMA DEL CAUTIVERIO EN EL ROMANCERO DE CIEGO

MADELINE SUTHERLAND

The University of Texas at Austin

RESUMEN

Este trabajo se enfoca en romances de ciego de los siglos XVIII y XIX que tratan el tema del cautiverio, especialmente los sufrimientos que padecen cristianos cautivados por musulmanes. Ofrece una descripción de la estructura retórica de estos romances, o sea, los elementos que los componen, y una comparación entre la representación del cautiverio presentada en estos textos con lo que documentos y testimonios históricos nos enseñan acerca de las realidades del cautiverio en la Edad Moderna.

PALABRAS CLAVE

Romances de ciego; romances de cautivos; romancero; cautiverio; cautivos cristianos.

ABSTRACT

The focus of this paper is eighteenth- and nineteenth-century *romances de ciego*, which focus on the theme of captivity, especially the sufferings endured by Christians captured by Muslims. It offers a description of the rhetorical structure of these ballads, that is, the elements that comprise them, and a comparison of the representation of captivity presented in these texts with what historical documents and testimonies teach us about the realities of captivity in the Early Modern period.

KEYWORDS

Romances de ciego; Spanish ballads; ballads about captives; captivity; Christian captives.

1. INTRODUCCIÓN

Para los estudiosos de la literatura española, el cautivo cristiano es un personaje que se suele asociar con la literatura del Siglo de Oro. Sin duda, Cervantes es el cautivo más famoso no sólo del Siglo de Oro sino de todos los siglos. En el «Prólogo» a sus *Novelas ejemplares*, se describió a sí mismo notando los años que pasó en cautiverio: “Fue soldado muchos años, y cinco y medio cautivo, donde aprendió a tener paciencia en las adversidades” (Cervantes, 2001: 8r). El cautivo figura en el romancero también, y en romances tradicionales como *Las tres cautivas* (IGR: 0137) y *Don Bueso y su hermana* (IGR: 0169) escuchamos

historias de la feliz e inesperada reunión de familiares separados por el cautiverio. En el siglo XVIII, la amenaza de quedarse cautivo existía como en siglos anteriores, y los poetas de la época que cultivaban otro género romancístico, el romance de ciego, escribieron poemas sensacionales de cristianos cautivos de musulmanes y de los sufrimientos, milagros, y martirios que experimentaron en manos de sus captores. Estos romances son el tema de este trabajo.

Empiezo con una breve introducción sobre el romance de ciego, subrayando los rasgos definitorios del género y notando algunas diferencias importantes entre estos romances y otros géneros romancísticos, sobre todo el romancero tradicional. Después paso a los romances de cautivos, enfocándome primero en su estructura retórica y luego comparando la representación del cautiverio y la ideología transmitida por estos textos con lo que documentos y testimonios históricos nos dicen acerca de las realidades del cautiverio.

2. ¿QUÉ ES UN ROMANCE DE CIEGO?

Los romances de ciego, a diferencia de los tradicionales, nacen como textos escritos destinados a la imprenta. Son obras de poetas individuales, no obras de elaboración colectiva o tradicional. A veces son anónimos, a veces el nombre del poeta aparece o en el título o en los últimos versos del texto, donde suele pedir “el perdón de los muchos yerros”. Impresos en pliegos sueltos, llamados también pliegos de cordel, formaron parte del género variado que llamamos *literatura de cordel*. Hasta entrado en el siglo XX, los ciegos los cantaron y los vendieron en las plazas y las ciudades de España, y de allí nace el nombre del género: *romance de ciego*.

Los romances de ciego son uno de los primeros ejemplos de cultura de masas en España. El modo de producción de estos textos es capitalista, frente al “modo de producción artesanal”, como lo llamó Catalán (1978: 265), del romance tradicional. Es decir, cada persona en la cadena de producción—el autor, el impresor, el ciego—está motivado por la ganancia¹.

Los romances de ciego tratan una variedad de temas, pero sea cual sea el sujeto, tienen una estructura retórica bien definida compuesta de los elementos siguientes:

- Título de la primera parte
- Exordio (incluye: invocación a la Fama, invocación a una deidad, descripción de los eventos, justificación, petición de atención, transición)
- Descripción del escenario
- Transición
- Narración (incluye: descripción de personajes)
- Conclusión a la primera parte
- Título de la segunda parte
- Exordio o transición a la segunda parte

1. Hago una distinción entre cultura popular, como los romances tradicionales, y cultura de masas. Se puede decir que mientras los romances tradicionales son literatura creada o recreada *por* el pueblo, los romances de ciego son literatura creada *para* el pueblo. Para una discusión más detallada de estos conceptos y de la cadena de producción y distribución de los romances de ciego, véase Sutherland (1991: 1-44).

- Narración
- Moraleja
- Conclusión a la segunda parte²

Los romances de ciego emplean un lenguaje barroco y altisonante, y ponen gran énfasis en la verdad y la extremosidad de los hechos narrados, que siempre son dignos de admiración. En contraste con el romance tradicional, que tiene lo que Catalán (1979: 234) caracterizó como un “modo de narración esencialmente dramático”, el romance de ciego es un relato contado por un narrador omnisciente, omnipresente, emocional, opinado, y moralizante.

El romance de ciego nunca ha sido un género prestigioso. Desde sus comienzos en el siglo XVII, ha sido condenado rotundamente por los intelectuales y las autoridades. En el siglo XVIII, la desaprobación llegó a tal punto que en julio de 1767, Carlos III prohibió la impresión de “pronósticos, piscadores, romances de ciegos y coplas de ajusticiados”, explicando que de la edición de estos textos “resultan impresiones perjudiciales en el Público, además de ser una lectura vana y de ninguna utilidad a la pública instrucción (...)”³.

Los romances de ciego citados en este trabajo fueron impresos en España en los siglos XVIII y XIX, la época dorada del pliego suelto. En la selección de textos he procurado presentar ejemplos de los elementos que componen un romance de cautivos además de mostrar una variedad de autores e impresores. Una lista de los romances citados figura en el Apéndice 1. Todos estos textos provienen de colecciones de la Cambridge University Library y de la British Library y están disponibles en línea.⁴

3. LOS ROMANCES DE CAUTIVOS: ESTRUCTURA RETÓRICA

Pasando ahora a los romances, vamos a considerar, primero, la narración de los romances de cautivos, el elemento retórico principal del romance de ciego, y las secuencias que la componen. La narración sigue un patrón reconocible y generalmente se compone de una serie de secuencias, como se ve en el diagrama en Apéndice 2. Las secuencias son Cautiverio, Demanda, Decisión, Consecuencias, Milagro y Conclusión.

3.1. *Cautiverio*

Los romances de cautivos empiezan arraigados en la realidad, en el mundo del público, y el cautiverio ocurre como resultado de un acontecimiento totalmente normal y creíble. Y no olvidemos que hasta bien entrado en el siglo XVIII, el cautiverio era una amenaza, sobre todo para los que vivían en la costa mediterránea o trabajaban o viajaban por el mar. Don Juan Rosique, por ejemplo, se embarca para las Indias donde va a servir al rey como gobernador. Unos días después, el barco es atacado:

Un Domingo de mañana dieron el viento las velas.
Pero el Miercoles siguiente una Galeota encuentran,

2. Para una discusión más detallada de la estructura retórica del romance de ciego, véase Sutherland (1991: 48-76).

3. *Novísima Recopilación de las leyes de España* (1805: Libro XVIII, Título XXVIII, Ley IV).

4. Pueden consultarse en la siguiente dirección: <<https://cudl.lib.cam.ac.uk/collections/spanishchapbooks>>.

y tres Fragatas de Moros, juntas con dos Caravelas,
y cercan el Navichuelo con grandissima fiereza,
(*Don Juan Rosique*, I: 43-50)

A pesar de luchar “con gran valor y destressa” (I: 54), Don Juan y los otros que sobreviven el ataque acaban cautivos.

Otra situación completamente creíble es la de un soldado llamado Francisco, que cuenta cómo fue tomado cautivo en la batalla para retomar Orán:

Ya sabes como en Orán hicimos una salida
en la qual me cautivaron aquellas gentes malignas
y me traxeron à Argel; y dentro de breves dias
en su Plaza fui vendido à un Moro . . .
(*Cautivo del Puerto de Santa María*, I: 1-8)

Y hay casos de viajeros como Doña Francisca. Esta señora, capturada con sus tres hijos, acaba como esclava en la casa de un renegado.

De Napoles para Roma salió una Nave marchanta
con una noble señora de sangre calificada,
lleva tres hijos consigo, Angeles en forma humana
[...] [...]

y en medio de la marina los Turcos la cautibaban;
desembarcanlos en tierra, y los tres niños compraba,
con la Madre un Renegado, para servicio de casa;
(*Doña Francisca la cautiva*, I: 11-16, 21-26)

3.2. Demanda

Una vez que está instalado en la casa de su amo, muchas veces en un puesto de confianza, el cautivo tiene que enfrentarse con la demanda de que deje la fe cristiana, la segunda secuencia en el esquema. El amo de Don Manuel Sánchez de Rueda, por ejemplo, no insiste en que abjure pero le aconseja hacerlo, indicando que hay un premio material bien sustancioso si consiente en renegar:

Buelvete Moro, y tendras en mi casa lo que quieras.
Para qué quieres tu Ley, siendo la mia tan buena?
[...] [...]

Bien sabes que Mostafa Tiene una hija tan bella,
que en el Palacio no ay Dama, que igualar con ella pueda.
Muchos Turcos la pretenden, y ella á todos los desprecia;
pero en hablandole yo tengo por cosa muy cierta,
que se casará contigo,
(*Don Manuel Sánchez de Rueda*, II: 25-28, 35-43)

En *San Antonio a lo militar* vemos otra situación común en estos textos. Aquí es la hija del amo —muerta de amores por el cautivo— que, de una manera muy directa, le explica lo que puede esperar si se torna musulmán:

—Cristiano, querido mio de amores me tienes muerta,
y no puedo sosegar si no estás en mi presencia;
y así, supuesto que puedes aliviar todas mis penas,
no lo dilates un punto, que te tendrá mucha cuenta;
también seras heredero de una muy copiosa hacienda,
bien sabes lo que te estima mi Padre; y es cosa cierta,
que si te casas conmigo, te pagará la fineza;
pero es preciso primero que reniegues de la Iglesia
de Jesu-Cristo, y la Virgen, y de la Ley que profesas,
para que puedas así seguir a nuestro Profeta.

(*San Antonio a lo militar*, II: 41-60)

3.3. Decisión

¿Cómo reacciona el cautivo frente a la demanda de renegar? En este momento hay una bifurcación, y la narración va en una de dos direcciones: el cautivo o deja la religión cristiana o se mantiene firme en su fe. En *El cautivo de Écija*, el protagonista cuenta con vergüenza que renegó porque no era capaz de resistir la belleza y la riqueza que los musulmanes le prometieron.

Yo, en fin, que de una belleza vi alumbrarme los reflexos,
yo que vi faltar los sustos, y sobrarme los recreos;
cerrando a todo los ojos, y olvidando de mi mesmo,
negué a Dios, què ingratitud! [...]

(*El cautivo de Écija*, I: 211-217)

En *Leonido de San Pedro*, el narrador no esconde su opinión ni de las acciones de Leonido ni del Islam.

Apenas los quince Abriles, de sus años Primavera,
cumplió, quando fue captivo; y por ser tal su soberbia,
dentro en breve renegó, siguiendo la falsa Secta
de Mahoma, y sus errores, negando a Dios la obediencia.

(*Leonido de San Pedro*: 45-52)

Y en *Don Manuel Sánchez de Rueda*, el narrador se dirige directamente al protagonista advirtiéndole el peligro que corre: “Christiano, no te despeñes / no pierdas la gloria eterna / por los bienes de este mundo / que todo viene a ser tierra” (II: 63-66). Don Manuel, por desgracia, no le oye.

Mirando la otra situación posible, el cautivo que se niega a tornarse musulmán siempre lo hace de una manera apasionante. Cuando el amo intenta convencerle a Doña Francisca a dejar la fe cristiana, la cautiva le contesta de la manera siguiente:

Renegar de Dios no quiero, que Mahoma es una canalla,
que metido en los Infiernos, tiene millones de almas,
y yo creo en Jesu-Cristo, en su Madre Soberana:
y en el Divino Misterio de la Trinidad Sagrada

un Dios solo y tres personas, que así la Iglesia lo canta:
no mas de una vida tengo, y la doy de buena gana,
solo por no quebrantar lo que la Iglesia me manda;

(*Doña Francisca la cautiva*, I: 39-52)

En ambos casos —tanto el del renegado como el del cristiano fiel— el mensaje religioso o ideológico que el romance imparte queda claro: la única fe verdadera es la cristiana.

3.4. Consecuencias

¿Y cuáles son las consecuencias de la decisión que toma el cautivo? Para el renegado, su decisión no tiene repercusiones negativas. Al contrario, tiene una vida próspera. Don Juan Eusebio, por ejemplo, habla de la buena situación en que se encuentra después de renegar:

[...] pues ya no espero
mas consuelo, ni mas bien, que es el que presente tengo,
yo soy dueño del Palacio, los cargos que quiero tengo,

(*Don Juan Eusebio y Doña Nicolasa*: 230-234)

Francisco, el protagonista de *San Antonio a lo militar*, recibe la hacienda del amo cuando abjura y se casa con su hija Zulema. Incluso se cambia de nombre:

y se casó con la Turca con gran gusto y complacencia
quedandose muy gustoso con su querida Zulema,
que era el nombre de la Turca; y por darle gusto à ella,
èl se puso Fatiman; entregandole la hacienda
su padre, y para vivir los puso en su casa mesma;

(*San Antonio a lo militar*, II: 97-106)

Pero las cosas van mal para los cautivos que se niegan a abandonar la religión cristiana. La crueldad de los captores parece no tener límites. Doña Francisca es azotada, encerrada en una mazmorra, y más tarde (en versos que no figuran en la cita abajo) presencia la muerte de su hijo más pequeño a manos del renegado cruel:

[...] y à Doña Francisca agarran
dándole crueles golpes, en la mazmorra la entraban
con el niño más pequeño que à diez meses no llegaba
le echaron a su cintura una cadena pesada,
y à cada pie su grillete, y una argolla à la garganta
dabanle por alimento seis onzas de pan tasadas,
y cuando le parecía, el infame perro baja,
y con un grueso cordel cruelmente le azotaba,

(*Doña Francisca la cautiva*, I: 58-72)

El cautivo del Puerto de Santa María nos habla de las palizas y otros castigos que le dan los criados del amo cuando rechaza la demanda de renegar y casarse con su hija:

Quando aquella perreria
me cercaron, y me ataron de los pies, y luego tiran

es falsa, y así te advierto, te bautices y no temas
(*San Antonio a lo militar*, II: 152-156)

Los fieles que sufren por la fe están salvados y puestos en libertad milagrosamente también. En *El cautivo del Puerto de Santa María*, los musulmanes meten al protagonista en un arca mientras deciden qué hacer con él. Mientras tanto, la Virgen le rescata:

mas la Princesa MARIA
sus maravillas obrando, en un baxel que venia,
navegando por el mar cargado de mercancias,
traxo el Arca y el Cristiano, y en su Popa lo ponía;
(*El cautivo del Puerto de Santa María*, II: 126-132)

En varios romances de cautivos, una reunión familiar ocurre como parte del milagro. Como vimos arriba en *Don Juan Rosique*, San Antonio revela al protagonista renegado que dos cautivos, a quienes ha tratado con gran crueldad, son su mujer y su hijo. Don Manuel Sánchez de Rueda hace un descubrimiento parecido una noche cuando la Virgen del Rosario, “muy resplandeciente, y bella” (II: 138) se le aparece en un sueño y le dice, “[...] Si te libro / es porque por ti me ruega / el Clerigo, que en prisiones / tienes con grande pena” (II: 141-144). En ambos casos, es la fe de un pariente maltratado y desconocido la que redime al renegado.

Mientras muchos de los cautivos logran la libertad, otros acaban su vida como mártires. Aunque nos pueden parecer muy distintos, en el contexto del romance de ciego, ambos desenlaces, libertad o martirio, se consideran felices. Tanto el cristiano que se mantiene firme y resiste las demandas de renegar como el renegado que vuelve a la iglesia, mueren por la fe. El título completo de *Antonio de Salafranca*, por ejemplo, revela claramente cómo terminará el romance: “Nueva relacion y curioso romance en que se dà cuenta y declara el rigoroso martyrio que han executado en la ciudad de Tunez, con un Christiano Cautivo llamado Antonio de Salafranca”. Como ejemplo del segundo caso, el arrepentido cautivo de Écija cuenta el fin horroroso que les espera a él y a su esposa, que, “destestando la Secta / de su torpe nacimiento” (II: 45-46), se ha convertido a la fe cristiana. El mártir acepta su destino de muy buena voluntad, pensando en “lo mucho que gano / por tan poco como pierdo” (II: 215-216).

[...] à vista de todo el Pueblo
despojados de la ropas nos pongan para escarmiento,
que allí nos apedren, y antes que el ultimo aliento
de nuestra vida rindamos disponen con duro pecho,
que á las colas nos amarren de tres fuertes Potros negros,
y que arrastrados seamos sin piedad ninguna, y luego
mandan que á una gran hoguera, que han de hacer para este efecto,
los Ministros nos arrojen con violencia, y con desprecio,
por que en las voraces llamas hechos cenizas acabemos.
(*El cautivo de Écija*, II: 190-206)

En los romances de ciego hay también personajes que buscan el martirio: Blas de León, por ejemplo, “determinó con aliento / ser Martir de Jesu-Christo, / por su santa

Ley muriendo" (98-100). Como resultado de sus acciones, los musulmanes le condenan a una muerte lenta y dolorosa:

Mandó poner en la plaza un palo muy alto y grueso,
y en él diez fuertes escarpas de fino templado acero,
y en ellas lo claven vivo por la mitad de su cuerpo,
y hasta que llegue á espirar, que lo dejen allí puesto.

(*Blas de León*, 181-188)

Otro personaje que activamente escoge el martirio es Leonido de San Pedro. Después de abjurar, vuelve a la fe cristiana e inmediatamente se dirige a la plaza de Argel, donde se pone a predicar. Es sentenciado a morir crucificado. Al final el narrador anuncia la moraleja que debemos tomar del romance: "[...]siguiendo de Dios / la Fè Santa y verdadera; / no siguiendo de Mahoma / el falso Alcoràn, y Secta" (*Leonido de San Pedro*, 223-226).

4. ROMANCERO E HISTORIA

¿Hasta qué punto se conforman los romances de cautivos con la realidad histórica del cautiverio? Examinamos primero las demandas de abjurar, que son un constante en estos textos, y luego consideramos los trabajos que hacen los cautivos.

Con ciertas excepciones, los musulmanes ni les animaron ni les forzaron a los cautivos a convertirse al Islam; al contrario, permitieron a los cristianos practicar su fe, y, en ciertos lugares, las autoridades prohibieron que los cautivos renegaran. En su artículo «The Exercise of Religion by Spanish Captives in North Africa», Ellen Friedman explica los varios factores que se combinaron para producir este resultado. Permitir la práctica de la religión cristiana era parte de la tradición musulmana de tolerancia, pero había motivaciones económicas también.

Although the Moslem tradition of tolerance was a factor [...] of even greater significance were various economic considerations. The North Africans wanted to protect their investments. They believed that their slaves would be better, more obedient workers if they were provided with the solace of religion. Even more important they wanted to have either the unrestricted services of their Christian slaves or their ransom prices. Conversion by their captives would have deprived them of both. Thus, by encouraging Christian religious activity and discouraging apostasy they hoped to retain the economic value of their captives. (Friedman, 1975: 34)

Me parece importante notar también que en otros géneros romancísticos los musulmanes no suelen insistir en que sus cautivos renuncien a la fe cristiana. Esta secuencia esencial en los romances de ciego transforma al musulmán en adversario religioso despiadado, un papel que no asume en otros romances. En romances fronterizos, por ejemplo, el musulmán es enemigo militar, no adversario teológico.

Ahora vamos a pasar a una breve discusión de la labor que hacen los cautivos. En la secuencia que denominé *Consecuencias*, los cautivos que no reniegan a veces son castigados con trabajos físicos que o son humillantes porque generalmente son propios de bestias o requieren mucho esfuerzo o los dos. El renegado Don Juan Rosique, sin saber

que el cautivo es su hijo, le ata a una noria, “como si fuera una bestia, / haciendole sacar agua / para regar una huerta” (*Don Juan Rosique*, I: 156-158). *El cautivo del Puerto de Santa María* narra los trabajos que Zelima —furiosa porque él se negó a renunciar la fe y casarse con ella— manda que haga:

Junto con otro Cristiano, al punto que amanecía,
me uncen en una Carreta, y de una cuesta arriba
nos hacen traer piedras para un Jardin que querían
levantar unas paredes: Y llegando al medio día,
veníamos à la casa, y alli me dàn por comida,
cocida con agua y sal, de cebada una quartilla,
como si yo fuera bestia me trataban, y tenían.

[...] [...]

y luego vienen tres Moros, que para el caso tenían,
atandome en una Noria, y hasta que la luz del día
a su retiro se oculta, sacar el agua me hacían.

(*El cautivo del Puerto de Santa María*, I: 137-150, 157-163)

En estos dos textos escuchamos ecos de un romance del siglo XVI, el *Romanze que dize mi padre era de Ronda* (IGR: 0443) —conocido también como *El cautivo del renegado*—, donde el cautivo, hablando de su amo, dice:

y llevárame a su casa, echárame una cadena.
Dábame la vida mala, dábame la vida negra:
de día majaba esparto, de noche molía cibera,
echóme un freno a la boca porque no comiese della

(*Cancionero de romances*, 1914: 229)

Aquí los cautivos hacen una labor generalmente reservada a un animal. Una diferencia interesante entre los dos textos es que mientras el cautivo del renegado tiene un freno que le hace imposible comer la comida de bestia que muele, al pobre Francisco le obligan a comer cebada, “como si yo fuera bestia” (II: 149).

En contraste con lo que vimos con la demanda de renunciar, la historia nos da testimonio de trabajos parecidos a los que hacen el cautivo del renegado y los cautivos de los romances de ciego. En su libro *Spanish Captives in North Africa in the Early Modern Age*, Friedman (1983: 69) habla del caso de Don Miguel de Sesa, cautivo en Tetuán a finales del siglo XVI: “Don Miguel de Sesa, a Spanish nobleman who was a household slave in Tetuán at the end of the sixteenth century, was kept in a dungeon in his master’s house throughout his captivity and made to drive a flour mill that was kept in his cell”.

Hay evidencia también de cautivos haciendo labores parecidas a las que hace Francisco trayendo piedras para varios proyectos cívicos. En Argel, eran los cautivos quienes hicieron el trabajo constante de reforzar el malecón que protegía el puerto del viento. Friedman (1983: 69) explica cómo ellos tenían que romper piedras en canteras a dos leguas del puerto, ponerlas en carros y traerlas al puerto. Durante el siglo XVIII, la excavación de ruinas romanas cerca de la ciudad era otro proyecto que requería la labor de cautivos y consistía en transportar grandes cantidades de piedras. Entonces el esfuerzo físico demandado de los cautivos en estos textos no es invención, corresponde a la realidad.

5. CONCLUSIONES

Y ahora unas conclusiones. Primero, en cuanto a la forma, el romance de ciego tiene una estructura retórica bien definida, y los romances que tratan el tema del cautiverio no constituyen una excepción. Como hemos visto, la narración de estos romances está estructurada en secuencias que son fáciles de reconocer. Segundo, en cuanto al contenido, los romances de cautivos presentan una mezcla de realidad e invención. Reflejan la verdadera ansiedad que sentían muchos españoles con respecto al cautiverio, especialmente los que vivían en la costa o viajaban por el Mediterráneo. El punto de partida es una situación de la vida cotidiana, una situación en que los miembros del público podrían imaginarse. Las narraciones cuentan los rigores y las dificultades del cautiverio. Los trabajos que hacen los cautivos son realistas, y algunos son bien duros, como cargar piedras o sacar agua. En contraste con el realismo de los trabajos, las demandas de renegar parecen invención y nos llevan a la cuestión del proyecto ideológico detrás de estos textos. La transformación del musulmán en enemigo religioso funciona como parte del mensaje religioso, moralizante que el texto imparte. Los romances de ciego son, en efecto, sermones en forma poética diseñados para enseñar lecciones cristianas: temer a Dios, creer en su gracia infinita, rogar a los santos, mantenerse firme en la fe, y los romances de cautivos sirven este fin.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- CATALÁN, Diego (1978), «Los modos de producción y 'reproducción' del texto literario y la noción de apertura», en Antonio Carreira, Jesús Antonio Cid, Manuel Gutiérrez Esteve y Rogelio Rubio (eds.), *Homenaje a Julio Caro Baroja*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 245-270.
- CATALÁN, Diego (1979), «Análisis semiótico de estructuras abiertas: El modelo 'Romancero'», en Diego Catalán, Samuel G. Armistead y Antonio Sánchez Romeralo (eds.), *El Romancero hoy: Poética, Segundo Coloquio Internacional*, 231-249.
- Cancionero de romances impreso en Amberes sin año* (1914), Ramón Menéndez Pidal (ed.), Madrid, Junta para Ampliación de Estudios / Centro de Estudios Históricos.
- CERVANTES, Miguel de (2001), *Novelas ejemplares*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Accesible en línea en: <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcf7694>>.
- FRIEDMAN, Ellen G. (1975), «The Practice of Religion by Spanish Captives in North Africa», *Sixteenth Century Journal*, 6, nº1 (1975), 19-34.
- FRIEDMAN, Ellen G. (1983), *Spanish Captives in North Africa in the Early Modern Age*, Madison, University of Wisconsin Press.
- Novísima Recopilación de las leyes de España* (1805), Madrid.
- SUTHERLAND, Madeline (1991), *Mass Culture in the Age of Enlightenment: The Blindman's Ballads of Eighteenth-Century Spain*, New York, Peter Lang.

APÉNDICE 1 – ROMANCES CITADOS

URL: <<https://cudl.lib.cam.ac.uk/collections/spanishchapbooks>>

Antonio de Salafrauca. Córdoba, Luis de Ramos y Coria, s.a., Cambridge University Library, Item no. 33 in volume Syn.6.77.7.

Blas de León. Valencia, Imprenta de Laborda, 1822. British Library, Item nº T17 in volume 1074.g.27.

El cautivo de Écija. Málaga, Felix de Casas y Martinez, s.a., British Library, Item nº T48 in volume 1074.g.24.

El cautivo del Puerto de Santa María. s.l., s.i., s.a. British Library, Item nº T61 in volume 1074.g.23.

Don Antonio Eusebio y Doña Nicolasa. s.l., si., s.a. British Library, Item nº T87 in volume T.1957.

Don Juan Rosique. Barcelona, Herederos de Juan Jolis, s.a., British Library, Item nº T72 in volume G.11303.

Don Manuel Sánchez de Rueda. Valencia, Agustin Laborda, s.a., British Library, Item nº T10 in volume T.1958.

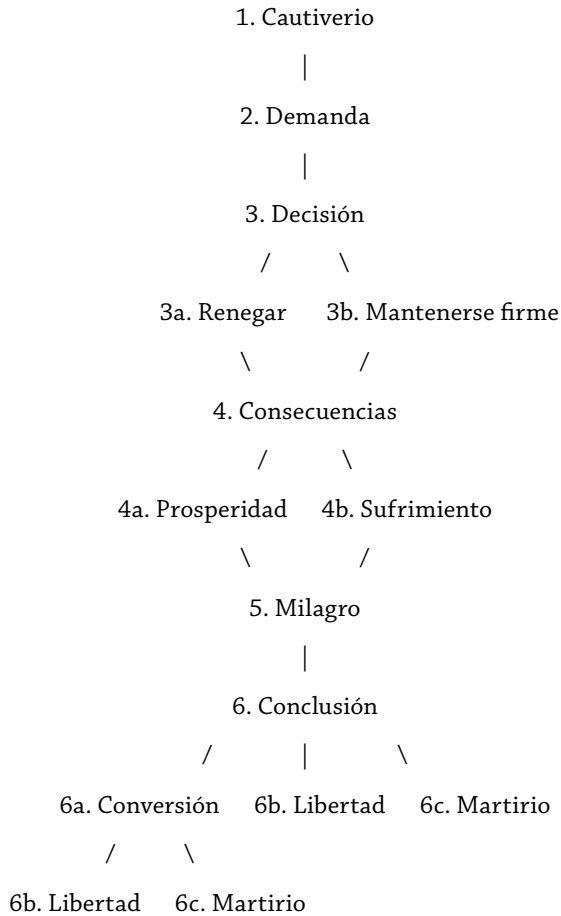
Doña Francisca la cautiva. Córdoba, Da. Maria Josefa de Galvez, Viuda de D. Luis de Ramos, s.a., British Library, Item nº T101 in volume 11450.h.5.

Leonido de San Pedro. Valencia, Agustin Laborda, s.a., British Library, Item nº T77 in volume T.1957.

La monja de Nápoles. s.l., si., s.a. Cambridge University Library, Item nº 180 in volume 7743.c.114.

San Antonio a lo militar. Málaga, Felix de Casa y Martinez, s.a., British Library, Item nº T2 in volume 11450.f.28.

APÉNDICE 2 – EL ROMANCE DE CAUTIVOS: SECUENCIAS NARRATIVAS



EDIÇÃO CRÍTICA DO *CANCIONERO DE ROMANCES*

EL CORRECTOR DEL *CANCIONERO DE ROMANCES* DE 1555*

JOSEP LLUÍS MARTOS

Universidad de Alicante

RESUMEN

La presencia del humanista valenciano Juan Martín Cordero en Flandes a mediados del siglo XVI y su relación con el impresor Martín Nucio han llevado a pensar que ambos pudiesen haber colaborado en la edición del *Cancionero de romances*. Tal hipótesis es imposible para las ediciones de 1546 y de 1550, porque Cordero ni llegó a Flandes ni conoció a Nucio hasta 1554, aunque esto sí que le permitiría haber intervenido en la edición de 1555, al menos como posibilidad cronológica. Sin embargo, su actividad como traductor y corrector de obras humanistas apuntan en sentido contrario y así lo confirma, de hecho, que un 25% de las reglas que propone en su tratado ortográfico de *La manera de escrevir en castellano* no se apliquen en el *Cancionero de romances* de 1555, que no fue corregido, por tanto, por Juan Martín Cordero.

PALABRAS CLAVE

Juan Martín Cordero; Martín Nucio; *Cancionero de romances*; *La manera de escrevir en castellano*; imprenta; Flandes.

ABSTRACT

The presence of the Valencian humanist Juan Martín Cordero in Flanders in the mid-sixteenth century and his relationship with the printer Martín Nucio have led to believe that both could have collaborated in the edition of the *Songbook of romances*. Such a hypothesis is impossible to state for the editions of 1546 and 1550, because Cordero neither came to Flanders nor met Nucio until 1554, although this would allow him to have participated in the 1555 edition, at least as a chronological possibility. However, his activity as a translator and a proofreader of humanist works points in the opposite direction. In fact, one can confirm it since the 25% of the rules proposed in his spelling treaty are not followed by the *Cancionero de romances* of 1555, which was not corrected, therefore, by Juan Martín Cordero.

KEYWORDS

Juan Martín Cordero; Martín Nucio; *Cancionero de romances*; *La manera de escrevir en castellano*; printing; Flanders.

* Este trabajo se enmarca dentro del proyecto 'Cancionero, romancero y fuentes impresas', financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (FFI2017-86313-P), del cual soy investigador principal.

No disponemos, a día de hoy, de una edición crítica del *Cancionero de romances*, sino, exclusivamente, de dos facsímiles (Menéndez Pidal, 1945; Díaz-Mas, 2017), de una edición paleográfica (Rodríguez-Moñino, 1967) y de otra actualizada (Clavería, 2004). O, más bien, no contamos con una edición de estas características que afecte a toda la colección impresa por Martín Nucio, puesto que, en realidad, sí que se han editado filológicamente y con fundamentos ecdóticos algunos de sus romances usándola como testimonio base, como ocurre en las antologías de Di Stefano (1993 y 2010) y de Díaz-Mas (1994). Es muy probable que la recurrencia a estas soluciones —siempre parciales o insatisfactorias ante el reto de fijar críticamente una colección de romances de esta entidad— se deba a una cierta prevención ante la mutabilidad textual propia del género, si no es que se trata, simplemente, de la complejidad de ejecutar un proyecto de tales características, con más de ciento cincuenta testimonios colacionables, entre testimonios raíces y troncales¹, lo que no implica que todos ellos hayan sido fuente directa de tal proyecto editorial.

En cualquier caso, las bases para una edición crítica de la primera gran colección² del romancero impreso se han ido construyendo desde las propuestas de Di Stefano (1990 y 2013), que defendía y defiende, sin olvidar la “textualidad dinámica” de los romances, la aplicación de una metodología ecdótica paralela a la utilizada en la fijación filológica de otro tipo de textos³. El propio Di Stefano aplicó el método en la edición de sus romances (1993 y 2010)⁴, en los que se reivindicaba las fuentes materiales y, especialmente, las impresas (1977 y 2014), cuyo papel resultó esencial para la conservación, la transmisión e, incluso, la mismísima fijación de los textos (2006). Con anterioridad a la primera de estas antologías, había ensayado su teoría ecdótica en la edición de romances concretos (1988, 1989 y 1992)⁵, como demostración de una propuesta metodológica, desarrollada poco antes, en 1984. Hacia esta línea apuntaban ya algunas antologías previas a la primera de Di Stefano, que dan paso a trabajos textuales de la calidad filológica de la edición

1. Según la clasificación de Higashi (2016a y 2017a): testimonios raíces o fase pre-editorial, testimonios troncales o *codices descripti* y testimonios posteriores de las ramas periféricas.

2. “La fórmula editorial que propuso Martín Nucio hacia 1547-48 resulta, frente al panorama circundante, abultadamente novedosa y sin competidores (o se concentra, al menos, en transmitir esa sensación triunfalista al posible comprador y virtual lector en su presentación editorial, titulada autorizadamente ‘El impressor’). Si la etiqueta editorial de *Cancionero de romances* funge de híbrido entre el *Cancionero general de muchos y diversos autores* de Hernando del Castillo y la nueva fórmula que se propone (en la que estratégicamente se prescinde de las etiquetas editoriales que identificaban los romances en los pliegos sueltos), no es menos cierto que en el título completo de la compilación se deja sentir la rivalidad y superación del volumen que se presenta al lector, un compendio exhaustivo, frente a la caótica parcialidad del pliego suelto” (Higashi, 2013a: 43).

3. Partiendo de la elección del *codex optimus*, elaborando un *stemma codicum* y proporcionando un aparato completo de variantes y la correspondiente anotación erudita.

4. “Aunque es cierto que la edición de Giuseppe Di Stefano coincidía en lo fundamental con este movimiento en el que se destacaba el estudio de las fuentes impresas, no llegaba hasta aquí atraído por los criterios editoriales de una colección como había sucedido en otros casos, sino que se trataba de un camino seguido de forma natural a través de sus propios estudios sobre la transmisión impresa en los pliegos sueltos y de los romanceros como un género editorial, así como de la experiencia personal adquirida al aplicar y adaptar los principios de la ecdótica al corpus romanceril y comprobar que las variantes de la tradición resultaban más cercanas a los patrones de variación que podían advertirse en los impresos de la época que a los de la transmisión oral. Lo que en 1993 era una hipótesis probable, según podía comprobarse en las calas ecdóticas realizadas por Di Stefano, es una certeza en esta nueva compilación de 2010 donde, según señala su editor, ‘abundan las microvariantes en manuscritos e impresos, que poco tienen que ver con la recreación propia de la poesía oral’ (9)” (Higashi, 2013b: 179-180).

5. Modelo que siguió Higashi (2004) al editar el romance cidiano *Cuidando Diego Lainez*.

casi coetánea de Díaz-Mas (1994) y de la más reciente de Laskaris (2005), así como a una línea de investigación que, siguiendo el camino abierto, reflexiona sobre el método de edición del romancero impreso, uno de cuyos hitos fue, sin duda, el monográfico de Garvin (2007).

