

«EL ROMANCERO, HOY»

■ Conferencias de Diego Catalán

Tratar de explicar el significado actual del romancero, esa poesía marginada que aún encontramos hoy en pueblos y aldeas españoles; cómo hereda y conserva viejos mitos y grandes estructuras permanentes,acrónicos, que provienen de tiempos remotos, pero que son historia, se renuevan y adaptan a la sociedad y al tiempo en que viven; y analizar cómo el romancero tiene su propio lenguaje poético, distinto del lenguaje poético escrito han sido algunos de los objetivos principales de Diego Catalán, profesor de la Universidad de California en San Diego (Estados Unidos) en un ciclo de conferencias sobre «El Romancero, hoy», que impartió en la Fundación Juan March, del 12 al 21 de mayo pasados, y de las que ofrecemos seguidamente un extracto.



DIEGO CATALAN MENENDEZ-PIDAL, madrileño de 53 años, fue catedrático de Gramática Histórica de la Lengua Española de la Universidad de La Laguna. Desde 1965 ha venido ejerciendo la enseñanza como Profesor de Literatura Española en Estados Unidos, primero en la Universidad de California en Berkeley y en Wisconsin-Madison y, desde 1970, en la de San Diego.

Es director de Investigaciones del Seminario «Menéndez-Pidal» de la Universidad Complutense y del Center for Iberian and Latin-American Studies, de la Universidad de California. Es Académico de la American Academy of Arts and Sciences. Autor de numerosos trabajos sobre literatura medieval española, ha centrado principalmente sus investigaciones en el Romancero tradicional.

Don Quijote, al acometer en solitario la aventura del descenso a la cueva de Montesinos, reproduce, a su manera, la hazaña suprema de los héroes: la transgresión, sin perder la vida, de las fronteras del tiempo y del espacio. Entre un sueño y otro, Don Quijote recorre el más allá, durante tres días con sus noches, guiado por Montesinos. Cervantes, al contar la escena del encuentro de Don Quijote con su admirado predecesor en el arte de amar, Durandarte, arquetipo de caballeros enamorados en el romance, convertía en «carne momia» todo un tópico de la poesía trovadoresca y de la prosa caballerescasentimental, el de que el enamorado (o enamorada), por el hecho de amar, enajena su corazón, que en adelante pertenece a su amada (o amado). Este tópico, muy recurrente en la literatura medieval pan-europea, el romancero del siglo XV lo acertó a desarrollar en forma de relato, concibiendo la escena en que un caballero, malherido, exige antes de morir, a su primo Montesinos que, como un último acto de camaradería, lleve su corazón a su ama-

da. El éxito de este romance fue extraordinario: antes de mediar el siglo XVI se le habían hecho nada menos que ocho glosas diferentes. Y Góngora también lo retomará en su malicioso romance «Diez años vivió Belerma...».

¿Quién habría podido imaginar que, transcurridos 375 años desde la parodia cervantina, pudiera seguir estando vivo en 1980, en un poema cantado por un anciano de 93 años de una aldea asturiana, El Bao, el tema del envío del corazón enamorado a Belerma? La maravillosa conservación del romance de *Durandarte envía su corazón a Belerma* en la

memoria de ese anciano al que entrevistamos, respresenta una muestra muy llamativa de la situación crítica en que el romancero parece hallarse y de hecho se halla. Los pormenores de cómo fue hallado constituye un cúmulo de pruebas de la extrema marginalidad de la poesía oral romancística: una comarca secularmente apartada, una aldea muerta, un portador de tradición de 93 años, sordo y casi incapaz de comunicación oral. ¿Cabe idear un caso más extremo de último eslabón de una cadena de portadores de un acervo tradicional?

