

SOBRE EL ORIGEN DEL ROMANCERO(Algunas reflexiones y un documento ignorado).

DIAZ VIANA, Luis

EL ROMANCERO EN LA TRADICION ORAL CASTELLANA

Desde hace siglos, el romancero ha despertado el interés de artistas o estudiosos de dentro y fuera de España. Es tanta su importancia en nuestra literatura que hay quien, como J. M.^a Valverde, considera a los romances "columna vertebral de la historia de la poesía española" (1). No creo que tal denominación sea muy desproporcionada si tenemos en cuenta que el romancero ha mantenido su vigencia a lo largo de diversas épocas, enriqueciendo, igualmente, los acervos culto y popular. Se le compara, a causa de su extensa vida y de la variedad de sus manifestaciones, con un árbol de numerosas ramas que tomaran su alimento de una misma savia ancestral e inagotable

Surgen los romances conocidos en parentesco con la epopeya castellana que era, según palabras de Menéndez Pidal, "una de tantas costumbres germánicas que, repudiada y relegada a la obscuridad en la época visigoda, revive con fuerza en Castilla al par de otras instituciones..." (2); no podemos precisar, con exactitud, cuándo tiene su origen el romancero, si bien ya desde el siglo pasado los eruditos se dividieron en dos grupos fundamentales de opinión respecto a este tema: Los que, como Wolf (3), defendían la mayor antigüedad de los romances frente a los cantares de gesta y quienes, como Milá y Fontanals (4), pensaban que, por el contrario, el romancero procedía de la fragmentación de nuestra epopeya

La segunda de tales tesis, apoyada por Menéndez Pelayo iba a ser la llamada a prevalecer, a pesar de que lúcidos estudiosos como Pío Rajna hubieran manifestado sus dudas en relación con el fenómeno -según él no comprobado en ningún otro país de la Romanía- de que las gestas pasaran a convertirse en cantos épico-líricos (5). Menéndez Pelayo negó, enérgicamente, "la anticuada hipótesis de las cantinelas épicas o cantos breves que sirviesen como de núcleo a los poemas largos", transcribió los romances en -versos de dieciséis sílabas- y no en tiradas de ocho, como Wolf había hecho y afirmó la originalidad y pura prosapia de nuestra epopeya frente a las interpretaciones extranjerizantes de la misma (6)

Hoy, sigue siendo generalmente aceptada la explicación que Menéndez Pidal, desarrollando y completando las teorías de su maestro, dio para el nacimiento del romancero: "El extraño y distinto hecho acaecido en España, la tan íntima semejanza entre tantos de sus romances y gestas, no pudo producirse porque a un poeta aquí y otro allá se les ocurrieran tratar asuntos épicos; es que ese gusto romancístico por los temas heroicos es el mismo que sostuvo la vida de las gestas desde el siglo X al XV .." (7)

Menéndez Pidal interpretaba ese proceso de transformación de la epopeya en canto épico-lírico aplicando los métodos de estilización que son utilizados en la transmisión y que él, sagaz recopilador de romances, había podido conocer directamente: "Al reflejar la situación escogida de la gesta, o el asunto de un romance amplio, el poeta popular prefiere, más que narrar los hechos, actualizarlos, expresando la emoción efectiva o la impresión sensual recibida entre la acción que imagina como presente a los ojos...; Además, aparta gustoso el interés de lo que los personajes obran materialmente para concentrarlo en lo que sienten y piensan; las palabras que cada persona dice manifiestan su acción como en el drama, de modo que ni siquiera es preciso anunciar quién es el interlocutor. Romances hay que suprimen toda acción para quedar reducidos a un mero diálogo dramático" (8)

La feliz frase con la que Menéndez Pidal resumió sus tesis sobre el origen del romancero resulta bien diáfana: "...todas las gestas se hicieron romances;...la epopeya se hizo romancero" (3). Pero tal expresión no es, en lo conceptual tan translúcida y evidente como parece. La deuda de los romances heroicos más antiguos que conocemos respecto a los cantares de gesta está, hoy, fuera de duda. Si hablamos del romancero, histórica y documentalmente conocido, deberemos aceptar, pues, su dependencia de la epopeya; mas la propia definición de "romance" todavía se nos presenta como asunto cuestionable -de ello hablaremos más adelante- y también el motivo por el que esa transformación de la épica en cantos más breves llegó a producirse. Recordemos que la teoría más admitida entre los estudiosos de la tradición era que las composiciones cortas precedían a las largas y el mismo Menéndez Pidal -como vimos- consideraba que el caso español constituía una excepción

¿No pudo existir, desde tiempo remoto, la costumbre de que junto a las extensas gestas se fueran transmitiendo cantos de más breve duración, y especiales recursos (resultaría probablemente muy atrevido darles el nombre de "romances") que trataran sobre los mismos temas y héroes? ¿Se puede afirmar de modo absoluto que siempre ese proceso evolutivo - primero el poema extenso, luego su fragmentación- fue el que tuvo lugar en nuestra tradición oral? ¿Por qué pensar, además, que tal proceso es irreversible? ¿No pudieron, quizás, coexistir los antecedentes más directos -aunque ignotos- del romancero al lado de los cantares de gesta propiamente dichos?

