

SIMPOSIO SOBRE PATRIMONIO INMATERIAL

LA VOZ Y LA MEMORIA

Palabras y mensajes en la tradición hispánica

Organiza

Fundación Joaquín Díaz

© de la edición **Fundación Joaquín Díaz**

© de los textos **Sus autores**

1.^a edición, mayo de 2006

ISBN **84-934808-4-3**

D.L. **M-21790-2006**

Diseño y producción **Juan Antonio Moreno / tf. media. Urueña**

Maquetación **Francisco Rodríguez / tf. media. Urueña**

Fotomecánica **Cromotex**

Impresión **TF. Artes Gráficas**

ARTE VERBAL ANTES DEL RENACIMIENTO

6

Homero y el arte verbal

Luis Alberto de Cuenca

18

Auralidad y oralidad:
composición, ejecución
y transmisión oral
en el gregoriano

Ismael Fernández de la Cuesta

36

Oralidad y recursos orales
en la lírica trovadoresca: texto
y melodía. La "oralidad"
un paradigma eficiente

Antoni Rossell

LITERATURA Y ORALIDAD

66

Voz, sentido y diálogo en Bajtín

Tatiana Bubnova

76

Literatura y oralidad
en los costumbristas

Salvador García Castañeda

92

Teoría y práctica del romance
en Unamuno (1894-1927)

Bénédicte Vauthier

LA TRADICIÓN Y LO ORAL

108

Palabras y mensajes
en la escena,
lugar de memoria

Joaquín Álvarez Barrientos

122

Entre material e inmaterial:
el patrimonio de cordel

Jean François Botrel

132

Esencia del canto,
germen del cuento

Jorge Manrique Martínez

156

La tradición oral
y el arte verbal

Joaquín Díaz

170

Currículos

Homero y el arte verbal

Luis Alberto de Cuenca



El autor más antiguo de la literatura griega es también el más grande: Homero. En sus dos epopeyas en hexámetros, la *Ilíada* y la *Odisea*, compuestas hacia el siglo IX u VIII antes de Cristo, Homero nos introduce en un mundo muy especial reservado a los héroes, un mundo en el que los sentimientos básicos del ser humano –el amor, la amistad, el odio, el coraje, la venganza, el honor, el dolor, la fidelidad, la traición, etc.– se dirían recién creados, y ello en razón a la frescura y grandeza con que aparecen en cada personaje.

En más de quince mil versos, Homero refiere en la *Ilíada* la cólera de un héroe, Aquiles, y las consecuencias de esa cólera en el décimo año de contienda entre aqueos o griegos y teucros o troyanos al pie de Ilión o Troya. Los personajes que pueblan los veinticuatro cantos o rapsodias de la *Ilíada* constituyen modelos literarios y humanos inigualables. Allí está Aquiles, casi divino, pero capaz de sentimientos tan arraigados en el hombre como el de la más pura y elevada amistad; su antagonista, el troyano Héctor, mucho más cercano a nosotros, cuyo postrer diálogo con su mujer, Andrómaca, es digno de figurar entre los fragmentos más bellos de la literatura universal. Allí está también Agamenón, orgulloso y altivo, pero rebosando nobleza por todas partes; el viejo Néstor, astuto y sabio; el joven Diomedes, intrépido y audaz en el combate, incluso si son dioses sus adversarios. Y, entre las mujeres, la reina Hécuba, cuya altivez supera la de su esposo, el soberano Príamo, y en cuyo desdén regio no es difícil percibir el disfraz de un secreto amargo; la fiel Andrómaca, tierna esposa y madre, y Helena, la causante de la guerra, la *femme-objet* por excelencia de la epopeya, que no aparece mucho, pero que, cuando aparece, lo hace sumergida en el abatimiento y la soledad.

Junto a la *Ilíada*, Homero compuso también la *Odisea*, algo más breve (doce mil hexámetros largos), cronológicamente posterior y esencialmente diferente. La *Odisea* tiene más de relato, de novela de aventuras, que de epopeya. En ella se nos cuentan las peripecias de Ulises u Odiseo –uno de los héroes griegos que combatieron en Troya– en su accidentado viaje de regreso a la isla de Ítaca, su patria, una vez conquistada Ilión.

De Homero poco o nada sabemos. Y los antiguos no sabían mucho más que nosotros. Las *Vitae Homeri* que nos ha legado la Antigüedad son biografías generosamente noveladas, repletas de detalles falsamente precisos. El testimonio más serio, dentro de lo fabuloso, sigue siendo el que aporta Proclo en su *Crestomatía*, fechable en el siglo V de nuestra era.

Lo he traducido para la ocasión, tomándolo de la edición oxoniense de los *Homeri Opera* llevada a cabo por David B. Monro y Thomas W. Allen (vol. v, pp. 99-102):

No es fácil determinar de qué padres nació Homero ni cuál fue su patria. El poeta observa al respecto un completo mutismo, y cada comentarista ha formulado una conjetura diferente. Los hay que afirman que nació en Colofón; otros, que en Quíos; otros, que en Esmirna; otros, que en Íos; otros, que en Cime. No hay ciudad en el mundo que no lo haya reivindicado como suyo, por lo que se lo podría conceptuar como cosmopolita.

