

HACIA UNA POÉTICA DEL ROMANCERO ORAL MODERNO

Cuando a fines del siglo pasado Menéndez Pidal dedicó, en su primer libro, un capítulo al Romancero, tan sólo le interesó como un eslabón en la cadena tradicional que enlaza la épica juglaresca con el teatro nacional del Siglo de Oro y sus derivaciones modernas. Pero el hallazgo, en 1900, del Romancero oral castellano le hizo pronto fijarse en otro tipo de tradicionalidad bien diversa de la tradicionalidad literaria: en la tradicionalidad de la poesía oral de creación colectiva.

No hay duda que el énfasis de sus investigaciones siguió estando dirigido a descubrir cómo la memoria colectiva es capaz de retener, durante siglos y siglos, el recuerdo poético de un conjunto de pormenores tocantes a un suceso pretérito real o imaginario. Pero no por ello olvidó el destacar la importancia de la recreación en el curso de la transmisión. A él debemos, sobre todo, observaciones preciosas acerca del estilo no primigenio de los romances tradicionales y acerca de las diferencias entre la renovación que se opera en un poema de tradición oral, abierto a la recreación «colectiva», y la renovación de un tema tradicional al transmitirse por vía literaria, letrada.

Sin embargo, la preponderante atención concedida por Menéndez Pidal al descubrimiento de los lazos ocultos que unen la tradición oral moderna a la antigua y la tradición romancística a la épica o a los sucesos históricos, le hicieron relegar a un segundo plano el estudio del proceso tradicional como creación y a conceder menos importancia de lo que hubiéramos deseado a la definición del «inimitable» estilo colectivo.

Recientemente, al avanzar los años 60, el fenómeno literario de la creación «colectiva» en el Romancero de tradición oral ha vuelto a ser un tema de actualidad. Como reacción a la orientación «historicista» anterior, el énfasis ha recaído ahora en el proceso creador. En esta perspectiva coinciden dos estudiosos de orientación muy diversa: Paul Bénichou (1963, 1968) y Giuseppe Di Stefano (1967).

Bénichou protesta del desinterés con que ha solido considerarse lo que es, propiamente, la esencia de la tradicionalidad: la incesante actividad creadora de la multitud no literaria. Al examinar, a modo de ejemplo, el romance de *La muerte del príncipe don Juan* (cuyo arquetipo de fines del siglo xv desconocemos) o el romance de *El cautivo* (del que se conserva

un texto viejo, del siglo XVI), Bénichou destaca, magistralmente, cómo las diferentes ramas de la tradición han entendido en época moderna el contenido poético del romance y cómo los transmisores del poema tradicional han ido desarrollando, en unas regiones y otras, las varias posibilidades temáticas que subyacían en el prototipo, abriendo al romance diversos y nuevos horizontes poéticos. La moderna poesía que surge así de los viejos materiales es, en muchos casos, poesía plebeya (según corresponde al medio cultural en que el Romancero vive desde hace cuatro siglos), pero no por eso menos humana e intensa. El valor poético de un texto tradicional no depende de su grado de fidelidad a los arquetipos romancísticos del siglo XV o al tono aristocrático predominante en los Romanceros del siglo XVI.

Mi sola objeción a estos estudios es que Bénichou, al reaccionar contra la perspectiva «arqueológica», desvalora excesivamente lo que en el Romancero oral moderno hay de herencia tradicional. La capacidad creadora del autor-legión no se manifiesta sólo en las más llamativas innovaciones, sino en la retención selectiva y en la adaptación a una estructura renovada de los motivos, variantes o versos procedentes de tiempos pasados. Si la capacidad renovadora de la tradición explica la eterna actualidad temática y poética que los romances conservan en la sociedad donde continúan cantándose, la extraordinaria capacidad retentiva de la memoria comunal nos pone de relieve que para el público cantor las narraciones romancísticas tienen también el atractivo de evocar una «edad dorada» atemporal, en que los dramas de la vida humana se desarrollan en un ambiente de superior poesía.