El origen de la épica y de los romances se pierde en las nebulosas tierras de la literatura transmitida oralmente y ésta proporciona, como bien se ha demostrado en nuestra historia literaria, sorpresas inagotables. De otra parte, la fecha que, en oposición a las teorías románticas de Wolf, Milá y Fontanals fijara para el nacimiento del romancero se ha ido retrasando paulatinamente. En nuestros días es criterio aceptado que ya en el s. XIV se cantaban ciertos romances; ¿tendremos que retroceder aún más para datar el momento de la aparición en nuestra literatura?

La irregularidad métrica que, frecuentemente, encontramos, todavía, en los romances conservados dentro de la tradición oral actual hace pensar en que ésta fuera una vetusta constante del género y en que el más antiguo romancero tendería, sí, aun cierto octosilabismo pero sin ajustarse por completo a él (10). Los romances regularizarán su metro -como veremos- en la época de mayor difusión y prestigio, estando su verso, como Menéndez Pidal explica, "constituido por dos hemistiquios octosilábicos y la prueba está en que jamás el sentido se detiene de manera completa después del octosílabo primero; la indivisibilidad del verso largo es regla absoluta" (11)

El gran romancista ha vertido, en ese mar inmenso -y no siempre bien conocido por quienes siguieron sus teorías- de comentarios y estudios sobre el romancero, opiniones que juzgo interesantísimas si las interpretamos en sus últimas consecuencias. Veamos lo que dice respecto a la métrica de tendencia octosilábica: "...Aún debemos añadir la probabilidad de que en el s. XIV perdurasen gestas que, arcaizando más que las conocidas, mantuvieran un mayor octosilabismo, propio de una época anterior al influjo francés de fines del siglo XI" (12)

A pesar de la claridad con que Menéndez Pidal expresa su tesis de los orígenes del romancero, comprobamos que aquí -y gracias, precisamente, a la amplitud y riqueza de sus consideraciones acerca del tema- se permite imaginar una épica con marcada tendencia octosilábica y de antiquísima progenie (es de suponer que de raíz germánica conociendo las ideas de nuestro ilustre erudito a este respecto). Una épica que, según sus palabras, quizás perduró hasta el siglo XIV. ¿Cuál sería su carácter? ¿Cuáles sus recursos, semejantes a los del romancero que conocemos? ¿Es posible que los romances constituyan la más directa descendencia de esas hipotéticas narraciones?

¿Hemos de conformarnos con volver los ojos a la historia más o menos documentada del género romancístico? Este tipo de composiciones empiezan a divulgarse -como hemos dicho- dentro de ese conjunto de poemas que se transmiten, fundamentalmente, por tradición oral durante la Edad Media. Fue Menéndez Pidal quien aseguró, en contra de Milá, que "las Crónicas Generales de España no fueron fuente de inspiración para los romancistas viejos de temas nacionales; la fuente de un viejo romance de los ciclos heroicos hay que buscarla en la más vieja tradición épica"; y llega a afirmar: "Gestas y romances forman un solo cuerpo tradicional" (13)

La inestabilidad y fluctuación métricas del romancero, así como la difusión del mismo entre las masas populares, fueron reflejados por el Marqués de Santillana en su "Proemio", cuando de forma algo peyorativa habla de "...aquellos que sin ningún orden, regla ni cuento, facen estos romances e cantares de que las gentes de baxa e servil condición se alegran". Vemos en estas palabras que, como nuestros poemas épicos, los romances no se caracterizaban, precisamente, por su metro regular; cómo aquellos eran transmitidos por medio del canto, siendo recitados a veces, pero casi siempre, cuando ello se producía, al "modo musical", es decir, desgranando el verso al son de una obsesionante monodía. Lo mismo harían los ciegos, con sus coplas de crímenes o de extraños sucesos hasta bien entrado nuestro siglo

A finales de la Edad Media el romancero acusa el influjo de la canción lírica, predominante en Europa, lo que ocasionará importantes innovaciones en sus temas y en su forma; la serranilla, la pastorela, la canción de mayo dejarán en los romances su huella de sentimentalismo, su cálido latido. Es en este momento cuando se produce el acortamiento de ciertas composiciones, cuando se fragmentan los amplios relatos, cuando ese cuerpo -aún no del todo bien definido- en el que se entremezclan asuntos heroicos, novelescos y sentimentales, adquiere su definitivo carácter "épico-lírico"