Y, sin embargo, la impresión de que estamos asistiendo al irremediable fin de una tradición oral debe

FUNDACION JUAN MARCH
CURSOS UNIVERSITARIOS/1981

El romancero hoy

DIEGO CATALAN



MAYO

Martes, 12
HALLAZGO DE UNA POESÍA MARGINADA

Jueves, 14
APERTURA DE SIGNIFICADOS EN EL ROMANCERO DEL S. XX

Martes, 19
EL MITO SE HACE HISTORIA

Jueves, 21
POÉTICA DE UNA POESÍA COLECTIVA

matizarse. La pequeña diáspora de los antiguos vecinos de esa aldea muerta revive la experiencia de la doble diáspora de los judíos españoles, que a fines del siglo XV se llevaron en su memoria el romancero a tierras del Imperio Turco, y en el siglo XX volvieron a transportarlo desde Salónica, Rodas o Tánger a otras patrias de adopción. Los cantores de esas aldeas asturianas, como esos judíos, se esfuerzan por conservar su identidad como «nación», como grupo humano distintivo, aferrándose al recuerdo de su cultura tradicional.

Pero el papel más importante en la transformación del tema vinieron a jugarlo, en la segunda mitad del

siglo XVI y principios del XVII, los poetas y editores de romances que se dedicaron a explotar el negocio de los romanceros de bolsillo. La proliferación durante el siglo XVI y comienzos del XVII de impresos y manuscritos romancísticos nos ha permitido seguir con gran detalle las transformaciones del tema de la «manda» testamentaria del corazón enamorado. El estudio diacrónico de los textos hasta la publicación de la *Floresta* de Tortajada, con un ciclo narrativo de cinco romances, nos ha puesto en evidencia que el romance tradicional cantado en las aldeas «conqueiras» procede de la más tardía manifestación literaria del tema.

Pero cuando entramos en el estudio de la transmisión oral, la investigación tropieza con el silencio de las voces que nadie registró y se nos plantean algunas cuestiones básicas. ¿Cómo de los 126 versos dieciseisílabos de que consta el ciclo de romances publicado por Tortajada, ha podido producirse el romance tradicional cantado por Anselmo, el anciano de El Bao, que sintetiza en sólo 22 versos la historia de Durandarte, Montesinos y Belerma? Al escucharlo sorprende la soltura con que se han aprovechado motivos y versos del relato cíclico para construir un poema perfectamente integrado en el lenguaje poético del romancero tradicional, y tan trabado. ¿Cómo llegó a ese rincón de la montaña asturiana el ciclo de Tortajada y por qué los aldeanos «conqueiros» han seguido interesándose, hasta hoy, por este relato, ideado a partir de un «concepto» de la poesía trovadoresca, 375 años después de que Cervantes diera por momificado el tópico? Además, muy lejos de allí, en Andalucía, el ciclo de romances de Tortajada ha dejado también huellas en la tradición oral.

Así pues, es un hecho la sobrevivencia, en la cultura olvidada de toda la España rural, de una de las más altas creaciones, el Romancero. La mayoría de los estudiosos de la literatura siguen considerando los «textos» recogidos de boca de cantores populares como restos, reliquias de unas creaciones pretéritas; en su opinión, los romances que nos ofrece el pueblo de hoy serían fósiles de un sistema de pensar y de sentir ajeno e incomprensible para los portadores de ese caudal poético. Nada más lejos de la verdad: esos romances son parte de la cultura viva de los que la recuerdan y transmiten. Los transmisores de romances

han dado muestra, durante los siglos últimos, de su alto grado de comprensión del lenguaje poético utilizada por el romancero tradicional.

APERTURA DE SIGNIFICADOS EN EL ROMANCERO DEL SIGLO XX

En la gran familia poética que constituyen todos los romances que conserva la tradición oral moderna, el de *La muerte del Príncipe don Juan* es el niño mimado de la crítica. En 1900 el matrimonio Menéndez Pidal lo descubrió en boca de una lavandera de La Sequera (Burgos), y cuatro años más tarde reconocieron en él la narración de la muerte del malogrado heredero de los Reyes Católicos, ocurrida en 1497. Desde 1904, fecha de publicación, por la esposa de Menéndez Pidal, del ensayo «Romance de la muerte del Príncipe don Juan (1497)», la «lavandera del Duero», el romance citado y el súbito amanecer del romancero castellano después de una noche de varios siglos, corrieron parejos en el recuerdo de Menéndez Pidal. El hecho de que la memoria del pueblo castellano fuese capaz de retener, durante más de cuatrocientos años, recuerdos precisos de la narración noticiara de un evento ocurrido en 1497, narración nunca impresa en pliegos sueltos o en cancioneros, mostraba la importancia de la tradición oral como testimonio complementario de la documentación escrita del romancero viejo.