La reacción de Di Stefano frente a los métodos de estudio de la crítica «tradicionalista» es más radical. Cree preciso devolver a las varias versiones de un romance la dignidad de «poemas», y descubrir en cada una de ellas las intenciones artísticas, ideológicas y morales nuevas que han motivado la reestructuración del tema. Para ello se aplica a leer cada una de esas versiones como una estructura poética diversa en que los elementos o motivos tradicionales, de varia procedencia, adquieren un nuevo significado en virtud de su copresencia y de su especial organización. En el romance elegido como ejemplo, *Helo, helo por do viene el moro*, Di Stefano acierta a describir la importante transformación poética del tema ocurrida en las versiones del Occidente de la Península fijándose en cuatro puntos clave: la adquisición, por parte de la hija del Cid, de una voz personal; la conversión del diálogo «amoroso» entre la doncella y el moro en centro del drama (con lo que el romance bascula en una dirección que está a punto de producir una mutación temática); la reinterpretación del verso

sibilino en que hablaba el caballo, y la elevación del «perro moro» del romance del siglo xvi a la categoría de figura trágica.

Creo con Di Stefano que cada una de las versiones de un romance —que la curiosidad de los hombres de letras ha fijado en el papel— no es una mera sucesión de elementos o motivos tradicionales. Pero, a mi parecer, Di Stefano exagera la autonomía poética de cada versión, olvidando que todas ellas son manifestaciones fugitivas y ocasionales de un poema tradicional preexistente y que lo heredado por cada portador de folklore no es un tema, sino un romance, una estructura tradicional, a cuya creación (siempre inacabada) han venido colaborando múltiples cantores-autores, generacional, cultural y artísticamente diversos. La renovación de un romance en el curso de su tradición oral es muy distinta que la renovación de un tema literario al ser tratado por sucesivos autores.

En mis propios trabajos de estos últimos años (1969, 1970), aunque he seguido mostrándome más inclinado que Bénichou y que Di Stefano a llamar la atención sobre la capacidad de recuerdo de la memoria colectiva, también me he interesado muy insistentemente por la capacidad creadora de la tradición oral. Sobre todo me he fijado en casos extremos, como la metamorfosis de un romance trovadoresco de Juan del Eencina en un romance con argumento.

Considerados en conjunto, todos estos trabajos de los años 60 que venimos reseñando nos han ejemplificado, como nunca antes se había ejemplificado, la enorme creatividad de la poesía de transmisión oral, y nos han puesto de manifiesto cómo «vive» un romance, cómo los cantores que se recrean con su canto van descubriendo o introduciendo en él nuevos sentidos, adaptando el contenido y el texto del viejo poema a las nuevas preocupaciones, a los nuevos gustos de una época nueva, de un ambiente nuevo. Ocasionalmente, nos han ilustrado también el no menos extraordinario poder retentivo de la memoria colectiva.

Pero con estas observaciones apenas hemos avanzado en la caracterización, desde un punto de vista poético, de esa «nueva» poesía. Es cierto que Bénichou ha observado, de pasada, algunas «tendencias» de la tradición oral moderna, en general, o de una rama de la tradición, en particular. Baste recordar una nota característica del Romancero portugués descubierta por Bénichou: la tendencia a introducir en los poemas una tonalidad elegíaca. Por mi parte, también he llamado la atención sobre los recursos utilizados para dramatizar la fría narración de un romance «erudito» (como *El sacrificio de Isaac*) y he examinado, con algún detalle, cómo el desplazamiento del foco de interés en un romance (*Helo, helo por do viene*) fomenta la metátesis de varios motivos que tienden a ser

atraídos a la escena focal desde otras partes del romance, etc. Sin embargo, debemos reconocer que las peculiaridades de los poemas de tradición oral no han sido aún definidas y que estamos muy lejos de haber explicado el proceso de la transmisión colectiva o, lo que viene a ser lo mismo, la creación poética colectiva.

