

ESCILAS Y CARIBDIS EN EL ROMANCIERO 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 comen- zaron 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 *fente* 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, incomprendimientos 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 omnicomprendivo, 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[] 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 aquese 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 pirates*, 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 dü...*), 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 marinaro 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 marinaro 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 etxequak ene unduan beitera, (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 bulharrarian 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 quiera 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 ésse u cuál es ésse 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 'interliminarios' 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.