Entonces, el romancero desarrolla sus peculiares estructuras, esos recursos mediante los cuales conjugará, en acertada síntesis dramática, la narración y el mundo subjetivo; cuando ya son famosos entre la gente llana, los romances cruzarán, finalmente, las puertas de palacio. Al hacerse cortesanos abandonan la libertad métrica con que habían circulado en boca de los juglares y del pueblo y se pliegan a una medida fija; todavía hay poemas romancísticos de metro hexasilábico, pero la mayoría se regularizan dentro del octosilabismo. A la par, se les recoge por escrito en versos de ocho sílabas y el romancero entra en la historia de la literatura culta

Junto a la creciente difusión de pliegos que contienen los textos de los romances más estimados, se suceden, en el s. XVI, las ediciones de "Cancioneros de romances", desencadenándose una verdadera moda en torno al romancero. Moda literaria que, frente a los viejos modelos heredados del pasado, elaborará nuevos géneros y estilos, dando origen al conjunto de creaciones que conocemos con el nombre de "romancero nuevo". Será entonces cuando los romances fronterizos, surgidos al filo de una guerra muchas veces encarnizada contra los árabes invasores, se tornarán caprichosa novela de caballerías, artística invención morisca. Los grandes poetas de nuestros siglos dorados rendirán, gustosos, su tributo de ingenio al romancero; Lope de Vega, Góngora, compondrán inolvidables romances tejidos con audaces figuras retóricas. Pero también los místicos se valdrán de lo romancístico, "volviendo a lo divino" antiguos temas de amor profano

Después del siglo XVII decae, entre los escritores cultos, el interés por el romancero, aunque habrá autores que con un revestimiento melifluido y falsamente pastoril, harán poemas en metro de romance. Circularán aún pliegos con composiciones de escasa calidad, serán vulgarizadas obras líricas y dramáticas de poetas famosos. Vuelve el romancero, pues, a los vetustos cauces de la transmisión oral a veces ayudada por apresuradas copias malamente escritas

(1) J. M^a VALVERDE: Breve historia de la literatura española, Madrid, Guadarrama, 1969, pág. 51

(2) R. MENENDEZ PIDAL: Castilla, la tradición, el idioma, Madrid, Espasa-Calpe, "Col. Austral", núm. 501, 4.ª edición, 1966, pág. 23

(3) F. WOLF: Ueber die Romanzen-poesie der Spanier, Viena, 1846-47

(5) P. RAJNA]: "Osservazioni e dubbi concernenti la storia delle romances spagnuole", *Romanic Review*, 1951

(6) M. MENENDEZ PELAYO: Antología de poetas líricos castellanos. Madrid, CSIC, 1945, pp. 37-40, t. XXII

(7) R. MENENDEZ PIDAL, Romancero hispánico, Madrid, Espasa-Calpe, 1953, t. I, cap. VI

(8) R. MENENDEZ PIDAL: "Poesía popular y romancero", Revista de Filología Española, III, Madrid, 1916, página 385

(9) R. MENENDEZ PIDAL: Romancero hispánico, Madrid, Espasa-Calpe, 1953, t. I, cap. VI

(10) En Romances tradicionales, t. II del "Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid", L. DIAZ VIANA, J. DIAZ y J. D. VAL, Valladolid, 1979, págs. 78-83, comento más ampliamente este fenómeno

(11) R. MENENDEZ PIDAL: Romancero hispánico, Madrid, Espasa-Calpe, 1953, cap. IV, págs. 107-108

(12) *Ibidem*, pág. 108

(13) *Ibidem*. pág. 188 y ss

UN DOCUMENTO CASI IGNORADO

Puede parecer extraño que aún no haya aparecido ningún documento cierto de esa posible tradición baladística, paralela a las Gestas, que el propio R. Menéndez Pidal -algo sibilamente- presumía. Más sorprendente resulta que un interesantísimo texto, hace años publicado, de gran significación dentro del tema que comento, apenas haya merecido la atención de los estudiosos. Quizás -y por desgracia- los investigadores del Romancero preferimos la seguridad que ofrecen los confines bien conocidos y delimitados al riesgo de buscar una verdad difícil y debatible.

Samuel G. Armistead y Joseph Silverman transcribieron en un excelente artículo el contenido de una hurga mozárabe intentando precisar los rasgos de la misma en romances españoles. El fragmento poético dice:

albo día este día,
 día de al-ansra haqqa
 vestirey mew al-mudabbag ".
 wa-nasuqu r-rumha saqqa (1)

Armistead y Silverman hacían notar las coincidencias de forma y contenido de la hurga con composiciones de nuestro Romancero: La métrica octosilábica de ritmo trocaico, la asonancia en a-a -tan característica de viejos romances- y el motivo del día de San Juan (día de al ansara), "reclamo" muy utilizado en la balada hispana. De todo ello podía deducirse una continuidad entre ambos géneros dentro de la tradición oral