Para superar esta etapa de nuestros conocimientos creo que es preciso acudir a los estudios cuantitativos. Todo intento de definir la poesía tradicional o de describir la variación debe basarse en observaciones respaldadas por datos estadísticos demostrativos y no tan sólo en ejemplos ilustrativos.

El trabajo más completo y mejor elaborado referente al Romancero oral en que se hace uso de datos cuantitativos es un estudio de Braulio do Nascimento publicado en 1964. Su propósito es «medir» la variación de un romance (*El veneno de Moriana* en 47 versiones brasileñas), estudiando con criterios estadísticos el vocabulario del corpus de textos reunidos, así como los índices de variación. Do Nascimento distingue, desde un principio, entre la estructura y la variación verbales, de una parte, y la estructura y variación temáticas, de otra. En un minucioso examen de la estructura verbal va llamando la atención sobre la extensión del vocabulario (número de semantemas en cada versión y en el conjunto de las versiones), sobre la frecuencia relativa de los varios tipos de vocabulario (predominio de los verbos, 55 por 100, sobre los sustantivos, 41 por 100; notabilísima escasez de adjetivos, 4 por 100), sobre la enorme variabilidad del vocabulario y sobre la mayor resistencia de los semantemas verbales a la variación, etc., y concluye por establecer un índice de variación con que medir la de cada octosílabo del romance. Al estudiar, después, los procesos de variación, destaca en primer término la relevancia de la participación emotiva del portador de folklore; pero sus observaciones se hacen mucho más detenidas al examinar la variación en el plano de la expresión. Según sus conclusiones, el fenómeno de variación es, básicamente, un proceso que atañe a la estructura verbal. Recursos como la anástrofe, la sinonimia, la aglutinación, el eufemismo, etc., permiten una constante variabilidad en la estructura verbal sin que la estructura temática llegue a alterarse.

El método estadístico ha permitido a Do Nascimento examinar la variación como un proceso que se identifica con la transmisión misma, y describirla, no en función de unos pocos ejemplos en que la invención reina señora sobre el recuerdo (como hacen Bénichou o Di Stefano), sino atendiendo a cómo se manifiesta en la totalidad de las versiones tradicionales de un romance. Esto me parece de interés fundamental. El papel de la variación verbal, desatendido por la nueva crítica, recobra en este

trabajo toda su importancia y llega a ser considerado como el punto de arranque de la incesante renovación de los poemas.

Aunque estoy convencido que Do Nascimento está en lo cierto cuando considera que los cambios en la estructura verbal son mucho más constantes y más esenciales a la poesía de tradición oral que los cambios en la estructura temática, creo sin embargo que se propasa al deducir de aquí que el fenómeno de la variación atañe sólo básicamente a la estructura verbal y que, en conciencia, no se puede hablar de variación en la estructura temática del romance.

No sé si esta conclusión se debe a haber usado como «muestra» estadística un solo romance o una sola rama de la tradición; pero me parece evidente que no puede generalizarse a la **tradición romancística** en conjunto. Aunque nos falten, por el momento, otras estadísticas que contradigan esa conclusión, los romances estudiados por Menéndez Pidal y por Galmés y por mí para destacar el interés de la «geografía folklórica» o los utilizados por Bénichou, por Di Stefano o por mí para mostrar la creatividad de la tradición oral son prueba más que suficiente de que la adaptación de un romance, en su peregrinación por el espacio y por el tiempo, a la realidad vivencial de los portadores de folklore no se reduce a la mera actualización de su estructura verbal. Con relativa frecuencia la renovación tiene su punto de arranque en la estructura temática y no son raros los casos en que el poema sufre una reorientación temática profunda. Más adelante estudiaremos un caso ejemplar.

