

Catalán, Diego, 1997. Arte poética del romancero oral. Parte 1ª.

Los textos abiertos de creación colectiva. (Madrid: Siglo XXI-Fundación Ramón Menéndez Pidal)

I. EL MOTIVO Y LA VARIACIÓN EXPRESIVA EN LA TRANSMISIÓN TRADICIONAL DEL ROMANCIERO (1959)

Entre los numerosos estudios dedicados a los romances hispánicos son proporcionalmente escasos los que tratan de aclarar el «misterio» de la vida tradicional, vida que desde hace siglos esos poemas vienen teniendo; son contadísimos los que tienen por objetivo descubrir la esencia de la literatura de carácter tradicional. Este desinterés procede, en gran parte, de la resistencia de una crítica, que se autodefine como individualista, a admitir la existencia de una literatura colectiva sustancialmente diversa de la literatura personal o individual. Por ello me es grato dar la bienvenida a un artículo de Daniel Devoto encabezado por el prometedor título: «Sobre el estudio folklórico del Romancero español. Propositiones para un método de estudio de la transmisión tradicional¹.»

1. UNA POESÍA MULTIFORME QUE VIVE EN VARIACIÓN CONTINUA Y PERMANENCIA ESENCIAL

El nuevo método se basa en un concepto de la poesía tradicional esencialmente concorde con las ideas desde antiguo repetidas por Menéndez Pidal:

«Un gran paso hacia la concepción multiforme de la canción narrativa española (dice Devoto) se debe a los trabajos de Menéndez Pidal, que establece la diferencia entre la poesía de arte y la poesía tradicional en el hecho de que aquella cuenta con un texto único al que debemos referirnos —aun en los casos que existan variantes, éstas nunca serán tantas ni tan fundamentalmente diversas como las de una canción tradicional— mientras que la poesía tradicional se repite siempre en variedad continua... La variante no es un accidente en la poesía tradicional sino su propia y única forma de vivir: El romance vive variando de forma. Vive en variantes...»² «Tanto la

¹ *BH*, LVII (1955), 233-291.

² Menéndez Pidal llama *variante* a cada motivo o expresión variable dentro del relato que constituye el romance. Devoto, de acuerdo con una tradición crítica muy implantada, emplea esta misma palabra *variante* para designar no sólo variaciones en un trecho cualquiera del romance, sino lo que Menéndez Pidal llama *versión*, esto es, cada una de las recitaciones de un romance considerada en su totalidad. En adelante, prescindiré por mi parte de este término anfibológico y lo aclararé entre [] siempre que sea empleado por los textos que cito. Para evitar este escollo, adopto la terminología siguiente: *Versión*: Cada una de las recitaciones de un romance recogidas de la tradición oral. *Motivo*: Cada uno de los elementos variables de una versión a otra que se dan en una narración romancística.

canción como el lenguaje viven en variedad continua y en permanencia esencial. Y entre el doble balanceo del individuo, creador de variantes, a la colectividad, que las acepta o las deja perder, la conducta de la canción no es meramente azarosa...» (pp. 267-269).

El carácter multiforme de la canción narrativa tradicional, rasgo esencial en su manifestación, implica que carece de un prototipo que sea identificable con ella misma. Por eso creo perfectamente lógico que el método de Devoto comience «desentendiéndose en absoluto del origen del relato» (p. 266). Ya Menéndez Pidal ha venido llamando la atención desde antiguo acerca del hecho, paradójico pero evidente, de que la redacción primera, original, de un poema tradicional no es y, por definición, no puede ser tradicional; «la nostalgia de un prototipo», contra la cual se pronuncia Devoto, no puede darse entre quienes consideran objeto de estudio el «romance tradicional», puesto que su prototipo no tradicional siempre será una poesía individual o «de arte» (culto o vulgar, es lo mismo) como tantas otras. Un estudio del estilo tradicional o colectivo sólo puede interesarse por el problema de los orígenes para subrayar la carencia de ese estilo en el prototipo y para observar cómo la «transmisión» tradicional modifica profundamente la obra original individual y da nacimiento a una canción esencialmente distinta del prototipo.

La aceptación del carácter multiforme de cada poesía tradicional exige, pues, centrar los estudios folklóricos (y así lo propugna Devoto) en el «mecanismo de la transmisión», para descubrir cómo y por qué en el curso de la vida tradicional de una canción narrativa nacen las múltiples variaciones y motivos³; pero esta idea no es nueva: puede decirse que la aportación más notable de Menéndez Pidal al estudio del Romancero consiste en su definición de la «tradicionalidad» a la cual llegó, en buena medida, gracias al examen del mecanismo de la transmisión realizado en su estudio «Sobre Geografía Folklórica, Ensayo de un método» (1920)⁴.

La coincidencia hasta aquí señalada con las directrices de estudio pidalinianas no supone, sin embargo, que el método de Devoto se considere deudor del «método geográfico» o histórico-geográfico iniciado por Menéndez Pidal, ni de la concepción «tradicionalista» del romancero que de él surgió. Por el contrario, el nuevo

ca. *Variación*: Todo giro de expresión característico de una serie de versiones y desconocido de otras. Desde luego, es imposible establecer una frontera que resulte indiscutible entre *motivos* y *variaciones*; pero conviene emplear ambos términos en vista de que sobre un *motivo* [de *intriga*] ya de por sí sustituable por otro en la tradición, caben distintas *variaciones* o expresiones poéticas a su vez tradicionales. Quiero advertir que nunca utilizo *motivo* al referirme a las partes o episodios de la narración [en cuanto *fábula*] abstrayendo la forma en que aparecen en los relatos [esto es, en la *intriga*] de cada una de las versiones.

³ «Lo que deseamos destacar claramente en nuestro método es que contemplamos el mecanismo de la transmisión antes que los otros problemas que las diferentes teorías folklóricas aspiran a aclarar: origen, contenido y función...» (p. 267). «Nos interesa... el estudio de ese contenido, de su transmisión y de cómo, permaneciendo las variantes [= versiones, en la terminología de Menéndez Pidal] fieles en esencia a ese contenido, lo han modificado cada una dentro de una fidelidad general... Su estudio nos servirá, no para explicar el relato —como pretende la escuela freudiana— sino para explicar su funcionamiento en la transmisión tradicional» (p. 266).

⁴ Citaré este trabajo en adelante por su nueva edición en *Cómo vive un romance* (Anejo LX de la RFE, Madrid, 1954, pp. 1-141), empleando la abreviatura *Cómo vive*.

método aspira a asentarse sobre las ruinas del viejo, cuya invalidez, según afirma insistentemente Devoto, se demuestra, ante todo, por la pobreza de los resultados obtenidos.

Devoto plantea su metodología alternativa con las siguientes palabras:

«Existe un romance —es decir, una narración tradicional— en un número *n* de versiones⁵: Sin pretender referirlas a un prototipo... del que se desprendieron... por un proceso cuyas etapas es —creemos— imposible reconstruir, es innegable que existe un *contenido*... que nos permite reconocerlas como variantes [= versiones] de un mismo romance... De la comparación de las variantes [= versiones] surgirá, pues, un contenido latente idéntico que las informa a todas» (p. 266 y cf. p. 289). «Si su contenido latente surge de la comparación de las variantes [= versiones], ... nuestro método se reduce a desentrañarlo para explicar por él la conducta folklórica de la narración» (p. 267), se reduce a «aceptar que ese contenido latente —que puede transformarse, como toda energía— rige la cohesión de los motivos del tipo⁶ narrativo, su permanencia, su intercambio, y las atracciones y contaminaciones que se efectúan entre éste y otros tipos de romance».

En resumen, el método de Devoto propugna que hay que «buscar en el sentido profundo de los motivos la explicación de la vida folklórica del tipo» (p. 289), pues «los motivos *delatan* el sentido profundo del tipo» (p. 284).

Apenas podemos descubrir en esta exposición (salvo en el vocabulario empleado) razones de disintimiento respecto a la concepción y métodos de la escuela «tradicionalista».

Ya en 1920 Menéndez Pidal decía:

«... Pero esos pormenores cambiados son partes del cuerpo de la poesía que se renueva para vivir, y ese cuerpo tiene como alma, como principio informador que le da unidad vital, la idea poética del conjunto del romance, arraigada en todas las imaginaciones por cima de las variantes [= variaciones discursivas y motivos] especiales. Esta idea del conjunto, como creación poética más alta y difícil que los detalles, está muchísimo más que éstos libre de las invenciones individuales de los recitadores, permaneciendo casi siempre inalterada, en medio de los múltiples cambios de pormenores en su exposición, prescindiendo y señoreando todos esos cambios» (*Cómo vive*, p. 131).

⁵ El carácter multiforme de la canción tradicional exige partir de las múltiples versiones en que se nos aparece (sin pretender reconstruir un prototipo). De ahí la proposición primera de Devoto que reza así: «Considerar en conjunto un romance en todas sus variantes, tal como nos lo ofrecen la exploración folklórica y la información bibliográfica o literaria (versiones antiguas, citas, paráfrasis, imitaciones), sin dar preferencia apriorística a ninguna versión en especial» (p. 289).

⁶ Devoto (p. 283, n. 2) aclara su terminología refiriéndola a la de Aarne-Thompson: *Tipo* = «a traditional tale that has an independent existence» y que «does not depend for its meaning on any other tale». Puede consistir de «one motif only... or of many». *Motivo* = «The smallest element in a tale having a power to persist in tradition». Puede ser: 1) «The actors of a tale», 2) «Certain items in the background of the action, such as magic objects or strange beliefs»; 3) «single incidents», que son los que constituyen la mayoría de los motivos.

Dada la falta de novedad en las líneas metodológicas y conclusiones generales del «nuevo» método, resulta preciso recurrir a la crítica de Devoto a los trabajos de la escuela «tradicionalista» para comprender en qué se basa su disentimiento.