Se impuso entonces la lectura y valoración historicistas del romancero tradicional moderno, a pesar de que en sus estudios Menéndez Pidal destacase la importancia de la variante y el hecho de que las calidades estéticas de un poema tradicional se adquieren en el curso de su transmisión y no provienen de un prototipo. Pues con todo, las investigaciones dedicadas a la tradición moderna del romancero primaron continuamente la visión arqueológica, reconstructiva o restauradora.

En esta cuestión central de si las narraciones romancísticas que hoy se cantan son poemas del siglo XX o poemas medievales o renacentistas; de si son estructuras homólogas a la realidad en que actualmente se recrean o a la realidad social en que se creó su prototipo, yo parto de una concepción de los romances de transmisión oral como estructuras abiertas que buscan dinámicamente

su «perfección» mediante el desarrollo de posibilidades contradictorias, latentes ya en el estado anterior del texto. El romance no es primero estructura y luego tradición (o viceversa), sino que es al mismo tiempo y en todo momento tradición estructurada o estructura tradicional. En consecuencia, cualquier estudio basado en un corte sincrónico de la tradición oral deberá tener presente que el modelo abstraído del conjunto de manifestaciones coexistentes es también histórico, esto es, está doblemente condicionado en función de la tradición y el referente.

El romance de *La muerte del Príncipe don Juan* me es conocido en 242 versiones orales modernas (frente a las 41 reunidas por Bénichou). Pertenecen todas ellas a tres grandes áreas geográficas: las comunidades sefardíes de Oriente, las de Marruecos, y el NO de España y Portugal. Podemos ver, al analizar temas, motivos y secuencias de las distintas versiones, y cómo la estructura tradicional (o tradición estructurada) que llamamos romance de *La muerte del Príncipe don Juan* ha recogido, con acuidad extraordinaria, todos los significados que el suceso histórico de 1497 contenía, sin dejar perder ninguna de las connotaciones que los contemporáneos introdujeron en su valoración objetiva y subjetiva del evento. Al mismo tiempo podemos ver cómo el modelo heredado se ha ido adecuando al medio en que cada día se canta, y se reproduce, buscando nuevas interpretaciones de la información recibida y reorganizándola de tal forma que su mensaje no sólo pueda seguir siendo significativo hoy, sino abierto siempre a nuevas reinterpretaciones en el mañana.

Como toda estructura tradicional, esto es, histórica, el romance —a semejanza de las especies vivientes— se conserva transformándose, garantiza la sobrevivencia de la estructura heredada, adaptándola al ambiente en que se reproduce. Y sólo muere el día en que pierde su apertura, su libertad de generar individualidades nuevas.

EL MITO SE HACE HISTORIA

El romancero antiguo nos es básicamente conocido a través de la selección que de él realizaron los impresores de pliegos sueltos y cancioneros de bolsillo (dos de los más saneados negocios editoriales en la

primera mitad del siglo XVI). Antes de la letra impresa, y mientras duró el negocio, el romancero oral, para entonces género «pop», se cantaba en los más varios ambientes, tanto por los iletrados como por aquellos que, simultáneamente, participaban en el consumo de la *otra* literatura, la de la cultura «oficial». Después de 1551, el romancero oral y el romancero escrito correrán caminos en gran parte independientes.