Esta objeción a una de las conclusiones de Do Nascimento no resta validez al método empleado. Por el contrario, nos sugiere intentar ampliar las investigaciones estadísticas considerando conjuntamente las varias ramas de la tradición en que se canta un romance y un conjunto de romances, en vez de uno solo.

Sin conocer el trabajo de Do Nascimento, cuatro estudiantes graduados de la University of Wisconsin realizaron en 1969 un trabajo de seminario colectivo (bajo mi dirección) en que intentaron una caracterización literaria del Romancero tradicional mediante el estudio de 383 versiones de 18 romances distintos. Por una parte trataron de observar toda una serie de «caracteres de los poemas tradicionales»; por otra examinaron dinámicamente «la creación poética de la tradición» comparando las versiones modernas con sus antecesores del siglo xvi (en unos casos con sus arquetipos no tradicionales, en otros con versiones quizá procedentes ya de la tradición oral). A pesar de sus naturales deficiencias, este trabajo nos reveló algunas «tendencias» estilísticas del Romancero oral, y sobre todo nos convenció del interés de las estadísticas.

El «corpus» manejado resultó insuficiente para medir varios de los caracteres estructurales estudiados (tipos de comienzo y de desenlace, por ejemplo), pero permitió hacer observaciones muy interesantes acerca de las proporciones de discurso directo.

El contraste entre las varias ramas de la tradición es en este punto bien significativo:

	<i>Tanto por ciento.</i>
Judíos de Oriente.....	49
Judíos de Marruecos.....	55
Cataluña.....	63
Canarias.....	67
Sur de España.....	67
Norte de España.....	69
América.....	75
Portugal.....	80

La importancia de estas cifras se subraya si tenemos en cuenta que los romances viejos tradicionales examinados tenían sólo un 50 por 100 de discurso directo y los romances viejos eruditos un 30, y que los romances orales modernos derivados de estos eruditos han logrado aumentar el diálogo hasta un 53 por 100.

Estas cifras nos dicen claramente que el Romancero oral moderno ha ampliado sensiblemente la tendencia del Romancero tradicional viejo a utilizar el diálogo para presentar vivamente, como ocurriendo ante nuestra vista, el drama que cuenta el poema. También nos evidencian que el Romancero Judeo-español se mantiene aún muy próximo, en este aspecto estructural, al viejo, y que la tradición americana y la portuguesa son las más revolucionarias, las que están adaptando el Romancero con mayor decisión a unos moldes poéticos nuevos.

Naturalmente, las cifras son datos que tenemos que interpretar poniéndolos en relación con observaciones de carácter diverso. El crecimiento del diálogo en las versiones portuguesas y su estabilidad en las marroquíes se relacionan, sin duda, con otro hecho observado: la tendencia de la tradición portuguesa a completar los romances con desenlaces extensos, en que se hacen explícitas las reacciones sentimentales del cantor ante el drama que se ha desarrollado en el romance, y la preferencia de la tradición judeo-marroquí por los finales abruptos o formularios. Por

otra parte, el dialogar una escena es una invención dramatizadora que corre parejas con otros procesos innovadores. Baste recordar la tendencia de la tradición a escenificar lo que inicialmente era sólo una frase enunciativa. Por ejemplo un verso como: «quando en su casa le vido / como a rey le aposentaua», en el romance erudito de *Lucrecia*, puede convertirse en: «Lucrecia le vido entrar / como rey le dio posada: // pusole silla de oro / con las cruces esmaltadas // pusole mesa de gosnes / con los sus clavos de plata // pusole mantel de hilo / toallas de fina holanda // pusole a comer gallinas / a beber vino sin agua // con un negro de los suyos / mandole a hacer la cama; pusole cinco colchones / sábanas de fina holanda // pusole almohadon de seda / cobertor de fina grana».

En fin. Lo hecho hasta aquí es aún poco. Pero bastante para convencernos de que los estudios estadísticos, con su objetividad matemática, representan un camino nuevo, de posibilidades extraordinarias, para penetrar en la esencia de la poesía oral, para llegar un día a describir la Poética de la poesía de creación colectiva.