James T. Monroe ha comentado, como otro dato más que relaciona a este poema mozárabe con los romances, el comienzo repetitivo: "To the conclusions reached by SCA and JS, I added a fourth piece of evidence, derived from my understanding of Ruth House Wabbers epoch-making study on the formulaic nature of the Spanish Romancero, namely that the reiterative "albo ,día, este día, día de..." is a Hispanic, and even pan-European formula typical of ballad openings" (2)

La evocación de una determinada situación mediante la reiteración de una palabra o frase constituye, sin duda, una manera muy significativa de iniciar un relato. Al margen de los muchos romances que empiezan con una fórmula reiterativa (3) y de los numerosos ejemplos de nuestro Romancero que tienen a la mañana de San Juan como motivo de apertura o como asunto más importante, deberemos centrar también nuestra atención en aquellos otros aspectos del fragmento que puedan ayudarnos a reconstruir hipotéticamente la composición a que pertenece

La fiabilidad en la transcripción del texto parece, en esta ocasión, presentar pocas dudas (4) y la "translación" al castellano, que, teniendo presentes ciertas versiones de romances conocidos, J. T. Monroe hace, creo que es correcta y

clarificadora

Albo día este día
 día de la Sanjuanada
 vestirei meu l-nudabbai
 y romperemos las lanzas (5)

La suposición, sin embargo, de que el poema que fue tomado por el poeta árabe estuviera compuesto enteramente en lengua romance resulta discutible (6). Asimismo lo es considerar a los romances que empiezan.

La mañana de San Juan
 al punto que alborea
 gran fiesta hacen los moros
 por la bega de Granada

y de forma similar como versiones del mismo poema mozárabe o descendientes directos de él. Lo que sí existe es una semejanza de "género", una afinidad en el tipo de composición utilizada. ¿Continuaría nuestro fragmento como los romances conocidos que se inician con esa fiesta de moros en la mañana de San Juan? Quizá no, en cuanto que no solamente la repetición de "albo día", sino incluso la referencia a la mañana de San Juan pueden ser formulaicas (7). Así podríamos considerarla releendo las abundantes alusiones a ella en romances de diverso tema (de lo religioso a lo fronterizo) que algunos estudiosos han reunido en sus trabajos (8).

Lo que sí parece claro es que Abmad Ibn Hurayra, poeta ciego de Tudela, incluyó en una muwassah una hargha tomada de la tradición oral de su época y compuesta en dialecto mozárabe. Se trata, pues, de un poema que existía ya antes del siglo XII (9).

Los poetas árabes, como es sabido, utilizaban como "vuelta" o final versos de otras composiciones -tradicionales o no- pero repetidamente emplearon fragmentos de canciones mozárabes que circulaban dentro de la tradición oral. Gracias a tal práctica conocemos algunos restos de la temprana lírica hispánica. Los poemas de los que aquellos poetas tomaban unos pocos versos habrían de ser -lógicamente- más largos. Creo muy posible que la función de estos estribillos fuera -como J. T. Monroe supone- servir de orientación para el canto, indicar qué tonada debería usarse en cada caso (10).

El fragmento de la hargha que comento no parece en absoluto el principio de un poema de amor; no parece la queja de una doncella, el suspiro amoroso que, por lo general, encontramos en las harghas conocidas y es, a buen seguro, comienzo de una composición mucho más larga. Lo que conocemos del poema nos está prometiendo una "historia". Los versos, están, en efecto, en primera persona, pero ello es, a veces, una forma de "narrar" que aparece en romances tan famosos como el de "Don Bueso y su hermana cautiva"

El día de los torneos
 pasé por la morería
 y vi una mora lavando
 al pie de una fuente fría...(11).

Y en romances en los que también se habla de la mañana de San Juan como aquel

Yo me levantara madre
 mañanica de San Juan:
 vide estar una doncella
 riberica de la mar(12).

En los versos de la hurga, un hombre -no resulta concebible una muchacha, de aquel tiempo al menos, "rompiendo lanzas"- se dispone a participar en uno de esos torneos tradicionales de la mañana de San Juan, sobre los cuales sí existe huella en nuestras baladas (13). Hay un fondo bélico y un personaje que se apresta a "jugar o romper cañas" (14) al clarear el día. Podemos intuir que el protagonista del poema, el que nos habla, va a contarnos alguna historia personal. Lo que ya resulta arriesgado imaginar es el carácter de ésta: si encontrará una mujer de la que enamorarse, si luchará o no con otros caballeros. ..Pero estamos ante una balada mozárabe, no ante una cancioncilla erótica o amorosa. Los versos que conocemos son como una llamada a través de la cual nos vemos introducidos en una situación determinada, en un momento y ambiente "actualizados".