El romance, convertido en un «género» perfectamente admitido por la cultura oficial, tendrá en adelante una historia literaria. A la vez, los romances «viejos» y otros de más reciente creación seguirán viviendo como poesía oral; pero, poco a poco, esa poesía oral irá quedando excluida de los círculos literarios y en el curso del siglo XVII vendrá a ser ya considerada como exclusivo patrimonio de los incultos. Mientras el romancero «literario» prefirió poner en primer plano los temas históricos y épicos nacionales, en detrimento de los novelescos y caballerescos, debido quizá a las preferencias ideológicas que editores y coleccionistas creyeron percibir o tendieron a impulsar en el público lector; en cambio, la tradición oral rechazó de plano ese «conservadurismo» y promovió a una posición central los temas novelescos.

El estudio de este romancero, no conexionado con la historia nacional (real o ficticia), ni con el de nuestros vecinos, «moros» o «franceses», sólo ha atraído, sin embargo, la atención preferente de los comparatistas y, por tanto, se ha ido ajustando a los cambiantes objetivos del comparatismo. La «nostalgia del prototipo» ha sido modernamente sustituida en la crítica comparatista por la «nostalgia del arquetipo». La búsqueda de las estructuras narrativas, aislándolas de la historia, permitió a los sincronistas descubrir la existencia de modelos universales, acrónicos, de mitos. Por su parte, otros críticos defendieron la constante presencia del referente en cualquier relato, la forzada homología entre las «libres» creaciones de un autor y la realidad socio-económica en que el creador se halla inmerso.

Però unos y otros se conforman con descubrir la armazón en que las obras se sustentan, sin preocuparse después de poner de manifiesto el proceso que conduce desde los modelos a las realizaciones concretas, a los objetos artísticos creados. Creo preciso devolver al objeto artístico el

lugar privilegiado que le corresponde en el caso de las creaciones colectivas de los anónimos transmisores de la cultura tradicional de un pueblo. Al examinar una creación colectiva, de estructura necesariamente abierta, sujeta a reajustes continuos en su expresión y en su significado, se nos impone examinar la evolución del tema en la historia, pero no meramente comparando atomísticamente motivos, sino estructuras narrativas, y no con la intención de determinar esquemas de filiación, sino para comprender cómo esas estructuras son captadas y adoptadas por sociedades distintas y qué cambios han sido necesarios para su pervivencia a través del tiempo y del espacio.

El carácter multinacional de algunas de las estructuras narrativas del romancero exige no perder de vista la posibilidad de paralelos muy lejanos. El romance pan-hispánico de *La muerte ocultada* tiene en Europa occidental paralelos fácilmente reconocibles. La hermandad de ese romance hispánico con la célebre balada francesa *Le roi Renaud* es tan estrecha que podemos considerarlos variantes de un mismo poema. De hecho los viejos comparatistas creyeron que todas las manifestaciones de la balada en las diversas lenguas de la Romania Occidental eran derivaciones de un tronco francés. Pero el comparatismo olvidó la existencia de contactos continuados entre las tradiciones coexistentes y la expansión sucesiva e independiente de motivos nuevos difundidos de una rama de la tradición a otra. La permeabilidad de las fronteras lingüísticas intrarrománicas ha permitido la difusión de innovaciones varias a través del continuo geográfico constituido por la tradición portuguesa, española, catalana, francesa e italiana.

Además, el viejo comparatismo, al no ir más allá de la búsqueda de orígenes y de líneas de derivación, se desinteresó por el problema fundamental del significado de las estructuras que comparaba. Por su parte, el moderno comparatismo estructuralista, interesado, sobre todo, en poder establecer un repertorio limitado de estructuras universales capaz de explicar cualquier relato, primó en su análisis lo permanente acrónico, frente a lo histórico, temporal y espacialmente limitado.

El mito sobrevive, pero no precisamente por ser una estructura universal inamovible, sino por su adaptabilidad a la historia. El mito se

hace historia y habita entre nosotros, y, confundido con la vida misma, busca permanentemente soluciones nuevas a sus planteamientos, a los conflictos que manifiesta.