En la última década, se ha desarrollado ampliamente esta línea de estudio que parte de la materialidad de las fuentes de la poesía de romancero y que atiende a aspectos socio-literarios relacionados con el negocio de la imprenta⁶, que recibe productos cortesanos y urbanos para, en ese mismo espacio, divulgarlos. Los trabajos de Vicenç Beltran sobre la difusión de esta literatura a través de los pliegos (2005 y 2006) se convirtieron pronto en un referente ineludible y fueron el origen de una investigación mayor sobre el romancero impreso, que ha acabado viendo la luz muy recientemente (2014 y 2016a) e, incluso, ha desembocado en nuevas monografías, como las dedicadas a las tres partes de la *Silva de varios romances*⁷.

Debemos enmarcar en este interés por la materialidad de los testimonios y su consecuente repercusión ecdótica que Higashi (2016a: 306) haya reivindicado la necesidad de una fase previa del proceso de edición crítica del romancero impreso, como es la *collatio externa*, concepto acuñado y desarrollado por Orduna (2000: 186-197), consistente en una primera filiación de los testimonios a partir de su materialidad⁸. A ello responde, en última instancia, un reciente monográfico publicado en *eHumanista* (Martos, 2016b), en el cual el trabajo del propio Higashi (2016a) describe, precisamente, los testimonios troncales del *Cancionero de romances* —no solo los cuatro salidos de las prensas de Martín y Felipe Nucio, sino también las casi coetáneas ediciones de Miles y Nájera (1550), así como la lisboeta de 1581. En esta línea, el trabajo de Dumanoir (2016) hace lo propio sobre la materialidad de los primeros testimonios manuscritos del romancero y el de Garvin (2016) reflexiona sobre las fuentes impresas de la compilación de Martín Nucio. Y, en este mismo sentido, resulta de especial interés el estudio de la *editio princeps* del *Cancionero de romances* en el contexto de producción del taller de Nucio de aquellos años, a cargo de Martos (2017a), que fecha la edición de esta obra en 1546.

Sobre la mutación de los textos en los testimonios emanados tanto de la cultura manuscrita, como de la producción editorial, así como sobre las dificultades de edición crítica que ello comporta, se ha reflexionado mucho en los últimos años y, en cuanto al romancero, lo han hecho, sobre todo y precisamente, Virginie Dumanoir, Mario Garvin y Alejandro Higashi⁹, miembros todos ellos del grupo CIM¹⁰. Este espacio internacional de

6. En esa línea está mi trabajo sobre el público del *Cancionero de romances* (Martos, 2010).

7. A manera de extensas introducciones a los facsímiles correspondientes (Beltran, 2016b; 2017a y 2017b).

8. "La aproximación material, sistemática y minuciosa a los códices y a los impresos es el primer paso para un proceso de edición crítica de la poesía medieval y renacentista, pasando después a los aspectos estructurales de la recopilación, para comprobar las variantes y las variaciones de los poemas, a través de las lagunas, del desorden de versos o de estrofas y del análisis de las variantes propiamente dichas. En definitiva, para una edición crítica, hay que partir del análisis material de los testimonios para llegar a la *collatio codicum* y, desde ella, para establecer con solvencia la fijación textual" (Martos, 2016a: 256).

9. Véase Dumanoir, 1998; 2003; 2009; 2012; 2014a; 2014b; 2016; 2017a; 2017b, 2018 y en prensa; Garvin, 2006a; 2006b; 2007; 2014; 2015; 2016; 2017 y 2018; e Higashi, 2004; 2012; 2013a; 2013b; 2013c; 2014a; 2014b; 2015a; 2015b; 2016a; 2016b; 2017a y 2017b.

10. Formamos parte de este grupo, a día de hoy, María Jesús Díez Garretas (Universidad de Valladolid), María Mercè López Casas (Universidade de Santiago de Compostela), Nancy Marino (Michigan State University, Estados

investigación, que dirijo desde hace una década, se dedica, esencialmente, a la ecdótica aplicada a la poesía de cancionero y de romancero de origen cortesano y/o urbano, desde la catalogación, descripción y estudio de sus fuentes materiales, hasta la fijación crítica de los textos. No es extraño, por tanto, que sea en este contexto, que se haya gestado un objetivo como la edición crítica del *Cancionero de romances*, cuyos límites y cuya justificación ecdótica han desarrollado recientemente Garvin / Higashi (2017).

Consciente de la innovación editorial¹¹, como lo era de tantas otras iniciativas emprendidas, Martín Nucio lleva a la imprenta en 1546 la primera gran colección del romancero antiguo, dando lugar, con ello, a un nuevo género de impresos el alcance de cuyo éxito, quizás, no llegó a imaginar¹². Su repercusión en otras imprentas, manteniendo la tendencia de sus ediciones con mejor acogida, se alcanzó entre dos y cuatro años, y es en esa estela que, más allá de su influencia conceptual en otras colecciones, debemos concebir los *Romances* de Guillermo de Miles, en Medina del Campo, de 1550, y la *Primera parte de la Silva de varios romances*, de Esteban de Nájera, en Zaragoza, de ese mismo año, en el que Nucio también imprimió su segunda edición del *Cancionero de romances*¹³, quizás como reacción a alguno de estos impresos peninsulares, mejorándolos; quizás pensando en un público cortesano que aún estaba en Flandes tras la llegada de Felipe; o, quizás y simplemente, en esa tendencia editorial y, por tanto, comercial de revisión de sus productos, que, para esta antología, llegará a su punto culmen en la edición de 1555, mientras que la de 1568, ya en la imprenta de su hijo Filipo, parte de esta y raramente la modifica

Unidos), Antonia Martínez Pérez (Universidad de Murcia), Josep Lluís Martos (Universitat d'Alacant), Manuel Moreno (University of Liverpool, Reino Unido) y Ana María Rodado Ruiz (Universidad de Castilla-La Mancha), como equipo dedicado a la poesía de cancionero castellana y catalana; y Virginie Dumanoir (Université Européenne de Bretagne Rennes 2, Francia), Mario Garvin (Universität Konstanz, Alemania) y Alejandro Higashi (Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México), en calidad de especialistas en poesía de romancero. El grupo CIM ha sido receptor de cuatro proyectos de investigación ministeriales (FFI2008-04486, FFI2011-25266, FFI2014-52266-P y FFI2017-86313-P). Ha ofrecido a la comunidad científica cuatro monográficos de carácter polifónico, en todos los casos coordinados y editados por Martos (2011, 2014a, 2016 y 2017b), que ayudan a la confección de ese canon de transmisión de la poesía de cancionero y de romancero. Asimismo, ha creado un espacio de debate científico y de colaboración entre investigadores, como son los coloquios internacionales CIM, de carácter trienal y que ya ha contado con dos ediciones. E, igualmente, ha generado la única revista especializada hoy por hoy en poesía de cancionero y, hasta hace muy poco, de romancero hispánico: la *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, alojada en la web CIM (www.cancioneros.org), en la que se pueden encontrar otras secciones.

11. A diferencia de lo que pensaba Rodríguez-Moñino (1967: 9): "Cuando el impresor antuerpiense Martín Nucio recogió un haz de cuadernillos populares de romances y formó con ellos un tomito de poco más de quinientas páginas, bien ajeno estaba, sin duda, a sospechar que abría los cimientos de un obra gigantesca: la de dar cuerpo a la colección del romancero viejo español".

12. "La fórmula editorial que propuso Martín Nucio [...] resulta, frente al panorama circundante, abultadamente novedosa y sin competidores (o se concentra, al menos, en transmitir esa sensación triunfalista al posible comprador y virtual lector en su presentación editorial, titulada autorizadamente 'El impressor'). Si la etiqueta editorial de *Cancionero de romances* funge de híbrido entre el *Cancionero general de muchos y diversos autores* de Hernando del Castillo y la nueva fórmula que se propone (en la que estratégicamente se prescinde de las etiquetas editoriales que identificaban los romances en los pliegos sueltos), no es menos cierto que en el título completo de la compilación se deja sentir la rivalidad y superación del volumen que se presenta al lector, un compendio exhaustivo, frente a la caótica parcialidad del pliego suelto" (Higashi, 2013a: 43). Véase, también, Garvin / Higashi (2017: 90-91).

13. Corrigiendo el corpus, por ampliación o reducción, fundamentalmente, y la textualidad de los romances, para lo que remito a Garvin (2007: 220-232), que corrige Rodríguez-Moñino (1967: 25-34) en cuanto a las supresiones, que son dos y no cuatro; y a las adiciones, que son treinta y no treinta y dos. Véase, además, Garvin / Higashi (2017: 91-92).

para mejorarla¹⁴. Su influencia llega a generar aún una edición del *Cancionero de romances* en el taller lisboeta de Manuel de Lyra, en 1581, el último de sus testimonios troncales.

No considero, sin embargo, que el *Cancionero de romances* de 1546, pueda interpretarse, desde la magnitud de su recepción y desde la focalización del objeto de estudio, como un proyecto editorial tan complejo que se pueda alargar en los años¹⁵, sino que debió de gestarse en una relación causa-efecto ante la idea de incorporar algunos romances como poema de remate de la *editio princeps* de la *Cárcel de Amor* nuciana y ante la buena recepción comercial de tal iniciativa. De los ciento cincuenta y seis romances de esta colección, más de una cuarta parte proviene “de materiales que tenía disponibles en el taller en el momento en que concibe su compilación. Así, aunque cuantitativamente Nucio saca la mayoría de romances de pliegos sueltos, la base primera la forman aquellos textos que tenía a mano” (Garvin, 2016: 299). Además, estamos hablando tan solo de unos treinta o treinta y cinco pliegos¹⁶, todos de una misma horquilla temporal, la mayoría de la imprenta de los Junta y otros de los Cromberger¹⁷, lo que, además de lo limitado de las fuentes, podría estar indicando una procedencia conjunta de tales materiales, quizás, incluso, de una o dos bibliotecas particulares, o quizás de una o dos adquisiciones. O poco más. En cualquier caso, ni son muchas las fuentes que necesitó reunir Nucio, ni es fácil justificar una excesiva atomización de estas, ni creo que este impresor no dispusiese ya de alguna¹⁸, pues solo desde la recurrencia a unos materiales propios o cercanos puede improvisar la inclusión de unos textos de remate en su edición de la *Cárcel de Amor*. Esta es la prueba más evidente, por tanto, de que Nucio disponía de algún pliego suelto antes de la edición del *Cancionero de romances*.

Este proyecto debió de tener una cierta dosis de improvisación, habida cuenta, además, de que en 1550 se actuó sobre el corpus de la *editio princeps* ampliándolo, reordenándolo y corrigiéndolo, teniendo que esperar para una mayor revisión textual interna a la tercera de sus ediciones, la de 1555, en la que “puede percibirse una voluntad de modernizar formas que probablemente parecían antiguas para los operarios del taller de Nucio” (Garvin / Higashi, 2017: 92). Y es que este es, de hecho y ya desde época incunable, uno de los principales mecanismos de “intervención del corrector de imprenta, porque la substitución de términos arcaicos o específicos por referentes lingüísticos más modernos y menos oscuros es uno de los rasgos caracterizadores de la adecuación

14. De hecho, más bien genera errores, la mayoría de veces derivados de alteración de grafías por caja sucia.

15. Ya no previamente, desde la estancia de Nucio en España, sino ni siquiera desde el momento en que decidió llevarlo adelante.

16. Pues hay que distinguir entre los que utilizó fehacientemente Nucio y aquellos que son susceptibles de haberse convertido en estas fuentes o de aquellos que deban anotarse en una edición crítica de estos poemas.

17. “Con los datos conocidos, Nucio parece haber recurrido únicamente a unos treinta o treinta y cinco pliegos. Además, aun teniendo en cuenta todas las pérdidas sufridas e incluso la posibilidad de que el panorama real fuera hartamente distinto del que los pliegos conservados dan noticia, no puede ser casual que de esa treintena la mayoría de pliegos procedan de la imprenta burgalesa de los Junta y, en menor medida, de la sevillana de los Cromberger: ambos tenían tienda en Medina del Campo y eran, por las fechas en que Nucio comienza su compilación, probablemente las dos imprentas más potentes. Estos datos me llevan a creer, incluso, que los pliegos que usó Nucio mostrarían incluso una cierta cercanía temporal, estando todos impresos en la década de los treinta o cuarenta” (Garvin, 2016: 300).

18. “De igual modo, todo esto que venimos apuntando no impide, de ningún modo, que entre las fuentes del *Cancionero de romances* ya se encontrara algún pliego traído hasta Amberes por Nucio o por quien fuera” (Garvin, 2016: 297).

lingüística de los textos impresos” (Martos, 2014b: 2012). El corrector de imprenta ac-túa, por tanto, más allá de los errores de cajista, derivados de la caja sucia, de la mala lectura del manuscrito o de un fallo de memoria¹⁹.

Sería un error muy reduccionista creer que la tarea del corrector tiene poca repercusión en un texto impreso²⁰ y que se limita a sencillas restituciones de grafías ausentes o alteradas, puesto que incluso estas pueden llegar a generar una variante que se aleja del texto original y que es muy compleja de detectar: «En un proceso habitual de corrección, el encargado de ésta manipula lecciones correctas o con sencillos errores de copista, de manera que llega a generar lecciones equivocadas muy difíciles de encontrar si no disponemos de la variante original en la tradición textual conservada» (Martos, 2014b: 1012)²¹. Estas intervenciones pueden dar lugar a heterometría en el poema, de manera casual o como voluntad directa del corrector al generar una variante, algo que no debía de resultar nada extraño en la imprenta de época humanística, ni siquiera en latín y, por lo tanto, menos aun en romance y en un género como el romancero²².

La figura del corrector es reconocida explícita y frecuentemente en las portadas o los colofones de impresos teológicos y humanistas, puesto que en ambos casos las intervenciones deben tener un grado de sutileza mucho mayor, para no incurrir en herejía, ni cometer errores que atentasen contra los textos latinos originales, lo que podría desembocar en una condena de la edición o, incluso, de futuros productos del impresor en cuestión. En el resto de obras, sin embargo, no suele emerger tal reconocimiento y esto, por sí mismo, ya es sintomático, más allá de que el perfil del corrector de imprenta sea siempre el de personas doctas, normalmente estudiantes y graduados de las universidades cercanas, con buen dominio de gramática y retórica, en latín y en vulgar, y con otros conocimientos que puedan ser complementarios²³. Y estos no faltaban en Flandes a mediados del siglo XVI, convertida en importante núcleo humanista y con centros de referencia europea como el de la Universidad de Lovaina.

Uno de ellos fue el humanista valenciano Juan Martín Cordero y Olivar, a cuyo periplo flamenco y a cuya relación con la imprenta me he dedicado desde hace una década²⁴. Poniendo en paralelo los datos derivados de los impresos materiales y los que él mismo nos ofrecía en unas memorias de este período redactadas treinta años después (c. 1588) (Martí Grajales, 1927), he podido reconstruir su etapa en Flandes y su relación con la

19. “Podemos señalar que los errores debidos a la caja sucia o al cajista que, inconscientemente, toma un tipo de un cajetín equivocado, producirá por lo general palabras sin sentido o dispartes; en los que se deben a una mala lectura del manuscrito puede ocurrir esto mismo, o no; pero de los que se producen por fallo de memoria siempre resulta una palabra completa y, por lo general, con cierto sentido, aunque ni la palabra ni el sentido fueran los previstos por el autor” (McKerrow, 1998: 273).

20. Véase Dadson (2000) y Trovato (2009).

21. Véase también McKerrow (1998: 273-274).

22. Como expliqué en su día, a propósito de una variante concreta de la *Vida de la sacratísima Verge Maria* de Joan Roís de Corella: “por un lado, la sustitución del término ‘senyora’ por ‘reyna’ (v. 36) da lugar a lecciones equipolentes en apariencia, a pesar de que, en realidad, la lección sustitutoria genera un verso hipométrico” (Martos, 2014b: 2012).

23. Para el perfil de los correctores, véanse los interesantes testimonios antiguos que documenta Dadson (2000: 97-99).

24. Y en ello sigo, de lo que es buena muestra este trabajo, otro que le seguirá en que hablo de su relación con otros impresos de Martín Nucio y, sobre todo, la edición crítica de sus *Memorias*, que preparo desde hace años.

impresión de aquellas tierras, en general, y con el taller de Martín Nucio, en particular (Martos, 2015). No negaré que mi interés por esta figura venía inducido por ciertas afirmaciones que lo relacionaban con las ediciones del *Cancionero de romances* y del *Cancionero general* salidas del taller de Martín Nucio, por el contacto profesional documentado entre el humanista y el impresor en cuestión. Peeters Fontainas dedujo, de esto, que “sans doute est-ce lui qui mit la dernière main à tant d'éditions célèbres sorties de l'officine de Nutius, le *Cancionero de romances*, le *Cancionero general* de 1557” (Peeters Fontainas, 1956: 59-60) y, de ahí, Rodríguez-Moñino consideró factible la hipótesis: “¿No podría pensarse en Juan Martín Cordero, humanista, traductor y editor español para Nucio? Peeters Fontainas ha sospechado agudamente su intervención en el *Cancionero general* (1557) o en los *Lazarillo de Tormes* que salieron de su casa. Sería cosa de plantear en serio esta labor” (Rodríguez-Moñino, 1967: 12, n. 10)²⁵. A partir de esto, Joaquín González Cuenca acaba concluyendo que “se está asentando la convicción de que debajo de la edición del *Cancionero [general]* está el andariego humanista valenciano” (González Cuenca, 2004, I: 74).

Peeters Fontainas no concretaba en su hipótesis la edición del *Cancionero de romances* en que pudo haber intervenido Cordero, de manera que había que atender a tres fechas y tres productos diferentes para confirmar o negar su hipótesis con criterios históricos y/o filológicos. De la reconstrucción de los años de Juan Martín Cordero en Flandes, concluí en aquel trabajo ciertos datos que ayudan a dilucidarlo: su llegada a tierras flamencas a fines de 1553 o, quizás y más bien, a inicios del año siguiente; su contacto con Nucio en 1554; y su colaboración con este como corrector desde 1555 y, como mucho, hasta algún momento de 1557²⁶. “Con estos datos, sería un despropósito sostener la participación de Cordero en la *editio princeps* del *Cancionero de romances* [de 1546] ni en su reelaboración de 1550, mientras que en la reedición de 1555, que sigue fielmente la anterior, ya no habría tenido ningún sentido, más allá de un trabajo técnico como corrector de imprenta” (Martos, 2015: 779). No tenía sentido para la tercera de sus ediciones en los términos a que me refería para los impresos de 1546 y 1550²⁷, porque el cancionero ya estaba forma-

25. Ya lo había hecho antes, en su introducción al diccionario de impresiones hispano-flamencas de Peeters Fontainas (Rodríguez-Moñino, 1965: xviii).

26. “De hecho, la supuesta colaboración entre ambos en el *Cancionero de romances* es una hipótesis imposible, ya que Cordero comenzó su viaje europeo el 20 de agosto de 1550 —con dieciocho años—, llegó a París el 24 de septiembre de ese mismo año y estaba todavía en prisión el 20 de diciembre de 1552. No sabemos la duración de su encarcelamiento, descrito, sin embargo, con mucho detalle en sus *Memorias* (Martí Grajales, 1927: 133-141), aunque hay que suponer que, como muy pronto, hasta avanzado el año de 1553 no abandonó la prisión y, después de alguna otra peripecia, llegó a Flandes, a Lovaina, donde residió desde entonces (Bonilla y San Martín, 1907: 502) hasta su marcha a Amberes en el primer semestre de 1554” (Martos, 2015: 78-79).

27. Y para el *Cancionero general* de 1557: “Cuando estaba prácticamente en prensas, se añadieron al final del volumen algunas composiciones, relacionadas la mayoría de ellas con la boda del príncipe Felipe y María Tudor. Juan Martín Cordero, relacionado con algunas de las principales figuras de la corte hispano-flamenca de Felipe II y habiendo estado en la boda de la que trataban muchos de los poemas, sí que pudo tener acceso a este cancionerillo y, teniendo en cuenta la voluntad de Nucio por imprimir el *Cancionero general*, que respondía en cierta medida al intento de aprovechar el mercado que significaba la estancia de la corte española en Flandes, pudo servir de enlace para su inclusión a efectos comerciales. Hasta aquí pudo llegar una posible intervención de Juan Martín Cordero en la edición del *Cancionero general* de 1557: proporcionar al impresor de la antología unas novedades poéticas que pudieran despertar un interés mayor por este cancionero clásico y diferenciarlo, así, de ediciones anteriores o posteriores. Si esto fue así, sin embargo, no podemos descartar que sí se involucrara como corrector lingüístico y tipográfico del impreso, al menos parcialmente y por lo que respecta a esta última sección, pero esto es algo que no tenemos documentado, a diferencia de lo que ocurre con las traducciones humanistas que salieron del taller de Nucio.

do y no había cambios macro-estructurales en él. Lo que sí encontramos en el *Cancionero de romances* de 1555 es una intensificación de novedades intratextuales, propias de un corrector de imprenta, posibilidad esta que, consciente de los límites que supone el oficio o técnica de un corrector en la imprenta antigua, sugerí explícitamente como posibilidad —“más allá de un trabajo técnico como corrector de imprenta”—, a falta de un análisis concreto que no era el objetivo de aquel artículo, pero sí de mi investigación a medio plazo sobre Juan Martín Cordero y Martín Nucio. Ahora y aquí desarrollo el tema, en el marco de estudio para la edición crítica del *Cancionero de romances*.

Los contactos de Juan Martín Cordero con la imprenta flamenca se establecieron y consolidaron, fundamentalmente, como traductor humanista. Desde el primero de ellos, para imprimir en la oficina de Nucio su versión castellana de la *Cristiada* de Jerónimo Vida dedicada a María Tudor²⁸, pasando por otras traducciones fruto de sus estrechos contactos con humanistas de la corte filipina, para llegar a encargos directos de impresores, como la traducción de las reglas del duelo codificadas por Andrea Alciato y que titula *De la manera de desafío*, que supuso el punto de inflexión para que Cordero comenzase a colaborar con Nucio como corrector de sus impresiones:

De alli [de Lovaina] por falta de dinero torneme a Anuers, y fuy muy rogado por Martin Nucio que a requesta de unos señores mercaderes traduxesse el duello de Alciato, en castellana lengua y lo hize assí, y lo dedique a don Hernando de Gonzaga general del Emperador; después muy rogado tome assiento en casa de Martin Nucio impresor de libros, para corregir sus impresiones, y traduxe las Flores de Seneca que imprimio mi amigo christoual Plantino, y fue el primer libro que el imprimio en Anuers, y estando en casa del Nuncio traduxe nueuamente al Josefo de Bello Judaico, y lo dediqué al Rey nro. S.or.. Y otro libro llamado declamacion²⁹ de la muerte y otras cosas en que puse la manera de bien escreuir en castellano. Traduxe tambien el Eutropio, y traduxe tambien el promptuario de las medallas los quales se imprimiern en lion de francia, por guillermo Ronillio de los mas polidos impressores de lion. Y a requesta de un curioso aleman llamado Huberto Golthzio traduxe tambien las medallas y vidas de todos los emperadores, en forma de pliego, y despues traduxe una doctrina christiana la qual hize despues añadida imprimir en Valencia, y fue impresa en Anuers y en Castilla, y la dirigí al duque de sesa con (quien) tuue estrecha amistad en flandes, hombre

En definitiva y por lo tanto, este dato sería suficiente para relativizar su participación en el proyecto de edición del *Cancionero general* de 1557, por inexistente o por insignificante cualitativa o cuantitativamente” (Martos, 2015: 94-95). Si se quiere cerrar, en un sentido o en otro, una u otra posibilidad, su participación en las adiciones o su papel como corrector del *Cancionero general* de 1557, que aquí se sugieren tan solo, habrá que aportar pruebas históricas y/o filológicas. En su día lo investigaré y, si es posible, también cerraré la cuestión, pero eso ni fue objeto del trabajo sobre el periplo de Cordero en Flandes, ni lo es de este, que resuelve este tema en cuanto al *Cancionero de romances*. 28. “En este tiempo auiendo comenzado en Paris el tiempo que estuue cerrado alli mi carcel y libertad de traduzir la Christiada de Vida, y a mis horas entendiessse en acabar estos libros, los acabe aunque los traduxe tan a la letra que no deuiera, porque por esto me lo prohibieron, siguiendo yo la poesia y frases del dicho Jeronimo Vida. Vineme a Anuers a imprimirlo, y me concerté con el librero, y habilite en el negocio y arte de imprimir quanto otro ninguno” (Martí Grajales, 1927: 144).

29. Corrijo a Martí Grajales (1927: 148), que transcribe *declaracion* por *declamacion*.

de gran juicio, y de partes para Principe muy señaladas, y muy heroicas, este fue nieto del gran capitán Gonzalo Fernández (Martí Grajales, 1927: 147-148).

Este humanista valenciano publica otras dos traducciones en las prensas de Nucio: *Las quexas y llanto de Pompeyo* en 1556 y el *De bello judaico* de Flavio Josefo en 1557³⁰. El primero de estos impresos es, en realidad, un facticio con traducciones de Juan Martín Cordero³¹, cuyo contenido describe en sus memorias de la siguiente manera: “libro llamado declamación de la muerte³² y otras cosas en que puse la manera de bien escreuir en castellano”. Las “otras cosas” incluyen, incluso, la primera de las obras, *Las quexas y llanto de Pompeyo sobre la destrucción de la República Romana* (ff. 2^r-34^v)³³, seguida de la *Muerte atroz que el turco Solimán dio a un hijo suyo* (ff. 35^r-67^v) y de los textos de Erasmo de Rotterdam de la *Declamación de la muerte por consolación de un amigo* (ff. 68^r-86^v) y de la *Exhortación a la virtud* (ff. 87^r-106^v)³⁴. Estas cuatro traducciones vienen rematadas por un opúsculo de Cordero sobre ortografía castellana, que destaca en sus memorias al describir el volumen y que titula *La manera de escrevir en castellano, o para corregir los errores generales en que todos casi yerran* (ff. 107^r-124^v).

Es muy interesante para los objetivos de este trabajo tanto el tratado en sí, como la causa de su extraña inclusión en este volumen, más allá de que la reflexión lingüística y ortográfica forme parte de la órbita de intereses humanistas³⁵. La dedicatoria al secretario de Felipe II, un profesional del discurso de alto rango, podría sugerir que, en algún momento, hubiesen intercambiado ideas respecto a la calidad del modelo lingüístico utilizado en aquellos días, sin aparente voluntad de cambio, mientras que el subtítulo deja entrever su función práctica como tratado para la corrección lingüística, articulado en un listado de normas, que no tengo la menor duda de que debió de nacer ante la insatisfacción de los productos impresos: “Es este error tan vniversal casi entre todos, y mas entre los que imprimen, que ciertamente me corro quando lo veo, y helo de ver aunque no quiera, porque vna vez o otra no puedo dexar de léer algo” (ff. 108^{r-v}). De hecho, Cordero reivindica y reclama de manera muy directa que la imprenta debería convertirse en el vehículo para un modelo lingüístico ejemplar:

30. Nucio ya había publicado la traducción de esta obra en 1551 y en 1554, pero solo la edición de 1557 es una traducción de Cordero, como explicita en la portada con criterios comerciales, lo que parece confirmar la buena fama que tenía el humanista valenciano: “traduzidos agora nuevamente según la verdad de la historia por Juan Martín Cordero”.

31. Describe muy bien el volumen ya Bonilla y San Martín (1907: 500-502) y, después, lo hará Peeters Fontainas (1956: 80, 150-151 y 1965: 73-74) y Gil Fernández (2003: 75-77).

32. Es muy interesante que Cordero haya destacado la traducción de la primera de las obras de Erasmo y no el texto que abre el volumen, lo que parece apuntar a una estrategia editorial de Nucio ante la decisión de imprimir textos erasmistas.

33. “Indica Cordero que se trata de una traducción, pero calla el nombre del autor, razón por la cual, y por la relativa rareza del opúsculo, ha pasado inadvertido. Ahora bien, leído el último, no me cabe duda de que se trata de una versión de la declamación de Juan Luis Vives rotulada: *Pompeius fugiens*, primera muestra de los trabajos retóricos del insigne humanista valenciano” (Bonilla y San Martín, 1907: 501).

34. “Se trata de la *Declamatio de morte*, dedicada a Glareanus (Allen, t. III, Ep. 604), y de la *Oratio de virtute amplectenda*, dedicada a Adolfo de Veere (Allen, t. I, Ep. 93)” (Bataillon, 1966: 719, n. 16).

35. Juan Martín Cordero, valenciano de ascendencia mallorquina, se justifica en diferentes ocasiones por no ser el castellano su lengua materna, de lo que se infiere, por tanto, que lo era el catalán, un dato interesante y que hasta ahora no se había advertido.

Auemos reprehendido la negligencia grande de los que oy escriuen, y mucho mas (porque cierto la merecen mayor) la de los maestros de escuela, de cuyos hornos sale este pan tan mal cozido, y la de los impressores que deuián seruir de exemplo como se vsa en todas las lenguas, no sea yo mas reprehensible, si no dixere algo sobre ello” (ff. 111^{r-v}).

Y se lamenta, al acabar su tratado y en este mismo sentido, de que no haya podido encontrar productos lingüísticos de calidad en los que confirmar sus ideas “con l’authoridad de los impressores, porque cierto no he visto, cosa impressa que pueda dezir estar à mi contento en lo que toca à la manera d’el escreuir” (f. 122^r).

No tengo la menor duda de que Martín Nucio participó de ese debate con Cordero y era cómplice, si no impulsor, de este tratado, pues no se entendería, de otro modo, su publicación como remate de la colección de traducciones humanistas y erasmistas de 1556. Por su carácter pragmático, vendría a servir de modelo a impresores y, así, a correctores de imprenta, aunque no debe pasarnos desapercibida la responsabilidad que el humanista descarga en los primeros. Quizás sus ideas sobre la manera de escribir en castellano fueron la causa de que Nucio contratara a Cordero para corregir algunos de sus impresos o, quizás, más bien, la consecuencia y, en esa colaboración, se gestó en su taller la necesidad de una mayor y más sutil corrección de los textos³⁶.

Buena parte de las normas ortográficas de este tratado ya se cumplían en los impresos de Martín Nucio anteriores a 1554 —año en que este conoció a Cordero—, incluidas sus ediciones de 1546 y 1550 del *Cancionero de romances*. Así ocurre, incluso, con la que más distingue su propuesta preceptiva: la reivindicación de la *-rr-* en posición interior y en contacto consonántico, que, precisamente por ser arcaizante, era muy frecuente³⁷. No son rasgos ortográficos, por tanto, que permitan relacionar el proceso de corrección del *Cancionero de romances* de 1555 con Juan Martín Cordero, mientras que otras reglas de *La manera de escrevir en castellano no se aplican en este impreso* y, por tanto, apuntan en sentido absolutamente contrario:

a) apostrofar los casos de aglutinación o contracción de la preposición *de*:

Sylaba llamamos lo que no tiene mas de vn son, como ya, yo, vos, tu, el, d’el. D’estas, no ay alguna en la qual conuenga detenerse, sino es solamente en la pos-trera, porque no ay alguno si no fuere muy toscó, que todas las otras no las sepa facilmente. Si esta sylaba d’el se considera, hallaremos auer decendido de dos sylabas, la vna de, y la otra el, porque cierto la significacion que tiene lo manifesta. Esto hasta agora comunmente ha sido muy mal escrito, aunque he visto algunos exemplares harto antiguos, en los cuales está bien escrito d’esta manera: que por no hazer aquel hiato de pronunciar dos sylabas adonde la pronunciacion no lo requiere, como por dezir d’el, dezir de el, juntase esto en una sylaba, pero no sin

36. Para enmarcar en este ambiente un proceso de revisión mayor del *Cancionero de romances* de 1555, habría que analizar toda su producción y esto es algo que sobrepasa los límites de este trabajo, pero dudo de que, si hubiese sido así, se diese tan solo en este impreso.

37. “La r no tiene dificultad alguna, pero diré d’ella vna sola cosa, y es, que tratando con algunos amigos d’esta cosa, contendian no deurse poner dos rr en medio de vn vocablo adonde la letra precedente es consonante, y la que despues se sigue tambien” (f. 115^v).

dar d'ello razon à los que lo leen, assi quitandole la primera e, señala la falta d'ella con vn apostrophe, que es aquel rasguillo entre la d, y la e, y escriuen lo d'esta manera, d'el. Obseruará se esto en todos los vocablos semejantes, como son d'el d'ella, d'ellos d'ellas, d'estos d'estas, y otros tales (ff. 115^v-116^r);

b) acentuar los verbos cuando se produzca confusión entre los morfemas de tiempo:

En los verbos tenemos algunos o muchos escritos de la misma manera, y con las mismas vocales y consonantes, y si no se les señala cierta manera de acento, ponen al leyente en trabajo de léer dos vezes vna misma periodo o clausula, por saber como ha de dezir. El tiempo passado y el presente, se escriuen en muchos verbos Castellanos d'esta manera, por lo qual es necessario para euitar esto que se señale este acento. Con el exemplo se verá ser assi lo que dezimos. Cayo, significa el que cae de presente, y el que ha caido. El presente escriuase sin acento, cayo, y el passado, poniendole el acento, d'esta manera dira, cayó: allego, allegó: llegara, llegará: passara, passará, y sera esto generalmente obseruado en todos los verbos semejantes, con lo qual el Lector en como ha de dezir atinará facilmente (ff. 116^v-117^r);

c) simplificar el grupo latinizante *-sc-* cuando corresponda a un fonema interdental:

Ay otros nombres y verbos, que si tenemos en cuenta con su origen, vemos que claramente decienden de los Latinos verbos, como son de *clarescere*, *clarecer*: de *recrescere*, *recrecer*, y más quantos vuiere tales: en los quales digo no ser necesaria la *s*. porque la pronunciacion no gusta d'ella ni la retiene en alguna manera. De manera que se deue escreuir, *clarecer*, *escurecer*, *adormecer*, y assi todos quantos tales fueren (f. 117^r);

d) optar por la grafía *i* frente a *y* en casos de hiato de los grupos *oi/ui (+vocal)*:

Otros verbos ay escritos mal hasta agora, como son *oir*, *huir*³⁸: *oya*, *oia*: *huya*, *huia*, para estos que comunmente se solian escreuir de qualquiera tiempo fuessen con *y*. que llaman *y*. Griega, siempre que verna un verbo con *o*, y con *i*, que cada vocal sea vna sylaba, entonces facilmente se conocera si deue ser *i* pequeña, *o* y Griega, si haze cada vna vna sylaba, sea *i* pequeña, y si no, sea *y* Griega. El exemplo lo hara claro. *Oya*, y *oia*, el primer verbo son dos sylabas, pero el segundo son tres. Assi mismo se ha de entender en los que tienen *u*, y tienen *i*, como *huya*, y *huia*, el primero son dos sylabas, pero el segundo tres, porque si venia no requiere *y*. Griega, por que razon la ha de tener su semejante *huia*, lo que en estos dos digo, por la breuedad, quiero que se entienda en todos los otros quantos ay (ff. 117^{r-v}).

En definitiva, el prestigio de Cordero como humanista³⁹ parece definir un perfil de corrector muy concreto, como nos ha quedado constancia, de hecho, en algunos impresos de esta tónica en los que, incluso, se explicita su nombre en tal oficio, con lo que ello implica, puesto que debió de funcionar comercialmente en los contextos inmediatos a

38. Corrijo la puntuación, siguiendo el modelo de los anteriores listados de dobles. En el impreso dice, en realidad, "oir, huir, oya, oia, huya huia", en el último de los casos hay, incluso, ausencia de coma.