Durante décadas los estudiosos de la épica y lírica de tipo tradicional han discutido sobre cuál de ellas precedía a la otra dentro de la Historia de las Literaturas. Todavía tan bizantinas discusiones parecen prejuiciar los criterios de ciertos investigadores. No se cree ya en que forzosamente la épica haya de existir antes que la lírica, ni que esto ocurriera en todos los casos o latitudes. Igual de inexacto es suponer lo contrario. Si hubo, como hoy sabemos, una lírica mozárabe resulta lógico suponer que también florecieron otros géneros como el baladístico, sobre todo si consideramos que esta clase de poesía alcanza especial pujanza en momentos de conflicto étnico y territorial (15).

La existencia de una balada mozárabe en romance con anterioridad al siglo XIV, contradice, sin embargo, las teorías que, generalmente, hemos venido aceptando respecto a la génesis del Romancero y su procedencia. Yo no afirmaría que el fragmento causante de este cambio de criterio sea "exactamente" un romance. Para poder decirlo habríamos de precisar antes -como ya señalo en algún trabajo (16)- a qué consideramos "romance", y si identificamos al romance con todo tipo de balada hispana -así suele traducirse de hecho- o con una clase determinada dentro del género baladístico. Lo que sí declaro es que la hurga comentada debería pertenecer, según mi análisis, a un "relato poético" al que podemos presumir cierta longitud, por su asunto y por su solemne ritmo.

Como J. T. Monroe escribe "this information would push back the documentary history of the Spanish ballad by about two to three centuries". Ya que, teniendo en cuenta la elasticidad que se impone al tratar temas de la Tradición Oral, la composición podría haber existido con anterioridad a la época en que se documenta, Dice el mismo autor: "The evidence from mozarabic would therefore tend to carry the ballad tradition back at very least to the late eleventh / early twelfth centuries, although it should be remembered that the blind poet of Tudela may very well have used a popular song that was already old when he quoted it (17).

De otra parte, el "origen germánico" de nuestra baladística queda igualmente en entredicho. Hace tiempo que es conocida la realidad de una "juglaría árabe" y la actividad juglaresca de algunos famosos poetas hispano-árabes (18). En mi opinión proponer un origen único y absoluto en terreno tan complejo, delicado y escasamente documentado es arriesgadísimo. Si aceptamos la pluralidad de fuentes para nuestra lengua -latina, germana, árabe... y para nuestra cultura, ¿por qué hemos todavía-de creer en simplificaciones decimonónicas? Desconocemos aún y quizá nunca puedan ser recuperadas- las características de la Tradición Oral en latín vulgar; como en el caso del lenguaje, su fusión con otras tradiciones culturales hubo de desarrollarse en las diversas formas literarias de las que ya poseemos algún testimonio a partir del siglo X (19). Debemos presuponer una Literatura Oral anterior.

Otro aspecto curioso poco tenido en cuenta es que temas legendarios como el rey Don Rodrigo, cuya imagen -sabemos- fue convertida en mito por los mozárabes (y denostada por los descendientes y partidarios de Witiza que se aliaron con los invasores musulmanes), aparezcan en crónicas árabes muy antiguas, Aben Habíb relató en el s. IX la historia del último rey visigodo que el cronista había aprendido por Tradición oral: "Al lado de la casa (en que se guardaban las coronas de los reyes godos) estaba otra en la cual había veinticuatro candados, porque siempre que entraba a reinar un monarca, ponía en ella un candado, como lo habían hecho sus antecesores, hasta que llegó a ocupar el trono Rodrigo, en cuyo tiempo fue conquistada Alandalus". El rey, que no escuchó razones de sacerdotes y obispos, abrió la casa impulsado por el destino y, según Aben Habíb, "encontró una caja de madera, y en ella figuras de árabes llevando tocados, arcos árabes y caladas

espadas, ricas en adornos". Hallaron, también, en la casa un escrito que decía: "Cuando sea abierta esta casa y se entre en ella, gentes cuya figura y aspecto sean como los que aquí están representados, invadirán este país, se apoderarán de él y lo vencerán". y fue la entrada de los musulimes en este mismo año"(20).

Los romances que conocemos sobre Rodrigo parecen arrancar de la fantasiosa Crónica de Pedro del Corral, pero ya señalé cómo en la confección de la leyenda sobre la penitencia del rey, por parte del novelesco autor, hay probablemente algo más que imaginación y "errores de letra" (21). Lo que me parece más probable es que esa tradición oral que Aben Habíb utilizó como fuente fuera común a mozárabes y musulmanes. Ya Ahbar Mag mua en el s. XI narra la misteriosa desaparición de Rodrigo: "Encontraron solamente su caballo blanco con su silla de oro...El caballo había caído en un lodazal, y el cristiano que había caído con él, al sacar el pie, se había dejado un botín en el Iodo" (22).

En mi opinión, Pedro del Corral utilizó en la composición de su historia sobre Rodrigo elementos de la Tradición Oral. En otro trabajo he indicado la presumible unidad de la Leyenda de Rodrigo que, completa, y para ser entendida en su sentido más total, incluiría lo que los cronistas recogieron de la tradición oral, pero también lo que en los romances se nos cuenta respecto a su simbólico fin (23).