POETICA DE UNA POESIA COLECTIVA

El método generalmente seguido para poner de manifiesto el proceso creador del romancero oral, y al que yo mismo he recurrido con frecuencia, ha sido, lo mismo en el pasado que en el presente, recurrir al examen de las variaciones que se perciben al confrontar unas con otras las estructuras que se suceden en el tiempo o que coexisten en el espacio; y este método ha sido fundamental para comprender el proceso de transmisión tradicional en su doble vertiente: como renovación incesante de los textos heredados, mediante múltiples iniciativas independientes sujetas a corrientes de renovación estética y ética de origen referencial, y como retención de una estructura heredada del pasado, no sólo memorizada en sus líneas maestras, sino en sus más pequeños detalles constructivos (motivos, variantes, versos). Pero este método apenas permite entrever otro aspecto fundamental de la creación colectiva: los recursos con que se cuenta para re-poetizar el legado tradicional.

No se ha tenido bien en cuenta el hecho de que la transmisión de la balada, del romance, no es tarea o negocio de cantores profesionales, sino una actividad social en que participa cualquiera. El «lenguaje» poético del romancero no es propiedad de unos especialistas, de una escuela de poetas, más o menos populares, sino patrimonio de la colectividad (hasta cierto punto como el lenguaje de cada día). Frente a los «oralistas» (que renuevan el prejuicio clasista de considerar incapaces de creatividad artística al común de las gentes «incultas»), los defensores de la creación colectiva hemos considerado necesario intentar la empresa de definir el romancero (como ejemplo de poesía oral), atendiendo a su «lenguaje» poético, y tratar de descubrir la «poética» de los romances.

Al ir leyendo, *corpus* tras *corpus*, todas las versiones de romances que hemos ido descubriendo, y tener que descodificarlas para reescribir su contenido sin perder ninguna de las variantes de intriga o fábula en ellas presentes, los redactores del Catálo-

go General Descriptivo del Romancero Pan-hispánico, obra aún en elaboración, nos hemos ido percatando de cómo los romances de la tradición oral moderna son sencillos sólo en apariencia. La literatura colectiva de un pueblo no es un producto «natural», es un producto «artesano»; y como toda artesanía tradicional, sus objetos son realizaciones de operarios que no sacan copias fieles de unos patrones fijos, sino que ponen a contribución una herencia de arquetipos y de motivos estructurales y ornamentales con una muy larga historia.

Tradicionalmente, quizá debido al carácter de ciencia «piloto» que ha tenido la lingüística en las Humanidades y en las Ciencias Sociales durante un siglo, en la caracterización de la poesía tradicional frente a la no tradicional (la personal o individualista) se consideró punto esencial el estudio del lenguaje a nivel verbal. Creo, sin embargo, que si queremos descubrir en qué consiste el arte inimitable del romancero, el estudio de su articulación en el plano verbal está lejos de ser lo más característico y definitorio.

Mucho más caracterizador del arte del romancero es su lenguaje poético, tanto en el nivel de la intriga como en el de la fábula. La impresión que generalmente se tiene de que la llaneza del romance rechaza el lenguaje figurativo creo que deriva de no haber sabido leer el lenguaje poético del romancero.

La importancia del «vocabulario» poético en el lenguaje del romancero no se ha comprendido bien, ni aún por aquellos que han dedicado atención preferente a la composición «formulaica» de la poesía oral, pues han partido siempre de la creencia de que las fórmulas pertenecen al nivel de articulación verbal, cuando son parte de aquel nivel en que la intriga constituye el significado, y el discurso, el significante. Las fórmulas son tan *tropos* como pueda serlo la metáfora. Y podemos decir que gracias a ellas reconocemos el lenguaje romancístico como tal.

La caracterización del lenguaje poético del romancero no concluye, claro está, con el examen de su léxico, de las unidades manejadas para presentar escénica, dramáticamente la intriga, y de las unidades utilizadas para articular artísticamente, en una intriga, la fábula; hay que considerar también, tanto en uno como en otro nivel, las peculiaridades de su sintaxis.