39. De ahí que fuese "muy rogado" por Nucio para que corrigiese sus impresiones.

la corte filipina y a ciertos grupos intelectuales afincados en Flandes. Su amplia actividad como traductor durante esos años, con una producción no impresa en exclusiva por Martín Nucio, sugiere cierta dificultad para hacerse cargo de todas las obras castellanas de ese taller y, en ese caso, es lógico que Cordero se hubiese especializado en los textos humanistas⁴⁰. Incluso su tratado de *La manera de escrevir en castellano* apunta a ello, puesto que remata un volumen misceláneo con traducciones de Vives y de Erasmo, y porque las prescripciones que allí se incluyen implican, en buena parte de los casos, la castellanización de latinismos ortográficos⁴¹, a los que se tendía en la escritura humanística, algunos de los cuales estaban muy lejos de los usos del romancero⁴². Es más —y nada menos—, cuatro de estas dieciséis normas ortográficas no se respetan en la edición de 1555 del *Cancionero de romances*, mientras que Nucio ya usaba las otras con anterioridad, incluso en sus colecciones de 1546 y de 1550, lo que, con todo lo dicho, no permite continuar manteniendo que Juan Martín Cordero participó como corrector de este impreso.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BATAILLON, Marcel (1966²), *Erasmo y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, México / Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2ª ed. [1ª edición en español: 1950].
- BELTRAN, Vicenç (2005), «Los primeros pliegos poéticos: alta cultura / cultura popular», *Revista de Literatura Medieval*, 17 (2005), 71-120.
- BELTRAN, Vicenç (2006), «Imprenta antigua, pliegos poéticos, cultura popular (-1516)», en Pedro Cátedra (dir.) y Eva Belén Carro Carvajal et al. (eds.), *La literatura popular impresa en España y en la América colonial. Formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas / Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 363-379.
- BELTRAN, Vicenç (2014), «El romancero: de la oralidad a la imprenta», en Josep Lluís Martos (ed.), *La poesía en la imprenta antigua*, Alicante, Universidad de Alicante, 249-265.
- BELTRAN, Vicenç (2016a), *El romancero: de la oralidad al canon*, Kassel, Reichenberger («Problematika Literaria», 78).
- BELTRAN, Vicenç (2016b), *Primera parte de la Silva de varios romances*, Ciudad de México, Frente de Afirmación Hispanista A. C.
- BELTRAN, Vicenç (2017a), *Segunda parte de la Silva de varios romances*, Ciudad de México, Frente de Afirmación Hispanista A. C.
- BELTRAN, Vicenç (2017b), *Tercera parte de la Silva de varios romances*, Ciudad de México, Frente de Afirmación Hispanista A. C.

40. Lo dije muy claramente en su día: “Éste fue su papel en el taller de Nucio, el de humanista corrector de traducciones” (Martos, 2015: 94).

41. La *t* por *c* en casos como *prudencia/prudencia*; la simplificación de los grupos *ct*, *sc* o *ch*, en este último caso cuando es oclusivo; la simplificación de la *ll* cuando no es un sonido palatal, etc.

42. Y otros estaban muy extendidos en un modelo generalizado de la escritura en vulgar, hasta el punto de que aparecían en impresos tempranos de Martín Nucio e, incluso, en las dos ediciones anteriores del *Cancionero de romances*.

- BONILLA Y SAN MARTÍN, Adolfo (1907), «Erasmus en España (Episodio de la historia del Renacimiento)», *Revue Hispanique*, 17 (1907), 379-548.
- CLAVERÍA, Carlos (ed.) (2004), *Romancero castellano (Cancionero de romances, Amberes: 1550)*, Madrid, Ediciones de la Fundación José Antonio Castro.
- DADSON, Trevor J. (2000), «La corrección de pruebas (y un libro de poesía)», en Francisco Rico (dir.), Pablo Andrés y Sonia Garza (eds.), *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, Valladolid, Universidad de Valladolid / Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 97-128.
- DI STEFANO, Giuseppe (1977), «La difusión impresa del romancero antiguo en el siglo XVI», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 33 (1977), 373-412.
- DI STEFANO, Giuseppe (1988), «El Romance de don Tristán. Edición ‘crítica’ y comentarios», en *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, 3, Barcelona, Quaderns Crema, 271-303.
- DI STEFANO, Giuseppe (1989), «Il Romance del conde Alarcos. Edizione ‘crítica’», en Blanca Perriñán e Francesco Guazzelli (eds.), *Symbolae pisanae, Studi in onore di Guido Mancini*, 1, Pisa, Giardini, 179-197.
- DI STEFANO, Giuseppe (1990), «Edición ‘crítica’ del Romancero antiguo: algunas consideraciones», en Enrique Rodríguez Cepeda (ed.), *Actas del Congreso Romancero-Cancionero UCLA (1984)*, 1, Madrid, José Porrúa Turanzas, 29-46.
- DI STEFANO, Giuseppe (1992), «El romance del conde Alarcos en sus ediciones del siglo XVI», en Michael Gerli y Harvey L. Sharrer (eds.), *Hispanic Studies in Honor of Samuel G. Armistead*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 111-129.
- DI STEFANO, Giuseppe (ed.) (1993), *Romancero*, Madrid, Taurus Ediciones («Clásicos Taurus, 21»).
- DI STEFANO, Giuseppe (2006), «El impresor-editor y los Romances», en Pedro Cátedra (dir.) y Eva Belén Carro Carvajal et al. (eds.), *La literatura popular impresa en España y en la América colonial. Formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas / Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 415-424.
- DI STEFANO, Giuseppe (ed.) (2010), *Romancero*, Madrid, Editorial Castalia («Clásicos Castalia, 299»).
- DI STEFANO, Giuseppe (2013), «Editar el Romancero», *Edad de Oro*, 32 (2013), 147-154.
- DI STEFANO, Giuseppe (2014), «Pliegos sueltos poéticos con destinatario declarado», *Revista de Poética Medieval*, 28 (2014), 211-224.
- DÍAZ-MAS, Paloma (ed.) (1994), *Romancero*, con estudio preliminar de Samuel G. Armistead, Barcelona, Crítica («Biblioteca Clásica», 8).
- DÍAZ-MAS, Paloma (2017), *Cancionero de romances de 1555*, Ciudad de México, Frente de Afirmación Hispanista A. C.
- DUMANOIR, Virginie (1998), «De lo épico a lo lírico: los romances mudados, contrahechos,

- trocados y las prácticas de reescritura en el Romancero viejo», *Criticón*, 74 (1998), 5-24.
- DUMANOIR, Virginie (2003), *Le Romancero courtois, Jeux et enjeux poétiques des vieux romances castillans (1421-1547)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- DUMANOIR, Virginie (2009), «A la recherche de l'oralité perdue des vieux romances», en Carlos Heusch (ed.), *Hommage à Michel Garcia*, París, Edition Le Manuscrit, 179-204.
- DUMANOIR, Virginie (2012), «Los romances castellanos a partir del *Cancionero general* de Hernando del Castillo: la imprenta y la afirmación del género», en Marta Haro Cortés, Rafael Beltrán Llavador, José Luis Canet y Héctor H. Gassó (eds.), *Estudios sobre el Cancionero general (Valencia, 1511). Poesía, manuscrito e imprenta*, Valencia, Universitat de València, 223-246.
- DUMANOIR, Virginie (2014a), «De un impreso a otro: *variatio* y *errata* romanceriles», en Josep Lluís Martos (ed.), *La poesía en la imprenta antigua*, Alicante, Universidad de Alicante, 267-290.
- DUMANOIR, Virginie (2014b), «Pragmática poética: estudiando el *Romançe por la sennora Reyna de Aragon*», *Revista de Poética Medieval*, 28 (2014), 57-75.
- DUMANOIR, Virginie (2016), «Hacia un inventario de fuentes manuscritas antiguas del Romancero: fuentes y cronología para los primeros romances», *eHumanista*, 32 (2016), 269-287.
- DUMANOIR, Virginie (2017a), «El Romançe de Monçon [ID0217]: edición y estudio», en Josep Lluís Martos (ed.), *Variación y testimonio único: la reescritura de la poesía*, Alicante, Universidad de Alicante, 99-127.
- DUMANOIR, Virginie (2017b), «Rompecabezas romanceril: la *Satira de Disparates* [ID0220]», en José Carlos Ribeiro Miranda (dir.), Rafaela da Câmara Silva (ed.), *En Doiro antr'o Porto e Gaia. Estudos de Literatura Medieval Ibérica*, Oporto, Estratégias Criativas, 395-412.
- DUMANOIR, Virginie (2018), «Inventario de romances y textos romanceriles en LB1: la identidad textual en juego», en Andrea Zinato y Paola Belloni (eds.), *Poesía, poéticas y cultura literaria*, Como / Pavia, Ibis, 497-522.
- DUMANOIR, Virginie (en prensa), «Transtextualidad romanceril en los cancioneros del siglo XV. A la luz de la poética del Cancionero de Baena», en *Actas del III Congreso Internacional Cancionero de Baena*, Baena, Ayuntamiento de Baena.
- GARVIN, Mario (2006a), «(Re)contextualización de materiales cancioneriles en pliegos sueltos quinientistas», en Vicenç Beltran y Juan Paredes (eds.), *Convivio: Estudios sobre la poesía de cancionero*, Granada, Universidad de Granada, 363-374.
- GARVIN, Mario (2006b), «Sobre sociología de la edición: el orden del Cancionero de romances (S.A. y 1550)», en Pedro Cátedra (dir.) y Eva Belén Carro Carvajal et al. (eds.), *La literatura popular impresa en España y en la América colonial. Formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas / Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 491-502.

- GARVIN, Mario (2007), *Scripta Manent. Hacia una edición crítica del romancero impreso (siglo XVI)*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert.
- GARVIN, Mario (2014), «La lógica del pliego suelto. Algunos apuntes sobre la materialidad en la transmisión poética», en Josep Lluís Martos (ed.), *La poesía en la imprenta antigua*, Alicante, Universidad de Alicante, 295-309.
- GARVIN, Mario (2015), «El Libro de cincuenta romances: historia editorial de un impreso perdido», *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 131, nº 1 (2015), 36-56.
- GARVIN, Mario (2016), «Martín Nucio y las fuentes del *Cancionero de romances*», *eHumanista*, 32 (2016), 288-302.
- GARVIN, Mario (2017), «Mecanismos del cambio textual en el romancero impreso», en Josep Lluís Martos (ed.), *Variación y testimonio único: la reescritura de la poesía*, Alicante, Universidad de Alicante, 129-140.
- GARVIN, Mario (2018), «Los Romances de Lorenzo de Sepúlveda: de las ediciones antuerpienses a la *princeps*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LXVI/1, 71-94.
- GARVIN, Mario, y HIGASHI, Alejandro (2017), «Texto crítico e intención editorial en el *Cancionero de romances* de Martín Nucio», *Incipit*, 37 (2017), 81-108.
- GIL FERNÁNDEZ, Luis (2003), *Formas y tendencias del humanismo valenciano quinientista*, Alcañiz / Madrid, Instituto de Estudios Humanísticos / Ediciones del Laberinto-CSIC.
- GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín (ed.) (2004), Hernando del Castillo, *Cancionero general*, Madrid, Editorial Castalia, 5 vols. («Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica», 26).
- HIGASHI, Alejandro (2004), «‘Cuidando Diego Laínez...’ y las funciones de la hipótesis de trabajo en ecdótica», *Nueva Revista de Filología Hispánica* 52 (2004), 355-388.
- HIGASHI, Alejandro (2012), «El perfil de la variante en el Romancero épico», en Antonia Martínez Pérez y Ana Luisa Baquero Escudero (eds.), *Estudios de Literatura Medieval. 25 años de la AHLM*, Murcia, Universidad de Murcia, 517-526.
- HIGASHI, Alejandro (2013a), «El género editorial y el Romancero», *LEMIR*, 17 (2013), 37-64.
- HIGASHI, Alejandro (2013b), «Reseña» a Giuseppe Di Stefano (ed.), *Romancero*, Madrid, Editorial Castalia, 2010, «Clásicos Castalia, 299», *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 2 (2013), 179-185.
- HIGASHI, Alejandro (2013c), «La variante en el Romancero manuscrito e impreso del XVI: pautas en la corrección de copistas, impresores y autores», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 61, nº 1 (2013), 29-64.
- HIGASHI, Alejandro (2014a), «Función de la microvariante: del pliego suelto al *Cancionero de romances*», en Josep Lluís Martos (ed.), *La poesía en la imprenta antigua*, Alicante, Universidad de Alicante, 305-324.

- HIGASHI, Alejandro (2014b), «Pautas prosódicas de la variante editorial en la transmisión del *Cancionero de Romances*», en Cesc Esteve (ed.), *El texto infinito, tradición y reescritura en la Edad Media y el Renacimiento*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas / Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 591-605.
- HIGASHI, Alejandro (2015a), «El *Cancionero de romances* como paradigma editorial para el Romancero impreso del XVI: análisis de microvariantes», *Boletín de la Real Academia Española*, 95 (enero-junio 2015), 85-117.
- HIGASHI, Alejandro (2015b), «Imprenta y narración: articulaciones narrativas del romance impreso», en Marta Haro Cortés (ed.), *Literatura y Ficción: estorias, aventuras y poesía en la Edad Media*, 2, Valencia, Publicacions Universitat de València, 627-641.
- HIGASHI, Alejandro (2016a), «Descripción bibliográfica de los testimonios troncales del Cancionero de romances de Martín Nucio», *eHumanista*, 32 (2016), 303-343.
- HIGASHI, Alejandro (2016b), «La formación del ciclo sobre el cerco de Zamora en el romancero erudito», *Stvdia Zamorensia*, 15 (segunda etapa) (2016), 103-115.
- HIGASHI, Alejandro (2017a), «Testimonios raíces, troncales y periféricos en la edición crítica del *Cancionero de romances*», en José Carlos Ribeiro Miranda (dir.), Rafaela da Câmara Silva (ed.), *En Doiro antr'o Porto e Gaia. Estudos de Literatura Medieval Ibérica*, Oporto, Estratégias Criativas, 527-540.
- HIGASHI, Alejandro (2017b), «La amplificación en el romancero erudito y artístico», en Josep Lluís Martos (ed.), *Variación y testimonio único: la reescritura de la poesía*, Alicante, Universidad de Alicante, 159-179.
- LASKARIS, Paola (2005), *El romancero del Cerco de Zamora en la tradición impresa y manuscrita (siglos XV-XVII)*, Málaga, Analecta Malacitana.
- MARTÍ GRAJALES, Francisco (1927), *Ensayo de un diccionario biográfico y bibliográfico de los poetas que florecieron en el Reino de Valencia hasta el año 1700*, Madrid, Tip. de la Revista de archivos, Bibliotecas y Museos.
- MARTOS, Josep Lluís (2010), «El público de Martín Nucio: del *Cancionero de romances* al *Cancionero general* de 1557», en Vicenç Beltran y Juan Paredes (eds.), *Convivio. Cancioneros peninsulares*, Granada, Universidad de Granada, 111-123.
- MARTOS, Josep Lluís (ed.) (2011), *Del impreso al manuscrito en los cancioneros*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- MARTOS, Josep Lluís (ed.) (2014a), *La poesía en la imprenta antigua*, Alicante, Universidad de Alicante.
- MARTOS, Josep Lluís (2014b), «*La vida de la sacratíssima Verge Maria* y el *Cartoixà* de Joan Roís de Corella: datos externos», *Bulletin of Hispanic Studies*, 91, nº 8 (2014), 1005-1014.
- MARTOS, Josep Lluís (2015), «Juan Martín Cordero en Flandes: Humanismo, mecenazgo e imprenta», *Revista de Filología Española*, 95, nº 1 (2015), 75-96.

- MARTOS, Josep Lluís (2016a), «Filología material para el estudio de la poesía de cancionero y de romancero», *eHumanista*, 32 (2016), 255-257.
- MARTOS, Josep Lluís (ed.) (2016b), *Codicología y bibliografía: cancioneros y romanceros*, Monographic Issue en *eHumanista*, 32 (2016), 255-273.
- MARTOS, Josep Lluís (2017a), «La fecha del *Cancionero de romances sin año*», *Edad de Oro*, 36 (2017), 135-155.
- MARTOS, Josep Lluís (ed.) (2017b), *Variación y testimonio único. La reescritura de la poesía*, Alicante, Universidad de Alicante.
- MCKERROW, Ronald B. (1998), *Introducción a la bibliografía material*, Madrid, Arco Libros.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1945), *Cancionero de romances impreso en Amberes sin año, edición facsímil con una introducción*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2ª ed. [1ª ed.: Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1914].
- ORDUNA, Germán (2000), *Ecdótica, problemática de la edición de textos*, Kassel, Reichenberger.
- PEETERS FONTAINAS, Jean F. (1956), *L'officine espagnole de Martin Nutius à Anvers*, Amberes, Societé des Bibliophiles Anversois.
- PEETERS FONTAINAS, Jean F. (1965), *Bibliographie des Impressions Espagnoles des Pays-Bas Méridionaux*, 2 vols., Nieuwkoop, B. de Graf («Centre National de l'Archéologie et de l'Histoire du Livre», 1).
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1965), «Semblanza del autor», en J. F. Peeters Fontainas, *Bibliographie des Impressions Espagnoles des Pays-Bas Méridionaux*, 2 vols., Nieuwkoop, B. de Graf, IX-XXII («Centre National de l'Archéologie et de l'Histoire du Livre», 1).
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (ed.) (1967), *Cancionero de romances (Anvers, 1550)*, Madrid, Editorial Castalia.
- TROVATO, Paolo (2009), *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Ferrara, Edizioni UnifePress.

LA RATIO TYPOGRAPHICA DEL ROMANCERO IMPRESO Y EL CANCIONERO DE ROMANCES*

ALEJANDRO HIGASHI

Universidad Autónoma Metropolitana – Iztapalapa

RESUMEN

Aunque durante mucho tiempo se ha sospechado que las variantes textuales del romancero impreso pudieron provenir de la transmisión oral, el análisis de distintos testimonios arroja resultados muy distintos. En este trabajo, demuestro las distintas motivaciones editoriales detrás de los cambios y presento los perfiles más definidos de lo que he llamado una *ratio typographica*.

PALABRAS CLAVE

Romancero; impresos siglo XVI; crítica textual; aparato de variantes; impresores.

ABSTRACT

Although it has long been suspected that the textual variants of the printed old Spanish Ballad could come from oral transmission, the analysis of different testimonies offers very different results. In this work, I demonstrate different types of editorial motivations behind the changes and I present the most defined profiles of what I have called a typographic *ratio*.

KEYWORDS

Old Spanish ballad; sixteenth-century prints; textual criticism; apparatus of variants; printers.

Desde los trabajos pioneros de Menéndez Pidal (1945, 1953 y 1973-1978) o Rodríguez-Moñino (1953, 1967a, 1967b, 1967c, 1969, 1970a, 1970b y 1973) y hasta los más recientes de Di Stefano (1988, 1989, 1990, 1992, 1993, 2006, 2010 y 2013), Beltrán (2005, 2006, 2014 y 2016); también en Labrador Herraiz (2016-2017), Arthur L.-F. Askins y Víctor Infantes (en Rodríguez-Moñino, 1997 y 2014), Garvin (2006, 2007, 2014, 2015a, 2015b, 2016a, 2016b y 2017), Higashi (2004, 2013a, 2013b, 2014, 2015, 2016 y 2017), Dumanoir (1998, 2003, 2012, 2014a y 2014b), Carreira (1998 y 2016),

* Este trabajo se enmarca en el proyecto 'Cancionero, Romancero y fuentes impresas', financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (FFI2017-86313-P) y coordinado por Josep Lluís Martos como investigador principal.

De la Campa (2016) o Laskaris (2006), la evidencia demuestra que el romancero impreso se independizó muy pronto de la tradición oral y quedó sujeto a una *ratio typographica*, donde el ejemplar que servía de modelo para la formación del nuevo volumen se elegía por ser el más asequible (por lo general, otro impreso) y no siempre el de mayor calidad textual. Paradójicamente, cada nueva edición era una oportunidad para mejorar el trabajo previo, propio o procedente de un taller distinto, que a menudo no se desaprovechó.

Esta dimensión del romancero no es, naturalmente, nueva. La aparición recurrente de los mismos romances en romanceros y pliegos sueltos llamó tempranamente la atención de la crítica; el estudio pionero del *Cancionero de romances* de Ramón Menéndez Pidal no es otra cosa que un minucioso análisis bibliográfico de las relaciones genéticas entre el libro que salía hacia 1546 de las prensas de Martín Nucio y los pliegos sueltos que pudieron servir como fuentes para su composición (1945: III-LI). Lo mismo puede decirse de los distintos instrumentos publicados por Antonio Rodríguez-Moñino, del *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, de 1970, revisado y puesto al día por Arthur L.-F. Askins y Víctor Infantes en 1997, y el *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros impresos durante el siglo XVI y XVII (1973-1978)* hasta los estudios bibliográficos individuales de las distintas obras editadas por él (el *Cancionero de romances* de Nucio, el de Lorenzo de Sepúlveda, el de Lucas Rodríguez, el de Juan de Escobar, la *Silva de varios romances*; cada uno de ellos acompañado de un detallado estudio bibliográfico de los ejemplares conocidos). A ello habría que sumar un vastísimo legado de ediciones facsimilares que nos ayudaron, sin duda, a familiarizarnos cada vez más con los impresos del periodo, desde la colección *Estudios Bibliográficos, Joyas Bibliográficas* (por ejemplo, García Noblejas, 1957; Menéndez Pidal, 1960; García de Enterría, 1975 y 1982; Bleuca, 1976), *Serie Conmemorativa o Las fuentes del Romancero general (Madrid, 1600)*, animadas también por Rodríguez-Moñino (1957), o los seis volúmenes de *Pliegos poéticos góticos de la Biblioteca Nacional de Madrid* hasta el ambicioso, pero necesario, proyecto editorial echado a andar por Labrador Herraiz (2014, 2015, 2016-2017, 2016a, 2016b, 2017a, 2017b, 2017c, 2018a, 2018b, 2018c y en prensa) con apoyo del Frente de Afirmación Hispanista, que rescata en prácticas ediciones facsímiles un nutrido elenco de fuentes imprescindibles para el estudio del romancero impreso, desde romanceros del siglo XVIII y XIX (los de Manuel José Quintana, Jacobo Grimm, Nicolás Böhl de Faber y Georges B. Depping) hasta el *Cancionero de romances* (Amberes, 1550), con una presentación de Paloma Díaz-Mas; las tres partes de la *Silva de varios romances* de Esteban de Nájera, con sendos estudios de Vicenç Beltran; el *Romancero general* de 1604, con un erudito trabajo de Antonio Carreira; la *Segunda parte del romancero general* de Miguel de Madrigal (1605) con estudio de José Manuel Pedrosa, la *Hystoria del muy noble y valeroso cavallero el Cid*, también de 1605, con un minucioso análisis de Arthur L.-F. Askins, y su versión de 1612, con estudio de quien esto escribe (2017c).

Otra contribución fundamental se dio del lado de la ecdótica. Si en las primeras recopilaciones folclóricas del siglo XIX los romances se editaban a página limpia y con datos escuetos sobre la procedencia de los textos, y ahí cada texto representaba un estado de variación mejorable del mismo romance, es porque detrás de estos proyectos subyacía la idea del soporte material como un accidente dentro de la transmisión que no afectaba el producto literario. En los decenios de 1975-1995, se definió un nuevo paradigma editorial cuando el romancero se integró a las colecciones de ediciones críticas con otros

textos que no procedían de la tradición oral. Por contigüidad, el tratamiento que se dio a las obras de la literatura culta iluminó las fuentes impresas del romancero a través de registros rigurosos en ediciones como la de Díaz Roig (1976), Débax (1982), García-Valdecasas (1986) hasta llegar a las ediciones de Di Stefano de (1993) y la de Díaz-Mas (1994). De éstas, la edición de Di Stefano resulta quizá más influyente porque estuvo precedida por una serie de estudios metodológicos, desde 1988, centrados en la transmisión impresa del romancero (Di Stefano, 1988, 1989, 1990 y 1992), a contracorriente de lo que se pensaba entonces que podía hacerse con un romancero popular y tradicional. La perspectiva de una filología material terminó por abrirse camino hasta consolidarse como una línea de investigación abonada por trabajos panorámicos de largo aliento como *Scripta manent. Hacia una edición crítica del romancero impreso* de Mario Garvin, donde quedaban expuestas las motivaciones editoriales para integrar un conjunto de pliegos sueltos en un volumen de mayor calado como el *Cancionero de romances* hasta llegar a una segunda edición que, so pretexto de mejorar la primera, se permitía una serie de licencias para abaratar costos de papel y sumar textos que harían más atractiva esta nueva edición, así como muchas de sus operaciones de detalle; otras propuestas más modestas han permitido vislumbrar el valor global del romancero impreso como un género editorial (Higashi, 2013a y Dumanoir, 2012) y precisar a través de datos bibliográficos qué entendía un impresor del siglo XVI que correspondía hacer frente a una nueva edición (Higashi, 2013a, 2013b y 2015) o la importancia de la unidad material de los pliegos sueltos (Garvin, 2014). Esta perspectiva ha rendido, sin duda, sus mejores frutos en ediciones críticas como la de Laskaris (2006), donde todos los testimonios manuscritos e impresos vinculados al ciclo del Cerco de Zamora se organizan conforme a sus relaciones genéticas en la imprenta a través de sendos aparatos de variantes que dan cuenta de la filiación de cada testimonio; esto, sin desatender que un mismo romance pudo ser conocido a través de distintas versiones o, para el romancero nuevo, en el monumental trabajo de Antonio Carreira sobre los romances de Góngora (1998) o la propuesta práctico-metodológica de De la Campa (2016).

Creo que un buen ejemplo de la manera en la que esta orientación metodológica ha definido la comprensión epistemológica de la disciplina está en *El romancero: de la oralidad al canon*, de Vicenç Beltran, donde desde las primeras líneas de su trabajo explica:

Para mi objetivo, consideraré que el romancero asoma a la literatura en el momento en que los romances comienzan a ser puestos sobre el papel, copiados o impresos; por lo tanto, éste será mi punto de partida, independientemente del momento en que pudieron haber sido compuestos o haberse incorporado a la tradición oral (Beltran, 2016: 5).

Su libro traza una historia de los distintos contextos de transmisión de manuscritos, pliegos sueltos y, finalmente, romanceros, en el tránsito del siglo XV al XVI; es decir, de la historia del romancero a través de sus distintos soportes materiales, de sus condiciones de producción y circulación, de las demandas del público que los consumía. Beltran no olvida, por ejemplo, la importancia de los repertorios de los músicos de corte, abiertos a las novedades y con influencia suficiente para imponer modas que terminarían por moldear el gusto del público, aunque estos éxitos no siempre alcanzarían el impreso (Beltran, 2016: 67-78; Beltran, en Labrador Herraiz, 2016-2017, t. 1: 23-36, 78-80, 124-125 y

t. 2: 127-155). Desde esta lógica, articulada entre los temas, los formatos editoriales, el mercado y las formas de consumo literario, pueden explicarse muchos de los fenómenos que antes no tenían una explicación aparente (fuera de impresiones generales sobre una cultura popular que mantendría vivo el romancero como otro rasgo folclórico). Esta perspectiva cortesana, más fácil de entender desde los pliegos sueltos de la cultura urbana y los nuevos romanceros, explicaría la emergencia y afianzamiento de la poesía religiosa del periodo, de tema amoroso y sesgo profundamente personal y lírico, contra el supuesto predominio de la épica (Beltran, 2016: 49-52), su naturaleza fuertemente propagandística de las casas nobiliarias y la monarquía, contra la idea de su difusión popular a través de un autor legión (Beltran, 2016: 74-77, 81-82 y 117-124).

Los estudios del romancero con una perspectiva oralista han evolucionado según su propia lógica, como puede verse en la obra de Menéndez Pidal (1953 y 1973), en los doce volúmenes del *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español-portugués-catalán-sefardí)* o en trabajos fundamentales para la comprensión del nacimiento y evolución del género como los de Catalán (1969, 1970, 1997 y 1998) o Cid (1979, 2007, 2010a y 2010b). Tampoco han faltado reflexiones de amplio calado sobre la edición de este corpus de características peculiares, como las de Sánchez Romeralo (1990), Valenciano (2006 y 2016), Piñero (2006) o Débax (1990 y 2006), pero sin abandonar el camino de una filología material que ha permitido siempre tener una comprensión cada vez más ajustada de la forma en la que los procesos editoriales han definido algunos de los pasos en la formación de la tradición. Estos esfuerzos pueden seguirse hasta una nueva época del Seminario Ramón Menéndez Pidal que desemboca en el Congreso Internacional 'La Edición del romancero hispánico en el siglo XXI', llevado a cabo el 10 y 11 de diciembre de 2015 y en el primer número de *Abenámar, Cuadernos de la Fundación Ramón Menéndez Pidal*, donde junto a una precisa y orientadora tipología de la edición crítica del romance nuevo, de De la Campa (2016), convive un artículo sobre el romancero del Cid de título escéptico, «¿Puede haber ecdótica en el romancero tradicional?», de Asensio Jiménez (2016). En ambos casos, pese a sus diferencias, el punto de partida está en los testimonios impresos.

En este contexto, parece imperdonable no haber iniciado todavía una edición crítica sistemática del corpus impreso que muestre la relevancia para la vida del romancero en el periodo y no sólo como un pálido reflejo de lo que pudo ser la tradición oral. Las razones que han demorado este trabajo tan necesario son muchas. En el plano de la ecdótica, la edición crítica de un romancero parece poco pertinente incluso en términos técnicos: después de la primera edición del *Cancionero de romances* de Martín Nucio, de hacia 1546 (sigo la fecha propuesta recientemente por Martos, 2018), todos los testimonios posteriores son *codices descripti*, es decir, copias sucesivas de las cuales conservamos en todos los casos sus autógrafos. Se trata de tradiciones cerradas, cuyos aparatos de variantes exhiben el desgaste de la copia sucesiva con errores de copia que pueden rayar a veces en el absurdo conforme nos separamos de la primera edición. En el ejemplo inmediato y en las siguientes páginas, aprovecho los resultados preliminares del aparato de variantes de la edición crítica que preparamos Mario Garvin y quien esto escribe. Si revisamos las variantes de la edición lisboeta de 1581, de Manuel de Lyra, se comprueba fácilmente el mayor descuido editorial en los recurrentes tipos volcados, frecuentes portuguesismos ya léxicos, ya de grafías, o en la abundancia de *lectiones faciliores*:

[1] *Estauase el conde Dirlos sobrino de don Beltrane...*

- 11 quiero N50 quieto L81
 13 llegueys N50 llgueys L81
 14 vuestro pane N50 vnestro pane L81
 27 en Francia N50 eu Francia L81
 30 esforçado N50 esfoçado L81
 49 con N50 eon L81
 52 veyan N50 veyam L81
 55 conde N50 eonde L81
 79 con N50 eou L81
 83 no quedays en N50 uo quedais eu L81
 144 comen N50 cemen L81
 155 caualleros N50 canalleros L81
 161 buenas armas N50 bnenas armas L81
 207 buen N50 bnen L81
 245 reynos N50 Reyuos L81
 256 compañía N50 companhia L81
 263 caualleros N50 eaualleros L81
 264 en pelear N50 em pelear L81
 270 discreto N50 disereto L81

Como puede apreciarse en este discreto elenco de variantes, no hay lecciones innovadoras que corrijan el testimonio de Nucio de 1546 y el testimonio de Lisboa de 1581 está muy lejos de ofrecer lecciones de mayor calidad que los testimonios que lo antecedieron. La ecdótica más severa desaconsejaría, incluso, la compulsión de *codices descripti* y de inmediato procedería a la poda de estos testimonios (a la famosa *eliminatio codicum descriptorum*). El punto es, claro, que la edición crítica del romancero impreso no puede tender hacia la fijación del mejor estado del texto dentro de la tradición textual, ideal de toda edición crítica, ni a la búsqueda de un original libre de errores.

La edición crítica del romancero, como bien nos ha enseñado Giuseppe di Stefano (1988, 1989, 1990, 1992), no persigue la fijación de un texto crítico perfecto, sino la exposición de una escritura dinámica que, si bien durante muchos años pensamos que estaba en relación directa con la vida oral del romancero, la evidencia al compulsar los testimonios nos demuestra de forma cada vez más clara y contundente que seguía una *ratio typographica* no muy distinta de otros impresos.

Si fijamos nuestra atención en los testimonios preparados dentro del taller de Martín Nucio, por ejemplo, en 1546, 1550, 1555 y 1568 (este último, llevado a cabo por Filippo Nucio), podemos descubrir distintos estratos compositivos que exponen las diferentes preocupaciones de un editor al paso de los años. Ya desde la primera edición de 1546 llama la atención su interés por distinguir esta novedosa publicación de la forma de proceder en los pliegos sueltos de los cuales se alimentó. En una lectura comparativa con sus fuentes en pliegos sueltos o en el mismo *Cancionero general* de Hernando del Castillo, podemos ver a un Nucio preocupado por desatar las frecuentes abreviaturas de sus competidores, por insertar mayúsculas y regularizar la ortografía (Higashi, 2013a y 2014) y, en

general, por ofrecer a sus lectores un texto amable para la lectura. Este original de hacia 1546, recompuesto a partir de pliegos sueltos efímeros y descuidados, se ordenaba conforme a la *ratio typographica* que demandaba el libro como unidad superior por tamaño, factura técnica, cuidado editorial y consecuente prestigio. Contra las dos columnas características del pliego en cuarto, Nucio propone el dozavo y la columna a renglón tirado, muy adecuado también para las bibliotecas itinerantes de nobles que se formaban por aquellos años, lo que sin duda nos propone un camino bien definido de virtuales consumidores (Beltran, 2016: 129-130); contra el descuido proverbial del pliego suelto, Nucio se propone “juntarlos y enmendar y añadir algunos que estauan imperfectos”; todo ello se dice fácil, pero hay que imaginar la tarea que enfrentó en este primer intento de unificación de pliegos de distintas procedencias, donde incluso mantener un orden de lectura para tantos romances parecía un reto insalvable (pese a seguir en muchos momentos el orden primitivo de los pliegos sueltos, dado por bueno) (Higashi, 2013a: 43-63).

Cuando llega la oportunidad de una segunda edición en 1550, aunque se ha insistido en la intención de reorganizar los contenidos, el editor en realidad aprovecha los espacios dejados en blanco en la primera edición, entre los pliegos que sirvieron de antifrafos, para ocupar todo el papel con nuevos textos añadidos (tema bien estudiado por Garvin, 2007: 220-232), lo que apunta más a una preocupación crematística que a una estética. En el plano del texto, es obvia la preocupación por una presentación editorial mejorada. Ahora que se ha regularizado la disposición gráfica de los pliegos sueltos en la primera incursión de 1546, parece oportuno ir un poco más allá y atender otros aspectos de naturaleza más sutil, como la asignación sistemática de mayúsculas iniciales en antropónimos y topónimos, gentilicios, cargos o títulos, epítetos, sustantivos colectivos y otros. Del mismo modo, se agrega puntuación para indicar los cambios entre el estilo directo e indirecto y se erradica por completo el signo tironiano (que en 1546 se había erradicado sólo parcialmente) (Higashi, 2015: 106-117). Por desgracia, la versión transmitida en esta nueva edición no preocupa a nadie en el taller, pues prevalecen las mismas hipermetrías de la primera edición; a veces, en una proporción escandalosa.