2. EL «MOTIVO» Y LA «VARIACIÓN EXPRESIVA» SON OBRA COLECTIVA

Menéndez Pidal para defender (frente a la crítica que se autodenomina «individualista» y desestima la realidad de la recreación sucesiva) que la variabilidad no es un accidente, sino la propia y única manera de vivir la poesía tradicional, ha puesto, a menudo, especial énfasis en afirmar cómo «entre los cientos de versiones de un mismo romance que examinamos no se encuentran dos que coincidan exactamente una con otra» (*Cómo vive*, p. 124), pues la poesía «se renueva incesantemente cada vez que es repetida» (*Cómo vive*, p. 124), dándose, en ocasiones, el caso extremo de que «un mismo recitador, al repetir inmediatamente su recitación la repite con variantes [= variaciones expresivas]» (*Cómo vive*, p. 125). Estas observaciones, sacadas de su contexto, son consideradas por Devoto de por sí suficientes para proclamar la invalidez de los estudios geográficos aplicados al romance:

«¿No está aquí ya en germen la negativa de las posibilidades del método geográfico?» (comenta respecto a la primera afirmación, y luego:) «¿Qué significa esto?, ¿que las especies de isothermas del método geográfico acaban de variar bruscamente bajo los pies del cantor popular? No: significa que el acento de la investigación debe ponerse ante todo en el hecho folklórico individual, y que la conducta de ese sujeto, del sujeto, sin más, capaz de variar el romance cada vez que lo hace vivir (porque el romance sólo vive por él y sus semejantes), es lo que corresponde estudiar bien de cerca, ya que opera, en él y por él, el mecanismo que rige toda manifestación folklórica» (p. 253).

Para Devoto uno de los peligros del método geográfico «estriba en que los romances —y hasta cada motivo de un romance— llegan a aparecérsenos como simples excrescencias del suelo, con prescindencia de los cantores mismos» (p. 253).

Hay en esta crítica, ante todo, una lamentable falta de comprensión del papel jugado por el factor espacio en la distribución de todo producto humano: Afirmar la existencia, por ejemplo, de isoglosas lingüísticas (las «especies de isothermas» despreciadas por Devoto) o estudiar la repartición geográfica de los diversos fenómenos lingüísticos que fragmentan un dominio dialectal, no supone vincular la lengua a la geología, sino reconocer el hecho evidente de que la lengua de un sujeto individual depende, en su mayor parte, de la ubicación geográfica de ese individuo. Por otra parte, una larga tradición representativa ha considerado ilustrativo situar cartográficamente los resultados de una encuesta lingüística en el punto geográfico de donde el sujeto encuestado procede sin que por ello nadie considere esos datos «excrescencias del suelo».

2. Motivo y variación, obra colectiva

La incompreensión de Devoto de la relación existente entre las peculiaridades de la versión de un determinado cantor popular y el ámbito social en que la aprendió procede sin duda de la excesiva importancia que concede a la libertad inventiva de cada sujeto cantor; en el olvido de otro de los rasgos esenciales que caracterizan a la poesía de transmisión oral: la fidelidad al texto «tradicional», heredado.

El propio Menéndez Pidal, que en 1920 tanto énfasis puso en afirmar la incesante renovación de la canción tradicional⁷, no olvidó señalar, al mismo tiempo, la presión concomitante del recuerdo colectivo tradicional sobre cada individuo cantor:

«El que recita o canta un romance pretende seguir un texto aprendido» (hecho que no se escapa a la atención de ningún recolector). Y así, «aunque el recuerdo no se da sin refundición, esta refundición... tiene límites estrechos, porque la transmisión de un romance es un fenómeno colectivo» (*Cómo vive*, p. 125).

A idénticas conclusiones llegan otros directos observadores de la poesía tradicional:

«C'è nella coscienza di chi canta il desiderio e quasi il senso dell'obbligo di eseguire il canto *come deve essere*. La frase del Coirault, "fidèles jusqu'à l'incompréhension", riferentesi ai depositari più scrupolosi della tradizione esprime bene questa esigenza».

resume Toschi⁸. A su vez, Santoli considera entre los aspectos generales de la tradición popular como el más importante

«che ogni cantore di canto popolare, come ogni dicitore di saga, cerca di mantenersi fedele alla tradizione, di modo che il miglior cantore, come il recitatore migliore, non è colui che intende innovare il canto e variare il racconto, sibbene chi sa ricordare meglio e trasmettere ciò ch'egli a sua volta ha imparato, anche se nel ricordo intervenga in qualche misura un'opera di trasformazione e di nuova creazione. La tradizione è fedele non tanto per passiva ripetizione, quanto per amore di fedeltà; amore che, paragonabile a quello della correttezza linguistica, non è da pregiameno della creazione nuova felice»⁹.

En la poesía colectiva, al igual que en la lengua, ocurre que

⁷ Ya Menéndez Pidal en 1920 salió al paso de una posible incompreensión de sus afirmaciones sobre la incesante renovación de un romance: «Librémonos, empero, ... de exagerar la actividad mental del recitador, como hace C. Michaëlis...; varias de las que ella juzga deturpaciones debidas a la iniciativa personal de la recitadora de Posada de Rengos, son hondamentos tradicionales» (*Cómo vive*, p. 124, n. 1).

⁸ Paolo Toschi, *Fenomenologia del canto popolare*, Roma: Ed. dell'Ateneo, 1947-1951, p. 209.

⁹ Vittorio Santoli, «Cinque canti dalla raccolta Barbis», *Annali della R. Scuola normale superiore di Pisa. Sez. di Lettere, Storia e Filosofia*. Serie II, vol. VII, fasc. II-III, 1938, 109-193: p. 163. Hay tirada aparte, Bologna: Zanichelli, 1938.

«sólo en ocasiones una de esas invenciones individuales es bastante afortunada para perpetuarse aceptada y asimilada por una muchedumbre. Entonces esa invención individual... se va convirtiendo ella por sí en una norma colectiva que rige una multitud, cada vez mayor, de repeticiones... Y esa propagación se hace, por lo común, sin interrupción en el espacio ni en el tiempo, en ondas que alcanzan una... extensión continua» (*Cómo vive*, pp. 126-127).

La justeza de estas afirmaciones de los estudiosos con experiencia de «campo» resulta clara al examinar con atención un *corpus* abundante de versiones de un mismo romance. Contra lo afirmado por Devoto, la mera comparación intertextual nos permite ver que la versión de un romance que un *sujeto* canta en cierto lugar consta de tales y tales motivos o elementos, expresados con tales y tales variaciones, sobre todo *porque* ese sujeto reside en ese lugar y no en otro, igual que un hablante dialectal pronuncia con tales y tales particularidades fonéticas porque se ha criado en el lugar que se ha criado y no en otro.

Tomemos como punto de partida de nuestras observaciones la versión del romance de *Gerineldo* cantada por Saldanio Blanco en Toriello¹⁰. En ella la infanta requiebra a Gerineldo con las palabras:

Gerineldo, Gerineldo, paje del rey muy querido,
¡cuántas damas y doncellas quisieran folgar contigo
y yo también lo quisiera y que fueras mi marido!

debido, no a una decisión personal de Saldanio, sino *porque* el lugar de Toriello está en el oriente de Asturias, próximo a Cantabria, y esta forma del requiebro es la habitual en las versiones de la región cántabra. Si el cantor procediese de Obaya, pocos kilómetros más al Oeste, la infanta se habría mostrado más recatada, y diría simplemente algo así como: «... dichosa de la mujer que te lleve por marido / gozará del mejor hombre de los más entremetidos»; y si fuese de la provincia de Soria su pasión sería más desbordante: «¡Oh quién pudiera esta noche dormir dos horas contigo, / y después de las dos horas hasta haber amanecido!»; mientras que, de ser el cantor andaluz o de Castilla la Nueva, la infanta habría exclamado: «¡quién te pillara esta noche tres horas a mi albedrío!», etc.

Según la versión de Saldanio Blanco:

Despertara el rey gritando de un sueño despavorido,
llama pajes y criados que le traigan sus vestidos
y llamara a Gerineldo, ni viene ni ha respondido:
— ¿En dónde está Gerineldo?— Un paje le ha respondido:
— Gerineldo está en el cuarto con damas entretenido.

¹⁰ Cfr. D. Catalán y A. Galmés, «La Vida de un romance en el espacio y el tiempo (1950)», *Cómo vive*, pp. 145-301. En esta obra corresponde a Toriello el punto 95 de las representaciones cartográficas.

Esta intervención de un paje, que disculpa (¿o acusa?) a Gerineldo utilizando una frase de doble sentido, se halla en la versión cantada por Saldanio Blanco y no en las versiones cercanas de Cantabria, que tenían idéntico requiebro de la infanta, porque Toriello está más cerca que las demás del centro de Asturias donde esta escenita es habitual.

Cuando el rey, luego de haber descubierto a los amantes, pone entre ambos la espada de testigo, la infanta se despierta en la versión de Toriello diciendo:

— Gerineldo, Gerineldo, muy mal sueño hemos tenido,
que la espada de mi padre entre los dos han metido.
— La espada no es de tu padre, que espada había yo traído.
— La de mi padre es de plata, la tuya de metal fino,

de acuerdo con las versiones cercanas de Cantabria, situadas a su Oriente y de nuevo frente a las asturianas, de más al Occidente, que ignoran la variante.

En fin, si en la versión de Toriello Gerineldo se disculpa ante el rey afirmando: «Peleara con dos moros que iban robar el castillo», no es porque el sujeto cantor haya escogido en esta ocasión libremente el valor simbólico del castillo (que Devoto ilustra en la p. 288), prefiriéndolo a otras expresiones simbólicamente equivalentes, como «que la infanta perdió un cofre y dice que yo lo he perdido»; «Vengo por esos jardines cogiendo rosas y lirios, / la fragancia de una rosa el color se me ha comido» o «Vengo e coger una garza de las orillas del río», que la tradición le ofrecía; dice así y no de otra manera porque Saldanio, el sujeto cantor, era de Toriello y no de Obaya (algo más al occidente en Asturias), ni de Extremadura, Castilla la Nueva o Andalucía, ni de León, Zamora o Portugal.

No hay, pues, que sobrevalorar la «conducta de ese sujeto», ya que, en general, el sujeto «sin más» (frente a lo que cree Devoto) no es capaz de variar el romance sustancialmente cada vez que lo hace vivir.