Creo, pues, que ha llegado el momento de intentar abordar estos trabajos aprovechándose de técnicas nuevas.

Últimamente, una becaria externa de la CSMP, Suzanne Petersen de la University of Wisconsin, ha comenzado a estudiar, como tesis doctoral, con ayuda de una computadora «Univac» medio millar de textos de un mismo romance, el de la *Condesita* (aprovechando su publicación en los volúmenes IV y V del *Romancero tradicional*). Su plan de acción consiste en descomponer el «corpus» a tres niveles:

a) Creando una lista de versos originales, esto es irreductibles a una identificación con otros, en que se recogen todas las ocurrencias de ese verso en todas las formas específicas en que aparece.

b) Elaborando, paralelamente otra lista de elementos temáticos, esto es de unidades mínimas narrativas, donde quedarán a su vez inventariadas todas las ocurrencias de cada elemento con referencia al verso del texto en que aparecen.

c) Reduciendo a un vocabulario todas las palabras de todos los textos, convenientemente identificadas a través del número de la versión, el número del verso y el de la posición que ocupan en el verso y calificadas con varias notaciones (para especificar la clase gramatical a que pertenecen, el acto o escena del romance en que se hallan, si se encuentran en discurso directo, si llevan la asonancia del verso, etcétera).

A partir de estas claves y concordancias será posible obtener de la computadora una información preciosa acerca de una multitud de características del «corpus» de textos objeto de estudio.

Ante todo, podremos describir la estructura «profunda» del romance y clasificar, con respecto a ella, las ocasionales estructuras «de superficie» en que se nos manifiesta.

La estructura temática «profunda» quedará patente al clasificar los elementos temáticos por su frecuencia y su difusión y al establecer estadísticamente su orden más común. La estructura verbal, al realizar análogas mediciones con referencia a los versos «originales» y al determinar adicionalmente la forma más representativa de cada uno de esos versos. Además, podremos saber la extensión media del conjunto del romance y de cada uno de sus actos o escenas en particular, las proporciones medias de discurso directo (respecto al total de versos del romance) y su distribución a lo largo del poema (en tercios automáticos y por escenas), qué tipo de comienzos y de finales son dominantes, cuál es la proporción media de versos de estructura formularia, etc. También podremos determinar la extensión total y la extensión media del vocabulario, la frecuencia de los varios tipos de vocabulario (verbos, sustantivos, adjetivos, nexos subordinantes, etc.), los sintagmas de más alta ocurrencia, los formulismos sintácticos más repetidos, las palabras portadoras de la rima más habituales, etcétera.

Una vez definidas las características medias del romance, estaremos en condiciones de comparar cada versión, o cada grupo de versiones que nos interese considerar unitariamente, con esa estructura «profunda» y de medir sus divergencias respecto a la norma. Y tras establecer la curva de apartamiento respecto a esa norma, podremos clasificar en categorías varias el conjunto de las versiones tradicionales, distinguiendo entre las que se ajustan a la estructura mayoritaria y las que disienten llamativamente en una u otra dirección. Al mismo tiempo, podremos contrastar estructuralmente las varias ramas de la tradición y aún las varias regiones.

Por otra parte, la computadora nos proporcionará también datos muy precisos acerca de la variación, tanto verbal como temática. La variabilidad del vocabulario y de cada una de las categorías gramaticales del vocabulario podrá ser medida, tanto en conjunto (considerando el romance como un todo), como en el marco de cada uno de los versos «originales», o en posiciones especiales (como la rima).

También podremos medir el polimorfismo (absoluto y relativo) de de cada verso «original» y establecer una curva que nos permita clasificar los versos por su índice de variabilidad.

Al nivel verso cabe también calcular la frecuencia de cada uno de los tipos de variación encontrados:

Anástrofe.

Variación sintáctica interna de un semantema.