Una vez regularizado el uso de grafías, el desatado de abreviaturas, la asignación de mayúsculas iniciales, Nucio parece volver los ojos al texto como obra literaria. Para la tercera edición de 1555, probablemente advertido por sus propios clientes o por su misma competencia, y con el respaldo de Juan Martín Cordero, como ha observado Garvin (2016a: 573) a partir de un trabajo de Martos (2015: 78), o alguno de sus correctores, inicia una cruzada para regularizar la métrica de las composiciones. No es sino hasta esta tercera edición que Nucio (o Juan Martín Cordero) advierte numerosas hipermetrías e hipometrías. En algunos casos, se trata de un amplio elenco de hipermetrías que se regularizan con la sustracción de un monosílabo (artículos, pronombres, conjunciones, relativos, preposiciones y otros) que no afecta al sentido:

[1] *Estauase el conde Dirlos sobrino de don Beltrane...*

46	los monteros manda pagare N46 N50	monteros manda pagare N55 N68
101	que son cerca la casa sancta N46 N50	son cerca la casa sancta N55 N68
193	si por tiempo yo no viniere N46 N50	si por tiempo no viniere N55 N68
263	pues esforçados caualleros N46 N50	esforçados caualleros N55 N68

268 tierra no les dexan tomare *N46 N50* tierra no dexan tomare *N55 N68*
 278 y muy apriessa caualgare *N46 N50* muy apriessa caualgare *N55 N68*
 296 y los reyes de allende el mare *N46 N50* los reyes de allende el mare *N55 N68*
 388 a don Carlos el emperante *N46 N50* a don Carlos emperante *N55 N68*
 418 por ellas empieça de andare *N46 N50* por ellas empieça andare *N55 N68*

En otros casos, se busca la sinalefa o la dialefa por medio de conmutaciones léxicas o sintácticas simples:

[1] *Estauase el conde Dirlos sobrino de don Beltrane...*

40 della lo mandan apartare *N46 N50* della mandanlo apartare *N55 N68*
 90 que nada vos puedan quitare *N46 N50* que nada os puedan quitare *N55 N68*
 459 dime si las heredo Celinos *N46 N50* dime heredo las Celinos *N55 N68*
 628 entrare en la ciudade *N46 N50* entrare me en la ciudade *N55 N68*

Algunas hipermetrías, como sería de esperar, sólo se solucionan reescribiendo el verso; pese a lo drástico de la sustitución, resulta difícil ver en estas intervenciones un influjo comprobable de la oralidad, dado que se ajustan a un sistema correctivo del impreso y no verdaderamente a versiones distintas:

[1] *Estauase el conde Dirlos sobrino de don Beltrane...*

385 que todos hagays iuramento *N46 N50* que todos juntos jureys *N55 N68*
 533 Ella dize que vn año de tiempo *N46 N50* Ella dize como vn año *N55 N68*
 626 passad en villas y lugares *N46 N50* por las villas y lugares *N55 N68*
 801 llamando a don Beltrane *N46 N50* a bozes a don Beltrane *N55 N68*
 922 fueran fechos antes de vos llegare *N46 N50* antes se auian de acabare *N55 N68*

Muchos de los versos hipométricos se corrigen con el aumento de una sílaba; para ello, se recurre a la conmutación léxica, a los cambios de conjugación o al previsible aumento de partículas breves:

[1] *Estauase el conde Dirlos sobrino de don Beltrane...*

85 que antes que yo me parta *N46 N50* que antes que de aqui me parta *N55 N68*
 127 ya se parte el buen conde *N46 N50* ya se partia el buen conde *N55 N68*
 323 acostose en su cama *N46 N50* acostara se en su cama *N55 N68*
 526 peso mucho al infante *N46 N50* pesole mucho al infante *N55 N68*
 628 entrare en la ciudade *N46 N50* entrare me en la ciudade *N55 N68*

Cuando las hipermetrías se encuentran en versos con terminación aguda, podemos sospechar que el cajista estaba atento al número de sílabas (8, en todos los casos) y no a la escansión métrica (eneasílabos, por terminar en aguda). Este tipo de problemas difícilmente podrían proceder de la oralidad, dado que involucran principalmente el plano de la lectura, como si el conteo silábico se realizara con total independencia de la prosodia del verso. Pese a todo, muchos de ellos se solucionan en la edición de 1555:

[6] *Assentado esta Gayferos en el palacio real...*

- 16 y para las tablas jugar N46 N50 y para las tablas jugar N55 N68
 96 mal vezo no le quieran dar N46 N50 no lo querría [m]al vezar N55 N68
 118 aquel vos quiere castigar N46 N50 esse os quiere castigar N55 N68
 144 desde solo le vido andar N46 N50 de que solo le vio andar N55 N68
 162 y toma la de don Roldan N46 N50 y toma la de Roldan N55 N68
 216 al triste no dexan gozar N46 N50 al triste no dexan gozar N55 N68

La corrección debió realizarse con algo de apuro, porque prevalece la atrofia métrica a pesar de los buenos oficios del corrector, lo que comprueba lo inusitado de tal acción: regularizar la métrica de un romance a su paso por la imprenta.

Estos cambios difícilmente podrán atribuirse a la influencia de un romancero oral. La evidencia conservada en numerosos pliegos sueltos tempranos suele confirmar la independencia con la que evoluciona el *Cancionero de romances* en el taller de Martín Nucio: las lecciones originales de la edición de 1555 (copiadas en su mayoría por la edición de Filipo Nucio de 1568) no se conocen en romanceros posteriores que siguieron la estela de la edición de 1546, como sucede con la edición de Guillermo de Miles o la *Segunda parte de la silva de varios romances* de Esteban de Nájera, ambas de 1550, ni tampoco en pliegos sueltos tempranos, de modo que sólo pueden verse como una corrección y mejora desde la *ratio typographica*. Una vez que en la edición de 1550 se procedió a la regularización gráfica, en la de 1555 se emprendería la regularización métrica, pero estas acciones se realizan con independencia de las lecciones que podemos ver en los pliegos sueltos (¿previos?) y en los *codices descripti* españoles derivados de N46:

[6] *Assentado esta Gayferos en el palacio real...*

Testimonios: RM936 [no compulsado] RM993 RM994 RM995 RM996 RM997
 RM998 N46 M50 N250 N50 N55 N68

RM = Antonio Rodríguez-Moñino, *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*

N46 N50 N55 N68 = *Codices descripti* del taller de Martín y Filipo Nucio

M50 = Ejemplar de Guillermo de Miles, Medina del Campo, 1550.

N250 = *Segunda parte de la silva de varios romances*, Esteban de Nájera, Zaragoza, 1550.

- 16 y para las tablas jugar N55 N68 y para las tablas jugar RM993 RM994 RM995
 RM996 RM997 RM998 N46 M50 N250 N50
 83 Callad sobrino Gayferos N55 N68 Calledes sobrino Gayferos RM993 RM994
 RM995 RM996 RM997 N46 M50 N250 N50 calledes primo gayferos RM998
 85-86 siete años vuestra esposa / ha que esta en captiuidad N55 N68 siete
 años ha que vuestra esposa / ella esta en captiuidad RM994 RM995 RM996
 RM997 RM998 N46 M50 N250 N50 siete años ha que vuestra esposa /
 esta en captiuidad RM993
 87 siempre os he visto con armas N55 N68 siempre os he visto armas RM993
 RM994 RM995 RM996 RM997 RM998 N46 M50 N250 N50

96 no lo querria val vezar N55 N68 mal vezo no le quieran dar RM993 RM994
RM995 RM996 RM997 N46 M50 N250 N50 om. RM998

Esta voluntad de afinar con cada nueva edición el texto que se presentaba en el *Cancionero de romances* culminará con la edición de Filipo Nucio, quien presenta una esmerada copia a plana y renglón de la edición de 1555 preparada por su padre. En ocasiones, la confianza en el modelo de 1555 es tan ciega que incluso se copian palabras con los tipos volcados:

[103] *Seuilla la realeza Toledo la imperial...*

37 Chaues y Vargas Trugillo N46 M50 N150 N50 Chanes y Vargas Trugillo
N55 N68

Aunque, bien es cierto, en algunos casos el error resulta tan obvio que se corrige en 1568:

[83] *Mando el rey prender Virgilios y a buen recaudo poner...*

17 caualleros N46 M50 N50 N68 canalleros N55

En otro caso, como en *Triste estaua el cauallero...*, se copia la lección del modelo sin importar que rompa con la rima asonante:

mi alma te va buscando,
10 yo solo sin *compaña*
quedo triste desseando
dos mil muertes cada *dia* N46 M50 N150 N50

mi alma te va buscando,
10 yo solo sin *compaña*
quedo triste desseando
dos mil muertes cada *dia* N55 N68

Estos ejemplos ilustran bien la autonomía de las variantes romanceriles una vez que estos textos entraron al cauce de la transmisión impresa. En prácticamente ningún caso de los anteriores podemos pensar siquiera en la presencia de versiones orales latentes detrás de las correcciones, más o menos tímidas, en sus diferentes impresiones. Al contrario, en cada ejemplo parece surgir una *ratio typographica* explícita, sistemática y homogénea que no pasaría desapercibida para los consumidores. La excelencia editorial alcanzada por la edición de Nucio de 1555, la tercera en su taller, no podría ser superada por su hijo, Filipo Nucio, quien se conforma con realizar una meticulosa copia a plana y renglón, tan exacta que cuesta trabajo encontrar diferencias sustanciales.

La formación de tradiciones cerradas como la del taller de los Nucio (aquellas donde conservamos todos los testimonios y cuya evolución podemos seguir sin problemas) no fue nada más local, al interior de la misma imprenta, sino que tuvo, al menos en la imprenta europea de obras en castellano, una vocación internacional. El análisis pormenorizado de las variantes entre textos permite trazar las distintas rutas de circulación de

los impresos fuera de Amberes. El primer punto de contacto con España, por ejemplo, coincide con “uno de los enclaves internacionales más importantes del mundo librero del XVI : Medina del Campo” (Higashi, 2015: 89). No sorprende que esta propuesta tan original de Nucio haya empezado a circular en el centro de comercio internacional más importante por aquellos años de España, con dos ferias anuales, a las que acudían impresores y libreros de toda la Península (María Marsá, 2001: 118).

En este ambiente tan propicio para repetir nuevos lances editoriales, Guillermo de Miles editaría el romancero de Nucio con una perspectiva obviamente editorial: no sólo se reproducía la selección de romances, sino que imitaba también el formato en dozavo, más que adecuado para la métrica octosilábica del romance y por la oportunidad que brindaba al facilitar el transporte del volumen; aunque en un principio estuvo latente la idea de la copia a plana y renglón, el uso de una tipografía más basta en la imprenta española no lo permitió; también ensayaría la fórmula de empezar el romance al principio del folio, como Nucio, pero lo abandonó pronto ante el consumo de papel y la formación de blancos (Higashi, 2015: 91-92). Sus mayores logros podrían constatarse, por supuesto, en las series de romanceros que vendrían después fuera del aura de influencia directa del *Cancionero de romances*, desde un proyecto a todas luces más ambicioso como el de Esteban de Nájera en la *Silva de varios romances*, tres gruesos volúmenes que partían de la idea (y, claro, la selección) del editor antuerpiense, pero se independizaban muy rápido al incluir un elenco de romances religiosos, también de mucho interés para el público urbano que frecuentaría los volúmenes, o grabaditos alusivos a los temas de los romances, agregado editorial que los lectores de la época no han pasado por alto. En alguna ocasión, escribió Di Stefano (2006: 418) que “en poco tiempo se ha pasado del pionerismo de Nucio a una producción de Romanceros que se piratean unos a otros, como ocurría entre los pliegos”, perspectiva con la cual se acercó siempre Antonio Rodríguez-Moñino a estas manifestaciones. En la actualidad, los incansables esfuerzos de Vicenç Beltran nos han permitido valorar con más justicia el ambicioso proyecto de Esteban de Nájera, al dotar a la península hispánica de un romancero que excedía por mucho a su modelo en tamaño, formato y organización de textos (Beltran en Labrador Herraiz, 2016-2107).

Me he referido en varias partes a la copia que Esteban de Nájera realiza sobre el modelo de Nucio, pero la edición crítica del *Cancionero de romances* nos permite trazar una historia más ajustada de estas apropiaciones. De Nájera, en realidad, no conoció el ejemplar de las prensas de Martín Nucio; el elenco de variantes expresa en más de una ocasión relaciones genéticas entre la primera edición española de Medina del Campo (M50) y la *Primera parte de la silva de varios romances* (N150):

[21] *En la ciudad de Toledo Muy grandes fiestas hazia...*

108 sin punta N46 N50 N55 N68 sin punto M50 N150

[28] *Despues de muerto Bermudo finco don Alonso el casto...*

98 quando la persecucion N46 N50 N55 N68 om. M50 N150

104 enellas N46 N50 N55 N68 enellos M50 N150

[45] *Arias gonçalo responde* *diziendo que ha mal hablado...*

103 *clines N46 N50 N55 N68* *crines M50 N150*

[48] *Esse buen rey don Alonso* *de la mano horadada...*

106 *mi tocaua N46* *a mi tocaua M50 N150* *me tocaua N50 N55 N68*

[50] *Dia era de los reyes* *dia era señalado...*

38 *de pensare N46* *de pensar M50 N150* *de hablar N50 N55 N68*

[58] *A caçar va don Rodrigo* *y aun don Rodrigo de Lara...*

1 *A caçar N46 N50 N55 N68* *A caça M50 N150*

[92] *Por vna linda espessura* *de arboleda muy florida...*

79 *del mi padre N46 N50 N55 N68* *de mi padre M50 N150*

[98] *Triste estaua y muy penosa* *aquessa reyna Troyana...*

27 *o donde estas N46 N50 N55 N68* *adonde estas M50 N150*

[101] *Mira Nero de Tarpeya* *a Roma como se ardia...*

73 *por Popea N46 N50* *por Pompea M50 N150* *por Pompeya N55 N68*

El concepto de *ratio typographica* se aproxima en ocasiones a la ley del menor esfuerzo de la lingüística. Aunque para nosotros hoy, a la distancia de cuatro siglos, nos parecería obvio que Esteban de Nájera hubiera confiado más en la edición de las prensas antuerpienses que en el *codex descriptum* de Medina del Campo, la realidad es que se basó en el ejemplar más asequible por geografía y, claro, costos: la edición de Guillermo de Miles de 1550, de la cual apenas nos ha sobrevivido un ejemplar incompleto.

La fórmula se volvería popular y evolucionaría a saltos, como he podido mostrar en otra publicación (en Labrador Herraiz, 2017c), hasta llegar a híbridos compilatorios como la *Hystoria del muy noble y valeroso cauallero el Cid Ruy Diez de Buiar en romances en lenguaje antiguo*, cuando la fuerte competencia comercial termina por agotar la fórmula compilatoria de romances misceláneos (de las *Silvas* y las *Flores* hasta el *Romancero general*) para proponer una propia y original: la del cancionero compilatorio de romances viejos, nuevos y eruditos, pero organizado a modo de biografía estricta y no ya como miscelánea. En esta nueva estructura puede advertirse, por supuesto, el triunfo de la narratividad que había orientado los antojos del público lector desde que Martín Nucio dio prioridad a los romances “delas cosas de francia y delos doze pares”, donde el romance narrativo crece de su ocupación en el pliego suelto hasta una historia densa y compleja

repartida a lo largo de varios romances ensamblados con una buena dosis de ingenio y no pocas dificultades, con un protagonista nacional (en Labrador Herraiz, 2017c).

Si seguimos la transmisión textual de las obras hasta llegar a Escobar, podemos advertir algunas constantes de su trabajo como compilador que ilustran bien el panorama general esbozado hasta aquí. Cuando se trató de los romances de mayor antigüedad, casi todos ellos sacados de cancioneros o romanceros, formato prestigioso más asociado al libro que al pliego suelto, Escobar recurrió a las colecciones más cercanas a él en el tiempo y el espacio. En el caso de *En Sancta Gadea de Burgos...*, en circulación desde el *Cancionero de romances de Nuncio*, Juan de Escobar lo copió de las colecciones de Timoneda o Mendaño, las más asequibles para él en el tiempo (véase mi estudio en Labrador Herraiz, 2017c: 90-93).

La razón para proceder así raya en lo simplista: el impresor tenía un modelo que debía mejorar si quería medrar; primero los pliegos sueltos y después la edición preparada en su mismo taller. Las coletillas en los libros antiguos que hoy nos parecen fórmulas sin sentido, al estilo de “nueuamente impresa y enmendada”, parecen haber orientado los destinos de los distintos talleres en el gusto del público lector. Las versiones orales, por el contrario, deben haber parecido algo deformes en un universo donde la imprenta, el invento mecánico, venía para regularizarlo todo con el empuje de su propuesta y el prestigio de una mejor, más confiable y más auténtica versión de un romance... opinión, al menos, que parecen haber compartido los impresores y operarios de los talleres, seducidos por la considerable facilidad con la que podían copiar un romance de un antiógrafo impreso previo, en vez de salir a perseguirlo a las calles y plazas públicas. El romancero oral, superior en fuerza a los caprichos facilistas de una imprenta pujante y de las ambiciones de un negocio editorial, seguiría su propio camino.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AA. VV. (1957-1985), *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español-portugués-catalán-sefardí)* - (1957), I, *Romanceros del rey Rodrigo y de Bernardo del Carpio*, ed. R. Lapesa, D. Catalán, A. Galmés y J. Caso, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal / Gredos; (1963), II, *Romanceros de los condes de Castilla y de los Infantes de Lara*, ed. D. Catalán, con la colaboración de A. Galmés, J. Caso y M. J. Canellada, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal / Gredos; (1969), III, *Romances de tema odiseico*, 1, ed. D. Catalán, con la colaboración de M. S. de Andrés, F. Bustos, J. Caso, M. J. Canellada y J. Caso, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal / Gredos; (1970), IV, *Romances de tema odiseico*, 2, ed. D. Catalán, con la colaboración de M. S. de Andrés, F. Bustos, A. Valenciano y P. Montero, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal / Gredos; (1971-1972), V, *Romances de tema odiseico*, 3, ed. D. Catalán, con la colaboración de M. S. de Andrés, F. Bustos, A. Valenciano y P. Montero, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal / Gredos; (1975), VI, *Gerineldo; el paje y la infanta*, 1, ed. D. Catalán y J. A. Cid, con la colaboración de M. Pazmany y P. Montero, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal / Gredos; (1975), VII, *Gerineldo; el paje y la infanta*, 2, ed. D. Catalán y J. A. Cid, con la colaboración de M. Pazmany y P. Montero, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal / Gredos; (1976), VIII, *Gerineldo; el paje y la infanta*, 3, ed. dirigida por D. Catalán, preparado por R. Nelson, F. Romero y M. Pazmany; completado y corregido por y J. A. Cid y A. Valenciano, Madrid, Cátedra

- Seminario Menéndez Pidal / Gredos; (1978), IX, *Romancero rústico*, ed. A. Sánchez Romeralo, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal / Gredos; (1977-1978), X, *La dama y el pastor; romance, villancico, glosas*, 1, ed. D. Catalán, revisión J. A. Cid, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal / Gredos; (1977-1978), XI, *La dama y el pastor; romance, villancico, glosas*, 2, ed. D. Catalán, revisión J. A. Cid, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal / Gredos; (1984-1985), XII, *La muerte ocultada*, ed. B. Mariscal de Rhett, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal / Gredos.
- ASENSIO JIMÉNEZ, Nicolás (2016), «¿Puede haber ecdótica en el romancero tradicional?», *Abenámar, Cuadernos de la Fundación Ramón Menéndez Pidal*, 1, 11-16.
- ASKINS, Arthur L.-F. Askins e INFANTES DE MIGUEL, Víctor (2014), *Suplemento al Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI) de Antonio Rodríguez-Moñino*, ed. de Laura Puerto Moro, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- BELTRAN, Vicenç (2005), «Los primeros pliegos poéticos: alta cultura/cultura popular», *Revista de Literatura Medieval*, 17, 71-120.
- BELTRAN, Vicenç (2006), «Imprenta antigua, pliegos poéticos, cultura popular (-1516)», en Pedro Cátedra (dir.), Eva Belén Carro Carvajal et al. (eds.), *La literatura popular impresa en España y en la América colonial. Formas & temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas / Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 363-379.
- BELTRAN, Vicenç (2014), «El romancero: de la oralidad a la imprenta», en J. L. Martos (ed.), *La poesía en la imprenta antigua*, Alacant, Publicacions de la Universitat d'Alacant, 249-265.
- BELTRAN, Vicenç (2016), *El romancero: de la oralidad al canon*, Kassel, Reichenberger.
- BLECUA, José Manuel (1976), *Pliegos poéticos del s. XVI de la Biblioteca de Cataluña*, 2 vols., Madrid, Joyas Bibliográficas.
- Cancionero de Romances en que estan recopilados la mayor parte delos romances castellanos que fasta agora sean compuesto*, En Enveres, En casa de Martin Nucio [s.a., ca. 1546], Bibliothèque Nationale de France, Bibliothèque de l'Arsenal, RESERVE 8- BL- 16099.
- Cancionero de Romances en que estan recopilados la mayor parte delos romances castellanos que fasta agora se an compuesto, Nuevamente corregido, emendado, y añadido en muchas partes*, En Envers, En casa de Martin Nucio, M.D.L. Bayerische Staatsbibliothek, Munich, Rar. 925.
- Cancionero de Romances en que estan recopilados la mayor parte de los romances castellanos que hasta agora se han compuesto, Nuevamente corregido, emendado, y añadido en muchas partes*, En Anvers, En casa de Martin Nucio a la enseña de las dos Cigueñas, M.D.LV, British Library C.20.a.36.
- Cancionero de Romances en que estan recopilados la mayor parte de los Romances Castellanos que hasta agora se han compuesto, Nuevamente corregido, emendado, y añadido en muchas partes*, En Anvers, En casa de Philippo Nucio, M. D. LXVIII, British Library C.20.a.37.
- Cancionero de Romances. ¶ En que estan recopilados la mayor parte delos Romances Castellanos que hasta agora se han compuesto, Nuevamente corregido, emendado, y añadido en muchas*

- partes, ¶ Impresso com licencia del supremo Consejo, En Lisboa, en casa de Manuel de Lyra. M.D.LXXXI, British Library, C.69.a.15.
- CARREIRA, Antonio (ed.) (1998), Luis de Góngora, *Romances*, 4 vols., Barcelona, Quaderns Crema.
- CARREIRA, Antonio (2016), «Problemas específicos en la edición del romancero nuevo», *Abenámar, Cuadernos de la Fundación Ramón Menéndez Pidal*, 1, 71-78.
- CATALÁN, Diego (1969), *Siete siglos de romancero (historia y poesía)*, Madrid, Gredos.
- CATALÁN, Diego (1970), *Por campos del romancero. Estudios sobre la tradición oral moderna*, Madrid, Gredos.
- CATALÁN, Diego (1997), *Arte poética del romancero oral. Parte 1a. Los textos abiertos de creación colectiva*, Madrid, Siglo XXI.
- CATALÁN, Diego (1998), *Arte poética del romancero oral. Parte 2a. Memoria, invención, artificio*, Madrid, Siglo XXI.
- CID, Jesús Antonio (1979), «Recolección moderna y teoría de la transmisión oral: El traidor Marquillos, cuatro siglos de vida latente», en Antonio Sánchez Romeralo, Diego Catalán, Samuel G. Armistead (eds.), *El Romancero hoy: nuevas fronteras = The Hispanic Ballad Today: New Frontiers, 2º Coloquio Internacional sobre el Romancero*, Madrid, Catedra Seminario Menéndez Pidal / University of California Press, 281-359.
- CID, Jesús Antonio (2007), «Los romances de La muerte de Don Beltrán. Entre Roncesvalles y Lucerna», *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 123, 173-203.
- CID, Jesús Antonio (2010a), «Re-deconstruyendo la balada: 'Atharratze jauregian'», *Anuario del Seminario de Filología Vasca Julio de Urquijo: International Journal of Basque Linguistics and Philology*, 44, 155-220.
- CID, Jesús Antonio (2010b), «Reconstruyendo la balada: 'Atharratze Jauregian', de Quatre-fages a Dickens; y del valor de los testimonios 'indirectos'», *Litterae Vasconicae: Euskera-ren Iker Atalak*, 11, 36-62.
- DÉBAX, Michelle (1982), *Romancero*, Madrid, Alhambra.
- DÉBAX, Michelle (1990), «En torno a la edición de romances», en P. Jauralde Pou y D. Noguera (eds.), *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro (29 de junio a 3 de julio de 1987 en Madrid)*, London, Tamesis Books, 43-61.
- DÉBAX, Michelle (2006), «La imposible transcripción de la oralidad», en R. Santiago, A. Valenciano y S. Iglesias (eds.), *Tradiciones discursivas - edición de textos orales y escritos*, Madrid, Editorial Complutense, 13-29.
- DE LA CAMPA, Mariano (2016), «La edición de textos del romancero nuevo», *Abenámar. Cuadernos de la Fundación Ramón Menéndez Pidal*, 1, 35-70.
- DI STEFANO, Giuseppe (1988), «El Romance de don Tristán. Edición 'crítica' y comentarios», en *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona, Quaderns Crema, III, 271-303.

- DI STEFANO, Giuseppe (1989), «El Romance del conde Alarcos. Edizione ‘crítica’», en Blanca Perriñán e Francesco Guazzelli (eds.), *Symbolae pisanae, Studi in onore di Guido Mancini*, Pisa, Giardini, I, 179-197.
- DI STEFANO, Giuseppe (1990), «Edición ‘crítica’ del Romancero antiguo: algunas consideraciones», en Enrique Rodríguez Cepeda (ed.), *Actas del Congreso Romancero-Cancionero UCLA (1984)*, Madrid, José Porrúa Turanzas, I, 29-46.
- DI STEFANO, Giuseppe (1992), «El romance del conde Alarcos en sus ediciones del siglo XVI», en E. Michael Gerli y Harvey L. Sharrer (eds.), *Hispanic Studies in Honor of Samuel G. Armistead*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 111-129.
- DI STEFANO, Giuseppe (ed.) (1993), *Romancero*, edición, introducción y notas de Giuseppe Di Stefano, Madrid, Taurus.
- DI STEFANO, Giuseppe (2006), «El impresor-editor y los Romances», en Pedro Cátedra (dir.), Eva Belén Carro Carvajal et al. (eds.), *La literatura popular impresa en España y en la América colonial. Formas & temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas / Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 415-424.
- DI STEFANO, Giuseppe (ed.) (2010), *Romancero*, edición, introducción y notas de Giuseppe Di Stefano, Madrid, Castalia.
- DI STEFANO, Giuseppe (2013), «Editar el Romancero», *Edad de Oro*, 32, 147-154.
- DÍAZ-MAS, Paloma (1994), *Romancero*, edición de Paloma Díaz-Mas, estudio preliminar de Samuel G. Armistead, Barcelona, Crítica.
- DÍAZ-ROIG, Mercedes (1976), *El romancero viejo*, Madrid, Cátedra.
- DUMANOIR, Virginie (1998), «De lo épico a lo lírico: los romances mudados, contrahechos, trocados y las prácticas de reescritura en el Romancero viejo», *Criticón*, 74, 45-64.
- DUMANOIR, Virginie (2003), *Le Romancero courtois, Jeux et enjeux poétiques des vieux romances castillans (1421-1547)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- DUMANOIR, Virginie (2012), «Los romances castellanos a partir del *Cancionero general* de Hernando del Castillo: la imprenta y la afirmación del género», en Marta Haro Cortés, Rafael Beltrán Llavador, José Luis Canet y Héctor H. Gassó (eds.), *Estudios sobre el Cancionero general (Valencia, 1511), poesía, manuscrito e imprenta*, València, Universitat de València, 223-246.
- DUMANOIR, Virginie (2014a), «De un impreso a otro: *variatio* y *errata* romanceriles», en Josep Lluís Martos (ed.), *La poesía en la imprenta antigua*, Alacant, Universitat d’Alacant, 267-290.
- DUMANOIR, Virginie (2014b), «Pragmática poética: estudiando el ‘Romance por la sennora Reyna de Aragon’», *Revista de Poética Medieval*, 28, 57-75.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz (1975), *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Universitaria de Cracovia*, Madrid, Joyas Bibliográficas.

- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz (1982), *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Nacional de Viena*, 2 vols., Madrid, Joyas Bibliográficas.
- GARCÍA NOBLEJAS, José Antonio (1957), *Pliegos poéticos góticos de la Biblioteca Nacional*, 6 vols., Madrid, Joyas Bibliográficas.
- GARCÍA VALDECASAS, Amelia (1986), *Romancero*, Barcelona, Plaza & Valdés.
- GARVIN, Mario (2006), «Sobre sociología de la edición: el orden del *Cancionero de romances* (s.a y 1550)», en Pedro Cátedra (dir.), Eva Belén Carro Carvajal et al. (eds.), *La literatura popular impresa en España y en la América colonial. Formas & temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas / Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 491-502.
- GARVIN, Mario (2007), *Scripta Manent. Hacia una edición crítica del romancero impreso (Siglo XVI)*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert.
- GARVIN, Mario (2014), «La lógica del pliego suelto. Algunos apuntes sobre la materialidad en la transmisión poética», en J. L. Martos (ed.), *La poesía en la imprenta antigua*, Alacant, Publicacions de la Universitat d'Alacant, 295-309.
- GARVIN, Mario (2015a), «El *Libro de cincuenta romances*: historia editorial de un impreso perdido», *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 131/1, 36-56.
- GARVIN, Mario (2015b), «La edición de romances y el problema de la representabilidad», en Pere Ferré, Pedro M. Piñero y Ana Valenciano (coords.), *Miscelánea de estudios sobre el Romancero: Homenaje a Giuseppe di Stefano*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla / Universidade do Algarve, 273-294.
- GARVIN, Mario (2016a), «Edición e intención editorial: los romances de Martín Nucio», *Lemir*, 20, 561-576.
- GARVIN, Mario (2016b), «Martin Nucio y las fuentes del *Cancionero de romances*», *eHumanista*, 32, 288-302.
- GARVIN, Mario (2017), «Mecanismos del cambio textual en el romancero impreso», en J. L. Martos (ed.), *Variación y testimonio único: la reescritura de la poesía*, Alacant, Universitat d'Alacant, 129-140.
- HIGASHI, Alejandro (2004), «'Cuidando Diego Laínez' y las funciones de la hipótesis de trabajo en ecdótica», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 52, 2, 355-388.
- HIGASHI, Alejandro (2013a), «El género editorial y el romancero», *Lemir*, 17, 37-64.
- HIGASHI, Alejandro (2013b), «La variante en el romancero impreso y manuscrito: pautas en la corrección de copistas, impresores y autores», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LXI, 29-64.
- HIGASHI, Alejandro (2014), «Función de la microvariante: del pliego suelto al *Cancionero de romances*», en J. L. Martos (ed.), *La poesía en la imprenta antigua*, Alacant, Publicacions de la Universitat d'Alacant, 305-324.

- HIGASHI, Alejandro (2015), «El *Cancionero de romances* como paradigma editorial para el romancero impreso del XVI: análisis de microvariantes», *Boletín de la Real Academia Española*, 95, 85-117.
- HIGASHI, Alejandro (2016), «Descripción de los testimonios troncales del *Cancionero de romances* de Martín Nucio», *eHumanista*, 32, 303-343.
- HIGASHI, Alejandro (2017), «Testimonios raíces, troncales y periféricos en la edición crítica del *Cancionero de romances*», *En Doiro antr'o Porto e Gaia, estudos de literatura medieval ibérica*, José Carlos Ribeiro Miranda (coord.), Rafaela da Câmara Silva (ed.), Porto, Estratégias criativas, 527-540.
- LABRADOR HERRAIZ, José J. (coord. general) (2014), Georges Bernard Depping, *Colección de los más célebres romances antiguos españoles, facsímil de la edición de Londres 1825*, estudio de Pedro M. Piñero, introducción y notas de José J. Labrador Herraiz y Ralph A. Di Franco, Madrid, Frente de Afirmación Hispanista.
- LABRADOR HERRAIZ, José J. (coord. general) (2015), Juan Nicolás Böhl de Faber, *Floresta de rimas antiguas castellanas*, estudios preliminares de Belén Molina Huete, Emilia Merino Claros, Francisco Báez de Aguilar González y Fernando Durán López, 3 vols., México, Frente de Afirmación Hispanista.
- LABRADOR HERRAIZ, José J. (coord. general) (2016-2017), *Primera parte de la Silva de varios romances [...] 1550; Segunda parte de la Silva de varios romances [...] 1550; Tercera parte de la Silva de varios romances [...] 1551*, estudio de Vicens Beltran, Madrid, Frente de Afirmación Hispanista.
- LABRADOR HERRAIZ, José J. (coord. general) (2016a), Jacobo Grim, *Silva de romances viejos, Vienna de Austria, en casa de Jacobo Mayer y comp., 1815*, prólogo y notas de José J. Labrador y Ralph A. Di Franco, biografía por José Manuel Pedrosa, Madrid, Frente de Afirmación Hispanista.
- LABRADOR HERRAIZ, José J. (coord. general) (2016b), Manuel José Quintana, *Poesías escogidas de nuestros cancioneros y romanceros, tomos xvi-xvii, 1796*, biografía de Ángel Romera Valero, introducción de María Elena Arenas Cruz, Madrid, Frente de Afirmación Hispanista.
- LABRADOR HERRAIZ, José J. (coord. general) (2017a), *Cancionero de romances, Amberes, Martín Nucio, 1550*, introducción de Paloma Díaz-Mas, Madrid, Frente de Afirmación Hispanista.
- LABRADOR HERRAIZ, José J. (coord. general) (2017b), Juan de Escobar, *Hystoria del muy noble y valeroso cauallero el Cid, Lisboa, 1605*, preámbulo de José J. Labrador Herraiz, prólogo e introducción de Arthur L.-F. Askins, Madrid, Frente de Afirmación Hispanista.
- LABRADOR HERRAIZ, José J. (coord. general) (2017c), Juan de Escobar, *Romancero e historia del muy valeroso cauallero el Cid, Alcalá, 1612*, estudio de Alejandro Higashi, Madrid, Frente de Afirmación Hispanista.
- LABRADOR HERRAIZ, José J. (coord. general) (2018a), *Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la crónica de España por Lorenzo de Sepúlveda vecino de Sevilla. Van año*

- didos muchos nunca vistos compuestos por un caballero Cesario cuyo nombre se guarda para mayores cosas. En Anvers, en casa de Martin Nucio, [s. a.]*, edición de Mario Garvin, Madrid, Frente de Afirmación Hispanista.
- LABRADOR HERRAIZ, José J. (coord. general) (2018b), *Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la crónica de España compuestos por Lorenzo de Sepúlveda. Añadiose el Romance de la conquista de la ciudad de África en Berbería, en el año 1550 y otros diversos, como por la Tabla parece. En Anvers, en casa de Juan Steelsio. 1551*, introducción de Alejandro Higashi, Madrid, Frente de Afirmación Hispanista.
- LABRADOR HERRAIZ, José J., coord. general (2018c), *Romancero general en que se contienen todos los romances que andan impressos. Madrid, 1604*, estudio y edición de Antonio Carreira, Madrid, Frente de Afirmación Hispanista.
- LABRADOR HERRAIZ, José J. (coord. general) (en prensa), José Manuel Pedrosa, Miguel de Madrigal, *Segunda parte del romancero general*, Madrid, Frente de Afirmación Hispanista.
- LASKARIS, Paola (2006), *El Romancero del cerco de Zamora en la tradición impresa y manuscrita (siglos XV-XVII)*, Málaga, Universidad de Málaga.
- MARSÁ, María, *La imprenta en los siglos de oro (1520-1700)* (2001), Madrid, Ediciones del Laberinto.
- MARTOS, Josep Lluís (2015) «Juan Martín Cordero en Flandes: humanismo, mecenazgo e imprenta», *Revista de Filología Española*, 95, 1, 75-96.
- MARTOS, Josep Lluís (2018), «La fecha del *Cancionero de romances sin año*», *Edad de Oro*, 36, 137-157.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1945), «Introducción», en *Cancionero de romances impreso en Amberes sin año*, edición facsímil con una introducción por R. Menéndez Pidal, nueva edición, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1945, III-LI.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1953), *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí)*, 2 vols., Madrid, Espasa-Calpe.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1960), *Pliegos poéticos españoles en la Universidad de Praga*, 2 vols., Madrid, Joyas Bibliográficas.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1973), *Estudios sobre el romancero, Obras completas de R. Menéndez Pidal, XI*, Madrid, Espasa-Calpe.
- PIÑERO, Pedro M. (2006), «Editar el romancero. Nuevas y viejas cuestiones», en R. Santiago, A. Valenciano y S. Iglesias (eds.), *Tradiciones discursivas - edición de textos orales y escritos*, Madrid, Editorial Complutense, 29-45.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1953), «Introducción», *Silva de varios romances (Barcelona, 1561)*, por vez primera reimpressa del único ejemplar conocido, Valencia, Castalia, IX-XLIX.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1957), *Las fuentes del Romancero general (Madrid, 1600)*, 12 tomos, edición, notas e índice por Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid, Real Academia Española.

- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1967a), «Introducción», *Cancionero de romances (Anvers, 1550)*, edición, estudio, bibliografía e índices por Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid, Castalia, 7-106.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1967b), Lorenzo de Sepúlveda, *Romancero historiado (Alcalá, 1582)*, edición, estudio, bibliografía e índices por Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid, Castalia.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1967c), Lucas Rodríguez, *Romancero historiado (Alcalá, 1582)*, edición, estudio bibliográfico e índices por Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid, Castalia.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1969), *La Silva de romances de Barcelona, 1561, contribución al estudio bibliográfico del romancero español en el siglo XVI*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1970a), *Silva de romances (Zaragoza, 1550-1551), ahora por primera vez reimpressa desde el siglo XVI en presencia de todas las ediciones*, estudio, bibliografía e índices por Antonio Rodríguez-Moñino, Zaragoza, Publicaciones de la Cátedra Zaragoza.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1970b), *Diccionario Bibliográfico de pliegos sueltos poéticos*, Madrid, Castalia.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1973), Juan de Escobar, *Historia y romancero del Cid (Lisboa 1605)*, edición, estudio, bibliografía e índices por Antonio Rodríguez-Moñino, introducción por Arthur L.-F. Askins, Madrid, Castalia.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1973-1978), *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros impresos durante el siglo XVI y XVII*, 4 tomos, Madrid, Castalia.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1997), *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos, siglo XVI*, edición corregida y aumentada por Arthur L.-F. Askins y Víctor Infantes, Madrid, Castalia.
- Romances en que estan recopilados la mayor parte delos Romances castellanos que fasta agora se an compuesto*, Impreso acosta de Guillermo de Miles, mercader de Libros, 1550. Biblioteca Nacional de España, R-12985.
- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio (1990), «La edición del texto oral», en P. Jauralde Pou y D. Noguera (eds.), *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro (29 de junio a 3 de julio de 1987 en Madrid)*, London, Tamesis Books, 69-79.
- VALENCIANO, Ana (2006), «Crítica a la edición y edición crítica de los romances de la tradición oral moderna», en R. Santiago, A. Valenciano y S. Iglesias (eds.), *Tradiciones discursivas - edición de textos orales y escritos*, Madrid, Editorial Complutense, 45-70.
- VALENCIANO, Ana (2016), «Reflexiones en torno a la edición del RTLH: pasado y presente», *Abenámar, Cuadernos de la Fundación Ramón Menéndez Pidal*, 1, 319-328.

LAS TRADICIONES TEXTUALES DEL *CANCIONERO* *DE ROMANCES**

MARIO GARVIN

Universität Konstanz

RESUMEN

El presente trabajo analiza la presencia en el *Cancionero de romances* de tradiciones textuales manuscritas, orales e impresas para determinar la importancia de cada una de ellas en la formación de la compilación. En vista de los resultados, se defiende que la presencia de textos de procedencia manuscrita u oral es mínima y que solamente la tradición impresa puede considerarse como constitutiva de la obra.

PALABRAS CLAVE

Pliego suelto; Martín Nucio; crítica textual; *Cancionero de romances*.

ABSTRACT

The present article analyses the presence in the *Cancionero de romances* of handwritten, oral and printed textual traditions to determine the importance of each of them in the formation of the compilation. In view of the results, it is argued that the importance of manuscript or oral traditions is minimal and that only the printed tradition can be considered as constitutive of the *Cancionero*.

KEYWORDS

Chapbook; Martin Nutius; textual scholarship; *Cancionero de romances*.

1. EL PROBLEMA DE LAS TRES TRADICIONES

Durante la primera mitad del siglo XVI la historia editorial del romancero está dominada por los pliegos sueltos. Son ellos donde —excepción hecha de las secciones de algunos cancioneros, como el *Cancionero general* de 1511 o los cancioneros menores de él derivados (Garvin, 2007: 111-164)— se propagan la mayor cantidad de romances. Ahora bien, los pliegos suelen contener dos, tres, a lo sumo once romances. De hecho, la

* Este trabajo se enmarca en el proyecto 'Cancionero, Romancero y fuentes impresas' del grupo CIM <www.cancioneros.org>, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (FFI2017-86313-P).

mayor compilación conocida durante esas décadas habría de ser el *Libro de cincuenta romances*, del que lamentablemente solo se han conservado algunas hojas (Garvin, 2015). Hacia mitad de siglo, sin embargo, probablemente en 1546¹, Martín Nucio imprime en Amberes una compilación de romances que triplica esa cantidad. Con sus más de 150 romances, se convierte en la colección más extensa conocida hasta entonces, erigiéndose así en una referencia ineludible para la historia del género.

Ahora bien, a la hora de valorar contextualmente esta obra dentro de esa historia editorial existen ciertos problemas, en especial en lo referente a la influencia en ella de las tradiciones textuales que la preceden. Se sabe, por un lado, que para formar su obra Nucio recurrió a esa tradición impresa anterior, representada principalmente por los pliegos sueltos. Pero también está extendida la opinión de que en el *Cancionero de romances* encontramos también textos procedentes de manuscritos e incluso que en él se refleja en cierto modo la tradición oral del Quinientos.

¿En qué se basa esta asunción? En principio, es el propio Nucio quien, en el prólogo, parece sugerir haber usado estos tres tipos de fuentes para componer su Cancionero. Allí afirma, como bien se sabe, haber recurrido, por un lado a “ejemplares [...] que estauan muy corruptos”, y por otro, haber estado a merced de “la flaqueza de la memoria de algunos que me los dictaron que no se podian acordar dellos perfectamente”. Ya Rodríguez-Moñino, al comentar estas palabras, se muestra convencido de que “hay ahí bien claras las dos vías de formación del Cancionero: de una parte la tradición escrita, de otra la oral” (1969: 82), y mucho antes Friedrich A. Wolf (1856: 56) ya había advertido que en el uso de Nucio, *exemplar* puede referirse tanto a un impreso como a un manuscrito, de modo que, en sentido estricto, debería hablarse de tres vías: la tradición oral, la manuscrita y la impresa. Si así fuera, debería admitirse, como hace, por ejemplo, Chicote (2012: 64), que:

El CRsa capta todas las tradiciones previas. Reúne los poemas que provienen de la tradición oral (a través de recitaciones proporcionadas por informantes, e indirectamente, copiando versiones manuscritas o transcribiendo pliegos sueltos memorizados) con los que derivan de la tradición escrita que acaba de difundirse.

Esta de las tres tradiciones es sin duda una imagen sugerente, pero no está libre de problemas. El principal, sin duda, es que a partir de ella la amplitud de la compilación de Nucio se valora en relación con estas tradiciones. Se está sugiriendo, por tanto, que el mérito del editor fue reunir *todas* las tradiciones precedentes y con ello, que el *Cancionero de romances* es un instrumento ideal para conocer el romancero —en toda su amplitud de tradiciones— durante la primera mitad del siglo.

Contemplada en la perspectiva temporal de los estudios sobre el romancero, hay un dato que me lleva a dudar, ya de entrada, de la posible validez de esta imagen. Desde que, una vez descubierta la edición sin año del *Cancionero de romances* y dada por válida la primacía temporal de este respecto a la *Silva*, la crítica ha podido ir precisando el conocimiento de la tradición impresa e identificando testimonios, o al menos —como veremos más abajo— tradiciones más o menos precisas que sirvieron de fuente a Nucio. Seguir

1. La fecha, algo más temprana de lo que se venía creyendo, la propuso Josep Lluís Martos durante el encuentro en Coimbra. Expone sus motivos con amplitud en Martos (2017).

los estudios de Wolf, Menéndez Pidal y Rodríguez-Moñino es ver como el número de fuentes impresas de la compilación antuerpiense va aumentando de trabajo en trabajo. Respecto a la tradición oral y a la manuscrita, poco o nada se ha avanzado en esta dirección. De hecho, al tratarlas casi todo han sido y son suposiciones.

Para el caso de la tradición oral se parte, según hemos visto, de las palabras del propio impresor al referirse a aquellos que se supuestamente le dictaron romances. Todos los estudiosos que mencionan el tema parecen estar de acuerdo en que los textos habrían sido recogidos en Amberes. Wolf y Hoffman creían que estos romances los habrían transmitido los soldados, “pues principalmente en boca de los soldados se conservan y propagan a más y mejor tales tradiciones y cantos populares” (1856: 58) y que el propio Nucio los habría recogido de ellos, hipótesis que también acepta Rodríguez-Moñino (1967: 12) a quien “poco trabajo cuesta imaginar a Nucio tomando nota de los textos dictados por algún soldado extremeño, castellano, andaluz o manchego excitando su memoria hábilmente”. Menéndez Pidal, por su parte, también tiene en mente a los soldados como posibles informantes, pero apunta igualmente a los “españoles residentes en los Países Bajos” (1914: 6), los “viajeros españoles y, sin duda, también los judíos expulsados en 1492 y en años sucesivos, muchos de los cuales se avecindaron en Amberes” (1914: 44). La presencia de la tradición oral en el *Cancionero de romances*, se justifica, repito, por la alusión del prólogo. Dando por válidas esas palabras, Menéndez Pidal postuló que serían de tradición oral “los de tono popular” (1914: 44). Hay además algunos textos a los que Nucio añadió algún comentario que podría sugerir esa procedencia oral, como por ejemplo cuando al final de *La reina de Nápoles* (f. 262) (IGR: 0314) anota “no esta acabado” o cuando para *Miraua de Campo uiejo* (f. 260) (IGR: 0270) apunta “este romance esta imperfecto”. Pero lo cierto es que no existe ningún criterio seguro para afirmar la procedencia oral de un determinado romance de la compilación de Nucio; de hecho, ni siquiera hay argumentos para suponer más factible que estos textos, en los que Nucio indica de forma explícita algún defecto, provengan de la tradición oral y no de alguna de las otras dos.

La supuesta presencia de la tradición manuscrita, por su parte, tiene un punto de partida más débil que la anterior, pues aquí no hay mención explícita del impresor, sino únicamente la polisemia de la voz *exemplar*. Menéndez Pidal aportó algunos criterios internos para atribuir origen manuscrito a alguno de los textos. Así, procederían “de copias manuscritas los romances de tono juglaresco, erudito o artístico” (1914: 48). También aquellos con numerosos arcaísmos (p. ej. *Yo me estaba en Barbadillo*, f. 163v) (IGR: 0305), podrían considerarse, en opinión de Menéndez Pidal, como de procedencia manuscrita. No debe pasarse por alto, con todo, que el criterio más común a la hora de proponer una posible fuente manuscrita para alguno de los romances de la colección antuerpiense ha sido el de no contar para él con fuentes impresas identificables. Allí donde la tradición impresa no ofrecía testimonios anteriores, la hipótesis manuscrita se aceptaba como posible origen (proceder, por cierto, también usado en algunos casos para sugerir la procedencia oral de un texto). Rodríguez-Moñino ya notó como “hay ocasiones en que Menéndez Pidal, falto de apoyatura impresa, cabe sospechar que los textos procedan de la tradición oral o de copias manuscritas”. Al erudito extremeño, sin embargo, no se le escapaba que “ello es problemático y expuesto a ser rectificado tan pronto como aparezcan pliegos nuevos en bibliotecas poco estudiadas” (1967: 13). Y, en efecto, así ha sido pues, como ya he dicho, el descubrimiento de nuevos impresos ha ido reduciendo el número de posibles fuentes

manuscritas —y también orales— aumentando así aún más el de las impresas, identificadas desde bien temprano como el núcleo básico del *Cancionero de romances*. Wolf y Hoffman ya establecieron que los pliegos sueltos eran la fuente principal del *Cancionero*, y Menéndez Pidal intentó precisar, en el prólogo a su edición facsímil, cuáles hubieron podido ser estos impresos. Posteriormente, Rodríguez-Moñino precisó bastante más esas atribuciones, ya que, como él mismo indica “las indicaciones de Menéndez Pidal no son siempre seguras”. Según él, “la lista de los [romances] que [Menéndez Pidal] no ha podido conocer de molde y de los que, aún estando editados, piensa que proceden de la tradición oral o de otras fuentes ignoradas hoy” (1969: 87) alcanza un total de 52 romances, cuya procedencia intenta fijar recurriendo a la tradición impresa anterior. La conclusión final de Rodríguez-Moñino respecto a las posibles fuentes no impresas es elocuente:

Como puede verse por los casos que hemos citado y por otros muchos en los cuales las variantes no nos permiten establecer con certeza que los textos del *Cancionero* procedan de pliegos sueltos conservados, andamos todavía pisando no demasiado firmes en este terreno: sólo la aparición de nuevos cuadernillos aclararía la cosa. Parece, sin embargo, posible que en ocasiones los romances recogidos por Nucio tengan su origen en la transmisión oral, aunque no en muchas (1969: 89).

Los años que siguen a estas palabras fueron fecundos para las investigaciones bibliográficas. Me limitaré a mencionar los repertorios de pliegos sueltos, que en sus sucesivas ediciones y suplementos han ido aumentando el número de cuadernillos conocidos hacia unos aproximadamente 1200 (Rodríguez-Moñino, 1970; Askins / Infantes, 1997, 2014) y el trabajo de Mercedes Fernández Valladares (2005), donde se datan con seguridad muchos impresos burgaleses, amén por supuesto de muchos otros trabajos particulares sobre determinados textos e impresos, como los de Vicenç Beltran, Giuseppe Di Stefano, Alejandro Higashi, etc. Con todo ese bagaje pude, en dos ocasiones (2007 y 2016) acercarme de nuevo al estudio de las fuentes del *Cancionero*. El resultado, como era de esperar, fue comprobar que el número de romances cuyas fuentes serían manuscritas y/u orales se reducía aún más: solamente para 25 de los 156 textos publicados no podía sospecharse con razones fundadas que el texto del *Cancionero* procediera de una tradición impresa anterior. Cuanto mayor es el conocimiento de la tradición impresa anterior a la obra de Nucio, menor parece ser por tanto la incidencia de las otras dos tradiciones en el *Cancionero de romances*. Por otro lado, aun cuando —como expondré más adelante— la atribución exacta de una fuente impresa es tarea complejísima, la inexistencia de una tradición impresa anterior al *Cancionero de romances* no puede ni debe considerarse indicio de oralidad o transmisión manuscrita, pues —según han probado los años— bien puede ser mero desconocimiento.

Lo visto hasta ahora sugiere por tanto la necesidad de replantearnos el horizonte desde el que valorar la compilación de Nucio así como sus modos de composición. La valoración particular de cada uno de los textos, al igual que los criterios empleados para juzgar la procedencia de un romance concreto debe partir de una hipótesis general de creación. Y por los datos estadísticos de que disponemos, no parece que la tradición oral y la manuscrita puedan situarse al mismo nivel de importancia que la impresa, ni aun que tuvieran alguna función en el proyecto editorial de Nucio.

Según parece, tendríamos cinco (5) textos de posible proveniencia oral [*En Santa Gadea de Burgos* (IGR: 0035), *Cada día que amanece* (IGR: 0001), *Rey don Sancho rey don Sancho* (IGR: 0330), *Miraba de Campoviejo* (IGR: 0270) y *Emperatrices y reinas* (IGR: 0370)] y unos doce (12) de posible proveniencia manuscrita. Hay que decir aquí que no siempre se pueden realizar estas afirmaciones con convicción. En algunos casos, pese a la fuerte sospecha de que existe una tradición impresa anterior, no he podido localizar impresos, así que cualquiera de estas dos categorías podría aumentarse en cinco o seis textos más. Aun así, los porcentajes son mínimos. Si analizamos los 155 romances del *Cancionero* (dejando de lado la última composición, que no es romance), y partimos de cinco textos orales y, redondeando al alza, veinte de procedencia manuscrita, tendríamos que solo un 16% de los romances provendría de fuentes no impresas y de este 16% un 12,8% serían fuentes manuscritas y, por tanto, únicamente un 3,2 % de los textos habrían sido tomados de la tradición oral. Dicho de otro modo: según los datos de que disponemos en la actualidad, como mínimo un 84% de los romances de la obra procedería de la tradición impresa y esto a pesar de que, como escribió Di Stefano (1990: 34), los testimonios conservados apenas son las “reliquias fortuitas de un naufragio de proporciones inimaginables”.

Con estos datos no estoy aportando nada nuevo, a lo sumo precisando alguna estadística, pues la importancia de la tradición impresa es una constatación que surgió ya desde el principio del análisis crítico de la obra de Nucio. Lo que sorprende, sin embargo, es que frente a porcentajes tan bajos respecto del total, la posible presencia de textos de origen manuscrito u oral se interprete en ocasiones como tradiciones que hallan cabida entre las páginas del *Cancionero de romances*. Estos cálculos, según acabamos de ver, son aproximados. Pero para casi cualquier caso de duda es mucho más verosímil postular la existencia de una tradición impresa perdida, que a la inversa. Pero juzgo enormemente improbable que estos cálculos puedan rebatirse a la inversa, es decir, que pueda demostrarse, o aun postularse con argumentos sostenibles, que alguno de los romances para los que conocemos una tradición impresa anterior al *Cancionero de romances*, proceda de la tradición oral o manuscrita. Estos porcentajes por tanto, son ya de por sí generosos; en vista de ellos, no puede sostenerse la imagen con que comenzábamos: el *Cancionero de romances* no puede describirse ni comprenderse como una compilación aglutinadora de tres tradiciones textuales distintas.

2. LA TRADICIÓN MANUSCRITA Y LA TRADICIÓN ORAL

Quizá sea este un buen momento para precisar que con lo dicho hasta ahora no pretendo negar la posibilidad del recurso puntual a una fuente no impresa; de lo que se trata, es de demostrar que Nucio en su compilación nunca pretendió aglutinar esas tradiciones. La poca viabilidad que hubiera tenido ese proyecto es, creo, relativamente fácil de demostrar. Volvamos para ello sobre nuestros pasos y analicemos con algo más de detalle los posibles modos en que esas tradiciones pudieron haber llegado y, sobre todo, tenido acceso al *Cancionero de romances*.

Comencemos por las fuentes manuscritas y, concretamente, por recordar, en primer lugar, que por más que Wolf tuviera razón al considerar que la voz *exemplar* puede referirse tanto a impreso como manuscrito, no existe en ninguno de los paratextos del *Cancionero*

referencia clara al uso de textos manuscritos. Ni en el prólogo, ni en los titulillos, tabla o anotaciones aparece mención alguna. No presupongamos por tanto nada, sino intentemos comprender por qué y cómo pudieron entrar textos manuscritos a la compilación de Nucio. Como ya hemos apuntado más arriba, el argumento principal para considerar la procedencia manuscrita de un romance determinado es la ausencia de una tradición impresa anterior y, en algunos casos particulares, en la presencia de esos romances en algún manuscrito. Ahora bien, si atendemos a los romances viejos transmitidos en manuscritos, veremos que estos son muy pocos en comparación con los impresos. Piacentini (1981, 1986 y 1994) contabiliza 330 romances en fuentes impresas (180 en pliegos y 250 en cancioneros y romanceros) por solo setenta y dos (72) en manuscritos. Pero no es solo una cuestión estadística, es que, como ha señalado Beltran (2016: 77) “hasta la emergencia del romancero nuevo, en el último cuarto de siglo, no conocemos ninguna recopilación [manuscrita] de romances tradicionales y sólo esporádicamente aparecen en folios de guardas, en misceláneas o acogidos en manuscritos poéticos generales”. Además, en ocasiones, su presencia puede resultar engañosa. Los cancioneros musicales, por ejemplo, engordan la estadística, pero por lo general solo ofrecen los primeros versos del romance. Finalmente, cuando alguno de los romances presentes en el *Cancionero de romances* aparece también en manuscritos, suele contener allí si no versiones completamente distintas [como *De Francia partió la nina* (IGR: 0100) en LB1] o, cuando menos, notables variantes, las suficientes en cualquier caso para rechazarlos como posibles fuentes. Finalmente, no solo no hay ningún manuscrito cuyos textos pudieran postularse como posibles fuentes de Nucio, sino que tampoco existen indicios que pudieran hacernos pensar que la transmisión manuscrita del romancero viejo fuera mucho más dinámica de lo que los datos sugieren; en cualquier caso, no lo suficiente para que un impresor dispuesto a llevar a cabo la mayor compilación de la centuria pudiera pensar en ella como vía sería de acceso a textos.

Remarco que no estoy negando el uso concreto y puntual de uno o varios textos de este tipo, pero me parece evidente que su papel en la formación del *Cancionero de romances* fue cuantitativamente mínimo y cualitativamente inexistente.

Quizá se entienda mejor cuál es mi posición si nos fijamos ahora en lo que sucede con las fuentes orales. En principio —y a diferencia de lo que ocurre con los manuscritos— su uso quedaría fuera de toda duda, por cuanto es el propio Nucio quien, a la hora de justificar las posibles faltas de sus textos, se escuda en la “flaqueza de la memoria” de quienes se los dictaron. Esto ya lo hemos visto. Pero, ¿significa eso realmente que Nucio recurrió, como suele leerse, a la *tradición oral*? O mejor, si recurrió a ella ¿cómo podríamos o deberíamos imaginarnos ese recurso?

Rodríguez-Moñino es el más explícito en este punto. Ya hemos citado el pasaje en el que afirma que le cuesta poco trabajo “imaginar a Nucio tomando nota de los textos dictados por algún soldado”. Según él, Nucio habría hecho algo semejante a lo que “tres siglos y pico después habían de hacer los adelantados de la resurrección del romancero con Amador de los Ríos y Aguiló a la cabeza” (1969: 82). Que Nucio o incluso algún operario del taller llevara a cabo una tarea así es algo difícil de admitir. Y hay varios motivos para ello. En primer lugar, este tipo de proyecciones, tal y como las conocemos, son demasiado complejas como para sospechar que pudiera haberlas realizado un impresor quinientista. Como ya ha señalado Beltran (2016: 77), “nuestro conocimiento actual del romancero folklórico es el resultado de un siglo de exploraciones de campo sistemáticas,

costosas, largas y complejas, que exigieron inversiones importantes en recursos, tiempo y personal especializado; sería inverosímil que Martín Nucio hubiera podido llevar a cabo nada semejante”. Además, este tipo de tarea no se corresponde en absoluto con el horizonte de actividades típicas de un impresor de la época, y menos aún teniendo en cuenta que Nucio, a diferencia de los impresores de la Península, que durante el siglo XVI eran pobres, más incluso que los libreros, regentaba una de las principales imprentas de uno de los centros impresores más importantes de Europa, con numerosas y efectivas redes comerciales. ¿De verdad alguien puede imaginar al propio Nucio, o alguno de sus operarios, cuaderno en mano por las calles y plazas de Amberes en busca de romances?

Pero es que además la cuestión principal sigue en el aire: versiones tomadas de la transmisión oral... ¿para qué?. La pregunta no es retórica. Aceptemos por un momento que Nucio en efecto se valió de textos tomados de la tradición oral. ¿Por qué habría de hacerlo?, ¿qué función estaba prevista para esos textos en su compilación? Desde luego, ninguna fundamental. Primero, porque, como acabamos de ver, ese proyecto no hubiese sido viable y segundo porque, de haberlo realizado, el resultado jamás hubiera sido el *Cancionero de romances* tal y como lo conocemos. Si su intención hubiera sido recopilar textos de la tradición oral —aún cuando esto solo hubiera sido parte de un proyecto más amplio, donde tuvieran cabida también la tradición impresa y la manuscrita— el resultado final no hubiera sido de únicamente un 3,2% del total, sino verosímilmente mucho más alto.

Al igual que he dicho al hablar de las fuentes manuscritas, tampoco aquí quiero descartar por principio la posibilidad de que entre los romances del *Cancionero* haya textos provenientes de la tradición oral. Pero, si esto es así, estamos frente a textos tomados puntualmente. Sabemos que Nucio tenía contacto con hombres de letras, y no creo que resulte difícil aceptar que en un momento determinado pudiera verse persuadido o animado a incluir este o aquel texto en la compilación planeada, podemos incluso imaginar como alguien se lo dictaba —muy probablemente no a él directamente, según creo— o se lo ofrecía en un papel. Pero lo que sugiere la idea de que Nucio recurrió a tres tradiciones distintas o que en el *Cancionero de romances* confluyen tres tradiciones es otra cosa bien distinta y no parece corresponderse con la realidad. Lo más coherente, en mi opinión, es descartar por completo esa hipótesis de las tres tradiciones y considerar que el *Cancionero de romances* fue ante todo un proyecto editorial fundamentado en la tradición impresa y, de modo especial, en los pliegos sueltos, en el que de modo puntual también tuvieron cabida textos de otra procedencia.

Quiero dejar bien claro por tanto que el objetivo de este trabajo no es negar la posible existencia en la compilación antuerpiense de romances procedentes de la tradición oral o manuscrita: por supuesto que entre el centenar y medio de romances puede haber textos de esa procedencia. El problema estriba, a mi juicio, en la creación de un lugar común y, especialmente, en que un hecho marginal y secundario —como considero la posible presencia de textos de procedencia oral y manuscrita en el *Cancionero de romances*— no solamente se equipara en importancia a la tradición impresa dentro de esta obra particular, sino que en ocasiones se invierte, llegando a proponerse por ejemplo “that Martin Nucio should go down in history as the first ballad-collector” (Dadson, 2003: 50), o incluso se extrapola la situación a toda la tradición impresa, cuando por ejemplo Valenciano (2004: 573) afirma que:

La historia de la recolección de los romances de tradición oral nos remonta, necesariamente, a los testimonios del llamado romancero ‘viejo’, cuando ciertos textos memorizados por los antiguos informantes pasaron, mediante su expresión oralizada, a los manuscritos, pliegos sueltos y romancerillos de los siglos XV a XVII. Informantes anónimos, como los aludidos por el editor Martín Nucio.

Lo repito una vez: no busco negar la existencia de estas tradiciones en el *Cancionero de romances*, pero creo que hay argumentos de peso para defender la marginalidad de las tradiciones orales y manuscritas en la formación del Cancionero frente a la tradición impresa, que es constitutiva.

3. DE NUEVO SOBRE LAS FUENTES

El adjetivo “constitutivo” significa aquí que, independientemente de la aportación porcentual de cada una de las tradiciones al total de textos del *Cancionero de romances*, la tradición impresa es la única que aporta a la obra rasgos propios de la textualidad de este tipo de testimonios, que podemos considerar característicos y determinantes de la compilación antuerpiense. Los textos del *Cancionero de romances* merecen todos la calificación de impresos, porque todos, independientemente de su origen, se someten a un mismo proceso de textualización, menos intensivo o más sencillo cuanto mayor sea la tradición impresa existente. Este hecho ya debería de por sí llamar la atención, pues revela perfectamente el objetivo editorial del proyecto.

Volveremos en seguida sobre ello, pero antes es necesario tematizar un punto ciertamente problemático como es la identificación de las fuentes concretas. Debe tenerse en cuenta que, al analizar la procedencia de los romances del *Cancionero*, y a pesar de que generalmente utilizamos el concepto *fuentes*, muchas veces no es posible identificar con exactitud el impreso —entendido aquí como edición concreta— de la que procede el texto de Nucio. Es, ante la pérdida de testimonios y las vicisitudes de la transmisión, tarea imposible. Lo que sí es posible, en cualquier caso, es identificar tradiciones impresas concretas. Algunos ejemplos pueden clarificar este punto.

Veamos por ejemplo el caso del romance que abre la compilación, el del *Conde Dirlos* (IGR: 0190). Menéndez Pidal (1914: 10) pudo conocer dos pliegos anteriores al *Cancionero de romances* con este texto, RM1020, impresión zaragozana de Jorge Coci de hacia 1511 y RM1019, impreso en Burgos por Juan de Junta en 1538. En su comentario, Menéndez Pidal se limita a decir que procede de uno de los que, al igual que el *Cancionero de romances s.a.* comienzan “Romance del Conde Dirlos y de las grandes venturas que hubo”, dato que comparten todos los pliegos. Existe, además, un pliego perdido hasta hace poco, pero citado por Salvá y Heredia, conservado hoy en Chantilly e impresión burgalesa, también de Junta, de hacia 1530 (RM1023). Limitándonos al texto —y aun si recurrimos a indicios como los títulos— cualquiera de estos tres pudiera haber sido la fuente de Nucio; pueden trazarse hipótesis más o menos concretas que nos hagan decantar por alguno de ellos, pero en sentido estricto, creo que con las variantes en mano (y no son pocas, repartidas en los más de 1300 versos) cualquiera de los tres podría ser la fuente. Lo más interesante, con todo, es lo que ello implica, pues cualquiera de los tres podría también NO ser la fuente. Es más, incluso podría ser perfectamente que *ninguno*

de los tres lo fuera. Conocemos, por ejemplo, una mención a “73 conde dirlos” en un inventario hecho a la muerte de Juan Cromberger (RM1019.5) y es probable que hubiera más pliegos con el texto. Con todo, lo que queda fuera de toda duda, es que todos estos pliegos —los conservados y los perdidos— representan *la misma tradición textual del romance* que encontramos reflejada en el *Cancionero de romances*. Basta constatar, como ya hiciera Menéndez Pidal la identidad de los títulos para comprobarlo. El de los pliegos se mantiene constante:

- Romance del conde Dirlos: y de las grandes venturas quehuuo. Nuevamente añadidas ciertas cosas que hasta aquí no fueron puestas RM1020
- Romance del conde Dirlos: y de las grandes venturas que vuo. Nuevamente añadidas ciertas cosas que hasta aquí no fueron puestas RM1019
- Romance del Conde dirlos: y de las grandes venturas que huuo. Nuevamente añadidas ciertas cosas que hasta aquí no fueron puestas RM1023

El *Cancionero de romances*, por su parte, prescinde en el título por razones obvias de la referencia a las cosas “que hasta aquí no fueron puestas”, pero reproduce sin variación el identificador del romance:

- Romance del conde Dirlos y de las grandes venturas que uuo N46 N50 N50 N55 N68

Quizá quede más claro aún a lo que me refiero si nos fijamos en los tres romances que siguen a este en el *Cancionero*: *De Mantua salio el marques* (IGR: 0088), *De Mantua salen a priessa* (IGR: 0843) y *En el nombre de Jesus* (IGR: 0800). Los tres se conservan en dos pliegos, uno vallisoletano de Arnao Guillen de Brocar impreso entre 1515 y 1519 (RM607) y otro impreso por Juan de Junta entre 1530 y 1540 (RM608), desconocido también hasta hace muy poco e igual que RM1023 conservado en Chantilly. Hay variantes entre los textos, por supuesto, pero nada suficientemente representativo como para negar que procede no de uno de estos pliegos, pero sí de la *tradición textual que representan*. Del mismo modo, sabemos por menciones —también de estos romances hay una mención en el inventario de Cromberger (RM608.8)— la existencia de pliegos perdidos, no sabemos cuántos. Pero también aquí queda claro que el *Cancionero de romances* aspiraba a reproducir la misma tradición textual de estos romances, dato que en este ejemplo queda aún más patente que en el anterior, por cuanto los romances se toman en el mismo orden que en la fuente.

He calculado aproximadamente unos ochenta romances para los cuales puede constatar en ejemplares conservados que Nucio está reproduciendo una tradición impresa anterior, número notablemente elevado si tenemos en cuenta que habría que añadirle aquellos textos sacados del *Cancionero general* o la *Propalladia*. Pero es precisamente la consciencia de que así actuó Nucio la que nos permite establecer hipótesis plausibles aun en aquellos casos en los que la tradición no es tan clara como en los ejemplos anteriores. Cuando hablamos de la tradición impresa nos referimos por tanto, en particular, a aquel conjunto de testimonios impresos de uno o varios romances en el que este o estos presentan una serie de rasgos ortotipográficos y paratextuales que nos permiten afirmar o sospechar que nos hallamos frente a un grupo indeterminado de documentos entre los

que se establece una relación de copia y préstamos y entre los cuales, por tanto, las posibles modificaciones estarán sujetas a la lógica propia de esta transmisión (Garvin, 2014 y 2017). No siempre es posible pues identificar el documento concreto que sirvió de fuente, pero sí, casi siempre cuando se conservan testimonios, la tradición que sigue Nucio.

4. LA FORMACIÓN DEL *CANCIONERO DE ROMANCES*

No puede haber duda por tanto de que Nucio, para la composición del *Cancionero de romances*, se basó en ese conjunto de tradiciones de impresos particulares al que, generalizando y según la definición que acabo de proponer, nos referimos también y para simplificar con la denominación de tradición impresa.

¿Cómo tuvo lugar ese proceso? Hasta donde llegan mis conocimientos, Rodríguez-Moñino fue el primero que no se limitó a mencionar que Nucio recurrió a los impresos, sino que también aportó una hipótesis sobre el modo en que esto pudo haber sucedido.

Por un privilegio de impresión solicitado en julio de 1544, sabemos que Nucio pasó cierto tiempo en la Península, probablemente como parte de su formación como impresor, aunque no disponemos de datos definitivos al respecto. Rodríguez-Moñino sugería la posibilidad de que Nucio utilizara esa estancia en la península para preparar la publicación del *Cancionero de romances* y creía que “con seguridad él mismo, que viajó por España durante varios años y conocía bien la lengua castellana, llevó a Amberes un paquete de pliegos sueltos con los romances y canciones más populares, al igual que siglo y pico después haría Samuel Pepys al tornar a Inglaterra de sus peregrinaciones hispánicas” (1967: 10). Para Rodríguez-Moñino, este comportamiento era coherente con su concepción de un Nucio interesado en el romancero que, años después, completaría en Amberes ese proyecto compilando textos dictados por soldados.

No deja de resultar curioso constatar como mientras para el caso de la tradición oral existe consenso en aceptar que los textos habrían sido recogidos en Amberes, para los impresos se parte de la base que el grueso de los cuadernos habría sido adquirido en la Península. Es una teoría lógica, pero —hay que advertirlo— igual de arbitraria que la hipótesis inversa. A esta idea le subyace una creencia más profunda: la de que Nucio tenía algún interés particular en los romances más allá de la pura motivación editorial. Contemplada en su totalidad, la obra española de Nucio —pues no hay que olvidar que en ese taller se imprime también en latín, neerlandés, francés, etc.— presenta una cierta coherencia temática, que revela la búsqueda intencionada de un público relativamente homogéneo en cuanto a sus preferencias. Pero aunque Nucio también publicó la *Celestina*, el *Lazarillo*, el *Cancionero general*, las *Obras* de Boscán, etc. no he leído en ninguna parte que tuviera un gusto especial por ninguna de ellas. El interés de Nucio por los romances difícilmente pudo surgir antes de su decisión de comenzar a imprimir en español; decisión que comparte con otros impresores de la ciudad y aun de la región. Y aun cuando ya tuviera en mente hacerlo a la hora de decidir formarse o visitar la Península, no resulta creíble que aprovechara esa estancia para proveerse de los libros que luego imprimiría. No es así como funcionaban los grandes talleres antuerpienses. No olvidemos, primero de todo, que es tendencia general de los impresores flamencos de esos años orientar su producción hacia las lenguas vernáculas, sobre todo a consecuencia de la Contrareforma y sus prohibiciones. El proceder lógico de Nucio, por tanto, sería regresar a Amberes, solicitar

privilegio (todo ello con boda de por medio y con la adquisición de la necesaria ciudadanía para entrar a formar parte de la Guilda de San Lucas), comenzar a imprimir en lengua castellana y a partir de ahí, elaborar estrategias editoriales que pudieran satisfacer a su público.

La hipótesis de que el grueso de los pliegos usados para formar el *Cancionero de romances* podría haberlo traído de su estancia en España pasa por alto, además, la coincidencia temporal con un hecho importantísimo en aquellos años para Flandes, como lo fue el viaje que el futuro Felipe II realizó entre 1548 y 1550 por Europa, acontecimiento que conformó el público lector de Amberes por aquellos años, tanto por la cantidad de personas que movilizó como por las posibilidades que este acontecimiento abría para un mercado editorial como el de Amberes. No se trata tanto de una cuestión de fechas —el *Cancionero* pudo acabarse antes, durante o, inverosímilmente, después de la llegada del Príncipe— como de orientación de la obra a la situación editorial derivada de ese hecho histórico particular.