La excesiva importancia asignada a la actividad refundidora individual, de cada transmisor del romance, que notamos en Devoto, se fundamenta a mi parecer en no haber tenido conocimiento de una colección numerosa de versiones de un mismo romance, en el hábito de leer unas pocas versiones y no disponer, no ya de centenares de textos tradicionales de un romance, sino ni siquiera de algunas decenas: En efecto, cuando de un romance dado la «exploración folklórica y la información bibliográfica, folklórica o literaria» sólo nos permiten reunir cinco o seis versiones, fácilmente podemos caer en el error de atribuirlo que en ellas hay de común al «contenido» permanente, común a todas las versiones de un mismo romance, y las divergencias a la «conducta» particular creadora de cada sujeto cantor (según hace Devoto); pero esta interpretación resultaría inmediatamente corregida si a esas cinco o seis versiones añadimos 500 ó 600: El «contenido» permanente se reducirá a un esquema mucho más descarnado; varios de los rasgos que antes habíamos creído esenciales se nos identificarán ahora como motivos particulares de un grupo más o menos numeroso de versiones, siendo desconocidos de otras; e, inversamente, los motivos e incluso las variaciones en la expresión poética que antes personalizaban la versión de un solo sujeto cantor, surgirán ahora repetidamente

en una serie de versiones, evidenciándonos su carácter tradicional y no individual¹¹. Llegaremos así a comprobar que, en cada versión tradicional recogida, prácticamente todos y cada uno de los motivos que la componen son, a su vez (salvo muy raros casos¹²), tradicionales y no debidos a la creación particular del sujeto cantor de cuyos labios la transcribimos. Y no ya sólo los motivos, sino aun las variaciones en la expresión poética de esos motivos son ajenas a su inventiva, dado que, normalmente, tampoco esas fórmulas son exclusivas de su versión.

Citaré como ejemplo uno entre miles, el inicio del romance *El conde Sol* (o *La condesita*).

En todas las versiones no fragmentarias del romance, la escena inicial está constituida por dos segmentos narrativos: El conde, llamado a la guerra, se dispone a partir + Situación o reacción de la condesa al tiempo de recibir la noticia. Pero hay entre unas versiones y otras gran variedad, según muestran escenas tan dispares como las siguientes:

Allá arriba en Nobardía n' aquella noble ciudad
nombraron al conde Lara de capitán general.
La condesa, que lo supo, bien se hartaba de llorar.
— ¿Por qué llora, la condesa, por qué tanto suspirar?
— Porque me han dicho, el buen conde, que te ibas de general.
— Si te lo han dicho, condesa, te habrán dicho la verdad.
Llanes (*Asturias*).

Fuertes guerras andan, madre, en rayas de Portugal
y al conde Lombardo llevan por capitán general.
— Conde, si vas a la guerra, contigo me has de llevar.
— Hombres que van a la guerra mujeres no han de llevar,
porque les quitan las fuerzas y las ganas de pelear.
San Ciprián de Sanabria (*Zamora*).

El conde y la condesa a coger flores se van;
el conde tiende su capa, la condesa su brillar.
Los ojos de la condesa arroyos son a llorar,
porque se va el conde Guirre de capitán general.
Vegas de Matute (*Segovia*).

¹¹ El número de versiones que de un romance podemos reunir, por muy elevado que sea, siempre es ridículo en comparación con la masa de recitaciones contemporáneas y sucesivas que de hecho tienen existencia en la tradición; por tanto siempre será muy aventurado tratar de aislar lo individual de lo colectivo en cada versión conocida, del mismo modo que, al estudiar aisladamente el habla de un solo sujeto, es sumamente problemático determinar si una particularidad de su pronunciación constituye una característica individual o responde a una tradición colectiva, propia de un número de personas más o menos limitado.

¹² Es más difícil hallarse presente en el momento de creación de un motivo tradicional que descubrir el prototipo de un romance, pues ese prototipo es, a menudo, un texto pre-tradicional, documentable, ya que pertenece al mundo de la literatura letrada y no a la tradición folklórica. El cantor de quien recogemos el romance sólo excepcionalísimamente es el creador de alguno de los motivos salientes que caracterizan su versión.

Lloraba la condesita, tiene por donde llorar,
que se ha ido el conde Flores a la guerra a pelear.

Cañaverál (*Cáceres*).

Ya camina don Belardo, ya camina, ya se va,
y a su esposa la deja pequeña, de tierna edad.

Burgos (*Burgos*).

Una comparación limitada a estas cinco versiones nos podría llevar a sobreestimar las dotes creadoras de los cantores populares que nos transmitieron el romance en Llanes, San Ciprián, Vegas, Cañaverál y Burgos, y a considerarles «autores» (a partir de un vago «contenido latente» tradicional) de cada una de las cinco particulares formas de concebir la escenita inicial del romance. Pero tal suposición sería errónea.

Si confrontamos la primera versión, la de Llanes, con las otras cuatro versiones, sólo resulta evidente que un octosílabo, «de capitán general», procede de la tradición, ya que lo hallamos de nuevo en Vegas de Matute y en San Ciprián de Sanabria. Pero el conocimiento de unos cientos de versiones nos evidencia que todos los restantes pormenores, que pudieran creerse originales, son también tradicionales y no pueden atribuirse a la «conducta» del sujeto cantor, el cual, contra lo que Devoto cree, en modo alguno ha sido capaz de imprimir una huella profunda en el romance que hacía vivir.

Allá arriba en Lombardía en un zaizarro lugar
llevan al Conde de Flores de capitán general.

nos dice una versión de la provincia de León (de localización no precisada por el colector), evidenciándonos que los dos primeros dieciseisílabos de Llanes tienen una base tradicional. Y en efecto, se repiten, una y otra vez, con variaciones de detalle, en numerosas versiones de Cantabria, Asturias, norte de León y oriente de Lugo.

Pero interesa considerar además algunos detalles menores: La versión de Llanes (*Asturias*) y la de la provincia de León (sin más precisa localización) coinciden absolutamente en las palabras *Allá arriba en... al conde... de capitán general*; podríamos creer, en vista de ello, que las variaciones restantes son fruto del gusto y la imaginación particular del cantor de una y otra versión, pero tampoco eso es cierto.

Ante todo, *Nobardía* se nos presenta como una indudable deformación de *Lombardía*, nombre que se repite en las versiones de Liencres (*Cantabria*), Las Rozas de Villanueva, Zureda y Avilés (*Asturias*), Piñeira (*Lugo*), y otras; pero incluso esa deturpación del nombre tampoco es privativa del cantor de Llanes sino producto de una tradición arraigada: *Nombardía* en Asiego (*Ast.*) > *Nobardía* en Robellada de Onís (*Ast.*) y Villaselán (*León*) y *Mobardía* en Valdeteja (*León*)¹³.

¹³ La incorporación de la nasal de *en* al topónimo está muy arraigada en la tradición, según muestran otras deturpaciones: *Nobaltas*, *Nobarcilla*, *Nabarria*, *Nogarcía*.

El octosílabo segundo, que califica a Lombardía (o sus deturpaciones), se nos presenta en una forma más cercana (intermedia de las dos citadas) en Sarceda (*Cant.*): «*en aquel rico lugar*», y mucho más parecido ya en Cosío (*Cant.*): «*hay una noble ciudad*». Por fin lo hallamos casi igual en Hoyo de Anero y Sobremazas (*Cant.*): «*aquella noble ciudad*», e idéntico en Cicera (*Cant.*): «*n' aquella noble ciudad*».

El nombre del conde es *Flores* en múltiples versiones (ya hemos citado aquí dos); pero el *Lara*, propio de Llanes, tampoco es debido a la inventiva del sujeto cantor: *Conde Lara* o *Conde de Lara* se llama también el protagonista en Cosío, Ruiloba (*Cant.*), Asiego y Robellada de Onís (*Ast.*), nombre enmarcado por las denominaciones hermanas *Laura* (Zureda y una versión del Occidente de Asturias cuya localización precisa desconocemos), *Labra* (Piñeira, *Lugo*), *Laro* (Cicera, *Cant.*; Santa Eulalia de Oscos, *Ast.* y Cerdeira, *Lugo*), *Lado* (Avilés, Las Rozas de Villanueva, *Ast.*; La Lastra, *Cant.*), *de Ara* (La Riera, *Ast.*), *de Arco* (Lienres, *Cant.*), *de Arcos* (Villaselán, *León*), *Alarcos* (Sobremazas, *Cant.*), *Marcos* (Caldas, *Cant.*), etc. Y en todas estas versiones se nos dice, igual que en Llanes, *nombraron al conde L. de capitán general*.

El llanto de la condesa suele expresarse en estas mismas versiones así:

la condesa, que lo supo, no cesaba de llorar

(La Lastra, Sobremazas, Cicera, Hoyo de Anero, etc.). Pero el verbo *hartarse* también está enraizado en la tradición: «nunca se harta de llorar» (Nuez, *Zamora*), «triste y harta de llorar» Santiuste (*Segovia*), etc.

El diálogo referente al llanto tampoco es creación de Llanes:

Triste estaba mi condesa, triste y harta de llorar.
— ¿Por qué lloras, mi condesa? — ¡Por qué tengo de llorar!,
si me han dicho que te llevan de capitán general.
— ¿Quién te lo ha dicho, condesa, que te ha dicho la verdad?

empieza esa misma versión de Santiuste (*Segovia*). Y Casla a (*Segovia*):

Guerra, guerra, se levanta entre Francia y Portugal,
al conde le han nombrado de capitán general.
La condesa, que lo sabe, no dejaba de llorar.
— Mi condesa; ¿por qué lloras? — Me han dicho que tú te vas.
— Condesa, quien te lo ha dicho, pues te ha dicho la verdad.

Pero en las versiones de Cantabria cercanas a Llanes es donde el motivo aparece encajado en un relato enteramente similar:

Allá arriba en Laugualdía, n' aquella noble ciudad,
nombraron al conde Laro de capitán general.
La condesa, que lo supo, no cesaba de llorar.
— ¿Qué tienes, condesa mía, que tan afligida estás?

— Que me han dicho, conde Laro, que te vas de capitán
— Si te lo han dicho, condesa, te habrán dicho la verdad.
Cicera (*Cant.*)

Allá arriba en Novarcilla, aquella noble ciudad,
nombraron al conde Alarcos de capitán general.
La condesa, que lo sabe, no cesaba de llorar.
— ¿Por qué lloras, la condesa? — ¡Por qué tengo de llorar!,
dicen que te vas a ir de capitán general.
— Si te lo han dicho, condesa, te habrán dicho la verdad.
Sobremazas (*Cant.*)

Después de esta confrontación resulta clara la «conducta» del cantor de Llanes: si nuestro «sujeto» comenzó su versión con tales motivos [de *intriga*] y variaciones poéticas y verbales, y no con otras alternativas de las muy variadas que hallamos en la tradición, no lo hizo impulsado por el deseo de dar una forma personal a un contenido latente tradicional, sino porque el romance tal como él lo recibió de la tradición comenzaba así y no de otra manera.