Variación sintáctica no interna.

Sinonimia.

Equivalencia semántica ocasional.

Equivalencia semántica parcial, con degradación o aumento de la información.

Omisión o adición de un semantema.

Equivalencia acústica o interpretación errónea.

Reestructuración profunda de la expresión sin alteración básica del contenido.

Sustitución de un octosilabo por otro poéticamente equivalente.

Finalmente, al nivel acto o escena, podremos observar la sustitución de unos versos «originales» por otros pidiéndole a la computadora que nos confronte todos los versos portadores de un mismo elemento temático.

A su vez, la variación temática resultará medible contrastando la riqueza de elementos temáticos presentes en cada acto o escena del romance en las varias versiones, la variabilidad en la extensión de cada acto o escena, las diferentes proporciones de discurso directo en la totalidad del romance, en cada terceto del romance y en cada acto o escena, etcétera.

En fin, las posibilidades de poner en relación unas con otras las múltiples observaciones cuantitativas son tantas que el problema estribará en seleccionar de todos los datos que puede proporcionar la computadora los que resulten más significativos, los que mayores perspectivas nuevas nos abran.

Naturalmente, el estudio de *un* romance no agota el tema.

En el caso concreto del romance estudiado por Suzanne Petersen echamos, ante todo, de menos la posibilidad de combinar las observaciones sincrónicas con observaciones diacrónicas, ya que las versiones manejadas del romance de *La condesita* son más o menos contemporáneas (proceden todas de la recolección de los siglos XIX y XX).

Para ejemplificar la importancia de las comparaciones diacrónicas acudiré a otro trabajo también en ciernes. Se trata de un artículo que preparo, en colaboración con Theresa Catarella, de la University of California, San Diego, para el *Homenaje a Rodríguez Moñino*. Es un estudio del romance fronterizo caballeresco *Don Manuel de León y el moro Muza*. En este caso conocemos un texto viejo, del siglo XVI, que puede ser considerado como el prototipo de las versiones orales del siglo XX. No pasan de cinco y todas ellas proceden de una sola provincia: Santander.

Dejando a un lado las conclusiones basadas en la comparación sin-

crónica de las versiones modernas entre sí, voy a comentar algunos resultados de la comparación diacrónica.

Con objeto de reducir a datos computables la renovación de los versos, decidimos observarla negativamente a través de lo que en el romance permanece de la versión del siglo xvi. Empleamos una escala de tres grados: *A*) versos idénticos, *B*) versos casi iguales, *C*) versos semejantes (en que la memoria textual del verso base es evidente), *D*) versos emparentados (esto es, aquellos que, aun siendo distintos, conservan cierta relación en el plano verbal con sus supuestos antecesores y parecen, por tanto, descender de ellos).

Sorprendentemente, la tradición moderna en conjunto sólo retiene cinco octosílabos idénticos, 10 iguales o casi y 12 semejantes, y como media las versiones del siglo xx únicamente conservan memoria fiel (*A* + *B*) de un 6 por 100 de los octosílabos viejos y sólo se relacionan íntimamente (*A* + *B* + *C*) con la versión del siglo xvi en un 8 por 100 de sus propios versos. En fin, alguna de las versiones orales modernas sólo se emparenta (*A* + *B* + *C* + *D*) con la vieja a través de cuatro octosílabos (esto es, de un 10 por 100 de sus versos).

Esta capacidad de olvido es una característica de la memoria colectiva que no conviene desestimar, pues no se debe a un desinterés por el poema tradicional o a una incapacidad de retener las incidencias del relato, sino a la actividad renovadora del autor legión. Basta para ponerlo de manifiesto el observar que la longitud media del romance en la tradición moderna es igual a la de la versión vieja.