¿Qué forma tendrían los relatos que Aben Habíb escuchó sobre el rey visigodo? ¿Poesía cantada quizá? En todo caso puede decirse, a la vista del documento que he estudiado, que existieron, en el siglo XII y con probabilidad antes, baladas en lengua romance y que tal tradición, desarrollada paralelamente a la creación de las gestas, confluyó con esta vertiente en el Romancero que, más tarde, empezamos a conocer

Baladas y gestas, pues, fueron partes integrantes de un "mismo cuerpo tradicional" de igual o semejante antigüedad.

Quiero agradecer al profesor James T Monroe sus orientaciones y ayudas para la realización de este trabajo. Su colaboración a lo largo del mismo, frecuentemente ha tenido el valor de un amistoso magisterio.

(1) S. G. ARMISTEAD y J. SILVERMAN: "La Sanjuanada: Huellas de una hurga mozárabe en la tradición actual?". NRFH, 18 (1964), 436-443.

(2) J. T. MONROE, "Prolegomena to the study of Ibn Quzman: the poet as jongleur", publicado en *El Romancero hoy: Historia Comparatista, Bibliografía crítica*, Madrid, 1979, pág. 107.

(3) Tal "incipit" podría ser considerado como uno de los más típicos ya que figura en romances famosísimos: "Gerineldo, Gerineldo", "Abenámbar, Abenámbar", "Rey Don Sancho, Rey Don Sancho", "Fontefrida, Fontefrida", "Mañanita, mañanita / mañanita de primor" (en algunas versiones del romance de "Don Bueso y su hermana cautiva"), "Nochebuena, nochebuena"... Véase el trabajo de Ruth House Webber, *Formulistic Diction in the Spanish Ballad*, University of California, *Publications in Modern Philology* 34, núm. 2, Berkeley, 1951, pp. 214-218. La misma autora (p. 216) comenta comienzos del tipo "Lunes se decía lunes", "Doliente estaba, doliente" más cercanos de la hurga comentada. La referencia a un "día" o "mañana" entre los otros, constituye, asimismo, una manera muy característica de empezar en muchas de nuestras baladas: "Día de Pascua Florida", "Domingo primero día", "Día de Santa Lucía", "Este día son Los Reyes", "Un lunes en fuerte día"... En el Vol. II de *Romances Tradicionales* (L. DIAZ VIANA, J. DIAZ, J. D. V 2AL), Institución Cultural Simancas, Valladolid, 1980, comento algunas de las diversas formas en que puede comenzar un romance tradicional (Introducción). Véase G. DI STEFANO, "Un exordio de romances", *El Romancero hoy*.

(4) Nos encontramos ante un texto cuyo facsímil fue dado a conocer por E. GARCIA GOMEZ y del cual tanto S. G. ARMISTEAD y J. SILVERMAN, como el arabista J. T. MONROE han realizado una transcripción coincidente y plena de sentido. No obstante KEITH WHINNOM, "The Mamma of the Kharjas or some doubts concerning arabists and

romanists" se pregunta sobre la solidez- paleográfica de la interpretación de estos autores: "This is precisely the same conjuring trick which Dr. Jones performed at the meeting of the Association of Hispanists of Great Britain and Ireland at Oxford in 1981, when he played a tape of one of his Arab they emerged in recognizable Spanish. Dr. Jones confessed that he had been obliged to supply the vowels". Como ARMISTEAD y MONROE exponen en su respuesta al artículo de WHINNOM no hay ningún truco en suplir la vocal "e" sino que es una práctica bien conocida y muy usada: "WHINNOM asks where we get the mid front vowels in este, de, vestirey, mew. The answer is that these vowels are not in the text because the arabic system lacks a specific grapheme for e. Therefore, given the peculiar features of the graphic system in question, their having been supplied hardly diminishes the "solidity" of the reading's paleografic foundation". Encuentro, sin embargo, interesantes las cuestiones que WHINNOM plantea respecto al tipo de "bilingüismo" de las hargas. Con todo, no creo que la utilización de "albo", adjetivo tan enraizado en nuestra lírica tradicional, deba "parecernos extraño"; más sorprendente sería, entonces, que un arcaísmo como "fonte frida" haya pervivido a través del tiempo. Escribe E. ASENSIO: "El arcaísmo verbal es consustancial a los ritos mágicos que perderían su fuerza al variar: en ellos la letra no mata eterniza". Véase Poética y realidad en el Cancionero Peninsular de la Edad Media, Gredos, Madrid, 1970, págs. 239-243.

(5) J. T. MONROE, "Hispano-Arabic poetry during the almoravid period: Theory and Practice", Viator, Vol. 4 (1973), University of California, Berkeley, pág. 88.