Un examen similar del comienzo de San Ciprián de Sanabria nos llevará a una conclusión semejante. Tampoco en este caso pueden atribuirse al cantor de San Ciprián los elementos más salientes de la escena, ni las propias expresiones, según resulta manifiesto de la mera confrontación de la versión sanabresa con otras tres hermanas:

Grandes guerras se levantan en rayas de Portugal,
han llevado al conde Adoro por capitán general.
La triste de la su esposa no cesaba de llorar:
— Conde, si vas a la guerra, contigo me has de llevar.
— Eso sí que no, condesa, eso me has de perdonar,
que hombres que van a la guerra en mujeres no han de tratar.
Uña de Quintana (*Zamora*).

Grandes guerras se han armado en rayas de Portugal,
el conde el Arco le llevan de capitán general.
La condesa, como es niña, no cesaba de llorar:
— Contigo me he de ir, el conde, contigo me he de marchar.
— Las mujeres a la guerra no las podemos llevar,
porque nos quitan las fuerzas, las fuerzas de pelear
Villasimpliz a (*León*).

Grandes guerras van formadas de Asturias pa Portugal,
donde los duques y condes allí se van a pelear;
también iba el conde Alarte de capitán general.
La su esposa doña Ana no cesaba de llorar:
— Conde, si vas a la guerra, contigo me has de llevar.
— Hombres que van a la guerra mujeres no han de llevar,
se les quitarán las fuerzas y las ganas de pelear.
Porqueros (*León*).

Igualmente, la escena de las flores, propia de Vegas de Matute, tampoco es exclusiva de esta versión:

Mañanita de verano, mañanita de San Juan,
cuando el conde y la condesa a coger flores se van,
el conde tiende su capa, la condesa su brillar,
los ojos de la condesa son arroyos a llorar,
porque se va el conde Grillos de capitán general.

Peguerinos (Ávila).

Mañanita, mañanita, mañanita de San Juan,
cuando el conde y la condesa a cortar flores se van,
el conde tiende su capa, la condesa su brial;
después de cortar las flores, la condesa echó a llorar.
— ¿Por qué lloras, condesita? — ¡Por qué tengo que llorar!
si tú te vas a la guerra, ya no te vuelvo a ver más.

Campillo de la Jara (Toledo).

Nótese que incluso pertenece a la tradición, y no es creación individual del sujeto cantor de Vegas, la expresión «los ojos de la condesa arroyos son a llorar», emparentada con otra de mayor popularidad, «los ojos de la condesa no cesaban de llorar» (Valdetorres, Madrid; Sacramenia, Segovia; Alcuéscar, Cáceres; Aliseda de Tormes, Ávila; etc.), a su vez, variación más expresiva de la fórmula de uso más común, «la condesa, que lo supo, no cesaba de llorar».

Singularmente notable es la coincidencia de Vegas y Peguerinos en la deturpación «brillar» < «brial», que se nos muestra así enraizada en la tradición. En «Guirre ~ Grillos» debemos admitir una etapa deturpadora común *Guirlos < Dirlos.

Hasta aquí he analizado algunas escenas complejas, ricas en motivos secundarios, en que ha resultado comprobado el arraigo tradicional de cada uno de los pormenores y formas de expresión que las componían; ahora quiero mostrar el carácter también plenamente tradicional de formas sencillas en extremo, pero bien caracterizadas, como el comienzo de la versión arriba citada de Cañaverall.

Son bastantes las versiones que empiezan, meramente, con una descripción del pesar de la condesa (o el conde):

La Condesa de Olivares tiesta y harta de llorar,
porque le llevan al conde por capitán general

Las Navas a (Segovia).

Triste estaba la condesa, triste y llena de pesar,
porque la llevan el conde de capitán general.

Buyezo (Cantabria).

¡Qué triste es el conde Anruña, triste le podrán llamar,
que el domingo se casó y el lunes se fué a pelear;

Santa María de la Alameda (Madrid).

Pero se destacan entre ellas varias de Cáceres, que repiten una fórmula exactamente igual a la de Cañaverall:

Lloraba la condesita, hace muy bien de llorar,
que al conde Flores lo llevan a la guerra a pelear.

Celavín (Cáceres).

Lloraba la peregrina, tiene por donde llorar,
que se ha ido el conde Flores a la guerra a pelear.

Malpartida de Plasencia (Cáceres).

En cuanto a la versión de Burgos, hay que señalar que una reiteración similar de un mismo verbo precedido de «hoy... hoy...» en los dos hemistiquios del primer verso sirve de *incipit* a varias versiones:

Hoy se despide don Badio, hoy se despide y se va.

Soutelo (Lugo).

Hoy se despide don Bardo, hoy se despide y se va,
los ojos de Mirabela no cesaban de llorar.

Alcuescar b (Cáceres).

Hoy se publica la guerra y hoy se quiere publicar,
y al rey conde se lo llevan de capitán general;
los ojos de la condesa no cesaban de llorar.

Priego (Cuenca).

Hoy se publica la guerra, hoy se manda publicar,
y al rey conde se lo llevan por capitán general.

Valdepeñas (Ciudad Real).

Pero son más los que emplean una fórmula, semejante, con «ya... ya...»:

Ya se publican las guerras, ya se mandan publicar,
y al rey conde se lo llevan de capitán general.

Infantes (Ciudad Real) y
La Roda (Albacete).

Ya se declaró la guerra, ya se marchó el general.

Malagón (Ciudad Real).

La fórmula reiterativa adquiere mayores semejanzas con la de nuestro cantor de Burgos en versiones más cercanas, de Castilla la Vieja:

Don Belarde ya se ha ido, don Belarde ya se va,
don Belarde ya se ha ido, nadie sabe a dónde va.

Mazariegos de Campos (Palencia).

Ya camina don Belarde, don Belarde ya se va,
ya ha puesto el pie en el estribo pa empezar a caminar.
Palencia (Palencia).

Don Belardo, don Belardo, don Belardo ya se va,
y a su esposita la deja cansadita de llorar.
Bárcena de Campos (Palencia).

Sólo falta la incorporación de un nuevo motivo, el de la juventud de la esposa, para que nos hallemos próximos, temáticamente, a la versión de nuestro sujeto de Burgos. Ello se da en versiones del sur de Cantabria, geográficamente contiguas a la provincia de Burgos:

Ya camina don Bernardo, ya camina ya se va
y deja una doncellita de catorce años de edad.
Polientes (Cantabria).

Finalmente, una formulación casi idéntica a la de Burgos aparece a pocas leguas de esta ciudad, en Revilla Vallejera b (Burgos):

Ya se marcha don Belarde, ya se marcha ya se va,
y a su esposita la deja pequeña y de poca edad.

En suma, todas las expresiones de la versión de Burgos se repiten en alguna otra de las versiones aducidas, es decir, pertenecen al contenido tradicional; no obstante, no vuelven a hallarse reunidas en ninguna otra de esas versiones.

Creo suficiente este ejemplo de los comienzos del romance de *La condesita* para poder afirmar que, si bien en la vida de un romance es algo esencial la inventiva individual creadora de motivos narrativos y de variaciones en la expresión de esos motivos, en modo alguno puede desestimarse la propagación de motivos y variaciones expresivas ya inventadas. La variabilidad del texto en una canción narrativa no consiste en que cada versión recogida presente una serie de creaciones «fruto de un sujeto que imprime su huella personal a un momento visible —gracias al azar recolector— de la corriente folklórica» (Devoto, p. 279), no consiste en que cada cantor rehaga el romance poniendo una independiente nota personal en la expresión de un «contenido» idéntico y permanente, puesto que, según hemos visto, cada motivo o variación que hallamos en una versión recogida de la tradición oral constituye de por sí, salvo rara excepción¹⁴, un hallazgo logrado gracias a la colaboración de múltiples cantores sucesivos que han venido aplicando insistentemente

¹⁴ Toda creación tuvo cuna, naturalmente, en un primer acto creador de un individuo; pero hoy se nos aparece ya como propia del patrimonio tradicional. Tropezar en una encuesta folklórica con una persona que innova de un modo profundo el texto que ha recibido de la tradición es un suceso realmente muy extraordinario en el campo del romancero. Y las mejores versiones de un *corpus* romancístico cualquiera, en cuanto textos poéticos, jamás son debidas a la particular inventiva de un solo cantor.

mente su imaginación a una misma idea poética, rehaciéndola al mismo tiempo que la recordaban, es decir, constituye un hallazgo colectivo; es la resultante de las dos fuerzas, invención y recuerdo, que rigen la vida de la poesía tradicional.

Ese continuado rehacer la obra de un co-autor previo es la característica esencial de la «creación colectiva», es lo que da lugar a la existencia de un «estilo» tradicional, pues no es meramente colectivo el «contenido latente» de un «tema», sino cada una de sus expresiones tradicionales, cada una de las versiones en que ese tema vive, ya que todas ellas son el resultado de una continuada colaboración sucesiva de cantores.

3. LOS «MOTIVOS» Y LAS VARIACIONES DISCURSIVAS SE PROPAGAN DE VERSIÓN EN VERSIÓN

La objeción al método geográfico más desarrollada por Devoto consiste en denunciar que «la única manera de estudiar los romances según este método consiste en descomponerlos en motivos» (p. 251). Tal objeción, más que al método, atañe a la concepción de la transmisión tradicional y en última instancia a la esencia de la poesía colectiva.

Ya dijimos que Devoto aceptaba de la teoría «tradicionalista» la «concepción multiforme» de la poesía tradicional, y que su nuevo método trataba de explicar «la extremada variabilidad de la canción tradicional», su «fabulosa riqueza» de combinaciones; pero no admite que esa realidad multiforme de cada poema se fundamente en el juego combinatorio de las diversas variaciones discursivas y motivos narrativos propios de cada uno de los pasajes que integran el relato. Para Devoto si «el método geográfico, según manifiestan quienes lo emplean, no puede colocar la canción como un total sobre el mapa, sino que debe estudiar separadamente sus motivos», se debe a la ineficacia del método, y no, como los susodichos autores creemos, a que de hecho las variaciones se propagan independientemente, a que dentro de una narración «cada idea poética, cada verso o grupo de versos en que esa idea se expresa, tiene una historia aparte, una difusión geográfica y cronológica diferente de la de los demás versos» (*Cómo vive*, pp. 127-128 y 272-273).