Para comprender mejor el papel del olvido conviene insistir en que los versos y reminiscencias verbales de la versión del siglo xvi conservados en las versiones del siglo xx, aunque parezcan pocos en número, son suficientes para afirmar, sin vacilaciones, que entre la tradición antigua y moderna ha habido una tradición textual. En consecuencia, la sustitución de un 92 por 100 de los versos viejos por otros de nuevo cuño se ha efectuado en el poema sin que en ningún momento de la transmisión el portador de folklore haya perdido la noción de estar repitiendo un romance con un determinado texto.

Si la continuidad textual no impide la casi total sustitución de unos versos por otros, la continuidad temática tampoco impide que se produzcan grandes alteraciones en la estructura del romance durante su transmisión plurisecular. Por ejemplo, aunque las versiones modernas mantienen en sus principales incidencias la línea del relato del siglo xvi; ello no obsta para que el discurso directo, que en la versión vieja representaba sólo el 35 por 100 del romance, se eleve ahora, como media, a un 49 por 100.

Más importante que este aumento en la proporción de discurso directo es su redistribución en el romance. Mientras en el texto del siglo xvi se concentraba en dos escenas, las versiones modernas lo extienden a lo largo de todo el romance.

Si contemplamos más en detalle este aumento y esta redistribución del discurso directo, la importancia de la transformación resulta patente.

El romance puede dividirse en cuatro escenas y una conclusión. En la escena primera (presentación y reto del moro) la versión del siglo xvi tenía un 100 por 100 de discurso directo; las versiones modernas lo han reducido a un 50. La segunda escena (en que don Manuel se apresta al combate) carecía de discurso directo; ahora tiene un 36 por 100. En la escena del enfrentamiento entre los dos campeones, la versión antigua era básicamente dialogada, tenía ya un 70 por 100, y lo ha conservado: 80 por 100. El combate carecía en lo antiguo de discurso directo; en las versiones modernas tiene un 31 por 100 de diálogo. Finalmente, la conclusión, que también era sin discurso directo, llega a tener un 80 por 100 de diálogo o discurso directo.

Me parece evidente que hay una relación entre la mayor o menor proporción de discurso directo y la importancia que se concede a una escena. Si lo dudáramos, bastaría comparar la redistribución del discurso directo con los cambios en la extensión relativa de unas escenas y otras ocurridas desde el siglo xvi al xx: Mientras la escena segunda, en que don Manuel se apresta para salir al encuentro de Muza, aumenta del 23 por 100 al 44 y el desenlace crece del 10 por 100 al 18, las escenas 3.^a y 4.^a (enfrentamiento de los campeones y combate singular) disminuyen, una y otra, desde un 32 por 100 y un 23, a un 13 y un 12 y la escena inicial permanece casi igual.

Creo que no cabe duda. La redistribución del discurso directo se debe a que el romance ha sufrido un reenfoque. Mientras en la versión antigua lo que importaba era la competición entre los dos campeones, el caballero moro y el cristiano, la tradición moderna ya no considera ese tema como el fundamental. Lo que interesa a los cantores modernos es la escena en que el caballero cristiano se apresta para el encuentro, pues en ella tiene una dramática y sentimental entrevista con su amada. En la versión antigua el romance tenía ya un tono caballeresco gracias a tres breves, brevísimas, alusiones a las damas como testigos de la competición; pero la tradición ha desarrollado ese tema subyacente, haciendo de la despedida de don Manuel y su enamorada el nuevo centro del poema. Por otra parte, la tradición moderna no se satisface con los finales sugerentes, que tanto abundan en el Romancero del siglo xvi, y quiere finales explícitos, en que la historia, el cuento, quede convenientemente rematado. De ahí que estas

dos partes del romance hayan adquirido una extensión muy superior a la que antes tenían; y de ahí también que un procedimiento tan consustancial con el dramatismo, con la actualización de la acción, como el discurso directo, haya sido especialmente favorecido en las secciones hacia las cuales converge la atención de los cantores modernos.