(6) Escribe). JT. MONROE: "The Arab poet took the first two lines of a romance ballad that was probably entirely in Romance". y explica así el hecho de que el segundo hemistiquio del segundo verso se halle escrito en árabe: "Because Arabic poetry demands full consonant rhyme rather than asonance alone, the poet translated the second hemistich into arabic, retaining the meter, the essential meaning, and the assonance in a -a, but introducing a consonant rhyme inqa that has no exact phonemic counterpart in romance" (Viator, págs. 88-89).

La proporción y manera en que las lenguas romances y árabe aparecen en esta clase de composiciones constituyen asunto muy complejo y debatible. El "trazo" general del fragmento se nos presenta como "ideado y extendido" en lengua romance pero por otra parte el hemistiquio último nos sorprende por su arabismo, El empleo, aparentemente arbitrario, de uno u otro código lingüístico -quizá justificado por motivos métricos o estéticos como Monroe sugiere- ha motivado la siguiente interrogante de K. Whinnom; "Inshort, we might expect that we should be able to say that the "Romance" Kharjas are either composed in Romance with borrowings from arabic, or in arabic with borrowings from Romance" (op.cit., pág. 13).

(7) Creo que no es la mención a la mañana de San Juan, puro fondo o mágica llamada -en la mayoría de los romances en que aparece- lo que une a nuestra harga con las baladas conocidas de similar comienzo, sino los recursos de una y otras, tan similares, su estilo tradicional, las fórmulas que las identifican como integrantes de un mismo género. La harga nos habla del día de al-ansara, también llamado Mihrijan por los árabes (día de Mitra), que coincide con nuestro San Juan pues ambos celebran el solsticio de verano. Pero probablemente la mañana de San Juan no era el motivo del poema sino una especie de sello que desde su principio hacia reconocible el contenido de la composición. Pues, para árabes y cristianos, semejante fecha constituía una ocasión especial, propicia para fiestas y torneos, para el amor y la magia.

(8) Véase el trabajo de J. DIAZ "La mañana de San Juan en el Romancero", Revista de Folklore, núm. 6, Valladolid, 1981, págs. 11.;13. En él intenta sintetizar los diversos asuntos de los romances relacionados con el día de San Juan en torno a tres grandes temas: amor, combate y magia. Dice también: "La mañana de San Juan, origen o manifestación de gran número de creencias, es casi a lo largo de los siglos, una fórmula romancística, un octosílabo modelo" (pág. 11).

(9) Empleo aquí el término "mozárabe" de un modo puramente indicativo; quiero decir que no identifico, al hacerlo, exclusivamente a sus hablantes con los "cristianos" en zona árabe. Cuando hablo de dialecto y poesía mozárabes estoy designando con el término más convencional pero también más conocido a la lengua romance que se hablaba en el Al-Andalus. Y al hablar de lengua estoy hablando también de Literatura en su sentido más total, pues no pienso que la Literatura necesite dos o tres siglos para desarrollarse una vez que la lengua empieza a formarse como manera de

expresión más o menos específica. Ello supondría que durante varias generaciones una comunidad no cuenta historias, no canta, permanece muda e incapaz de expresar su creatividad. La Literatura -no como letra escrita- sino como creación oral existe desde que existe el Lenguaje.

(10) Según esta teoría -sugerida por J. T. MONROE en algunos de sus trabajos y que él me expuso en conversación personal (Berkeley, enero 1983)- los fragmentos en lengua romance que aparecen en las muwahshahas serían estribillos o comienzos de canciones tradicionales que los poetas hispano-árabes habrían utilizado a modo de indicación o recordatorio musical. Equivaldrían, pues en muchos casos, a las acotaciones del tipo "se canta con la música de..." o "con la tonada de..." de los Cancioneros o de las baladas impresas (piénsese, por ejemplo, en las anotaciones de los "Corridos"). Escribe MONROE: "...poets tend to compose new songs to pre-existent melodies rather than the reverse. In ancient and medieval musical traditions, in which there was no widely used system for recording music. the inclusion in one's own poem of the refrain of the song one is imitating, is the simplest way of providing musical instructions to the singers. This practice, which is well known for medieval poetry in general, also applies perfectly to the Arabic hargas in muwassahs and zagals, whether the latter are in Arabic or in Hebrew".

(11) Cito el comienzo más conocido del tipo de versión de Don Bueso que se inicia con "El día de...". En los Vols. I y II del Catálogo Folklórico de la Provincia de Valladolid (L. DIAZ, J. DIAZ y J. D. VAL), Institución Cultural Simancas, Valladolid, 1980, publicamos abundantes y diferentes clases de versión -algunas hexasilábicas- del mismo tema.