En realidad Devoto no sólo combate esa concepción de que cada variación tiene su historia particular en el tiempo y el espacio¹⁵, sino que, incapaz de comprenderla, se niega hasta a «tomar al pie de la letra esa extraña noción de los motivos que se propagan sueltos», dudando, incluso, que los autores de la llamada escuela «tradicionalista» queramos decir lo que decimos. Y, sin embargo, la independiente propagación de los motivos y variaciones no es un resultado aparente de las limitaciones propias de un «método geográfico», sino que es nota esencial en el mecanismo de la transmisión tradicional, es la clave de cómo vive un romance.

¹⁵ En las pp. 251-253 de su artículo.

Claro está que el hecho de que cada motivo (y aun cada variación de expresión) de un romance se propague independientemente no quiere decir que en momento alguno de su vida tradicional se halle sin engarzar en una narración total, en una versión del romance. Afirmamos que un elemento cualquiera se propaga independientemente, porque, desligado del contexto, pasa de unas versiones a otras, siendo aceptado y engarzado en conjuntos narrativos que difieren en los restantes motivos y variaciones discursivas.

Cuando un romance está arraigado fuertemente en la tradición, un individuo de cualquier pueblo o aldea, además de la versión del romance recibida de sus mayores, que se compone de tales o cuales motivos y variaciones, tendrá fácilmente ocasión de escuchar otras versiones forasteras, que se distinguen de la suya en más o menos motivos o variaciones. De esas versiones forasteras atraerán su atención, especialmente, ciertos motivos o variaciones aislados, ya porque se destacan, a su parecer, como más felices que los correspondientes de la versión local, ya porque vienen a completar o simplificar ventajosamente el relato ya conocido, y, dada la semejanza de contenido existente entre todas las versiones de un romance, fácilmente podrá desglosar estos motivos del contexto en que se hallaban e incorporarlos al relato que de antiguo vivía en el lugar.

La necesidad de admitir una propagación independiente de cada motivo, y aun de cada variación en la expresión de un motivo, no es un resultado del «método geográfico»; basta el examen comparativo de una masa de versiones para que ese carácter esencial de la trasmisión tradicional se nos presente como realidad incontrovertible.

Vamos a examinar, por vía de ejemplo, un grupo de versiones pertenecientes al romance de *Gerineldo*, todas ellas originarias de un área limitada por el Duero, la costa del Cantábrico, y los ríos Esla y Pisuerga. Se trata de un área fronteriza, en que contienen tipos de romance de origen castellano viejo y cántabro con un tipo meridional, dotado de fuerza expansiva, que desde Salamanca tiende hoy a invadir las tierras al norte del Duero.

Tomemos una versión típicamente castellano-vieja, la que nos recitó a Álvaro Galmés y a mí, en octubre de 1946, Catalina Miguel, en Cabezón (*Valladolid*):

- Gerineldo, Gerineldo, paje del rey más querido,
 2 ¡quién pudiera, Gerineldo, estar dos horas contigo
 y después de las dos horas hasta el amanecido!
 4 — Como soy vuestro criado, señora, burláis conmigo.
 — No me burlo, Gerineldo, que de veras te lo digo.
 6 — ¿Y a qué hora he de venir a eso de lo prometido?
 — Entre las diez y las once, cuando el rey esté dormido.—
 8 A eso de las doce y media Gerineldo dió un suspiro.
 — ¿Quién es ése que a mi puerta dió un tierno suspiro?,
 10 que no siendo Gerineldo, váyase por donde vino.
 — Soy Gerineldo, señora, que vengo a lo prometido.—
 12 Baja la infanta en enaguas, abre puertas y postigos.
 — Con una puerta que abras cabe mi cuerpo pulido.—
 14 Se han metido en la cama como mujer y marido.
 A eso de la media noche [a] rey un sueño le vino:

3. Motivos y variaciones se propagan

- 16 «O me fuerzan a mi hija, o me roban el castillo».
 Aprisa coge el sombrero, aprisa coge el vestido;
 18 ha dado la vuelta alrededor del castillo
 y ha pillado a los dos como mujer y marido.
 20 Pone la espada en el medio que le sirva de testigo.
 — Y si mato a mi hija, queda mi reino perdido,
 22 y si mato a Gerineldo, le he criado desde niño.—

 — Vete a darle los días como costumbre has tenido.
 24 — Buenos días, Gerineldo, buenos días, paje mío,
 ¿de ónde vienes, Gerineldo, vienes tan descolorido?
 26 — Vengo de ver el jardín, que está verde y muy florido.
 — Si yo te hubiese querido matar, la ocasión yo la he tenido.
 28 — Máteme [...], si lo tengo merecido.
 — No te mato, Gerineldo; máteme Dios que te hizo.
 30 De las tres hijas que tengo las tres para tu servicio,
 una que te sirva el pan, otra que te sirva el vino,
 32 otra te sirva de esposa, que tú te la has escogido.

Muy similar es la siguiente versión procedente de Astudillo (*Palencia*)¹⁶:

- Gerineldo, Gerineldo, paje del rey más querido,
 2 ¡quién estuviera una noche dos horas dormir contigo!
 — Como soy vuestro criado, señora, os burláis conmigo.
 4 — No me burlo, Gerineldo, que de veras te lo digo:
 entre las diez y las once que mi padre está dormido,—
 6 A eso de las diez y media coge la calle con bríos,
 a la puerta del palacio llega, toca y da un suspiro.
 8 — ¿Quién es ese caballero que a mi puerta da un suspiro?,
 pues no siendo Gerineldo, váyase por donde vino.
 10 — Gerineldo soy, señora, que vengo a lo prometido.—
 Ya bajó en paños menores, ha abierto puerta y postigo.
 12 — Con el postigo que abráis, coge mi cuerpo pulido.—
 Le ha agarrado de la mano, pa allá arriba le ha subido.
 14 Ya se meten en la cama como mujer y marido.
 A eso de la media noche despierta el rey despavorido
 16 «O me esfuerzan a la infanta o me roban el castillo».
 Coge su alfanje en la mano, dando vueltas al castillo;
 18 entra en el cuarto la infanta, les pilla muy bien dormidos.
 — Si mato a mi hija la infanta, queda mi reino perdido,
 20 y si mato a Gerineldo, le mato muy jovencillo.—
 Mete el alfanje por medio pa que sirva de testigo.
 22 A otro día de madrugada despiertan despavoridos.
 — Mira, mira, Gerineldo, mira lo que ha sucedido:
 24 el alfanje de mi padre entre los dos ha dormido.
 — ¡Ay de mí el acuitado, ay de mí el afligido!

¹⁶ Publicada por Narciso Alonso Cortés en la *RH*, L (1920), 239-240.

- 26 — No te llares acuitado, ni tampoco el afligido;
te puedes llamar dichoso, pues con la infanta has dormido.
- 28 *Vas y le das los días como otros días has ido.*—
— *Buenos días, su excelencia.* — *Buenos días, paje mío,*
- 30 ¿dónde vienes, Gerineldo, tan triste y descolorido?
— Vengo del jardín, señor, *que está floridito y lindo,*
- 32 con el color de las rosas las colores se me han ido.
— No has prevenido muy mal para ser tan jovencillo.
- 34 *Si hubiera querido matarte, bastante tiempo he tenido.*
— Máteme, su excelencia, si lo tengo merecido.
- 36 — *Yo no te quiero matar; que te mate Dios que te hizo.*
De las tres hijas que tengo, las tres te sirvan de alivio,
- 38 *la una te sirva de pan, la otra te sirva de vino,*
la otra te sirva de esposa, porque tú la has escogido.

Y análoga a ambas, entre otras varias, la de Bárcena de Campos (Palencia) ¹⁷:

- Gerineldo, Gerineldo, paje del rey muy querido,
2 ¡oh, quién pudiera esta noche dormir dos horas contigo
y después de las dos horas, basta que hubiéramos amanecido!
- 4 — Como soy vuestro criado, señora, os burláis conmigo.
— Yo no me burlo de ti, que de veras te lo digo.
- 6 — ¿A qué hora, la mi señora, me tendrá abierto el castillo?
— A eso de las once y media, cuando el rey esté dormido.—
- 8 A eso de las once y media se fue a dar vuelta al castillo,
con zapatito de seda porque no fuese sentido.
- 10 Una vuelta dio al palacio, otras tantas dio al castillo.
— ¿Quién es ése, quién es ése, que a mi puerta dio un suspiro?,
si no fuese Gerineldo, márchese por donde vino.
- 12 — Gerineldo soy, señora, que vengo a lo prometido.—
Salió la dama en enaguas, abrió puertas y portillos.
- 14 — *Con un portillo que abráis coge mi cuerpo pulido.*—
- 16 Ya se fueron a la cama como mujer y marido.
En esto despierta el rey, despierta despavorido:
«O me matan a la hija, o me roban el castillo».
- 18 *Tan pronto estaba de pie, tan pronto estaba vestido,*
tan pronto cogió la espada y fue a dar vuelta al castillo.
- 20 Pregunta a los demás pajes por el paje más querido.
- 22 Unos dicen: «No está en casa», Otros dicen: «Ha salido».
Se fue al cuarto de la infanta y les encontró dormidos.
- 24 — ¡Oh cielos!, ¿qué hago yo aquí?, me veo comprometido:
Si mato a la mi hija infanta, veo mi reino perdido,
- 26 y si mato a Gerineldo, le he criado de muy niño;
pondré la espada entre medias para que sea testigo,—
- 28 — Despierta, Gerineldo, despierta, si estás dormido,
que la espada de mi padre entre los dos ha dormido.

¹⁷ Cantada por Lorenza Macho (62 a.) a M. Manrique de Lara, en 1918 (inédita).

- 30 *Vete a darle los días como los demás has ido.*—
— *Buenos días, mi señor, les tenga usted bien cumplidos.*
- 32 — ¿De 'ónde vienes, Gerineldo, que vienes descolorido?
— Del jardín vengo, señor, de cortar rosas y lirios,
- 34 con el olor de una rosa todo el color se me ha ido.
— Mientes, mientes, Gerineldo, que con la infanta has dormido.
- 36 *Si hubiéramos querido matarte, bastante tiempo he tenido.*
— Máteme, la suya alteza, si lo tengo merecido.
- 38 — *Yo no te quiero matar, mátete Dios que te hizo.*—
Y la reina, que lo oyó, dice: — Yo le tengo de mandar matar.
- 40 — Si le manda matar, madre, mándeme usted a mi enterrar.
— Que te entierre o no te entierre, le tengo 'e mandar matar.—
- 42 Uno morirá a las once, y el otro al gallo cantar.
A ella, como hija de reina, la entierran junto al altar;
- 44 y él, como hijo de conde, una grada más atrás [etc.]
.....
- 50 De ella salía una rosa y de él un rico rosal,
cuando la reina iba a misa, no la dejaban entrar.
- 52 Como es reina y puede mucho, les ha mandado cortar... [etc.]