Con estos datos creo que la hipótesis más coherente es pensar que la intención de Nucio era un proyecto editorial cuyo objetivo inmediato es adaptar el éxito editorial del que por esas fechas gozaba el romancero impreso a las circunstancias y necesidades del público antuerpiense de finales de la década de los 40, teniendo en cuenta que entre ese público se encontraban no pocos provenientes de la Península. Sorprendería que, en un contexto editorial tan preciso, la adquisición de los pliegos que servirían de base para el *Cancionero* no hubiera sido hecha *ad hoc* para esta tarea. La hipótesis más factible en cuanto a la gestación del *Cancionero de romances* es que Nucio —a quien nombro aquí por comodidad como individuo, pero refiriéndome a él por lo general como cabeza visible del taller— accedió a un número considerable de pliegos sueltos —en otro trabajo (2016: 300) he postulado que cerca de una treintena— de una sola vez. No creo que fuera el trabajo de años ni tampoco que comenzara su compilación durante su estancia en la Península. Lo más efectivo, probablemente, era acudir a una de las grandes ferias, muy probablemente a la de Medina del Campo —que experimenta a partir de 1540 su apogeo y tiene estrechas relaciones comerciales con Amberes— proveerse allí de un paquete de pliegos sueltos lo suficientemente representativo a juicio del editor como para servir para su proyecto o bien recurrir a sus redes comerciales para surtirse de las publicaciones necesarias.

Muy recientemente, Díaz-Mas (2017: 37), al prologar la edición facsímil del *Cancionero de romances*, ha revisado la hipótesis de Rodríguez-Moñino y la mía y ha propuesto una solución que podríamos denominar conciliadora:

Ambas hipótesis son perfectamente compatibles, por lo que probablemente tanto Antonio Rodríguez-Moñino como Mario Garvin tengan razón. Durante su estancia en España, Nucio sin duda se familiarizó con los pliegos sueltos que contenían romances, un producto editorial muy en boga en el momento; sería raro que —tanto por gusto como por curiosidad profesional— no hubiera adquirido algunos, que pudo llevarse a Amberes. A raíz del anuncio del viaje del príncipe Felipe y su corte, conociendo la afición de los lectores españoles y previendo un aumento de su público potencial en Flandes, concibió la idea de publicar un libro sólo con romances. Pero probablemente los pliegos que poseía entonces no le ofrecieran un volumen de texto suficiente para componer un libro de más de

doscientos folios y entonces se esforzaría por reunir todos los pliegos posibles, hasta que consiguió formar un corpus de más de ciento cincuenta textos

Estoy completamente de acuerdo con Díaz-Mas en que sería raro que Nucio hubiera regresado a Amberes sin un pliego suelto. Y también es seguro que los conocía ya antes de publicar el *Cancionero*. De hecho, Nucio añade ya un pliego suelto a su edición de la *Question y carcel de amor*, destinado a llenar el espacio en blanco que quedaba a final del volumen y signo evidente de que Nucio ya conocía algunos de esos impresos antes de decidir la impresión de los romances. Pero el problema no radica ahí, sino en la motivación editorial del *Cancionero de romances* y las consecuencias para la valoración histórica del proyecto. Me parecería muchísima casualidad, como he escrito en otro lugar, que “al felicísimo viaje se le uniera la no menos feliz circunstancia de unos pliegos traídos de España a raíz de la afición romancística de Nucio y que llevaban siete, ocho o más años esperando la oportunidad de ser impresos” (2016: 297). Dispuesto a emprender este proyecto, lo primero que hizo no pudo ser, cito de nuevo a Rodríguez-Moñino (1967: 9), recoger “un haz de cuadernillos populares de romances y [formar] con ellos un tomito”. Al contrario, el *Cancionero de romances* es un proyecto editorial nacido en Amberes y orientado exclusivamente a la tradición impresa.

¿A qué se debe esta orientación? Nucio era (o, lo que quizá sería más adecuado decir para aquellos años: aspiraba a llegar a ser) un exitoso impresor y editor de textos en castellano. El producto de su trabajo eran impresos y no debe extrañarnos —de hecho, lo raro sería lo contrario— que también fueran impresos su principal herramienta. Resulta más que significativo que de los 156 romances que contiene la primera edición, un total de 43 textos los tome o bien de fuentes que ya había utilizado para obras inmediatamente anteriores, o bien de otras que estaba si no imprimiendo, si al menos ya preparando en ese mismo momento. 36 romances los sacó de la edición toledana de 1527 del *Cancionero general*, impresa por Ramón de Petras, que también le serviría de base para su propia edición del *Cancionero general* de 1557, tres romances los saca de ese pliego que ya había usado un par de años antes para completar la *Question y Carcel de amor* y cuatro romances más, de Torres Naharro, los saca o de su propia edición de la *Propaladia*, fechada por Peeters-Fontainas (1956) entre 1547 y 48 o de la misma fuente que usó para ella². El grueso de los romances los tomaría luego de pliegos sueltos, probablemente impresos en fechas cercanas y de un par de imprentas (Garvin, 2016: 298-300).

De hecho, en buena medida el proyecto del *Cancionero de romances* resultaba menos novedoso de lo que hoy tendemos a suponer. Su gran novedad estriba en tener un formato manejable, en dozavo; en ser un libro, en la cantidad de textos, en que estos estén reunidos en un único volumen, pero no en los textos mismos. Nucio reproducía una serie de romances que ya andaban impresos; lo sabía él, lo sabía su público y allí probablemente radicaba gran parte del interés de la obra.

Contemplado desde un punto de vista comercial, todo indica que uno de los principales atractivos —o, al menos, reclamos— del *Cancionero de romances* era su exhaustividad. A ese afán se alude ya desde la portada: *Cancionero de romances en que estan recopilados*

2. Agradezco a Josep Lluís Martos haber llamado mi atención sobre este hecho. En otro trabajo, yo atribuía, por confusión con la edición sevillana de Andrés de Burgos, de 1545, la edición de Nucio a ese año.

la mayor parte de romances castellanos que fasta agora sean compuesto. Y queda también patente con las primeras palabras del prólogo: “He querido tomar el trabajo de juntar en este cancionero *todos* los romances de que he tenido noticia” (la cursiva es mía). Incluso cuando Nucio se disculpa porque “puede ser que falten algunos” se siente obligado a añadir inmediatamente “(aunque muy pocos)”. Se trata, como ha notado muy perspicazmente Higashi (2013: 43), de una “insistencia que debe prevenirnos sobre las intenciones comerciales del impresor (y no, como se ha visto en ocasiones, sobre los empeños de un folclorista temprano)”.

Creo que precisamente este carácter exhaustivo del *Cancionero de romances* nos da la clave para entender en su totalidad esa intención editorial a la que venimos haciendo referencia. Si atendemos a algunos datos estadísticos extraídos de los romanceros inmediatamente posteriores al *Cancionero* veremos que la distribución porcentual de fuentes según su procedencia es bastante distinta a la que hemos visto aquí. Mencionábamos más arriba que, siendo generosos, solo un 16% o menos de los romances provendrían de fuentes no impresas. Si miramos lo que sucede con compilaciones posteriores, podremos constatar, sin embargo, que el número de textos inéditos es mucho más alto. Vicenç Beltrán, en su introducción a la *Segunda parte de la Silva* contabiliza entre los romances que ofrece Nájera un 67% de textos inéditos. El propio Nucio, al editar los *Romances* de Lorenzo de Sepúlveda, parece completar el cuerpo textual propuesto por el autor con toda una serie de textos también inéditos hasta entonces (Garvin, 2018b). ¿A qué se deben estas diferencias? Claramente a que estamos ante proyectos conceptualmente distintos. Las partes de la *Silva*, los *Romances* de Sepúlveda, son compilaciones que aparecen después del *Cancionero de romances* y con conocimiento de este. Muchos de los rasgos —tanto los positivos como los negativos— se deben precisamente a ese “por ser la primera vez” que menciona el propio Nucio.

Especialmente relevante me parece aquí que en la edición sin año se mencione no haber podido acceder a algunos textos y también que algunos los ofrecería incompletos e imperfectos, aunque avisando de ello en el prólogo y al final de algunos romances. Esto es indicio evidente de que Nucio actuaba con conocimiento de causa, es decir, sabía qué romances deseaba incluir en su colección. Si esto era así, muy probablemente trabajaba sobre una lista basada en romances que circulaban impresos. Por otro, este comportamiento muestra también que Nucio tenía, si no prisa, si al menos un notable interés en que la obra saliera rápido al mercado; de otro modo, pudiera haber esperado a tener también aquellos textos que le faltaban o, al menos, a poder corregir los que sabía defectuosos. Y, sin embargo, imprimió esa edición y solo más tarde, en la edición de 1550, añadiría 29 romances a la primera (Garvin, 2007: 220); y mejoraría muchos de los textos, especialmente aquellos que en la edición sin año se consideraban defectuosos (como por ejemplo *En Santa Gadea de Burgos* o *Cada día que amanece*).

El *Cancionero de romances* —entendido como proyecto editorial que culmina en la edición de 1555— persigue ofrecer un corpus de romances impresos. Recurre por ello, como no podía ser de otra manera habida cuenta de tal objetivo, a aquellos impresos que le permitan conformar la compilación que tenía en mente. En el primer intento, en la edición sin año, no logra reunir todos los textos que quisiera, o los encuentra en un estado que no le satisface, circunstancia que solventa en 1550 con numerosos cambios y que perfecciona en 1555 corrigiendo los textos. Es probable, como hemos visto, que alguno

de los 156 textos de la primera edición no provengan de la tradición impresa, pero es imposible sostener que no era esa la que orientaba el proceso editorial.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ASKINS, A.L.F, INFANTES, Víctor y RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1997), *Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos*, Madrid, Castalia.
- ASKINS, A.L.F. y INFANTES, Víctor (2014), *Suplemento al Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (Siglo XVI) de Antonio Rodríguez-Moñino*, Laura Puerto Moro (ed.), Madrid, Editorial Academia del Hispanismo.
- BELTRAN, Vicenç (2016), *Primera parte de la Silva de varios romances, Zaragoza, Esteban de Nájera, 1550*, México, Frente de Afirmación Hispanista.
- CHICOTE, Gloria (2012), *Romancero*, Buenos Aires, Colihue Clásica.
- DADSON, Trevor J. (2003), «The Dissemination of Poetry in Sixteenth-Century Spain», *Journal of the Institute of Romance Studies*, 8.47-56.
- DI STEFANO, Giuseppe (1990), «Edición 'crítica' del romancero antiguo: algunas consideraciones», en *Actas del Congreso Cancionero-Romancero, UCLA, 1984*, Madrid, Porrúa Turanzas, 29-46.
- DÍAZ-MAS, Paloma (ed.) (2017), *Cancionero de romances. Amberes.1550*, México, Frente de Afirmación Hispanista.
- FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes (2005), *La imprenta en Burgos (1501-1600)*, Madrid, Arco Libros, 2014
- GARVIN, Mario (2007), *Scripta Manent. Hacia una edición crítica del romancero impreso (Siglo XVI)*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana.
- GARVIN, Mario (2014), «La lógica del pliego suelto. Algunos apuntes sobre la materialidad en la transmisión poética», en *La poesía en la imprenta antigua*, Alicante, Publicacions de la Universitat d'Alacant, 295-309.
- GARVIN, Mario (2015), «El Libro de cincuenta romances: historia editorial de un impreso perdido», *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 131 (1), 36-56.
- GARVIN, Mario (2016a), «Edición e intención editorial: los romances de Martín Nucio», *Lemir*, 20, 561-576.
- GARVIN, Mario (2016b), «Martín Nucio y las fuentes del Cancionero de Romances», *Ehumanista*, 32, 288-302.
- GARVIN, Mario (2017), «Mecanismos del cambio textual en el romancero impreso», en *Variación y testimonio único: la reescritura de la poesía*, Alacant, Universitat d'Alacant, 129-140.
- GARVIN, Mario (2018a), «Los Romances de Lorenzo de Sepúlveda: de las ediciones antuerpienses a la princeps», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LXVI/1, 71-94.

- GARVIN, Mario (2018b), *Lorenzo de Sepúlveda. Romances*, Edición de Mario Garvin, Prólogo de José J. Labradror Herraiz, México, Frente de Afirmación Hispanista.
- HIGASHI, Alejandro (2013), «El género editorial y el romancero», *Lemir*, 17, 37-64.
- PEETERS FONTAINAS, Jean (1956), *L'officine espagnole de Martin Nutius à Anvers*, Amberes, Société des Bibliophiles Anversois.
- PIACENTINI, Giuliana (1981), *Ensayo de una bibliografía analítica del romancero antiguo. Los textos (siglos XV y XVI). Vol. I. Los pliegos sueltos*, Pisa, Giardini.
- PIACENTINI, Giuliana (1986), *Ensayo de una bibliografía analítica del romancero antiguo. II. Cancioneros y Romanceros*, Pisa, Giardini.
- PIACENTINI, Giuliana (1994), *Ensayo de una bibliografía analítica del romancero antiguo. III. Los manuscritos*, Pisa, Giardini.
- MARTOS, Josep Lluís (2017), «La fecha del Cancionero de romances sin año», *Edad de Oro*, XXXVI, 137-157.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1914), *Cancionero de Romances impreso en Amberes sin año; edición facsimil con una introducción*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1967), *Cancionero de romances, Amberes, 1550*, Madrid, Castalia.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1969), *La Silva de romances de Barcelona, 1561. Contribución al estudio bibliográfico del romancero español en el siglo XVI*, Salamanca, Universidad.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1970), *Diccionario Bibliográfico de pliegos sueltos poéticos*, Madrid, Castalia.
- VALENCIANO, Ana (2004), «Praxis de la experiencia encuestadora: el Romancero», en *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: New York, 16-21 de Julio de 2001. Vol. 2: (Literatura española, siglos XVI y XVII)*, 573-579.
- WOLF, Friedrich y HOFMANN, Konrad (1856), *Primavera y flor de romances ó coleccion de los mas viejos y mas populares romances Castellanos*, Berlín, Asher.

FUENTES MANUSCRITAS PARA UNA EDICIÓN CRÍTICA DEL CANCIONERO DE ROMANCES SIN AÑO*

VIRGINIE DUMANOIR

Université Rennes 2

RESUMEN

Establecer cierta genealogía de los cancioneros manuscritos siempre supone dificultades a veces insolvables, tanto por el alejamiento temporal como por las condiciones de su compilación, de las cuales pocas veces conservamos muchos datos. Las palabras previas a la impresión sin año del *Cancionero de Romances en que estan recopilados la mayor parte delos romances castellanos que fasta agora sean compuestos*, y a su versión enmendada de 1550, parecen abrir mejores perspectivas para entender el material poético aprovechado y los criterios elegidos por el impresor Martín Nucio. Más allá de lo que el impresor quiso revelar de su intención, y de su afán compilatorio, no dejó ningún listado detallado de fuentes suyas. Entre las escritas, podemos imaginar que Martín Nucio aprovechara unas cuantas transcripciones romanceriles, sueltas o ya organizadas en cuadernos. Sin pretender identificar fuentes incuestionables, proponemos examinar lo que la transcripción de textos romanceriles en manuscritos previos o contemporáneos de la compilación de Martín Nucio nos enseña acerca de la creación, transmisión y conservación del romancero viejo. Lo que sí nos parece imprescindible, con el fin de completar una edición crítica del *Cancionero de Romances s. a.*, es interrogar informantes disponibles para finales del siglo XV y principios del siguiente, es decir, fuentes romanceriles manuscritas.

PALABRAS CLAVE

Romancero viejo; cancioneros manuscritos; informantes.

ABSTRACT

Aiming to find genealogical links between manuscript songbooks always generates difficulties, or insuperable obstacles, because of the temporal distance and the barely documented texts collecting process. What Martín Nucio announced in the prologue of the *Cancionero de Romances en que estan recopilados la mayor parte delos romances castellanos que fasta agora sean compuestos*, and repeated in the 1550 updated edition, seems to let us know better which poetic sources he used and which criteria he applied. The printer tells us something about his intention, and about his determination to compile most of the contemporain Spanish ballads, but he does not give any detailed list of his sources. Among the written

* Este trabajo se enmarca en el proyecto 'Cancionero, Romancero y fuentes impresas' del grupo CIM, dirigido por Josep Lluís Martos, de la Universidad de Alicante <www.cancioneros.org> y financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (FFI2017-86313-P).

ones, we can imagine that Martín Nucio could make use of a few ballad transcriptions, found separately or previously gathered into some folios. We are not willing to identify unquestionable sources; it is our aim to observe the ballad transcription in manuscripts written before or while Martín Nucio was preparing the first *romancero* edition, and to learn from them about old Spanish ballad creation, transmission and conservation process. What we consider necessary, in order to complete a critical edition of the *Cancionero de Romances s. a.*, is to examine Martín Nucio's previous and contemporary informants: old Spanish ballads manuscript sources.

KEYWORDS

Old Spanish ballads; manuscript songbooks; informants.

La realización de una edición crítica del *Cancionero de romances en que estan recopilados la mayor parte delos romances castellanos que fasta agora sean compuestos sin año* obliga a interrogar posibles fuentes de los textos compilados por Martín Nucio a mediados del siglo XVI. De sobra sabemos que es difícil establecer la genealogía de un texto, mayormente si es un romance, más aún si nos remontamos al romancero viejo. Por ello puede parecer sorprendente, y hasta disparatada, la pretensión de indagar entre los manuscritos posibles fuentes del primer cancionero impreso exclusivamente dedicado a la producción romanceril, sea previa, sea contemporánea. Hasta cierto punto es lógico buscar entre impresos anteriores, por la conocida tendencia de los profesionales del libro a copiar unos de otros, pero ¿qué estatuto conferir a posibles fuentes manuscritas? No todas son anónimas, la mayoría está recogida en cancioneros cortesanos (Dumanoir, 2016), por lo cual no suelen encajar con lo que la transmisión oral del romancero lleva a imaginar. Kish (1980, 427), invitaba a no “olvidar el papel singular que desempeñaron los poetas cultos en la propagación del género romancístico” y podríamos completar con un par de letrados que, sin ser poetas, entraron en la cadena de transmisión del romancero viejo (Dumanoir, 2016). Por cierto, a falta de archivos sonoros para siglos tan remotos, ¿por qué no considerar las fuentes manuscritas como informantes medievales, que entraron en el extenso cuerpo del “autor legión” (Menéndez Pidal, 1953: 49)? Sin pretender nunca que puedan ser el origen exacto de versiones conservadas en impresos posteriores o de los mismos años, intentaremos estudiar lo que nos dicen de las modalidades de conservación escrita y posible transmisión de los romances entre principios del siglo XV y mediados del siglo XVI.

No se suele utilizar la categoría de los *informantes* al estudiar romances compilados en ámbitos cultos, pero tiene particular validez si consideramos que, en numerosos casos, las rúbricas no indican quién es el autor del romance original glosado o contrahecho, pero sí sabemos quién asumió el juego poético: a esos últimos les podemos otorgar el título de informantes. ¿Y los compiladores? Tanto como Martín Nucio en su proceso recopilatorio, la mano única o múltiple que participa en la elaboración de un cancionero poético manuscrito se puede considerar como *colector* de romances. La gran diferencia con el período contemporáneo es que no emprendieron ninguna campaña sistematizada, con fichas que facilitarían el posterior aprovechamiento de los datos así colectados, porque

su perspectiva no era estudiar los textos sino recitarlos o cantarlos, o tenerlos a mano, o enviarlos a un amigo o a un familiar¹. Los únicos colectores identificados son el notario Pascual Contín y Pedro del Pozo, pero son más los informantes cuyos nombres salen en los epígrafes. A continuación, ofrecemos un listado de fuentes manuscritas para la edición del *Canc. de rom. s. a.*², identificando manuscritos de diversa naturaleza, organizados por fecha probable o averiguada. Para cada una están identificadas las obras romanceriles conservadas, distinguiendo entre romances, glosas (Piacentini / Periñan, 2006) y demás juegos poéticos, partiendo de un romance o incluyendo uno o varios versos romanceriles (Di Stefano, 2003). Indicamos, cuando es posible, el estatuto del informante. Son en general autores de glosas o juegos poéticos, por lo cual documentan también la existencia de textos romanceriles previos. Buscamos entre los manuscritos poéticos realizados hasta mediados del siglo XV³. Excluimos las crónicas reales que prosificaron romances así como los libros de caballerías, que merecen un estudio propio. Tampoco incluiremos los garabatos y pruebas de pluma⁴, porque nos interesa comparar la labor de Martín Nucio con la de informantes que voluntariamente quisieron dejar por escrito versos romanceriles. Guiados por la ordenación del *Canc. de rom. s. a.*⁵, en contadas ocasiones completada con romances añadidos en 1550⁶, pudimos observar los testimonios escritos dejados por informantes medievales de treinta y seis del *corpus*⁷. Nos interesó averiguar, para cada uno de los textos romanceriles de la edición de Nucio, si existía también documentación manuscrita y si nos podía enseñar algo del estatuto del romance como fuente para los que bañaban en el ambiente poético de las cortes ibéricas. Intentamos así observar huellas de la doble tradición escrita del romancero antiguo (Frenk, 2006). Damos a continuación el listado de fuentes clasificadas por manuscrito en función de las fechas aproximadas de su realización. Cuando son varios los textos romanceriles, los damos siguiendo el orden de aparición de los poemas en el *Canc. de rom. s. a.* Indicamos, para cada texto, el *incipit* tal y como lo imprime Nucio, seguido de un asterisco si es de la edición de 1550, el IGRH del romance del *Canc. de rom. s. a.*, cuando existe, seguido del fol. en que se ubica. Entre corchetes se indica el número de fuentes manuscritas correspondientes. Después de los dos puntos indicamos la fuente con el número de orden de aparición en el manuscrito, así como el ID otorgado por Dutton en el *Cancionero del siglo XV* (Dutton, 1991). Cuando un testimonio no lo tiene, indicamos el título abreviado del manuscrito seguido de la

1. La recién *Antología sonora del Romancero Tradicional Panhispánico II* de Fraile Gil (2010) no puede tener equivalentes medievales, pero sí el empeño que mostró en volver a escuchar a los informantes, como queremos hojear de nuevo los cancioneros de los siglos XV y XVI.

2. En adelante utilizaremos el título abreviado *Canc. de rom. s. a.*, tomado del *Pan-Hispanic Ballad project* dirigido por Suzanne Petersen.

3. Corresponde con el *corpus* del romancero viejo que definimos y estudiamos anteriormente como "Romancero cortés" (Dumanoir, 2003).

4. Pueden ser de mucho interés para documentar la existencia de un texto, pero no participan de una voluntad de conservar por escrito un texto. Para mayor información sobre los trabajos en este campo, véase Tato (2010: 280).

5. Utilizaremos la edición facsímil de Ramón Menéndez Pidal. Véase Nucio (1914).

6. Utilizaremos la edición facsímil de Díaz-Mas (Díaz-Mas, 2016) y el título abreviado de *Canc. de rom. 1550*. Agrupamos los romances en cuestión en un segundo cuadro, para facilitar la visualización de los textos añadidos que también circulaban en manuscritos.

7. Si sumamos los textos del *Canc. de rom. s. a.* a los añadidos en la de 1550, llegamos a un total de 184 romances o glosas romanceriles, de los cuales 36 se pueden relacionar con una fuente transcrita a mano hasta mediados del siglo XVI.

numeración, si existe, de la foliación o de *sn* cuando es el único testimonio romanceril del códice. Para cada fuente, indicamos si es romance, glosa, contrahechura⁸ o cita. Nos pareció de interés señalar cuando los textos romanceriles manuscritos también se imprimieron en el *Cancionero General* de Hernando del Castillo⁹.

FUENTES MANUSCRITAS PARA LA EDICIÓN DEL *CANCIONERO DE ROMANCES S.A.*

Protocolo n°3370 de Pascual Contín¹⁰ (h 1448)

Informante: Pascual Contín, notario

1. Miraua de campo vieio, IGRH: 0270, fol. 260^r [1]: *Contín-sn*, sin ID, romance

Cancionero de Herberay des Essarts¹¹ LB2 (h 1465)

Informante: Diego de Sevilla, autor

2. Reniego de ti amor, IGRH: 0568, fol. 231^v-232^r [1]: LB2-87, ID2228G2229, contrahechura id.

Historia de Sevilla¹² del Bachiller Luis de Peraza (1476-1535)

Informante: Bachiller Luis de Peraza, de la ciudad de Sevilla

3. Ya caualga Calaynos, IGRH: 0609:1, fol. 92^v-109^r [1]: *Sevilla-sn*, ID2822, romance

Cancionero musical de Elvas¹³ EH1 (h 1520)

Informantes: colector anónimo y Garci Sánchez de Badajoz, poeta y músico

4. Por el mes era e mayo, IGRH: 0078, fol. 251^r [4] : EH-sn, ID0700G0701, glosa (14CG)

Manuscrito de Palacio¹⁴ [n° 1520] (h 1490)*Informantes:* compilador, músicos, autor del auto I de *La Celestina*, ¿Cota o Mena?

5. Cada día que amanece, IGRH: 0001:1, fol. 155^{r-v} [1] *Palacio* (cancionero poético), sin ID, glosa
6. Mira Nero de Tarpeya, IGRH: 0397:1, fol. 213^r-214^v [2]: *Palacio* (auto I *Celestina*¹⁵), ID4133, romance

Cancionero musical de Palacio¹⁶ MP4 (h 1498-1520)

Informantes: compilador y músicos, Juan del Encina (3), Millán (1)

7. Pesame de vos el conde, IGRH: 0366:3, fol. 90^v-91^r [2]: MP4a-72, ID0811, romance (11CG, 14CG)

8. Cuando indicamos “contrahechura id.,” significa que es idéntica al romance contrahecho impreso.
9. También utilizamos la edición y la codicología del *Cancionero del siglo XV* (Dutton, 1991): 11CG para la edición de 1511 y 14CG para la de 1514. Acerca de la importancia de dichas ediciones en la evolución del romancero, véase Orduna (1989), Pérez Bosch (2005) y Dumanoir (2012).
10. Hoja suelta del Archivo de Protocolos Notariales de la Almunia de Doña Godina [n° 294]. Para la descripción codicológica, véase Marín Padilla / Pedrosa (2000: 169-184). Abreviado: *Contín*.
11. Códice de la British Library de Londres [add. 33382]. Para la descripción de los romances véase Dumanoir (2016: 279-280).
12. Códice de la Biblioteca Colombina [57/6/34]. Los versos son del libro II de la primera parte, fechados entre 1476 y 1486 (Armistead / Suárez Ávila, 1999: 161). Véase la edición de González (1997).
13. Códice [11973] de la Biblioteca Pública de Elvas.
14. Manuscrito misceláneo de la Biblioteca de Palacio Real de Madrid [n°1520]. Para mayor información, remitimos a Faulhaber (1990: 3-39). Para la datación anterior a 1499, véase Orduna (1999). Abreviado: *Palacio*.
15. Sobre la posibilidad de considerar *La Celestina* como un cancionero, véase Deyermond (1997).
16. Códice de la Biblioteca de Palacio Real de Madrid [n° 1335] compilado entre 1498 y 1520.

8. Fonte frida fonte frida, IGRH: 0229, fol. 230^v-231^r [7]: MP4a-78, ID0735, romance (11CG, 14CG)
9. Durandarte durandarte, IGRH: 0604:1, fol. 237^v-238^r [3]: MP4g-514, ID0882, romance (11CG, 14CG)
10. Mi libertad en sossiego, sin IGRH, fol. 246^r-246^v [1]: MP4a-47, ID3698 romance (11CG, 14CG)
11. Por el mes era de mayo, *supra* [4]: MP4a-50, ID0701 romance (14CG)
12. Yo me estaua reposando, IGRH: 0081:2, fol. 256^v-257^r [2]: MP4a-46, ID1141V6320, contrahecho id.
13. Tiempo es el caullero*, IGRH: 0444, fol. 289 [2]: MP4a-82, ID2094, romance

Poesias varias¹⁷ (h 1505)

Informantes: Pinar (1), Núñez (1), Tapia (1), poetas

14. Maldita seas ventura, IGRH: 0742, fol. 148^r [5]: *Varia*-8, ID0756, romance (11CG, 14CG)
15. Varia-9, ID6318G0756, glosa (11CG, 14CG)
16. Rosa fresca rosa fresca, IGRH: 0611, fol. 230^v-231^r [6]: *Varia*-1, ID0714, romance (11CG, 14CG)
17. Varia-2, ID0767G0714, glosa (11CG, 14CG)
18. Fonte frida fonte frida, *supra* [7]: *Varia*-5, ID1064G0735, glosa (11CG, 14CG)

Cancionero de Rennert¹⁸ LB1 (h 1510)

Informantes: compilador; autores: Comendador Ávila (1 romance, 1 juego romanceril), Garci Sánchez de Badajoz (2 romances, 1 glosa y ¿1 juego?), Pinar (1 romance, 1 glosa, ¿1 o 2 juegos?), Carasa, Francisco de León, Tapia (1 glosa), Nicolás Núñez (2 glosas, ¿1 juego?), García de Astorga, Alonso de Carvajal, Costana o Guevara, Juan del Encina (1 juego), Juan Rodríguez del Padrón¹⁹ (2 juegos).

19. Pesame de vos el conde, *supra* [2]: LB1-125, ID0810G0811, glosa (11CG, 14CG)
20. Maldita seas ventura, *supra* [5]: LB1-64, ID0756, romance (11CG, 14CG)
21. LB1-65, ID0757G0756, glosa
22. Afuera afuera Rodrigo, IGRH: 0021, fol. 157^r-158^v [1]: LB1-157, ID0841G0842, contrahecho glosado
23. Helo helo por do viene / el moro, IGRH: 0045, fol. 179^r-180^v [1]: LB1-168, ID0850, *incipit*
Helo helo por do viene / el infante, IGRH: 0288, fol. 187^r-188^r [1]: LB1-168, ID0850, *incipit*
25. En castilla esta un castillo, IGRH: 0308, fol. 190^v-191^r [1]: LB1-82, ID0771V4302, reescritura
26. Quien vuiese tal ventura, IGRH: 0435, fol. 192^v-193^r [1]: LB1-87, ID0774V3478, ¿hibridación?
27. Rosa fresca rosa fresca, *supra* [6]: LB1-76, ID0767G0714, glosa (11CG, 14CG)
28. Fonte frida fonte frida, *supra* [7]: LB1-43, ID0734G0735, glosa
29. LB1-187, ID0873, comparación

17. Códice de la BNE [17994]. Véase De la Campa / García Barba (1997). Abreviado: *Varia*.

18. Códice de la British Library de Londres [Add. 10431].

19. Sobre la atribución de romances de LB1 a ese poeta, véase Pérez Priego (1995).

30. LB1-379, ID0735, romance (11CG, 14CG)
31. LB1-379, ID1064G0735, glosa (11CG, 14CG)
32. Ya se assienta el rey Ramiro, IGRH: 0302:1, fol. 232^{r-v} [1]: LB1-38, ID0728V0729, *incipit* citado Estauase mi cuydado, anterior contrahecho, fol. 232^v-233^r [1]: LB1-38, ID0728V0729, contrahecho id. (11CG, 14CG)
33. Descubrase el pensamiento, sin IGRH, fol. 235^{r-v} [1]: LB1-420, ID1101, romance (11CG, 14CG)
34. Yo mera mora morayma, IGRH: 0687, fol. 237^{r-v} [2]: LB1-38, romance (11CG, 14CG)
35. Durandarte durandarte, *supra* [3]: LB1-195, ID0881G0882, glosa
36. Caminando por mis males, IGRH: 0618, fol. 238^r-240^v [2]: LB1-10, ID0693, romance (11CG, 14CG)
37. Amara yo una señora, IGRH: 0693, fol. 243^{r-v} [1]: LB1-64, ID0756Y6348, hibridación
38. Despedido de consuelo, sin IGRH, fol. 247^r-248^r [1]: LB1-35, ID0723, romance (11CG)
39. Digasme tu el pensamiento, IGRH: 0082 contrahecho, fol. 248^{r-v} [1]: LB1-72, ID0640 Y3711, híbrido
40. Por el mes era de mayo, *supra* [4]: LB1-15, ID0700G0701, glosa (14CG)
41. LB1-156, ID0840G0701, glosa (11CG, 14CG)
42. Yo me estaua reposando, *supra* [2]: LB1-464, versión a lo divino de ID1141V6320, contrahechura
43. Descubrase el pensamiento, sin IGRH, fol. 257^v [1]: LB1-420, ID1101, ¿ampliación?
44. De Francia partio la niña, IGRH: 0100:2, fol. 259^r-260^r [1]: LB1-91, ID0778, romance
45. En Paris esta doña Alda*, IGRH: 0539:1, fol. 102 [1]: LB1-155, ID0839, citas
- Cancionero de Valencia de Juan Fernández de Heredia*²⁰** (Primer tercio del s. XVI)
Informantes: compilador y autor Juan Fernández de Heredia y Pinar, autor
46. Rosa fresca rosa fresca, *supra* [6]: *Valencia*, fol. 42^r-44^v, ID0767G0714, glosa (11CG, 14CG)
47. O belerma o belerma, IGRH: 0042, fol. 254^v-255^v [3]: *Valencia*, fol. 31^r-35^v, sin ID, glosa
48. *Valencia*, fol. 61^v-64^r, sin ID, glosa
- Cancionero de Juan Fernández de Hixar*²¹ MN6d** (h 1520-1547)
Informante: compilador
49. O belerma o belerma, *supra* [3]: MN6d-03, ID0220G0221, glosa
50. Desamada siempre sea, sin IGRH, fol. 257^v-258^v [1]: MN6d-114, ID0242G0243, glosa
- Cartapaccio de Pedro del Pozo*²² MR1** (1547)
Informantes: Pedro del Pozo, compilador y Pinar, poeta
51. Maldita seas ventura, *supra* [5]: MR1-40, ID0756, romance (11CG, 14CG)
52. En essa ciudad de Burgos, IGRH: 0333, fol. 177^v-179^r [1]: MR1-3, sin ID, romance
53. Mira Nero de Tarpeya, *supra* [2]: MR1-15, ID4133, romance
54. Rosa fresca rosa fresca, *supra* [6]: MR1-37, ID0714, romance (11CG, 14CG)
 MR1-38, ID0767G0714, glosa (11CG, 14CG)
55. Fonte frida fonte frida, *supra* [7]: MR1-39, ID0735, romance (11CG, 14CG)

20. Códice de la BNE [Mss/5593]. Lo editó Marino (2014). Abreviado: *Valencia*.

21. Códice de la BNE [Mss/2882] o MN6 reúne cinco cancioneros manuscritos de distintas épocas. La parte que nos interesa es MN6d, que corresponde con la primera mitad del siglo XVI.

22. Códice de la Biblioteca de Rodríguez-Moñino [E-41-6952]. Dutton le asigna una sigla pero no lo reproduce. Para su edición, véase Rodríguez-Moñino (1950).

56. Yo mera mora morayma, *supra* [2]: MR1-41, ID0753, romance (11CG, 14CG)
 57. Durandarte, durandarte, *supra* [3]: MR1-92, ID0881G0882, glosa
 58. Caminando por mis males, *supra* [2]: MR1-86, ID0693, romance (11CG, 14CG)
 59. Estando desesperado, sin IGRH, fol. 248^v [1]: MR1-95, ID4182, romance (11CG, 14CG)
 60. Por los bosques de Cartago*, IGRH: 0376:1, fol. 223 [1]: MR1-4, romance
 61. Tiempo es el caullero*, IGRH: 0444, fol. 289 [1]: MR1-91, ID2094, romance

Cancionero de Carlos V²³ (mediados del s. XVI)

Informante compilador

62. Mas embidia he de vos conde, IGRH: 0366:2, fol. 91^{r-v} [1]: *Carlos V-sn*, versión de ID0693, contrahecha

La mayor parte de los informantes son poetas de corte, o letrados como el notario Pascual Contín, el bachiller Luis de Peraza y Pedro del Pozo. Subraya la importancia del espacio cortesano en la vida cultural del tiempo, y particularmente en el desarrollo de la poesía²⁴. Al compilador podemos atribuir en parte las versiones anónimas, salvo en el caso de manuscritos deteriorados²⁵, pero sólo hasta cierto punto. Su papel en la transmisión de los textos es casi imposible de valorar: si copió el texto de otro manuscrito, no sabemos si fue con mayor o menor pericia o fidelidad; si transcribió de memoria, pudo reformular partes más o menos extensas. En fin, los procesos observados por los colectores pioneros o contemporáneos, en el momento de apreciar la calidad de un informante, están también en juego en el manuscrito, que mantiene con la lectura, recitación o canto del texto una proximidad que la realización material de una edición no autoriza. Tal vez aparezcan más manuscritos en el futuro y más informantes romanceriles, pero los aquí reunidos conforman ya una pequeña sociedad letrada, en la cual destacan autores de textos romanceriles o compiladores. En total, 36 romances del *Canc. de rom. s. a.* se pueden relacionar con 62 testimonios manuscritos entre los cuales 29 son romances, 20 son glosas, y 13 son juegos con uno o varios versos romanceriles, en forma de contrahuechura, contracción, continuación o mera cita. Para 44 de los testimonios se indica o puede ser deducida la identidad de un hombre, nunca de una mujer. Sin embargo, varios nombres están asociados con distintos textos, por lo cual tenemos que reducir a 19 los informantes cuyos manuscritos comparten versos romanceriles con los textos impresos en el *Canc. de rom. s. a.*²⁶.