En el fragmento de "Albo día..." como en otros ejemplos poéticos en los que alguien, en primera persona, llama la atención, sobre un día determinado puede interpretarse que la referencia a esa fecha o situación concretas tiene el valor de un reclamo para el hipotético auditorio. En "romances de ciego", en "Corridos" casi siempre las historias empiezan situándonos en tiempo y espacio. En mi opinión tal recurso -muy estilizado, desprovisto de anécdota en los romances llamados tradicionales- es otro aspecto más que nos inclina a catalogar al fragmento de "Albo día. ..." como balada. No hay aquí referencias a un "tú" lírico, sino rasgos de un marcado colectivismo: en la manera de atraer la atención de unos posibles oyentes señalando un día y repitiendo formulariamente cuál es esa fecha y en la alusión, también colectiva, en este caso a un "nosotros", de "romperemos las lanzas".

(12) Cancionero de Romances, Anvers, 1550. Reedición de R. Moñino. Ed. Castalia, Madrid. Recordemos también: "Yo me era mora..."

(13) Véase el trabajo de J. DIAZ ya citado, págs. 12-13.

(14) La actividad que se describe en el fragmento comentado podría ser interpretada también como de "cruzar o chocar cañas", especie de juego galante que tanto árabes como cristianos practicaban. Se nos dice en uno de los romances ya citados (G. PEREZ DE HITTA., Historia de los bandos de Zegrías y Abencerrajes, 1595) :

La mañana de Sant Joan
al punto que alboreaba
gran fiesta hacen los moros
por la vega de Granada.
Revolviendo sus caballos
jugando iban las cañas,
ricos pendones en ellas
labrados por sus amadas
y sus aljubas vestidas
de sendas finas y grana.

(15) Creo acertadas, en este sentido. las sugerencias hechas por Américo Paredes en varios de sus trabajos sobre la

coincidencia de "baladas y fronteras". Escribe muy claramente en *With his pistol in his hand*, University Texas Press, Austin and London, 1958, Introduction: "Border and ballads seem to go together, and their heroes are all cast in the same mold. During the Middle Ages there lived in some parts of Europe, especially in the border areas, a certain type of men whose fame has come down to us in legend and in song..."

(16) En mi ponencia "La Tradición Oral, hoy. El ejemplo del Romancero" presentada en el III Coloquio 'Internacional sobre el Romancero, Madrid, 16 de diciembre de 1982 planteé varios problemas de terminología y definición dentro del campo romancístico

(17) J. T. MONROE, "Prolegómena...", pág. 107.

(18) J. T. MONROE, *ibídem*, pág. 80 y ss.

(19) J. T. MONROE, *ibídem*, pág. 115 y en "Formulaic Diction and the common origins of Romance Lyric Traditions" HR. 43, 1975. Dice en sus conclusiones: "Just as linguists have had to assume the existence of a Vulgar Latin tongue to explain the origin of the Romance languages, literary scholar may be able to account for many mysteries in the obscure background of romance Folk Poetry by positing the existence of a Vulgar Latin oral literature from which it undoubtedly developed" (pág. 350).

(20) HABEN HABIB, MS. 127 de la Biblioteca Bodleiana de Oxford, págs. 145-146. He seguido la traducción de J.MENENDEZ PIDAL en su trabajo "Leyendas del último rey godó", Revista de archivos, bibliotecas y museos, 1901, páginas 859-895.

(21) Véase mi trabajo "La penitencia del rey Don Rodrigo", Revista de Folklore, 1983. Sobre el "mito de Rodrigo" son interesantes los comentarios introductorios del Romancero Tradicional de las Lenguas Hispánicas, SMP; Madrid, 1957, Vol. I, págs. 4-7. R. MENENDEZ PIDAL en "La penitencia del Rey Don Rodrigo, " Revista Crítica de Historia y Literatura, año III, núm. 1, Madrid, 1897, pág. 33, atribuye parte de la historia que Pedro del Corral tejió en su Crónica a malas traslaciones anteriores de un antiguo texto.

(22) Traducción facilitada por R. MENENDEZ PIDAL, "La penitencia de...", pág. 32.

(23) L. DIAZ VIANA, *op. cit.*; según esta interpretación "en los extremos del rompecabezas están como interrogantes dos símbolos relacionados con la leyenda de Hércules: Su presencia en la cueva toledana y la serpiente de 7 cabezas"

(24) DIEGO CATALAN, dató las baladas hispanas más antiguas, "El prior de San Juan" y "Los jaboneros sevillanos", hacia 1328 y 1358, respectivamente, adelantando así las fechas que normalmente habían servido de "tope" para el principio de nuestra baladística documentada. Véase Siete siglos de Romancero, Gredos, Madrid, 1969, págs. 44-45 y pág. 81. probablemente las fechas de aparición de la balada hispana deban ser revisadas en el futuro a la vista de nuevos documentos.

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (/)

Mapa del sitio (/mapa-web/) Política de cookies (/cookies/) Marco legal (/marco-legal/)