Subrayo en las tres versiones citadas las variaciones más típicas de este grupo castellano-vejo de versiones. En Bárcena el romance se continúa (desde el verso 39) con el tema del *Conde Niño* (sección que sólo reproduzco aquí parcialmente), esta soldadura también es característica de un conjunto de versiones de Castilla la Vieja.

Comparemos ahora el trío de versiones que acabamos de citar con esta otra de Almanza (León), lugar próximo a la frontera de Palencia ¹⁸:

- Gerineldo, Gerineldo, paje del rey más querido,
2 ¡quién estuviera en tus brazos tres horas o más contigo
y después de las tres horas hasta haber amanecido!
- 4 — Como soy criado vuestro, os queréis burlar conmigo.
— No te lo digo burlando, que de veras te lo digo.
- 6 — Si me lo dices de veras, ¿a qué hora vengo al castillo?
— A eso de las diez y media, cuando el rey esté dormido.—
- 8 A eso de las diez y media Gerineldo dió un suspiro.
— ¿Quién ha sido el picarón, quién ha sido el atrevido,
que a la puerta de la infanta ha dado un grande suspiro?
- 10 — Soy Gerineldo, señora, que vengo a lo prometido.
12 — *Que, si no era Gerineldo, se vuelva por donde vino.*—
Sale la dama en enagua y abre su puerta y postigo.
- 14 — *Con una puerta que abra cabe mi cuerpo pulido.*—
Le subiera para arriba, le metiera pa'l castillo;

¹⁸ Recogida en enero de 1901 por R. Menéndez Pidal de una criada joven recién llegada a Madrid [véase *Romancero general de León. Antología de 1899-1989*, ed. D. Catalán y M. de la Campa, Madrid: Seminario Menéndez Pidal y Diputación Provincial de León, 1989; 2ª ed., Madrid: Fundación R. Menéndez Pidal y Diputación Provincial de León, 1995, pp. XV-XVI (origen), 190-191 (edición; n° 0023: 08)].

- 16 se metieron en la cama como mujer y marido.
A eso de las diez y media un sueño [al] sultán le vino,
18 que le maltratan la infanta o le roban el castillo.
— Yo, si mato a la infantita, queda mi reino perdido,
20 y si mato a Gerineldo que criado mío ha sido;
aquí dejaré mi espada que me sirva de testigo.—
22 —¡Alto, alto, Gerineldo, aquí ya estamos cogidos,
la espada del rey mi padre entre los dos ha dormido!
24 — Calla, calla, la infantita, que la traje yo consigo (sic).
— Calla, calla, Gerineldo, que yo bien la he conocido,
26 que la de mi padre es de oro, la tuya de cristal fino.
Vete a darle los buenos días como otras veces has ido.—
28 — Buenos días, mía alteza. — Buenos días, paje mío;
¿qué has tenido, Gerineldo, que vienes descolorido?
30 — Vengo del jardín de flores, como está florido y lindo,
con el olor de las flores los colores se me han ido.
32 — Bien te sabes disculpar, aunque eres pequeño y niño;
si te he querido matar, tiempo y lugar he tenido.
34 — Máteme usted, mía alteza, si lo tengo merecido.
— No te quiero matar yo, máteme Dios que te hizo.
36 Vete a dar agua al caballo a las orillas del mar,
donde la reina y la infanta allí se van a pasear.—
38 Mientras el caballo bebe, él se cantaba un cantar.
— Mira, hija, cómo canta la serenita del mar.
40 — No es la serenita, madre, no es la serenita tal,
es Gerineldo pulido, con quien yo me he de casar.
42 — Si tú te casas con él, yo le mandaré matar.
— Si le manda matar, madre, a mí me mande enterrar;
44 a mí, como hija de rey, me entierren en el altar,
a él, como hijo de conde, un poquito más atrás.
46 Y de ella salió una rosa y de él un lindo rosal.
La reina, cuando iba a misa, les ha mandado cortar... [etc.]

El parentesco es indudable (cfr. los versos subrayados y nótese la continuación con el tema del *Conde Niño*). Pero hallamos en ella un motivo curioso, ausente de las otras tres: el diálogo sobre a quién pertenece la espada colocada entre los amantes (versos 24 a 26). Tal motivo no es, desde luego, una invención del sujeto de Almanza, sino un elemento tradicional, que se repite una y otra vez en las versiones vecinas de Cantabria; eso sí, encajado allí en una narración en múltiples detalles distinta de la que hasta aquí conocíamos:

- ¡Oh, quién tuviera la dicha que Gerineldo ha tenido,
2 que en el palacio del rey quince años le ha servido!
A la reina sirve el agua y al rey le lava el vestido,
4 y a la señora infantina la servía el pan y el vino.
Estando un día a la mesa, estas palabras le dijo:
6 — Gerineldo, Gerineldo, atiende a lo que te digo:
Cuántas damas y doncellas desean hablar contigo,

- 8 y yo también, Gerineldo, porque seas mi marido.
— Como soy criado vuestro, os queréis burlar conmigo.
10 — No te lo digo burlando, que de veras te lo digo.
— Si me lo dices de veras, ¿a qué hora vendré al castillo?
12 — A eso de la media noche, cuando el rey esté dormido,
los zapatos en la mano para no hacer ruido.—
14 A eso de la media noche picó Gerineldo al castillo.
Ya despierta la infantina con un sueño espavorido:
16 — ¿Quién es el desvergonzado, mas quién es el atrevido,
que a deshora de la noche viene a picar al castillo?
18 — Gerineldo soy, señora, que vengo a lo prometido.
— Pues si eres Gerineldo, serás muy bien recibido.—
20 Y le cogió de la mano, le llevó a su cuarto mismo;
y al cabo de poco rato luego se quedan dormidos.
22 Ya llegó la hora y no había quien darle al rey el vestido;
se levantó muy enfadado, por el palacio se ha ido.
24 Fuese al cuarto de la infanta, donde siempre había dormido,
— ¿Qué tengo de hacer aquí ahora sin ningún testigo?
26 Yo, si mato a la infantina, mi reino queda perdido,
y si mato a Gerineldo, mi pleito queda perdido;
28 dejaré aquí mi espada que me sirva de testigo.—
Ya despierta la infantina con un sueño espavorido:
30 — Gerineldo, Gerineldo, despierta, si estás dormido,
que la espada de mi padre entre los dos ha dormido.
32 — Miente, miente, la infantina, que la traje yo conmigo.
— Miente, miente, Gerineldo, que yo bien la he conocido,
34 que la de mi padre es de plata, la tuya de cristal fino.
Levántate, Gerineldo, a mi padre dar el vestido.—
36 A la segunda escalera, la color se le ha torcido.
— ¿De dónde vienes, Gerineldo, que vienes descolorido?
38 — Vengo de escurrir los moros que nos han cercado el castillo.
— Bien te sabes esculpar, aunque eres pequeño y niño.
40 La infanta perdió una joya dicen que tú la has cogido.
— Pues esa joya, mi rey, yo no la tengo vist[o].
42 — Que la vieses, que la dejes, yo vos velaré el domingo,

así dice, por ejemplo, una versión de Dobres (*Cantabria*)¹⁹. Y en otra versión de Potes (*Cantabria*) recogida por Álvaro Galmés y por mí en agosto de 1948 hallamos:

- ¡Oh quién tuviera la dicha de ganar y bien servido
2 como tuvo Gerineldo siendo del rey bien querido!
Al rey le sirve el calzado y a la reina su vestido
4 y a su hija la infantina le sirve de pan y vino.
Un día, estando los dos juntos, de amores se han requerido.
6 — Gerineldo, Gerineldo, siendo de un rey bien querido,

¹⁹ Publicada por José María de Cossío y Tomás Maza Solano, *Romancero popular de la Montaña*, I, Santander, 1933, pp. 128-129.

- ¡cuántas damas y doncellas quisieran hablar contigo!,
 8 y yo también deseaba que tú fueras mi marido.
 — Como soy criado vuestro, justo es os burláis conmigo.
 10 — No te lo digo de bromas, que de veras te lo digo.
 — Si me lo dices de veras, ¿a qué hora iré al castillo?
 12 — Entre las diez y las doce, cuando el rey esté dormido.—
 A eso de la media noche suenan picar al portijo.
 14 — ¿Quién será ese descarado, quién será ese atrevido?
 — Soy Gerineldo, señora, que vengo a lo prometido.—
 16 Le ha agarrado de la mano y en su cuarto le ha metido,
 y se acostaron los dos juntos como mujer y marido.
 18 El rey se quiere vestir y no encuentra su vestido,
 y llamando a Gerineldo que era criado efectivo;
 20 unos dicen no está en casa y otros que no había venido.
 Va pa'l cuarto de la infantita, donde tiene el punto fijo,
 22 los encontró a los dos juntos como mujer y marido.
 — Si yo mato a la infantita, mi reino será perdido,
 24 y si mato a Gerineldo, le crié de chico y niño;
 meto la espada en el medio que les sirva de testigo.—
 26 Ya despierta la infantita con sueño despavorido:
 — Gerineldo, Gerineldo, ¡mala noche hemos tenido!,
 28 que la espada de mi padre entre los dos ha dormido.
 — No te asustes, infantita, que esa yo la he traído.
 30 — No me engañes, Gerineldo, que yo bien la he conocido,
 que la de mi padre es de oro, la tuya de plata fino.—
 32 — Buenos días, señor rey, — Gerineldo, bien venido;
 esa cara de doncella, dime ¿dónde la has cogido?
 34 — Corriendo tras de los moros que rondaban el castillo.
 — Bien te sabes disculpar para ser chiquito y niño;
 36 la infantita perdió una joya, tú dicen que la has cogido,
 que tú seas, o no seas, tú has de ser el su marido,
 38 los cautivos que yo tengo estarán a tu servicio
 y por donde quiera que vayas te llamarán yerno mío,

En una y otra versión he subrayado los motivos y variaciones de expresión más característicos.