En cuanto a la cantidad de obras romanceriles entregadas por cada colector, notamos una evidente dominación de LB1, representado en todas las formas de transmisión (Di Stefano, 1996). Unos coinciden con textos repartidos en función del tema, como es el romance del conde Claros²⁷ en el fol. 90^v-91^r, el que empieza con “Maldita seas ventura”

23. Códice de la BNE [5602]. Para la descripción del manuscrito, véase Marino (2016). Abreviado: *Carlos V*.

24. Sobre el tema, véase Entwistle (2010) y Beltran (2015).

25. En *Varia*, la pérdida de folios pudo ocasionar determinados casos de anonimia (De la Campa / García Barba, 1997: 28).

26. Los manuscritos identifican una sola vez a Pascual Contín, Diego de Sevilla, Luis de Peraza, Millán, Carasa, García de Astorga, Alonso de Carvajal y Juan Rodríguez del Padrón. Se indican como autores de dos obras romanceriles el Comendador Ávila y Tapia, de tres, Núñez, de cuatro, Pinar y Juan del Encina, de cinco Garcí Sánchez de Badajoz. Es colector de 12 textos romanceriles Pedro del Pozo, de 2 Juan Fernández de Heredia. En contados casos, la atribución es dudosa: Rodrigo Cota o Juan de Mena, Núñez o Badajoz, texto anónimo o de Pinar.

27. Hablamos de LB1-125, ID0810G0811, que remite al IGRH: 0366:3.

(IGRH: 0742)²⁸ en el fol. 148^v, o el cidiano “Afuera afuera Rodrigo” en los fol. 157^r-158^v²⁹. Otros de temas caballerescos, todos ubicados entre los fol. 179^r y 193^r, pueden conectarse con juegos poéticos³⁰. En fin, es notable la concentración, entre el fol. 230^v y el 260^r del manuscrito, de textos más representativos del entorno cortesano, como son el amor cortés y la materia de Francia, en su mayoría compartidos con LB1. No concluiremos que Martín Nucio copió de LB1 todos los romances, porque el orden en que aparecen es distinto, se intercalan textos de otras procedencias, y las variantes textuales son importantes. Con todo, el compilador de LB1 puede ser considerado como el mayor informante. Otro colector relevante, aunque en menor grado, es Pedro del Pozo, cuyo cancionero es contemporáneo de la edición del *Canc. de rom. s. a.* Sin embargo, no existe coincidencia entre el orden en que las obras figuran en su compilación y en la de Nucio. Tampoco aparecen series textuales, porque los que también figuran en MR1 están repartidos por todo el *Canc. de rom. s. a.*³¹, y sólo en una ocasión observamos una coincidencia de tres romances seguidos³². El tercer colector pertenece al ámbito cortesano de los Reyes católicos, por ser el *Cancionero musical de Palacio* MP4. Sólo son romances, y no glosas, los textos de la compilación de Nucio también musicados casi medio siglo antes (Orduna, 1992). Aparecen esparcidos a lo largo de toda la edición, lo que parece suficiente para no imaginar que Martín Nucio haya podido copiar directamente de un códice perteneciente a la capilla real.

Los romances manuscritos que se pueden conectar con uno impreso en el *Can. rom. s. a.* son 29 y las glosas de romances 20. No supone 20 romances distintos sino sólo 10, ya que se conservan 4 glosas manuscritas de “Rosa fresca rosa fresca”, 3 de “Fonte frida fonte frida”, de “Por el mes de mayo” y de “O Belerma o belerma”, 2 de “Durandarte durandarte”. Podría contradecir la idea de que los poetas de corte aprovecharan los romances casi exclusivamente para glosarlos (Piacentini / Periñán, 2006). Lo hacen, pero también, y de manera más frecuente, transcriben o reescriben romances. Llama también la atención la importancia de juegos que denotan familiaridad con los romances: los textos transcritos son, en 15 ocasiones, fruto de juegos poéticos de distinta característica, pero todos integrando versos romanceriles anteriores. Por otra parte, no todos los romances que se conservan en manuscritos pertenecen a la modélica sección de romances del *Cancionero general* de Hernando del Castillo³³, lo que confirma que no se la debe considerar como única fuente de información de Martín Nucio en su labor de recolección del romancero viejo. Si observamos los tres romances añadidos en la edición de 1550 con documentación manuscrita, constatamos que no pertenecía ninguno a 11CG ni a 14CG, siendo otras las fuentes. Suponer que se tratara de textos cuya circulación fue posterior a 1514 no es una

28. Hace eco a LB1-64, ID0756.

29. Se utiliza en la glosa LB1-157, ID0841G0842.

30. El *incipit* compartido de IGRH: 0045 y IGRH: 0288 fue apuntado en LB1-168, ID0850. IGRH: 0308 conecta con la versión LB1-82, ID0771V4302 y IGRH: 0435 está aprovechado en el híbrido LB1-87, ID0774V3478.

31. Los encontramos en los fol. 148^v, 177^v, 213^r, 237^r, 238^r y 248^r en la edición sin año, y en los fol. 223 y 289 en la de 1550.

32. Se trata de un romance, su glosa, y otro romance: “Rosa fresca rosa fresca” (IGRH: 0611, que corresponde con MR1-37 y la glosa n° 38) y “Fonte frida fonte frida” (IGRH: 0229, que corresponde con MR1-39), ocupan los fol. 230^v a 231^r. En los fol. 237^v y 238^r, los romances “yo mera morayma” (IGRH: 0687, ID0753) y “Durandarte durandarte” (IGRH: 0604:1, ID0882) están ambos copiados por Pedro del Pozo, pero como n° 41 y 92 respectivamente.

33. Son 16 los romances o glosas también impresos en 11CG o 14CG y 26 los compartidos con el manuscrito LB1.

explicación válida para todos, ya que los cancioneros que hacen eco a dichos romances son MP4 y LB1, compilados antes de 1520. Ciertamente es LB1 sólo ofrece ecos indirectos en forma de citas, pero MP4 conserva una versión musicada de “Tiempo es el cauallero” de finales del xv o principios del xvi (Díaz-Mas, 2000). Tiempo es ahora de observar más detenidamente cada uno de los textos del *Canc. de rom. s. a.* conectados con manuscritos. No haremos una recensión sistemática ni exhaustiva de variantes entre las distintas versiones, eso por varios motivos. Las primeras observaciones nos llevan a pensar que no podemos afirmar sin lugar a dudas la utilización de las fuentes manuscritas existentes por Martín Nucio, por lo cual resulta complejo determinar a partir de cuál de las versiones tenemos que observar variantes. Cuando hablamos de *fuentes*, no remitimos tanto al origen exacto de un texto como al entorno poético que autorizó o facilitó su creación y posterior difusión, en particular, el de las cortes (Beltran, 2016: 5-53). Es pues un repertorio de textos, versos y motivos romanceriles que participaban del acervo poético común de los hombres leídos en las tres o cuatro generaciones que precedieron el nacimiento de la compilación de Martín Nucio. El inventario está siguiendo el orden en que aparecen los textos en el *Canc. de rom. s. a.* Para facilitar la consulta del listado de fuentes manuscritas, están reunidas las observaciones debajo del *incipit* de cada romance, identificado con su IGRH.

[IGRH: 0366:3] PÉSAME DE VOS EL CONDE³⁴

Titulado “Otro romance del conde Claros”, pertenece a una serie conocida como la de los amores del conde Claros. Es anónimo el texto, pero no su música copiada en MP4a, compuesta por Juan del Encina. Inesperadamente en el caso de una versión musical, abarca 10 versos más que el romance impreso en el *Canc. de rom. s. a.* Los vv. 11-12, 17-18 y 25-36 de MP4a-72 no están entre los 26 vv. de la versión impresa. En cambio, los vv. 21-22 del *Canc. de rom. s. a.*, en los cuales el tío del conde subraya la inconstancia femenina, faltan en la versión musical. ¿Será para ajustarse a gustos de la corte de Isabel la Católica? Otra particularidad de la versión asonada por Juan del Encina es el eco de los muy famosos vv. 2-3, que crea una forma de estribillo, pasando de “pues el yerro que vos hezistes” del v. 2 al “pues el yerro que yo fize” del v. 35. Al desarrollar más la respuesta del conde a su tío, concluye a imitación de la vuelta típica del villancico. La consabida estructura narrativa romanceril se combina aquí con la circularidad del canto en que vuelve la misma melodía cada cuatro versos, así como los dos versos finales de la primera y última estrofas. Otro juego con el “Romance del conde Claros” fue conservado en LB1, dentro de la glosa LB1-125. ID0810G811 anuncia una “Glosa de rromança pefame de vos el conde” que conserva 28 versos. Salvando la inversión con variantes de los vv. 7-8 y 9-10, la versión manuscrita se distingue sobre todo por la copla final, colocada bajo el epígrafe de “final defpidiendofe de fu tio”. Lógicamente, los dos últimos versos tienen que pertenecer al romance. Todos los versos pares riman consonánticamente en -ar, salvo el v. 28 con rima en -á³⁵. La asonancia se mantiene, pero no la consonancia, particularmente su-

34. Ocupa los fol. 90^v-91^r. El registro de motivos coloca el romance del “conde Claros preso” entre los textos que cuentan el embarazo de una princesa después de tener relaciones sexuales con un hombre que viene rescatarla disfrazado de confesor (motivo Q254.1.1.2).

35. Son los versos en cuestión: “que oyra fu feñoria / quando mi muerte sabra”. El uso del futuro es interesante

brayada por la glosa. Resultan pues sorprendentes esos dos últimos versos que remiten a una exigencia poética menor, pero muy representativos de la capacidad combinatoria del romance.

[IGRH: 0366:2] MAS EMBIDIA HE DE VOS CONDE

El texto que ocupa el recto y el verso del fol. 91 se titula “Otro romance contrahaziendo este del conde”, indicando que los 24 vv. del texto fue reescrito a partir del anterior. No se encuentra como tal en fuentes manuscritas, pero sí en una versión nuevamente contrahecha. En *Carlos V*, el texto que ocupa los fol. 19^r a 21^r ya no parte de la versión inicial de texto sino de su reescritura cortesana. El mecanismo puede mostrar que el poeta ya no tenía conciencia de que el texto era un *contrafactum* o que, al contrario, hacía el juego más difícil, al tener que combinar elementos del original suficientes para que el público pudiera reconocerlo, con otros del primer romance contrahecho, también conocido.

[IGRH: 0609:1] YA CAUALGA CALAYNOS

Los 460 vv. del anónimo “Romance del moro Calaynos de como requeria de amores ala infanta Sebilla y ella le demano en arras tres cabeças delos doze pares de Francia” ocupan los folios 92^v-109^r. No figura en ningún cancionero manuscrito anterior a 1547 pero sí en una crónica de la historia de Sevilla que contamos entre las fuentes en la medida en que no se prosifican los versos sino que se cita de manera explícita “un antiquísimo romance que llaman de *Calainos*”. Sólo siguen los cuatro primeros versos de la versión impresa, con un comentario añadido para explicar que Calainos está sentado a la sombra de “un aceituno” y no de una oliva³⁶. Como en el caso de los cancioneros musicales, apuntar los cuatro primeros versos podía ser considerado como suficiente para recordarlo todo. Notamos así la circulación del larguísimo romance y el estatuto de fuente histórica muy antigua del que gozaba a finales del siglo XV.

[IGRH: 0742] MALDITA SEAS VENTURA³⁷

El romance conecta con cinco fuentes manuscritas: tres versiones del romance, en LB1-64 titulado “Rromançe suyo” —¿de Pinar?—, en *Varia*-8 y en MR1-40 y la glosa del mismo pinar en LB1-65³⁸ y *Varia*-9. La versión del romance LB1-64 es la más extensa conservada, por abarcar 28 versos, de los cuales los doce primeros configuran la integridad del texto del *Canc. de rom. s. a.*, con pocas variantes. Como en el caso del “Romance de Moraima” ID0753, la versión del manuscrito LB1 es más extensa, lo que podría indicar solamente una preferencia del compilador, o un reflejo de los gustos de su entorno. La glosa ID0757 no aprovecha la integralidad de los versos romanceriles anteriormente

en el momento en que evoca el conde la consecuencia lógica del castigo recibido y la ruptura de la consonancia materializa la exclusión de la corte del indeseable caballero.

36. Citado por Armistead / Suárez Ávila (1999: 160).

37. *Canc. de rom. s. a.*, fol. 148^r, 12 vv., asonancia á. Título: “Otro romance”. Autor: Anónimo.

38. Son el romance ID0756 y la glosa ID0757G0756.

apuntados, por utilizar sólo los 6 primeros. No es el caso en *Varia*: el romance conservado consta de 10 versos que todos se glosan, bajo el epígrafe “La glosa es de Núñez”. Podemos concluir que el compilador de LB1 no copió el romance sólo como antecedente de la glosa, por lo cual no habría sido necesario reproducir tantos versos. También es posible imaginar que un romance inicial de 12 vv., parecido al que fue impreso en el *Canc. de rom. s. a.*, fuera objeto de una *continuación* por parte de Pinar o de otro poeta. La versión copiada podría ser, como en el caso de ID0753 el resultado de un juego.

[IGRH: 0001:1] CADA DIA QUE AMANECE

Los 34 versos del anónimo “Romance de Ximena Gomez” que ocupan los folios 155^{r-v} entran en parte en una glosa de *Palacio*. Diez son los versos que descarta el anónimo glosador, sin truncar el final. Como en otras ocasiones, no se sigue un mismo orden en el impreso y en el romance de *Palacio*. Los vv. 1-10 del *Canc. de rom. s. a.* corresponden con los vv. 3-4, 6-5, 7-8, 11-12 y 1-2 de *Palacio*. Los vv. 11-13 no figuran en *Palacio* pero sí los vv. 14-16, en el mismo orden. En cuanto a los demás versos, son totalmente distintos en las dos versiones, dando la impresión de un juego de recombinação a partir de un patrimonio poético común: la historia cidiana.

[IGRH: 0021] ^AFUERA, AFUERA, RODRIGO³⁹

No hemos podido encontrar los 32 vv. del anónimo “Romance del Cid” que ocupa los fol. 157^r-158^v, en ningún manuscrito anterior o contemporáneo. Sin embargo, no carece de interés la glosa LB1-157⁴⁰. El título no menciona el género del texto anterior sino el rango de la mujer que encargó el juego poético: “glofa fuya por mandado de la señora condefa”. El autor de la misma podría ser García de Astorga, que no se conoce como autor de otros romances. El *incipit* de la glosa, “Gran pafion es efperar”, no permite al público reconocer de inmediato un romance. Sin embargo, el verso 9 de la primera estrofa, “afuera afuera defeo”, es más que evocador de fórmulas romanceriles. La estructura asonantada a-o de los doce versos glosados coincide con la del *Can. de rom. s. a.*⁴¹. La redoblada invectiva inicial también figura en el v. 25 “Afuera afuera los mios” del “Romance del Cid” (fol. 157^v). Es llamativo el juego con la fuente histórica inicial, puesto que se desplaza lo puramente histórico a la leyenda zamorana, centrándose en supuestos amoríos del Cid con la infanta Urraca, antes de dar lugar a un *contrafactum* cortés, cuya glosa confirma la plena introducción del romance en el ámbito cortesano, al mismo tiempo que su mucha adaptabilidad.

39. Para cada romance, indicamos el número correspondiente en el IGRH, siempre precedido de las letras capitales. Para consultarlos, utilizamos la base de datos de *Pan-Hispanic Ballad Project*. En nota, también señalaremos el *motivo asociado*, conforme con el *Motif-Index of Folk Narratives in the Pan-Hispanic Romancero* de Harriet Goldberg's. Las traducciones al castellano son de su servidora. En el presente caso, es J840, que remite a “otras opciones”.

40. ID0841G0842.

41. También coincide con la del “Romance segundo de don Renaldos” (*Canc. de rom. s. a.*, fol. 117^r) cuyo verso 12 es “Afuera afuera priado”.

[IGRH: 0333] EN ESSA CIUDA DE BURGOS⁴²

Los anónimos 86 vv. del “Romance de los cinco marauedis que el rey don Alonfo octauo pedia a los hijos dalgo” ocupan los fol. 177^v-179^r. Pedro del Pozo lo titula “Romance viejo” (fol. 8^v), confirmando el carácter adecuado del adjetivo con formulaciones anticuadas como son “el algo” (v. 16), comparado con “gran dinero” (v. 12), o la “franqueza” (v. 73) que remite a la franquicia de impuestos y que no figura en el impreso. La versión del manuscrito consta de 74 vv. sin que se pueda considerar como trunca. No faltan los finales sino los vv. 20-21, 25-26, 61-64, 69-70 y 73-74 que son, en su mayoría, casi acotaciones entre partes en estilo directo, como si el público de la versión impresa necesitara más indicaciones. También son llamativas las formulaciones para aludir al inmerecido castigo de don Diego López de Haro: “por lo que no huuo causado” (v. 70) en el manuscrito y “por lo que no auia pecado” (v. 82) en el impreso. La dimensión sacrificial del privado no figura en la versión manuscrita, que sólo menciona la astucia política al desviar la responsabilidad del rey.

[IGRH: 0045] HELO HELO POR DO VIENE EL MORO⁴³[IGRH: 0288] HELO HELO POR DO VIENE EL INFANTE⁴⁴

Varios folios y dos asonancias distintas separan el “Romance del rey moro que perdio a Valencia” del “Romance del infante vengador” en el *Canc. de rom. s. a.*⁴⁵, pero comparten la fórmula inicial. Leemos las mismas palabras en el fol. 49^r de LB1. Una mano posterior al copista original añadió “helo helo por do vyene”, dejando el resto de la columna en blanco. Es imposible saber si fue interrumpida la copia de un texto, o si muestra que no supo acordarse de más⁴⁶. Tal vez sea el verso, al que Dutton otorga el ID0850, nada más que una prueba de pluma⁴⁷.

[IGRH: 0308] EN CASTILLA ESTA VN CASTILLO⁴⁸

Canc. de rom. s. a., Título: Romance de Rosa florida. Autor: anónimo.

Los 42 vv. del “Romance de Rosa florida” combinan el tema cortés del amor nacido de la fama de un caballero (“de oydas, que no de vista”, v. 18) con la evocación de lugares extraordinarios en que la riqueza de los materiales compite con la cantidad representada por los siete mejores castillos de Castilla (vv. 41-42). La heroína expresa en

42. Remite al episodio del “Pecho de los cinco maravedís”.

43. Ilustra el motivo K1380, de la “seducción” asociada con el desengaño y el tema del casamiento engañoso.

44. Ilustra el motivo H1228.3: “en busca de venganza”.

45. Los 82 vv. del primero, con asonancia a-a, ocupan los fol. 179^r-180^v; los 60 vv. del segundo, con asonancia -ó, se leen en los fol. 187^r-188^r.

46. Dicha formulación es muy frecuente en el ámbito romanceril. Las leemos también en plural en romances de doña Lambra IGRH: 0305 (v. 31) o IGRH: 0031 (v. 25).

47. Sería interesante también, al mostrar la familiaridad con el romancero (Tato, 2010: 280, notas 2-4).

48. Ocupa los fol. 190^v-191^r y es de asonancia muy común en i-a. En la clasificación de motivos, figura el conocido “Romance de Rosaflorida” en varios apartados. Está en F700-F899, dedicado a “sitios y cosas extraordinarias”, más precisamente a F770 que corresponde con “construcciones y materiales extraordinarios” y exactamente a F771.1.13 que es “un castillo hecho de oro y piedras preciosas”. También figura en T0-T99, dedicado al sexo y al amor, e ilustra perfectamente T.11.0.1 cuya descripción es: “una mujer se enamora de un caballero sin haberlo visto nunca y le escribe para que venga”.

primera persona el deseo de entregarse, haciendo eco a las cantigas de amigo. La versión manuscrita LB1-82 es muy distinta de la impresa: se desplaza la acción hacia la exótica Hungría⁴⁹, la evocación del lujo se concentra en los regalos prometidos, incluyendo ya no siete sino treinta castillos (v. 33-44)⁵⁰. La deshecha LB1-83 o ID0772 vuela al palacio donde Montesinos no sabe cómo reaccionar después de haber leído la carta. La comparación de ambos textos nos confirma que basta un esquema narrativo compartido, apoyado en contados versos, para reconocer un mismo romance, lo que confirma el carácter abierto del género.

[IGRH: 0435] QUIEN VUIESE TAL VENTURA⁵¹

Son 26 los versos del “Romance del conde Arnaldos” que ocupan los fol. 192^v-193^r del *Canc. de rom. s. a.* y 32 los de la versión manuscrita LB1-87 o ID0774V3478. Comparten la asonancia en -á y los diez primeros versos, aunque con muchas variantes⁵². La descripción del efecto mágico de la canción del marinero en el impreso ocupa los vv. 13-18 y no está en el manuscrito en que, en cambio, está transcrita la letra del canto del marinero (vv. 11-18). Las palabras del conde en el impreso se dirigen al marinero (vv. 19-22) quien le contesta con una invitación a seguirle (vv. 23-26). Las del infante en el manuscrito son quejas de amor que se mezclan con la canción del marinero, llegando hasta el palacio. En él está la princesa que invita a su madre a escuchar a la sirena del mar, antes de confesar que se trata de Arnaldos, cuya pasión quisiera curar. Más que de dos versiones de un mismo romance, sería posible hablar de dos continuaciones a partir de un mismo principio muy abierto, con ingredientes tan sugestivos como la “ventura” (v. 1), un caballero cazando (vv. 2 y 6), el mar (v. 2) y un barco que se acerca (v. 7), sin contar la “mañana de san juan” (v. 4). Los primeros versos desempeñarían el mismo papel para los poetas que el primer auto de la *Celestina* para el continuador, dando fe de la difusión del texto⁵³.

[IGRH: 0397:1] MIRA NERO DE TARPEYA

A la obra atribuida a Fernando de Rojas remiten también los 88 vv. del “Romance que dizen mira Nero de tarpeya”⁵⁴ porque Sempronio canta los primeros versos en el auto I

49. El alejamiento está ya anunciado en el *incipit* de LB1-82: “Alla en aquella rribera”, y no en “Castilla”.

50. La cifra siete es el número de años durante los cuales Montesinos podrá disponer del cuerpo de Rosaflorida, sin evocación de ninguna hermana.

51. Corresponde con el motivo R12.0.1, de un “príncipe raptado por un misterioso pirata cantando una canción”. También se asocia con el motivo D1275.6 de la canción del marinero con efectos mágicos.

52. Sin embargo, los versos 9-10 del manuscrito corresponden con los 11-12 del impreso, cuya descripción del barco es de mayor extensión.

53. La versión manuscrita pudo tener cierto eco entre los poetas de corte, como lo muestra el conjuro “a fu amiga con todas las cofas y fuerças que haze el amor y dize pues que fobre todas las cofas el fupo de eftendido que le haga hazer que le quiera el amor”, LB1-187, ID0873. Los versos 117-120 describen así la actitud provocada por la “rrauia de amor” (v. 111): “Anfi tu con nueva pena / viniefes por confolarte / do yo fuefe / cantando como ferena”. En la medida en que el mismo ID0873 menciona también la tan romanceril “tortolica viuda”, es lícito oír aquí una alusión al desesperado Arnaldos, lo que puede confirmar la familiaridad de los cortesanos con romances que pertenecen también al ámbito tradicional.

54. Figura en los fol. 213^r-214^v y la asonancia es í-a.

de la *Comedia*. Pedro del Pozo conserva 58 vv. sin que se pueda hablar de versión trunca: el principio (9 vv.) y el final (2 vv.) son idénticos. Es buen ejemplo de la adaptabilidad al público, que escucha una detallada lección de historia, o un compendio, o primeros versos romanceriles que bastan para convocar el episodio o, por lo menos, la emoción con la que está asociado.

[IGRH: 0611] ROSA FRESCA ROSA FRESCA⁵⁵

Los 22 vv. del anónimo “Romance de Rosa frescas” ocupan los fol. fol. 230^v. El “Romance” copiado por Pedro del Pozo en el fol. 25^r no sólo comparte la asonancia -ó sino que es idéntico, así como la anónima glosa transcrita inmediatamente después. La ubicación de la “Glofa de rromançe rrofafrefca” ID0767G0714 en LB1 lleva a atribuirle a Pinar. No se observan variantes sustanciales, lo que nos puede mostrar, ya desde principios del XVI, un texto estabilizado, o un texto fuente de otro, o una fuente común. Lo confirman las versiones manuscritas del romance y su glosa MR1-1 y MR1-2 en que observamos una musicalidad particular: los vv. 7-8 son una repetición idéntica de los 5-6 y permite que el romance tenga 24 vv⁵⁶. La glosa también se conserva en los fol. 42r-44v de *Valencia*, dando una prueba más de su popularidad. Es difícil saber en qué medida la casi identidad es testimonio de una vida oral tan intensa que permitió asentar una versión estable o si es, al contrario, prueba de que los distintos informantes antiguos del romance y de su glosa participaban de un mismo entorno en que pudiera el texto circular por escrito.

[IGRH: 0229] FONTE FRIDA FONTE FRIDA⁵⁷

Los 26 vv. del anónimo “Romance de fontefrida”, de asonancia -ó, ocupan los fol. 230^v-231^r. Una versión musicada de 20 vv. ocupa el folio 82^v de MP4 (Ozanam, 1997). En LB1 se conservan dos glosas muy distintas del mismo romance ID0735⁵⁸. Dos poetas están designados en los títulos: “De carasa glosa del rromançe fonte frida fonte frida” en LB1-43 y “glosa del rromançe fontefrida y con amor por tapia” en LB1-379. La primera conserva 20 versos del romance y la segunda lo glosa integralmente, además de copiar los cuatro primeros versos antes de empezar. De la segunda se conserva un segundo testimonio manuscrito (*Varia*-5) muy representativo del carácter aleatorio de la transcripción manuscrita: con el deterioro del códice, sólo están los 20 últimos versos, concluidos

55. Corresponde con el motivo K1087.2: “letra falsificada que anuncia que el hombre tiene esposa e hijos”.

56. Así se ajusta a la repetición de un tono previsto para cuatro versos.

57. En el listado de motivos, figura el romance entre los que tratan de “una viuda que no quiere casarse más” (T131.4) pero también podría figurar en el apartado B abarcando los textos en los cuales intervienen animales, por ser la “tortolica viuda” dotada de un protagonismo evidente.

58. No se puede pensar en una justa poética con varios participantes, porque las dos glosas están separadas por 336 obras, al ser LB1-43 y LB1-379. Son también muy distintas, por lo cual Dutton les otorga dos números, respectivamente ID0734G0735 e ID1064G0735. Para el compilador, no parece haberse tratado tanto de comparar aptitudes glosadoras como de apuntar, cuando se presentaran, versiones que le parecían dignas de ser conservadas. Seduce la posibilidad de que la separación entre las glosas pudiera reflejar el paso del tiempo y la vuelta del romance en el centro de interés de una corte poética, pero sólo es una posibilidad.

por un enigmático “no son mas”⁵⁹. La evidente musicalidad del romance pudo no ser ajena al gusto manifestado por los múltiples testimonios manuscritos y podría explicar que la referencia a la tórtola viuda llegue a ser presentada como ejemplar de la pasión cortés. En el ya citado LB1-187 o ID0873, los versos 78 a 81 suenan como compendio del romance de Fontefrida⁶⁰.

[Sin IGRH] RENIEGO DE TI AMOR

El título del corto romance (14 vv.) “Otro del mesmo trocado por el que dize reniego de ti mahoma” que ocupan los fol. 231^v-232^r identifica un juego y un autor, Diego de San Pedro (Severin, 2003). El texto que inspiró la versión “trocada”, se conoce como “romance de la fuga del rey Marsín (IGRH: 0568) y bajo el título de “Romance que dize. Domingo era de ramos” Nucio lo imprime en los fol. 229^v-230^v. Notamos que el primer verso indicado en el título de la contrahechura no coincide con ningún *incipit* de la tabla. La reescritura empieza sólo con el v. 26 del “Romance que dize. Domingo era de ramos” y tiene dos versos más que la parte correspondiente el original. Por todo ello, no es evidente conectar ambos romances. Otra versión contrahecha figura en LB2⁶¹. Bajo el epígrafe “Glosa del Romance de ‘por aquella Sierra muy alta’ que fizo diego de Seuilla” podemos leer 30 vv. que no pertenecen a una glosa, sino a un romance. “Por aquella sierra muy alta”, que parece ser un *incipit*, no figura en la tabla del *Canc. de rom. s. a.* ni en el *Pan-hispanic ballad project* entre los textos conservados antes de 1680. Por otra parte, los versos “reniego de ti amor / y de quanto te serui” son los vv. 9-10 y no el *incipit*. Abren una serie de 22 versos contrahaciendo “Reniego de ti Mahoma”, sin relación directa con la versión impresa. Si la comparamos con el romance encabezado por “Domingo era de Ramos”, no son mayores las coincidencias. Todo pasa como si el romance fuera tan conocido que bastara con los dos primeros versos de la tirada del rey Marsín para convocar la integralidad del texto, siempre asonantado -í. En “Reniego de ti Mahoma”, los primeros versos son como un preámbulo, mostrando que también el final de un texto, conocido también, servía en juegos poéticos⁶².

[IGRH: 0302:1] YA SE ASSIENTA EL REY RAMIRO⁶³

El anónimo “Romance del rey Ramiro”, cuyos 28 vv. ocupan los fol. 232^r-232^v, sólo se menciona en el título de LB1-38, por lo cual lo estudiamos conjuntamente con la versión contrahecha, de misma asonancia -á, y que le sigue inmediatamente.

59. De hecho, las demás versiones terminan con el mismo verso. Puede pues indicar que el copista no era un poeta acostumbrado a “fin” o que la copia fuera para otra persona, convencida de que iban a ser más.

60. Dice el poeta: “la bibda tortolica / quando llora con triftura / fu marido / y fe bufca soledad”.

61. El romance ID2228G2229 se ubica en los fol. 92v-93v de manuscrito.

62. Lo confirma la glosa de 8 vv. romanceriles de los fol. 60v-61v de *Valencia* que comparte los cuatro últimos versos del romance así conservado con ID0764 (vv. 28-31), sin utilizar “reniego de...”.

63. Corresponde con el tipo de motivo P53: “caballeros traen al rey buenas noticias”. La contrahechura juega con el anuncio que puede matar al enamorado... lo que él espera.

[Sin IGRH, contrahechura de IGRH: 0302:1] ESTAUASE MI CUYDADO

Los 24 vv. del anónimo “Otro romance contrafaziendo el de arriba” se ubican en los fol. 232^v-233^r. Es de 20 vv. la versión contrahecha LB1-38⁶⁴. El posesivo de “Glosa suya del rromanze del rrey rramiro” puede aludir a Nicolás Nuñez y el término genérico es erróneo, puesto que se trata de una reescritura, a lo amoroso, del romance ID0728, conservado posteriormente. El caso no es único y obliga a no interpretar la ausencia de huella escrita como inexistencia de un romance. LB1-38 confirma a la vez que existía hacia 1510 una versión del “Romance del rey Ramiro”, y que el público potencial del poeta Nicolás Nuñez lo conocía lo suficiente para apreciar la contrahechura. El *Canc. de rom. s. a.* entrega seguidamente el original y su contrahechura. ¿Se habría olvidado la gente de la versión inicial, lo que no le permitía valorar el juego poético? ¿Estaban tan de moda ambos textos que no era posible editar una sin la otra? Es difícil contestar...

[Sin IGRH] DESCUBRASE EL PENSAMIENTO

Ya desde el título, se sabe que los 52 vv. que ocupan los fol. 235^r-235^v son “Del comendador avila” y que su asonancia a-o en los pares es la de un “Romance”. El fol. 109^v de LB1 conserva una versión manuscrita de 50 vv. bajo el mismo epígrafe. La asonancia de ID1101 es idéntica y las variantes pocas, a pesar del llamativo cambio del *incipit*: “asonbrado el pensamiento” y la ausencia de los vv. 9-10 de la del *Can. de rom. s. a.* Podemos considerar que el romance fue de particular aprecio, por la presencia, en el fol. 57^v del mismo *Canc. de rom. s. a.*, de otra versión más corta del mismo (véase *infra*).

[IGRH: 0687] YO MERA MORA MORAYMA

Los fol. 237^r-237^v conservan los 22 vv. del muy conocido “Romance que dize yo me era mora morayma”, asonantado en -á. Casi idéntica es la versión conservada en el fol. 26^r de MR1. La anonimidad cuadra perfectamente con el tema de la doncella ingenua víctima de las mentiras del hombre que quiere gozarla. Difiere algo LB1-38 cuyo título “Romance suyo” parece atribuirlo a Pinar y cuya amplitud es mayor: ID0753 consta de 33 vv. La presentación inicial de Moraima consta de dos versos más y, sobre todo, el romance tiene un desenlace completo (vv. 24-33). Lo que empezaba como una canción del alba o cantiga de amigo termina como pastorela de final trágico (Ricketts, 2011-2012). Ha sido muy comentada la ausencia del desenlace en versiones posteriores como 11CG-459, 14CG-495 y la del *Canc. de rom. s. a.* Con todo, resulta imposible decidir si la una es trunca o la otra continuada.

[IGRH: 0604:1] DURANDARTE DURANDARTE⁶⁵

El anónimo “Romance de durandarte” consta de 22 vv. y se ubica en los fol. 237^v-238^r. El personaje que encarna la espada de Roldán tuvo un notable éxito romanceril⁶⁶: el

64. Dutton le atribuye el ID0728V0729.

65. Corresponde con el tema de las “quejas de la amiga de Durandarte”.

66. Los romances dedicados a Durandarte conforman una suerte de ciclo abierto y cerrado por quejas: las de su

divertido intercambio de reproches acerca de las infidelidades masculina y femenina entre el héroe y su dama está bien representado en los manuscritos. En el folio 290^v del *Cancionero musical de Palacio* MP4g, se copian los cuatro primeros versos, acompañando la música polifónica de “Millán”: confirma el aprecio de que gozaba el poema en la corte de Isabel I. La asociación del romance con una melodía escrita para cuatro versos tal vez pueda explicar que las dos glosas conservadas jueguen con un número de versos múltiple de cuatro: 16 en LB1 y 12 en MR1. La glosa ID0881G0882 —LB1-195— es de 80 versos, sin nombre de autor, y se distingue totalmente de la que compila Pedro del Pozo en el fol. 34^v de su *Cancionero*, confirmando el favor del que gozó dicho romance.