En fin. Creo que, tomando como punto de partida este artículo piloto, nos será posible preparar otra tesis doctoral que tenga como objeto el estudio, a la vez sincrónico y diacrónico, de un romance bien representado en la tradición antigua y con una amplia descendencia en la tradición moderna: *El Palmero*, por ejemplo, o *El caballero hurlado*. Tanto en uno como en otro de estos romances, la comparación de los textos de los siglos xv y xvi y de las versiones de los siglos xix y xx nos permitirá establecer contrastes entre las tendencias estructurales del Romancero viejo y las del Romancero oral moderno, y nos ayudará a determinar, con mayor precisión, cómo se renueva el texto y contenido de un romance en el curso de su transmisión.

Si el introducir la comparación diacrónica en los estudios estadísticos sobre la estructura del Romancero de tradición oral y sobre el proceso de la variación me parece importante, no creo que lo sea menos el intentar romper la limitación que supone el constreñir siempre las observaciones a un solo romance. Por ello, al mismo tiempo que planeamos estas tesis sobre un solo romance con cientos de versiones, tenemos el propósito de orientar otra u otras hacia el estudio, en términos estadísticos, de la poética de las varias ramas de la tradición, estudiada en los grandes Romanceros regionales. Comenzaremos con las colecciones publicadas que más se prestan a ello (*La flor de la marañuela* de Canarias, *El Romancero de la Montaña*, quizá el *Folklore do Concelho de Vinhais*), antes de intentar lo mismo con las grandes colecciones inéditas.

El problema de todo este programa es que los trabajos han de basarse en una labor previa, que también requiere la cooperación de muchos: la edición cuidadosa de los millares de textos atesorados en Archivo Menéndez Pidal y de cuantas versiones desconocidas pueda aportar una diligente actividad bibliográfica y la exploración directa de la tradición oral. Por ello, la Cátedra Seminario Menéndez Pidal de la Universidad de Madrid ha comenzado a organizar unos Laboratorios de Poesía Oral y Romancero donde hallen acogida, no sólo los especialistas que trabajan habitualmente en estos campos de investigación, sino también jóvenes doctorandos, españoles y extranjeros, interesados en tomar contacto con este inmenso campo de la poesía de tradición oral. La cosecha es mucha y los trabajadores aún pocos.

BIBLIOGRAFÍA

- R. MENÉNDEZ PIDAL, *La leyenda de los infantes de Lara* (Madrid, 1896), pp. 81-117 (3.ª reimpresión adicionada con una tercera parte, Madrid, 1972). Los estudios doctrinales de 1909 a 1922 de mayor interés pueden leerse ahora agrupados en *Estudios sobre el romancero* (Madrid, 1972). Véase también su obra de síntesis *Romancero hispánico. Teoría e historia*, I-II (Madrid, 1953).
- P. BÉNICHOU, «Variantes modernas en el romancero tradicional: Sobre la muerte del príncipe D. Juan», *RPh*, XVII (1963-64), pp. 235-252; *Creación poética en el romancero tradicional* (Madrid, 1968).
- G. DI STEFANO, *Sincronía e diacronía nel Romanzéro* (Pisa, 1967).
- B. DO NASCIMENTO, «Processos de variação do romance», *RBF*, IV (1964), pp. 59-125; «As seqüências temáticas no romance tradicional», *RBF*, VI (1966), pp. 159-190.
- D. CATALÁN, *Siete siglos de Romancero* (Madrid, 1969); *Por campos del Romancero. Estudios sobre la tradición oral moderna* (Madrid, 1970); «Memoria e invención en el Romancero de tradición oral», *RPh*, XXIV (1970-71), pp. 1-24 y 441-463; «El romance tradicional, un sistema abierto» *Primer Coloquio Internacional sobre el Romancero Hispánico: La tradición oral moderna* (Madrid, 1972).
- S. PETERSEN, «Cambios estructurales en el Romancero tradicional», *Primer Coloquio Internacional sobre el Romancero Hispánico*.

DIEGO CATALÁN.

Universidad de California