La propagación a Almanza del motivo «diálogo sobre la espada», con entera independencia respecto al conjunto narrativo en que vivía tradicionalmente encajado, es un hecho que se impone a cualquier observador (emplee el método que quiera emplear para el estudio del romance).

Comparemos ahora con las versiones típicamente castellano-viejas la que cantó Rosa, en Palencia (*Palencia*) a M. Manrique de Lara (1918?).

- Gerineldo, Gerineldo, paje del rey más querido
 2 ¡quién te pillara esta noche tres horas a mi albedrío!
 — Soy su paje, señora, y se guasea conmigo.
 4 — No es en guasa, Gerineldo, que de veras te lo digo.

- ¿A qué hora voy, mi señora, a lo que me ha prometido?
 6 — Sobre las diez o las once, que el rey estará dormido.—
 Sobre las diez o las once, Gerineldo va al castillo,
 8 con zapatito de seda para que no sea sentido.
 Se ha levantado la infantita y en enaguas se ha vestido.
 10 — Con una puerta que abras entra mi cuerpo pulido.—
 Le ha agarrado de la mano y en su cuarto le ha metido.
 12 Se metieron en la cama como mujer y marido.
 A eso de la media noche oyó ruido en el castillo:
 14 — ¡O me roban mi hija infantita, o me roban mi castillo!—
 Ha ido al cuarto de su hija y los dos están dormidos.
 16 — Gerineldo no le mato, que le crié desde niño,
 si mato a mi hija infantita, queda mi reino perdido;
 18 pongo mi espada en el medio para que sea testigo.—
 La frescura de la espada la infantita se ha espavorido.
 20 — Levántate, Gerineldo, mira que estamos perdidos,
 que la espada de mi padre entre los dos ha dormido.
 22 — No te asustes, rosa mía, que la he traído conmigo.
 ¿A dónde voy, la mi rosa, tres horas el sol salido?
 24 — Vete por esos jardines a cortar rosas y lirios,
 si no, vete en ca'e mi padre, como otros días has ido.—
 26 — Buenos días, el mi rey. — Buenos días, paje mío,
 ¿de ánde viene, Gerineldo, tan triste y descolorido?
 28 — Vengo por esos jardines de cortar rosas y lirios,
 la frescura de una rosa las colores se me han ido.
 30 — Mientes, mientes, Gerineldo, tú con la infantita has dormido.
 — Máteme usted, el mi rey, si le tengo merecido.
 32 — Que te mate Dios del cielo, que ha sido él el que a ti te hizo.
 Vete a dar agua al caballo a los profundos del mar.
 34 Mientras el caballo bebe, él ha sacado un cantar.
 — ¡Válgame Dios cómo canta la serenita del mar!
 36 — Es Gerineldo, señora, que ha sacado un cantar.
 — Pues, si fuese Gerineldo, le mandaremos matar.
 38 — Si matan a Gerineldo, me matan a mí detrás.—
 De ella ha salido una rosa, de él un precioso rosal;
 40 la reina, cuando iba a misa, se rasgaba el delantal,
 la reina, muy enfadada, les ha mandado cortar... [etc.]

En ella hemos destacado en cursiva los motivos y las variantes de expresión típicas que tiene en común con el grupo de versiones castellano-viejas (añádase la continuación con el tema del *Conde Niño*, versos 33 y ss.) más el verso del diálogo de la espada. Fácilmente se ve que los motivos y variaciones en común se han reducido en número; y, al tiempo que se han eliminado ciertos motivos castellano-viejos, se han introducido otros de distinta procedencia. Por ejemplo, la fórmula del requiebro

¡Oh quien pudiera esta noche dormir dos horas contigo
 y después de las dos horas basta haber amanecido!

aparece sustituida por

¡Quién te pillara esta noche tres horas a mi albedrío!

que, según veremos, se da en las versiones que llamamos «meridionales».

Del mismo modo, aunque la infanta sigue aconsejando a Gerineldo que acuda al encuentro del rey («*si no vete en ca'e mi padre como otros días has ido*»), de acuerdo con las restantes versiones castellano-viejas, este consejo se le ofrece en alternativa de otro:

— Vete por esos jardines a cortar rosas y lirios,

característico también de las versiones meridionales. La expresión «a cortar rosas y lirios» se repite, además, en la disculpa de Gerineldo al rey, sustituyendo al octosílabo «castellano-viejo» «*como está florido y lindo*», y lo que en la versión de Palencia ha privado a Gerineldo de su color natural no es «el olor de las flores "sino" la frescura de una rosa». En fin, motivo también forastero es la pregunta «¿A dónde voy, la mi rosa, tres horas el sol salido?» que precede al consejo de la infanta.

La desaparición de casi todos los motivos y variaciones característicos del tipo «castellano-viejo» se consuma en la versión de Tordesillas (*Valladolid*) que, en octubre de 1946, nos cantó a Galmés y a mí Ignacia del Pozo (56 a.):

- Gerineldo, Gerineldo, paje del rey más querido
 2 ¡quién te pillara esta noche en la mi alcoba conmigo!
 — No se burle usted, señora, no se burle usted la digo.
 4 — No me burlo, Gerineldo, que de veras te lo digo.
 — ¿A qué hora, gran señora, se cumple lo prometido?
 6 — A eso de las once y media, cuando el rey esté dormido.
 A las diez se acuesta el rey, a las once está dormido,
 8 a eso de las once y media Gerineldillo había ido.
 — ¿Quién es ese desatento, desatento y atrevido?
 10 — Señora, soy Gerineldo que vengo a lo prometido.—
 Se agarraron de la mano y para dentro se han ido,
 12 *van cerrando las puertillas, corriendo los cerrojillos,*
 se metieron en el cuarto como mujer y marido;
 14 ya se quita la chaqueta, ya se quitó el chalequillo
 ya se quitó el calzón de ante ya se quitó el calzoncillo
 16 y se metieron' la cama como mujer y marido.
 El rey se quiere vestir no hay quien le alargue el vestido;
 18 al rey se le presumió, al cuarto la infanta ha ido.
 Cogió la espada entre medias y se marchó a su retiro.
 20 Ha despertado la infanta, estas palabras ha dicho:
 — Despiértate, Gerineldo, despierta, estamos perdidos,
 22 que la espada de mi padre entre los dos ha dormido.
 — ¿Por dónde me iré, rediós, por donde me iré, Dios mío?
 24 ¿si me iré por el palacio, o me iré por el castillo,
 por dónde me iré, rediós, que no sea conocido?—

- 26 — ¿Dónde vienes, Gerineldo, tan triste y descolorido?
 — *Vengo del jardín, señor, que está muy bien florecido,*
 28 con el olor de las rosas me he puesto descolorido,
 con el olor de las rosas las clavelinas y lirios.
 30 — No lo niegues, Gerineldo, que con la infanta has dormido,
 — Matadme, señor, matadme, si lo tengo merecido.
 32 — *No te mato Gerineldo, que te mate Dios que te hizo;*
 ella será tu mujer y tú serás su marido.

Nótese, sin embargo, la presencia de algunas expresiones típicas de las versiones castellano-viejas arriba examinadas («*que está muy bien florecido*»; «*No te mato Gerineldo, que te mate Dios que te hizo*») incorporadas a un conjunto diverso de aquel en que solían hallarse. A su lado expresiones y motivos como «*¡quién te pillara esta noche!*»; «*a las diez se acuesta el rey, a las once está dormido, / a eso de las once y media...*»; el despertar normal del rey; «*¿Por dónde me iré, rediós...?*», son de origen meridional, totalmente ajenas al conjunto de versiones castellano-viejas.

Para hallar incorporadas estas variaciones y motivos de origen extraño (que en mayor o menor número se entremezclan con los de cepa castellano-vieja en las versiones de Palencia y Tordesillas) a un conjunto narrativo típicamente meridional, nos basta con seguir aguas abajo del Duero hasta Zamora, donde Juana Herrero (de unos 60 a.) nos cantó el 31 de diciembre de 1947 a Álvaro Galmés y a mí la siguiente versión:

- Madrugaba Gerineldo la mañana de San Juan*
 2 *a dar agua a su caballo a las orillas del mar.*
Mientras su caballo bebe, la dama le echa un cantar.
 4 — Gerineldo, Gerineldo, Gerineldito pulido,
¡quién te pillara esta noche tres horas a mi albedrío!
 6 — Como soy vuestro criado, como soy vuestro servido,
 como soy vuestro criado, señora, burláis conmigo.
 8 — No me burlo, Gerineldo, no me burlo paje mío,
 no me burlo, Gerineldo, que de veras te lo digo.
 10 — Está bien dicho, señora, ¿y a qué hora es lo prometido?
 — Sobre las doce o la una que están mis padres dormidos
 12 das tres vueltas al palacio y otras tantas al castillo.—
 A la puerta de la infanta ha dado un grande suspiro.
 14 — ¿Quién será ese lebrél que rodea mis castillos?
 — Soy Gerineldo, señora, que vengo a lo prometido.—
 16 Lo ha agarrado de la mano y en su cuarto lo ha metido;
se pusieron a luchar como mujer y marido,
 18 *en aquella dulce lucha* los dos quedaron dormidos.
 Por la mañana gran rey pregunta por Gerineldo;
 20 unos dicen «No está en casa» y otros dicen «Ya se ha ido».
 Se ha marchado el gran rey y al cuarto la infanta dirigido;
 22 los ha encontrado a los dos, los dos estaban dormidos.
 — Si mato a la infanta, tengo mi reino perdido,
 24 y si mato a Gerineldo, lo crié desde muy niño,
 ahí os quedo la espada que os sirva de testigo.—

- 26 Con el frío de la espada la infanta ha dado un suspiro:
— Levántate, Gerineldo, levántate, paje mío,
28 que la espada de mi padre entre los dos ha dormido.
— *¿Y por dónde me iré yo que no sea conocido?*
30 — *Marcha por esos jardines, cortando rosas y lirios,*
la fragancia del color una flor te l'ha comido.—
32 El rey, que estaba a la espera, al encuentro le ha salido.
— ¿Dónde vienes, Gerineldo, dónde vienes, paje mío?
34 — *Vengo, por esos jardines, cortando rosas y lirios.*
— Mientes, mientes, Gerineldo, tú con la infanta has dormido.
36 — Dame la muerte, gran rey, que la tengo merecido.
— No te mato, Gerineldo, no te mato, paje mío,
38 *no te mato, Gerineldo, te crié desde muy niño;*
mañana a las nueve y media se celebrarán tus bodas.
40 — *Tengo yo promesa hecha con la Virgen de la Estrella*
que mujer que yo gozara de no casarme con ella,

o, algo más al Norte, hasta Otero de Bodas (Zamora), donde Américo Castro recogió en 1912 de labios de Mónica Casto (55 a.) la siguiente versión:

- Gerineldo, Gerineldo, Gerineldito pulido,
2 *¡quién te pillara en mi cuarto tres horas a mi albedrío!*
— Como soy vuestro criado, señora, os burláis conmigo.
4 — No me burlo, Gerineldo, que de veras te lo digo.
— Diga usted, la gran señora, a que hora se lo he prometido.
6 — *A las diez se acuesta el rey, a las doce está dormido,*
a las doce aquí te aguardo, Gerineldo, en el castillo.—
8 Al subir de la escalera Gerineldo dió un suspiro.
— ¿Quién es ese buen hombre, quién es ese el atrevido?
10 — Soy Gerineldo, señora, que vengo a lo prometido.—
Lo ha cogido por la mano, en su cama lo ha metido.
12 Se besaron, se abrazaron y se quedaron dormidos.
A eso de la media noche su padre los ha sentido.
14 Llamara por sus criados, ninguno le ha respondido;
llamara por Gerineldo, le ha sucedido lo mismo.
16 Se fuera a la cama de ellos, los ha encontrado dormidos.
— ¡Cómo mato a Gerineldo, si lo he criado desde niño!
18 ¡Cómo mato yo a la infanta, si es hija de mi cariño!—
Puso la espada en el medio pa que sirva de testigo.
20 — Gerineldo, Gerineldo, mi padre nos ha sentido.
— *¿Dónde marcharé yo ahora donde no sea conocido?*
22 marcharé por esos montes *a cortar rosas y lirios.*
— ¿Dónde vienes, Gerineldo, tan blanco y descolorido?
24 — Vengo de por esos montes *de cortar rosas y lirios,*
la rosa de más fragancia, la color me la ha comido.
26 — ¿Me negarás, Gerineldo, que con la infanta has dormido?
— Yo no lo niego, mi rey, que ella se me ha ofrecido.
28] — Te digo que dende ahora, ella esposa y tú marido.
— *Tengo hecho juramento a la Virgen de la Estrella,*
30 *de no casarme con dama que haya dormido con ella.*

La incrustación de variaciones expresivas y de motivos típicos de las versiones del tipo «meridional» (representado aquí por Zamora y Otero de Bodas) en versiones predominantemente «castellano-viejas», como la de Palencia, o la persistencia de ciertos motivos y variaciones que hemos clasificado como de procedencia «castellano-vieja» (propios de versiones como Cabezón, Astudillo o Bárcena) en versiones con un gran número de motivos «meridionales», como la de Tordesillas, son testimonios fehacientes de cómo los motivos y variaciones pueden propagarse, y de hecho se propagan, de versión en versión, desligándose del contexto en que nacieron. ¿Cómo, si no, explicar la presencia de un motivo común (y expresado en forma idéntica) en versiones geográficamente contiguas, que no coinciden en los restantes motivos que integran la narración?

Cada motivo, o cada variante de expresión tiene su propia historia en la tradición hispana del romance. Su expansión sigue caminos en parte diversos a los de cualquier otro motivo u otra variación del texto tradicional. De ahí que sea interesante y necesario hacer la historia, no sólo de la formación de cada versión, sino también de la suerte particular de cada motivo y aún de cada variación expresiva.

4. CADA MOTIVO Y CADA VARIACIÓN EXPRESIVA TIENEN UN ÁREA DE EXPANSIÓN PARTICULAR

Ahora bien, esa historia de cada motivo no puede concebirse como de desarrollo lineal. Cada romance es recordado simultáneamente por múltiples memorias individuales, que forman parte de comunidades más o menos relacionadas entre sí, por lo que resulta natural que un cantor pueda contrastar su versión de un romance con la de otro u otros cantores comarcanos. Es a través de ese contacto entre textos parcialmente iguales y parcialmente diferentes como se propagan y reforman los motivos y variaciones expresivas que articulan la historia cantada. Y esa propagación y esa re-creación de las unidades narrativas y de expresión poética sigue simultáneamente caminos muy diversos.

El «estudio de la trasmisión tradicional» no puede prescindir de la ubicación espacial de los actos de trasmisión, como no puede prescindir de él el estudio histórico de cualquier otro producto social. Por ello, se nos impone a los estudiosos de la canción tradicional la necesidad de seguir de cerca, no sólo el proceso de creación de los motivos y variaciones de la expresión, sino también el de su difusión geográfica; y, en consecuencia, hemos llegado (como en su día llegó la lingüística) a comprender la conveniencia de estudiar cartográficamente los romances.

El estudio cartográfico de la expansión de los motivos y variaciones poéticas que se hacen presentes en las múltiples versiones de un romance fuertemente arraigado en la tradición nos ha evidenciado, ante todo, que cada motivo, cada variación inclusive, tiene un «área máxima de expansión»; ocasionalmente se dan, es cierto (y con facilidad algo mayor que en los fenómenos lingüísticos, según es lógico), los trasplantes de ciertos motivos a áreas lejanas; pero la contigüidad en la propagación *constituye la regla*. Los motivos y variaciones suelen extenderse al lle-

gar a oídos de un cantor, que había memorizado un determinado texto, otra versión del mismo romance procedente de un lugar vecino²⁰. Forman «manchas» compactas sobre el mapa²¹.

En fin, creo (a pesar de la incomprensión de Devoto) que el estudio geográfico del romancero, iniciado por Menéndez Pidal en 1920 y ampliado a base de un material mucho más abundante, en 1950, por Galmés y por mí (en *Cómo vive...*), está exigido por el carácter social de la poesía tradicional y se justifica plenamente por cuanto hasta aquí hemos venido diciendo. Nunca hemos pretendido, sin embargo, ninguno de los autores de estos ensayos que el llamado «método geográfico» o «geográfico-cronológico» constituya el único camino científico en el estudio del romancero; sino simplemente, eso sí, un método de probada utilidad para comprender los «mecanismos» de la re-creación tradicional. De hecho, la geografía y aún la cartografía demológicas nos han servido de guía en la exploración de los aparentes arcanos que para muchos críticos encierra la variabilidad en la llamada poesía popular; nos han iluminado algunos aspectos esenciales en la elaboración de la literatura tradicional, ayudándonos a comprender en qué consiste el «estilo colectivo». Y eso es bastante.

5. CONCLUSIÓN

Cierro aquí los comentarios de índole teórica²² que me han sugerido las «proposiciones para un método de estudio de la transmisión tradicional» recalcando nuevamente mi perfecto acuerdo con las directrices iniciales enunciadas por Devoto. Estas directrices no son, a mi parecer, nuevas, ya que responden plenamente a la concepción de la canción narrativa tradicional que desde hace muchos años viene defendiendo la llamada «escuela tradicionalista», y no contradicen sus métodos. El disentiimiento de Devoto respecto a Menéndez Pidal se limita, a mi modo de ver, a la diferente valoración de la actividad creadora de cada sujeto cantor. Devoto cree que el sujeto, sin más, varía a su antojo el romance cada vez que lo hace vivir, dándole forma nueva a partir de un contenido latente más o menos inalterable y constante; en consecuencia piensa que el nacer de motivos en el texto de un romance «es como el viento nombrado en la Escritura, que sopla donde quiere» (p. 289).

²⁰ Para no alargar con nuevos ejemplos remito aquí a los varios casos ya aducidos, pues todos ellos ilustran, de pasada pero suficientemente, la importancia de la coordenada espacio en la distribución de motivos y variaciones.

²¹ Estas «manchas» compactas pueden apreciarse de un solo golpe de vista en los mapas de *Cómo vive*; allí remito al curioso lector. Fuera del ámbito del romancero, el estudio de las baladas italianas, pongo por caso, da idénticos resultados (cfr. las conclusiones cartográficas de las obras de Santoli, por ejemplo).

²² He dejado intencionadamente de lado toda polémica sobre pasajes del artículo de Devoto en que el autor del «nuevo método» alude y ataca a ciertas conclusiones de detalle de *Cómo vive*. He intentado comprender las concepciones básicas sobre las que se sustentan esos ataques de Devoto y me he limitado a hacer la crítica de las mismas.

5. Conclusión

Nada más lejos de la realidad, según creo haber demostrado a lo largo de estas páginas. Como consecuencia de esta sobrevaloración de las posibilidades creativas de cada depositario de la tradición, Devoto no puede comprender la razón de ser de los estudios geográficos-cronológicos y trata inútilmente de perseguir «las razones ocultas» (*sic*) que condicionan la variabilidad tradicional, tratando de desentrañar «la conducta» folklórica del sujeto cantor.

No me asombra que el «nuevo método», aunque rico en erudición, llegue sólo a una conclusión única proclamada como principio clave para entender el mecanismo de la evolución de los romances

«un motivo sólo puede ser reemplazado por otro simbólicamente análogo mientras el tipo permanece invariable» (p. 291).

Tal conclusión no constituye, ciertamente, el principio de Lavoisier de la demología del futuro (según optimistamente proclama el inventor del nuevo método)²³, pues, como principio universal, resulta inexacta, si Devoto quiere con ello decir que en la vida tradicional de un romance no pueden surgir motivos enteramente nuevos o desaparecer por completo algunos de los existentes sin que ello suponga la conversión de ese romance en otro romance diferente, a menos que, de forma tautológica considere precisamente alterado un «tipo» siempre que un motivo es reemplazado por otro no análogo.

A pesar de las reservas señaladas al manifiesto teórico con que Devoto encabeza sus futuros estudios sobre el romancero de tradición oral, creo preciso esperar a que su interés recaiga sobre unos textos poéticos concretos para medir el alcance de su nueva metodología y su eficacia como instrumento para el análisis literario.

Universidad Complutense de Madrid

²³ Devoto termina, en efecto, su artículo respaldado con la autoridad de la mecánica universal: «Nuestro método, aplicado a las varias versiones de un romance, puede ofrecer una base suficiente para investigaciones futuras. Y además, concide con el comportamiento de la energía en sus manifestaciones más universales: "Un motivo sólo puede ser reemplazado por otro simbólicamente análogo mientras el tipo permanece invariable"; es solamente un caso particular del principio de Lavoisier: "Nada se pierde, todo se transforma", que rige la mecánica del universo».