[IGRH: 0618] CAMINANDO POR MIS MALES

Como no lo indica el título, al identificar los 130 vv. del texto como un “Romance de Garcifanchez de Badajoz”, el texto que ocupa los fol. 238^r-240^v es más bien un perqué. Lo sorprendente es que la misma afirmación genérica figura en LB1-10 o ID0693, en que lo recalcan el título “Romance suyo” y el epígrafe antes del v. 45: “torna al romance”. Es más, en LB1-10, los versos que el copista llama romanceriles están transcritos como prosa, poniendo de realce los versos de los “cantares”. Pedro del Pozo también concede un lugar destacado al canto, incluyendo un cantar en el romance⁶⁷. En la compilación manuscrita de 1510, podríamos achacar la confusión genérica a la mano de un transcriptor cortesano más acostumbrado a formas poéticas consonánticas; pero, en la edición de Martín Nucio, exige otra lectura. Puede ocasionarse en la figura de Garci Sánchez de Badajoz, autor de otros romances, o en una forma de identificación del romance cortesano como juego poético narrativo con participación del canto.

[Sin IGRH] DESCUBRASE EL PENSAMIENTO

Martín Nucio, en el fol. 257^v, imprime una versión de 18 vv. del romance de 50 que ocupa los anteriores fol. 235^r-235^v (véase *supra*). El escueto título de “Otro romance” no contiene ninguna referencia a la otra versión. Es difícil saber si un poeta pasó de 18 vv. primitivos a 52 o al revés. Lo cierto es que el proceso no se hace truncando sólo el final de la versión amplia sino combinando en otro orden versos que están también, en su mayoría, en la versión amplia o amplificada de LB1⁶⁸. ¿Existe una posible interacción con el romance impreso inmediatamente después?: el poeta ya no se queja, sino que se desahoga maldiciendo a la dama cruel, instaurando un juego con el romance “Amara yo vna señora”, que también participa de otro tipo de juego cortesano.

enamorada que le reprocha una infidelidad y la deploración *post mortem* de Belerma, después de recibir el corazón de su amante muerto en el campo de batalla.

67. ID0695 viene encabezado por: “Cantad todas auezillas” y figura en los vv. 85-87 del texto 86 del cuaderno.

68. El romance corto comparte 14 versos con el más desarrollado, pero en el orden siguiente: vv. 1-4 de ID1101, 2 versos distintos, vv. 5-6 de ID1101, dos versos distintos, vv. 9-12, 19-20 y 27-28 de ID1101.

[IGRH: 0693] AMARA YO VNA SEÑORA⁶⁹

En el título “Romance acabado por Quiros desde donde dice mi vida quiero hazer” se indica la reutilización de los ocho primeros versos de un romance previo por un poeta de corte. La versión conservada en LB1 también es miscelánea. Dutton la contabiliza entre las glosas, como ID0755G0756, pero no lo es: los doce primeros versos son de “Maldita seas ventura” (véase el apartado del romance *supra*) y el verso 13 inicia la segunda parte del texto con “amara yo vna señora”. Es evidente la combinación textual por el cambio de asonancia: de á/a-e a é. El título de ID0755G0756 es un enigmático “rromanze suyo”. El texto fue copiado en una serie textual de Pinar, lo que nos abre dos perspectivas interpretativas: la parte atribuible a Pinar puede ser el conjunto, o el primer romance, o el segundo, a partir de la cual Quiros propusiera otro fin. En todo caso, y sin poder dar una respuesta definitiva, nos permite la comparación de la fuente impresa con la manuscrita observar juegos combinatorios a base de versos romanceriles.

[Sin IGRH] MI LIBERTAD EN SOSSIEGO

El título identifica los 30 vv. impresos en los fol. 246^r-246^v como “Romance de Iuan del enzina”. La única versión manuscrita conservada ocupa los folios 52^v a 54^r de MP4. La música polifónica está asociada con los doce primeros versos del romance impreso en el *Canc. de rom. s. a.* En la edición de 1496 de las obras de Juan del Encina 96JE, el romance consta de 30 vv. Es posible imaginar que el intérprete, según las circunstancias, podía cantar más versos de los apuntados en el cancionero musical, repitiendo la melodía prevista para cuatro versos. Siendo Juan del Encina músico y poeta, no supondría para él mayores dificultades.

[Sin IGRH] DESPEDIDO DE CONSUELO

Como en el caso de “Caminando por mis males”, los 62 vv. del “Otro romance de garchi fanchez debadajoz” impreso en los fol. 247^r-248^r no son romanceriles. La versión acéfala de LB1 empieza con “dolor me tomo la rienda”, que coincide con el v. 7 del impreso. Dutton otorga al texto el ID0723 y lo cuenta entre los romances, pero el uso de los pareados recuerda a IGRH: 0618 o ID0693, del mismo autor. Otro punto común son los “cantares” intercalados. En LB1-35, el primero sólo figura de manera alusiva con la contracción: “hagadesme monumento damores he”⁷⁰. En el *Canc. de rom. s. a.* se transcriben dos octosílabos como versos 29-30. En cuanto al segundo “cantar” del amador desamado, ambas versiones lo transcriben *in extenso*: los 15 últimos versos del impreso asocian la finida de ID0723 y el “cantar” que, en LB1, se transcribe a continuación bajo el epígrafe de “Cançon suya”, recibiendo un código propio ID0726. Podemos interpretarlo de dos maneras: o Martín Nucio copió de alguna fuente parecida a LB1 pero sin darse cuenta de

69. Figura el texto en el fol. 243^v. Consta de 26 vv. y tiene asonancia é.

70. La hipermetría puede interpretarse como epígrafe destinado a identificar la canción interpretada por el yo poético: remite así a los 106 versos que escribió Pinar, “en que manifiesta las onrras y el monumento del coraçon”, conservada en el mismo *Cancionero de Rennert* (ID4635E0724, LB1-19).

que se trataba de dos textos distintos, o la canción en cuestión siempre se cantaba como deshecha del llamado “romance”, por lo cual le pareció natural copiarla a continuación. Tampoco se puede excluir algún descuido, mayormente si consideramos la variante del v. 42 de ID0723, que afirma “que la muerte es lo mejor” mientras que el verso correspondiente en el impreso concluye “que la muerte es lo peor”. En todo caso, confirma que Martín Nucio y el compilador de LB1 viven en un entorno poético en que es posible llamar “romance” una serie de pareados alternando con canciones.

[IGRH: 0082] DIGASME TU EL PENSAMIENTO⁷¹

Los 22 vv. que ocupan el fol. 248^{r-v} están colocados bajo el desarrollado título de “otro romance hecho por cumillas contrahaziendo al de digas me tu el hermitaño”. De manera no muy frecuente, a pesar de ser temporalmente lógica, LB1 conservó una versión del romance original ID3711 —también conocido como “Romance de Lanzarote”— contrahecho por Cumillas en el *Canc. de rom. s. a.* Dicha excepcionalidad no va sin varias particularidades. Primero, la ubicación de LB1-72, así como el título de “romance suyo”, llevan a atribuir el texto a Pinar. Sin embargo, el romance ya figuraba en la edición de 1496 de las obras de Juan del Encina 96JE-107, de realización más cuidada. Tal vez sea posible resolver la duda al considerar una segunda particularidad: ID3711 no va solo sino precedido del romance ID0764, cuyo *incipit* es “Por unos puertos arriba”. El texto que corresponde con 96JE-107 es ID0764, por lo cual podemos imaginar que ID3711 sería la parte atribuible a Pinar. Por otro lado, la contrahechura de Cumillas acentúa los rasgos propiamente cortesés, borrando el final poco cortés de ID3711⁷². La contrahechura de Cumillas no tiene “finida” y está elaborada como diálogo del enamorado con su pensamiento, dibujando una asociación natural del romance con el ideal caballeresco.

[Sin IGRH] ESTANDO DESESPERADO

Los 10 vv. del anónimo “Otro romance” impreso en el fol. 248^v presentan una asonancia -í en los pares que marca una exigencia poética mayor. Una versión idéntica fue copiada por Pedro del Pozo (fol. 35^v). El carácter muy corto del texto permite entender por qué no observamos variantes entre los dos testimonios. También puede dejarnos pensar que ambos compiladores bebieron de una fuente escrita de ese texto muy característico de la vertiente cortés del romancero.

[IGRH: 0078] POR EL MES ERA DE MAYO⁷³

Los 14 vv. del muy famoso “Romance del prisionero” recibe en el fol. 251^r el escueto título de “Otro romance”. Es de notar que el *incipit* de la versión impresa no coincide con

71. Corresponde con una “Pregunta a un ermitaño”.

72. Los versos 26 a 31 de ID3711 están ocupados por una invectiva brutal contra los hombres que se fían de las desleales mujeres, poco frecuente en la tradición cortés. Después de 6 versos marcadamente misóginos, y de manera algo contradictoria, la “desecha” ID0765 vuelve a un diálogo interior del enamorado con sus ojos, puertas del amor.

73. Corresponde con el motivo R51.3: “queja de un prisionero cuando llega la primavera. No puede ver el día y el pájaro que le permitía distinguir entre noche y día fue matado o desapareció”.

la tabla que anuncia “por mayo era por mayo”. Sirva de primer indicio de las distintas versiones que podían estar circulando en tiempos de Martín Nucio. Lo confirman los cuatro testimonios conservados en manuscritos hasta mediados del siglo XVI: el romance MP4a-50 (ID0701), y dos glosas distintas en LB1. La primera es de Garci Sánchez de Badajoz⁷⁴ (ID0700G0701) y la segunda de Núñez (ID0840G0701). La versión musicada copiada en los fol. 56^v-57^v de MP4 tiene 20 vv.⁷⁵ La melodía indicada para dos voces de contra y una de tiple está prevista para cuatro versos, y se puede aplicar a los 16 transcritos a continuación en forma de cuartetos. Si comparamos con la versión impresa, notamos múltiples variantes, empezando por el *incipit*: el v. 1 de MP4a-50 es el *incipit* que figura en la tabla del *Canc. de rom. s. a.*⁷⁶. Lo más sorprendente es que el primero de los versos apuntados en el recto del fol. 57, que tendría que corresponder con el v. 5 del impreso, es el v. 9, lo que ofrece una versión algo incomprensible⁷⁷ si no se completa con los vv. 5-8. ¿Tenía el intérprete que completar los versos en cuestión? ¿Podemos pensar que, para quien copió la letra, sólo hacía falta recordar los vv. a partir del 9? Tampoco es imposible un despiste del copista: abajo del fol. 56^v., un pentagrama se quedó sin letra.

Las tres glosas de ID0701 también presentan detalles sugestivos. Confirma la de EH1 la dimensión musical asociada con el texto. En LB1 son dos y separadas: LB1-15 y LB1-156⁷⁸. En la primera, el romance es casi idéntico a la versión impresa, con excepción del primer verso. Llama la atención una corrección marginal al final del verso 35, que corresponde con el v. 8 del impreso. El transcriptor primero escribió “que bivo en esa pasion” pero al lado fue añadido “prision”, que es la palabra final en la edición sin año de Nucio. Falta dicho verso en LB1-156, tanto como en MP4a-50, con lo cual es difícil interpretar dicha enmienda o sugestión, pero sí podemos decir que documenta la existencia de variantes, como lo confirma la copia de LB1-156 que es otra glosa del mismo romance, muy distinta. Se titula “De nuñes glofa del rromanze por mayo era por mayo” ID0840G0701, mencionando el poeta de corte Nicolás Núñez. Comparte el *incipit* con el romance musicado pero sólo abarca doce versos. Por otra parte, el texto es casi idéntico a la versión impresa, con excepción de los vv. 3-4 que no figuran en la glosa de Núñez. Las numerosas variantes y su importancia no permiten pensar que una versión fue aprovechada para establecer o componer otra, confirmando que debieron ser numerosas las reescrituras del texto circulando por aquel entonces.

74. También figura con dicha atribución auctorial en un manuscrito que reúne obras de Garci Sánchez de Badajoz. El códice es del siglo XIX pero Dutton lo incluye en su *Cancionero del siglo XV* por ser “copia fecha en La Coruña, 4 de abril de 1843, sacada de un MS del siglo XVI, que pertenecía a Martín de Torres Moreno, ‘comerciante de la Coruña’, por Enrique Vedia”, y que recibe el código MN14 (Biblioteca Nacional de Madrid, signatura 3777). La glosa ID0700G0701 (MN14-36) es la misma que en LB1.

75. No tiene 22 versos como lo parece indicar la edición de la letra en Dutton (1991, t. II, 514), al añadir la variante “quando los questan penados / van servir a sus amores”, que no figura en el manuscrito MP4a y que entra en el cómputo de los versos.

76. Notamos cambios de perspectivas; los vv. 3-4 del manuscrito mencionan las “dueñas i donzellas” que “todas andan con amores” mientras que los correspondientes en el impreso hablan de los “enamorados” que “van a fervir al amor”, tal vez en función de un público femenino o masculino.

77. La omisión de unos versos que lleva a sinsentidos es frecuente en la transmisión oral, como lo recuerda Cid (2011: 65).

78. Podemos hacer al respecto las mismas reflexiones que en el caso de las dos glosas de “Fonte frida fonte frida” (véase *supra*).

[IGRH: 0042] O BELERMA O BELERMA⁷⁹

A pesar del entorno común con “Durandarte durandarte” (véase *supra*), los 44 vv. del “Romance de o Belerma” aparecen sólo en los fol. 254^v-255^v, a buena distancia del primero⁸⁰. MN6d conserva una glosa de ID0221 de particular interés para apreciar la presencia del verso romanceril en la poesía de circunstancias de principios del siglo XVI. La glosa titulada “Satira de disparates” ID0220G0221 aprovecha treinta versos del romance, reorientados hacia una forma de sátira de la sociedad de corte en tiempos del emperador Carlos v. La extensión de la glosa que cuenta con 150 versos, así como las alusiones a la vida política del momento, permiten pensar que el anónimo autor formaba parte de la corte imperial. No sólo fue conservado el texto por esa vía, sino que la glosa confirma su plena aceptación y hasta popularidad en la corte. En un estudio anterior de la “Satira de disparates”, la consideré como “rompecabezas romanceriles”. Podría añadir que los versos del romance se recolocan como piezas de un puzle de varias posibilidades combinatorias. Los 18 primeros versos coinciden, con variantes de cierta importancia, pero que permiten siempre el reconocimiento de los versos. No es el caso después. El romance glosado ID0221 no abarca los vv. 19-20, 27-28, 31, 33-36, 39, ni 41-44. No la podemos leer como versión truncada, ni como base de una continuación, tampoco como contracción de una versión anterior más extensa, ni como ampliación. La impresión que ofrece es que el poeta glosador se apoyó en los 16 primeros versos —¿los que podrían corresponder con un tono reiterado cuatro veces?— antes de ir reorganizando el texto. Podemos así comparar el orden de aparición de determinados versos, en ambas versiones:

ID0221 en MN6d	ID0221 en el <i>Canc. de rom. s. a.</i>
vv. 17-18	vv. 21-22
vv. 19-20	vv. 17-18
vv. 21-24	vv. 21-26
vv. 25-26	vv. 37-38
vv. 27-28	vv. 29-30
v. 29	v. 40
v. 30	v. 32

Es imposible afirmar a ciencia cierta cuál de las dos versiones representa un estado anterior del texto. Sin embargo, nos está permitido subrayar cómo los versos de un mismo romance gozan de una forma de autonomía poética, tal vez generada por los juegos cortesanos de reescritura, glosa y canto que, por naturaleza, llevaban a fragmentarlo para integrarlo en otro texto.

79. Corresponde con el episodio en que Durandarte, muriéndose, envía su corazón a Belerma. Perteneció al motivo F408.3. la agonía de un caballero que pide a un compañero que lleve su corazón a su dama.

80. Tenemos la impresión de que el compilador colocó las quejas femeninas de “Durandarte durandarte” después de las de la “mora morayma”, y las masculinas de “O belerma O belerma” después de las del prisionero de “Por el mes era de mayo”, sin privilegiar la posible asociación de dos romances de un mismo ciclo carolingio.

[IGRH: 0081:2] YO ME ESTAU REPOSANDO⁸¹

Los 48 vv. que ocupan los fol. 256^r-246^v son del “Romance de Ian del enzina”, por lo cual no nos sorprende encontrar una versión polifónica suya: MP4a-46, también recogida en 96JE. La formulación “yo me estaba”, con las variantes “yo me estando” y “yo me era”, es muy frecuente en el romancero. Sin ir más lejos, la tabla del *Canc. de rom. s. a.* ya cuenta con siete textos. Cabe pues la posibilidad de que Juan del Encina jugara con las expectativas de su público para proponerle otro rumbo a partir de un *incipit roman-ceril* reconocible. Dicha intención es aún más evidente con LB1-464. El texto copiado bajo el epígrafe “romanze” recibe el mismo número ID1141⁸², pero es bastante distinto de la versión conservada en los impresos y en MP4a. Sólo consta de 20 vv., sin que se pueda hablar de versión trunca, ya que el armazón narrativo es reducido pero idéntico. El cambio más relevante es la versión a lo divino: la Muerte que incita al *carpe diem* despier-ta la devoción del protagonista. La dificultad en este caso es saber si fue escrito primero el romance de devoción, posteriormente contrahecho y desarrollado a lo amatorio o si el Juan del Encina, poeta y músico de corte, escribió un romance cortés, que retomó más tarde, una vez sacerdote, para un uso didáctico religioso. Nos muestra la necesidad de tener en cuenta todas las posibilidades que confirman, en todo caso, los múltiples juegos a partir de un mismo romance, a veces por un mismo poeta (Dumanoir, 1997).

[Sin IGRH] DESAMADA SIEMPRE SEAS

El romance de asonancia a-e ocupa los fol. 257^v-258^r. Se conserva también en una glosa de MN6d. La pieza MN6d-114 se apoya en los dos primeros versos de “Desamada siempre seas”, idénticos a los que imprime Martín Nucio. ID0242G0243 desarrolla el mismo tema que el romance⁸³. La utilización de un par de versos puede asociar ID0242G0243 con las glosas de motes muy representadas en la poesía cancioneril.

[IGRH: 0100:2] DE FRANCIA PARTIO LA NIÑA⁸⁴

Los 52 vv. del fol. 259^r-260^r pertenecen al llamado “romanze” conservado en LB1⁸⁵ con un *incipit* distinto: “yo me yva para françia”. Empieza *in medias res* con una narración en primera persona y evoca el entorno caballeresco francés. La “niña” del primer verso del impreso también está en el verso 35 de ID0778 y sus 36 versos presentan

81. El tema es del “Enamorado y la muerte” Z111.9, dentro de los textos en que la muerte está personificada. Notamos sin embargo que la muerte del poeta amador es metafórica y que el romance concluye con el amanecer que lo devuelve a su casa “como solía” (v. 48).

82. Dutton atribuye el mismo código al romance original y a la contrahechura, lo que dista mucho de ser habitual en la compilación, en que “v” indica las reescrituras.

83. Es de temática amorosa cortés, de voz masculina expresando desesperación y rabia.

84. Corresponde con el motivo principal K1200-K1299: “desengaño en una situación humillante”. El submotivo K1227.12 corresponde con una mujer que cuenta a un compañero de viaje molesto que es hija de un “malato” o “mulato” (leproso), por lo cual tocarla significaría contaminarse. Al llegar a París, la mujer confiesa ser hija del rey de Francia. En algunos textos, el hombre quiere volver para buscar algo olvidado.

85. Se trata de LB1-91 o ID0778.

numerosos giros habituales en los textos de transmisión tradicional⁸⁶. La inclusión de un texto de esas características en un cancionero manuscrito, forzosamente compilado por un hombre culto de principios del siglo XVI, muestra la mucha difusión de textos en principio destinados a círculos femeninos, como avisos contra los hombres, muy alejados del ideal cortés, pero no tanto del gusto cortesano por una forma de exotismo popular (Chicote, 1995).

[IGRH: 0270] MIRAUA DE CAMPO VIEJO⁸⁷

En el fol. 260^r se leen los 14 vv. del anónimo “Romance que dize miraua de campo viejo”. Después del último verso indica el impresor: “efte romance efta imperfecto”. Es tanto más sorprendente cuanto que son numerosos los textos que necesitan enmiendas en la edición sin año, sin merecer el mismo tipo de aviso. Además, la disposición de la página habría quedado mejor sin la nota del impresor. Hasta el momento sólo fue encontrado un testimonio manuscrito del romance, fuera de los habituales cancioneros cortesanos, entre los protocolos del notario real Pascual Contín. Figura en un folio suelto colocado después del 79 y abarca 22 vv. Carece de título, de autor, y su *incipit* es “si sestaua en campo viexo”. Es de mayor extensión que la versión impresa en el *Canc. de rom. s. a.* El primer sentido que podríamos darle a “imperfecto” sería inconcluso o trunco. Sin embargo, no es el único elemento digno de interés: los dos primeros versos coinciden, con variantes, pero que los versos 3-6 del manuscrito son, también con variantes, los últimos de la versión del *Cancionero*. Otros dos versos coinciden: los vv. 13-14 del manuscrito con los 5-6 del impreso. Los vv. 3-4 y 7-10 del “Romance que dize miraua de campo viejo” no figuran en el manuscrito. Tal vez podamos ver en ello la huella del difícil esfuerzo para hacer memoria, pero tampoco merece la versión manuscrita el epíteto de “perfecto”, con lo cual nos encontraríamos frente al problema de los informantes que no son todos buenos poetas ni representativos.

[IGRH: 0539:1] EN PARÍS ESTA DOÑA ALDA⁸⁸

Entre los romances añadidos por Martín Nucio en el *Canc. de rom.* 1550, sólo cuatro remiten a fuentes manuscritas anteriores o contemporáneas. El “Romance de doña Alda” es el primero de la pequeña serie y sus 58 vv. empiezan en el fol. 102. Hasta 1547, no encontramos ninguna versión manuscrita del romance, pero sí testimonios de la difusión del texto. En LB1 se recoge un poema de burla, posiblemente de García de Astorga titulado “A vn efcudero que le dixo que fus obras eran de labrador”. Al final del texto sale cantando el poeta “a boz en cuello” (v. 38) “en paris estays don alda” (v. 39). El parecido con el *incipit* del romance es obvio, sin poder garantizar que se trate exactamente del mismo conservado en la impresión de 1550 del *Cancionero de romances*, o de la parte intermedia

86. Podemos citar la anáfora de “errado avia” en los v. 3-4, el “por ay viene” del v. 7, lo que introduce una peripecia, la repetición de los versos 1-4 en los 11-14, lo que conforma de estribillo; el diálogo se interrumpe sólo tres veces y son sólo 10 de los 36 versos los que asumen una voz narrativa en tercera persona.

87. El motivo es de las “quejas de Alfonso V ante Nápoles”. Coincide con Z116.3, que reúne romances en los cuales una ciudad está personificada y ocasiona pérdidas al rey.

88. Corresponde con el “sueño de doña Alda”.

del “Romance de don Roldan de como el emperador Carlos lo desterro de francia porque boluia por la honrra de fu primo don Reinaldos” (IGRH: 0519:1): doña Alda cree que don Roldán ha muerto y se desespera. Lo cierto es que manifiesta el buen conocimiento que el público, hacia 1510, tenía del romance, porque bastaba con evocar el *incipit* para caracterizar el tono lastimero o para invitar a cantarlo...

[IGRH: 0376:1] POR LOS BOSQUES DE CARTAGO⁸⁹

Los 98 vv. iniciados en el fol. 223 del *Canc. de rom.* 1550 coinciden con los 86 de la cuarta obra de MR1 (fol. 9^r) titulada “Romanze”. El tema del texto está acorde con los gustos de los cortesanos de la primera mitad del siglo XVI, al tratar de los amores de Dido y Eneas, ampliamente representados y tratados en la literatura y la iconografía del tiempo. A pesar de que el uso de la memoria en los albores de la Edad Media permitiera imaginar la transmisión de textos largos por vía oral (Salazar, 2001:159), la existencia de un testimonio manuscrito, mayormente de un romance de importante extensión y de tema culto, confirma una circulación romanceril que también se apoyó en la pluma.

[IGRH: 0444] TIEMPO ES EL CAUALLERO⁹⁰

Los 32 vv. del anónimo romance impreso en el *Canc. rom.* 1550 (fol. 289) goza de cierta fama⁹¹, tal vez facilitada por la música. MP4a-82 conserva una melodía asociada con los cuatro primeros versos: en ID2094, que no lleva título alguno, el *incipit* designa al hombre como “escudero”, mientras que es “caballero” en el impreso. Los versos siguientes permiten sin embargo reconocer el mismo tema, muy cortesano, de la necesidad de preservar las apariencias. El testimonio musical de finales del siglo XV y principios del XVI muestra que fue cantado en la corte. Que se hayan apuntado sólo cuatro versos sin que ninguna mano haya completado deja pensar que no se necesitara copiar más porque el texto se conocía, por lo menos en la capilla real de los duques de Alba y/o Reyes Católicos en que nació el cancionero MP4.

Al emprender la búsqueda de fuentes manuscritas para la edición del *Canc. de rom.* s. a., pensábamos encontrar más glosas que textos, por la importancia que cobraron en el siglo XVI (Caravaggi, 1996). Partiendo de las características de los romances y de los manuscritos, que pocas veces autorizan a dibujar una cronología documentada, fue imponiéndose la necesidad de utilizar los métodos y herramientas que demostraron su eficacia en el conocimiento de los romances de tradición oral moderna y contemporánea, con el fin de combinarlos con la exigencia de la edición del romancero (Di Stefano,

89. Fue clasificado el romance entre los que hablan de *seducción* y particularmente del caso de un hombre y una mujer que se refugian en una cueva para escapar de una tormenta, lo que lleva a relaciones sexuales entre ambos (motivo K1399.6).

90. Se conoce como el romance “de la infanta y el hijo del rey de Francia”. El motivo asociado es el S415, que corresponde con una “princesa embarazada de la que la gente se burla y que necesita dejar la corte. El enamorado tiene que ayudarla a irse: o es hijo de una familia pobre y no puede ayudarla, o es hijo del rey de Francia y la puede ayudar”.

91. También está documentado en varias fuentes impresas. Véase al respecto Díaz-Mas (2000: 67-90).

2013). Buscando en los manuscritos los posibles colectores e informantes de finales del siglo XV y principios del XVI, es posible integrar en la historia de la compilación unos 62 testimonios manuscritos previos a la edición del *Canc. de rom. s. a.* o contemporáneos suyos. Examinar los romances seleccionados por Martín Nucio hacia 1547 para determinar cuáles son los que figuran, integral o parcialmente, en fuentes manuscritas, permitió mostrar cómo podían configurar un entorno poético y musical compartido, en el que el romance, durante más de un siglo, está oído, leído, cantado, transcrito, glosado y reescrito (García de Enterría, 2015). Los poetas y los compiladores no bebieron directamente de las fuentes manuscritas, sino que cosecharon frutos del árbol de la poesía que hincó sus raíces en ellas para extender ramas nuevas, en las cuales esperamos todavía encontrar unas hojas cargadas de la sabia musical del romancero viejo manuscrito, porque no todas se las llevó el viento de la imprenta.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

EDICIONES

- DE LA CAMPA, Mariano y GARCÍA BARBA, Belinda (1997), «Versiones medievales inéditas del varios romances en un romancerillo manuscrito fragmentario», *Medievalia*, 25 (julio 1997), 26-42.
- DUTTON, Brian (dir.) (1991), *El cancionero del siglo XV*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- MARINO, Nancy (ed.) (2014), *El Cancionero de Valencia: Mss. 5593 de la Biblioteca Nacional*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim.
- PIACENTINI, Giuliana y PERIÑÁN, Blanca (eds.) (2002), *Glosa de romances viejos. Siglo XVI*, Pisa, Edizioni ETS.
- NUCIO, Martín (impr.) (1914), *Cancionero de Romances impreso en Amberes sin año*, Ramón Menéndez Pidal (ed.), Madrid, Junta para Ampliación de Estudios / Centro de Estudios Históricos.
- NUCIO, Martín (impr.) (2016), *Cancionero de Romances de 1550*, Paloma Díaz-Mas (ed.), México, Frente de Afirmación Hispanista.
- MARÍN PADILLA, Encarnación y PEDROSA, José Manuel (eds.) (2000), «Un texto arcaico recuperado para la historia del romancero: una versión aragonesa manuscrita (1448) de *Las quejas de Alfonso V*», *Revista de Literatura Medieval*, XII (2000), 169-184.
- PERAZA, Luis de (1978), *Historia de Sevilla*, Francisco Morales Padrón (ed.), *Boletín de la Real academia Sevillana de Buenas Letras, Minervae Baeticae*, 6 (1978), 76-174.
- POZO, Pedro del (1950), *Cancionero manuscrito*, Antonio Rodríguez-Moñino (ed.), Madrid, Silverio Aguirre.
- LABRADOR HERRAIZ, José J., DIFRANCO, Ralph A. y BERNARD, Lori A. (eds.) (1999), *Romancero de Palacio* (1999), Cleveland, Cancioneros castellanos.

HERRAMIENTAS Y FUENTES DIGITALES

GOLDBERG, Harriet, *Motif-Index of Folk Narratives in the Pan-Hispanic Romancero*. Accesible en línea en: <https://depts.washington.edu/hisprom/optional/motif_ballad.php>.

PETERSEN, Suzanne, *Pan-Hispanic Ballad Project*. Accesible en línea en: <<https://depts.washington.edu/hisprom/ballads/bdgpaction.php>>.

SEVERIN, Dorothy, *An Electronic Corpus of 15th Century Castilian Cancionero Manuscripts*. Accesible en línea en: <<http://cancionerovirtual.liv.ac.uk>>.

ESTUDIOS

BELTRAN, Vicenç (2015), «Los Cinco Maravedís: épica, linajes y política en el desarrollo del Romancero», en Pere Ferré, Pedro M. Piñero y Ana Valenciano (coords.), *Miscelánea de estudios sobre el Romancero. Homenaje a Giuseppe Di Stefano*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla / CIAC – Universidade do Algarve, 75-93.

BELTRAN, Vicenç (2016), *El romancero: de la oralidad al canon*, Reichenberber, Kassel.

CARAVAGGI, Giovanni (1996), «Glosas de romances del siglo XVI», en Ana Menéndez Collera y Victoriano Roncero López (eds.), *Nunca fue pena mayor. Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 137-148.

CHICOTE, Gloria B. (1995), «El romancero en la Edad Media: discurso tradicional y literatura culta», *Medievalia*, 20 (1995), 7-13.

CID, Jesús Antonio (2011), «‘Caza y castigo de Don Jorge’ frente a ‘Lanzarote y el ciervo de pie blanco’: el ‘fragmentismo’ y los ‘Romances-cuento’ », *La Corónica, A Journal of Medieval Hispanic Languages Literatures and Cultures*, 39.2 (2011), 61-94.

DEYERMOND, Alan (1997), «La Celestina como cancionero», en Rafael Beltrán y José Luis Canet (eds.), *Cinco siglos de ‘Celestina’: aportaciones interpretativas*, Valencia, Universitat, 91-105.

DI STEFANO, Giuseppe (1996), «Romances en el Cancionero de la British Library, Ms. Add 10431», en Ana Menéndez Collera y Victoriano Roncero López (eds.), *Nunca fue pena mayor. Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 239-254.

DI STEFANO, Giuseppe (2003), «Transcribir-transcodificar: el ejemplo del romancero», en José Jesús de Bustos (ed.), *Textualización y oralidad*, Madrid, Instituto Universitario Menéndez Pidal / Visor Libros, 87-108.

DI STEFANO, Giuseppe (2013), «Editar el Romancero», *Edad de Oro*, xxxii (2013), 147-154.

DÍAZ-MAS, Paloma (2000), «Cómo se releieron los romances: glosas y contrahechuras de ‘Tiempo es, el caballero’ en fuentes impresas del siglo XVI», en Rafael Beltrán (ed.), *Historia, reescritura y pervivencia del Romancero. Estudios en memoria de Amelia García-Valdecasas*, València, Publicacions de la Universitat de València, 67-90.

- DUMANOIR, Virginie (1997), «De lo épico a lo lírico: los romances *mudados, contrahechos, trocados* y las prácticas de reescritura en el Romancero viejo», *Criticón*, 74 (1998), 5-24.
- DUMANOIR, Virginie (2003), *Le Romancero courtois*, Rennes, PUR.
- DUMANOIR, Virginie (2012), «Los romances castellanos a partir del *Cancionero General* de Hernando del Castillo: la imprenta y la afirmación del género», en Marta Haro Cortés, Rafael Beltrán, José Luis Canet y Héctor H. Gassó (eds.), *Estudios sobre el Cancionero General* (Valencia, 1511), Valencia, PUV, 223-246.
- DUMANOIR, Virginie (2016), «Hacia un inventario de fuentes manuscritas antiguas del Romancero: fuentes y cronología para los primeros romances», *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, 32, 269-287.
- ENTWISTLE, William J. (2010), *European Balladry*, Oxford, Oxford City Press.
- FRENK, Margit (2006), «Impresos vs. Manuscritos y la divulgación de la lírica de tipo popular en los siglos XVI y XVII», en Pedro Cátedra (dir.), *La literatura popular impresa en España y la América colonial. Forma y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, Salamanca, SEMYR / Instituto de la Historia del Libro y de la Lectura, 477-490.
- FRAILE GIL, José Manuel (2010), *Antología Sonora del Romancero Tradicional Panhispánico II*, Torrelavega, Gráficas Quizaños.
- GARCIA DE ENTERRÍA, María Cruz (2015), «El Romancero viejo: relecturas y reescrituras», en Pere Ferré, Pedro M. Piñero y Ana Valenciano (coords.), *Miscelánea de estudios sobre e Romancero. Homenaje a Giuseppe Di Stefano*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla / CIAC – Universidade do Algarve, 263-272.
- KISH, Kathleen V. (1980), «Los romances trovadorescos del ‘Cancionero sin año’», en *Actas del Sexto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado en Toronto del 22 al 26 de agosto de 1977*, Toronto, Department of Spanish and Portuguese, University of Toronto, 1980, 427-430.
- MARINO, Nancy (2016), «Ms. 5.602 of the Biblioteca Nacional, Madrid: A Description of the Codex and Its Historical Context», *e-Humanista*.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1953), *Romancero Hispánico*, Madrid, Espasa Calpe, t. 1.
- ORDUNA, Germán (1989), «La sección de romances del *Cancionero general* (Valencia, 1511): recepción cortesana del romancero tradicional», en Alan Deyermond e Ian Macpherson (eds.), *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516. Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, Liverpool, University Press, 123-133.
- ORDUNA, Germán (1992), «Los romances del *Cancionero musical de Palacio*: testimonio y recepción cortesana del romancero», en *Scripta Philologica in Honorem Juan M. Lope Blanch*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 401-409.
- OZANAM, Vincent (1997), «Apuntes para el análisis y la edición del romance cantado: el ejemplo de *Fonte frida* (versión del *Cancionero musical de Palacio*)», *Criticón*, 70 (1997), 5-25.

- PÉREZ BOSCH, Estela (2005), «Notas sobre la recepción del romancero: del *Cancionero general* a otras colecciones poéticas del siglo XVI», en R. Alemany, J. L. Martos y J. M. Manzanaro (eds.), *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Alacant, 18-22 de setembre de 2003)*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, vol. 3, 1289-1304.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (1995), «Los romances atribuidos a Juan Rodríguez del Padrón», en Juan Paredes Núñez (ed.), *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispànica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre - 1 octubre 1993)*, Granada, Universidad de Granada, vol. IV, 35-49.
- PERIÑÁN, Blanca (2006), «Más sobre glosas de romances», en Pedro Cátedra (dir.), *La literatura popular impresa en España y la América colonial. Forma y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, Salamanca, SEMYR / Instituto de la Historia del Libro y de la Lectura, 95-109.
- RICKETTS, Peter T. (2011-2012), «La pastorela medieval francesa y su posteridad», *Archivum*, LXI-LXII, 339-376.
- SALAZAR, Flor (2001), «Texto y discurso en el romancero», en Jean Alsina y Vicent Ozanam (eds.), *Los trigos ya van en flores. Studia in honorem Michel Débax*, Toulouse, CNRS / Université de Toulouse-Le Mirail, 155-173.
- SEVERIN, Dorothy (2003), «Los romances contrahechos de Diego de San Pedro», *Cancionero general*, 1 (2003), 70-75.
- TATO, Cleofé (2010), «Una nueva y fragmentaria versión del romance 'Muerto yaze Durandarte' en una *probatio calami*», *Revista de Filología Española*, 90:2 (2010), 279-302.