Los que lo consideran natural de Esmirna dicen que tuvo por padre a un tal Meón y que nació a orillas del río Meles, de donde lo llamaron Melesígenes; y que, entregado como rehén (ὄμηρεῖαν) a los habitantes de Quíos, fue llamado Homero.

Otros aseguran que tomó este nombre a causa de su ceguera, pues entre los eolios se llama *homeros* (ὄμηροι) a los ciegos.

Helanico, Damastes y Ferecides hacen remontar su linaje hasta Orfeo... Gorgias de Leontino lo hace descender de Museo.

Con relación a su muerte, se cuenta la siguiente historia. Como hubiese consultado el oráculo acerca de su seguridad personal, se dice que el dios le respondió: "En la isla de Íos, la patria de tu madre, reposará tu cuerpo. Guárdate del enigma de unos jóvenes".

Ya en Íos, se hospedó en casa de Creofilo y compuso allí *La conquista de Ecalia*, regalando a su anfitrión el poema, que hoy pasa por ser de Creofilo.

Un día en que estaba sentado sobre una roca, a orillas del mar, distinguió a unos pescadores, los llamó y les formuló en verso la siguiente pregunta: "¿Cómo ha ido la pesca, pescadores?".

Uno de ellos le respondió: "A los que hemos cogido los hemos dejado, y a los que no hemos cogido nos los hemos llevado".

No llegó Homero a resolver el enigma. Lo que querían dar a entender es que, habiendo vuelto de la pesca con las manos vacías, se habían dedicado a despiojarse; los piojos que cogieron los dejaron allí, muertos, mientras que se llevaron consigo los que no habían podido coger. Homero, desanimado, dio un traspiés, se golpeó la cabeza contra una piedra y murió dos días después. (Debo decir, sin embargo, que la historia que acabo de referir no merece excesivo crédito.)

En cuanto a los que presentan a Homero como ciego, son ellos, me parece, quienes tienen ciego el espíritu, pues el poeta vio tantas cosas como nadie ha visto jamás.

Algunos lo consideran primo de Hesíodo, pero se equivocan. Nuestros dos autores están tan lejos de estar emparentados como por la naturaleza de sus respectivas obras poéticas. Además, no vivieron en la misma época.

¿Cuándo vivió Homero? La escuela de Aristarco lo estima contemporáneo de la colonización de Jonia, que es sesenta años posterior al regreso de los Heraclidas, y las vicisitudes de los Heraclidas son ochenta años posteriores a la época troyana; pero Crates y sus discípulos sitúan al poeta en la época misma de la guerra de Troya.

Debió morir ya anciano, pues el conocimiento incomparablemente preciso que tiene de los hechos indica una edad muy avanzada.

Tuvo que conocer gran parte del mundo habitado, pues sus obras revelan un conocimiento directo de los lugares en que se realizan los sucesos. Por consiguiente, tuvo que ser rico, pues los viajes producen muchos gastos, sobre todo en una época en que las navegaciones eran muy peligrosas, poco accesibles y bastante escasas, ya que los hombres no se mezclaban todavía fácilmente los unos con los otros.

Escribió dos poemas, la *Ilíada* y la *Odisea*, pero la paternidad de este último le es negada por Xenón y Helanico. Los antiguos le atribuyen también el *Ciclo* y algunos poemas festivos como el *Margites* y la *Batracomiomaquia*.

Así pues, los antiguos (nuestro concepto de “antiguos” incluye a los llamados de ese modo por Proclo, pero también, como parece lógico, a Proclo mismo), con una ingenua fe, creían que un poeta llamado Homero había compuesto en otro tiempo (hacia 1100-1000 antes de Cristo, juzgaban ellos; hoy preferimos una fecha de composición posterior, en torno a 800-700 antes de Cristo) la *Ilíada* y la *Odisea*. Había, sin embargo, por aquí y por allá en el mundo griego, algunos eruditos que, menos inclinados a las simplificaciones, consideraban homérica sólo la *Ilíada*: son los famosos “separatistas” o χωρίζοντες. Pero la voz de estos homerólogos impíos fue sofocada por los argumentos “unitaristas” de Aristarco y de la Escuela de Alejandría en el siglo III antes de Cristo.

Entonces todavía no existía lo que más tarde se conocería como Cuestión Homérica, que es una especie de obsesión filológica malsana y aburrida. Surgiría en 1715 con las *Conjectures académiques ou Dissertation sur l'Illiade* del Abad d'Aubignac (1604-1676). Pero como este libro póstumo no tuvo casi eco, la célebre Cuestión se viene habitualmente haciendo nacer ochenta años después, en 1795, con la publicación de los *Prolegomena ad Homerum* de Friedrich August Wolf. En esa obra, Wolf profesa un ateísmo homérico que, con algunas excepciones, sería profesado por la crítica a lo largo de todo el siglo XIX.

Decían que un equipo de poetas anónimos de épocas diversas había colaborado en la composición de la *Ilíada* y la *Odisea*, debido al gran número de interpolaciones, adaptaciones, arreglos, repeticiones inútiles, incoherencias, remiendos y adiciones al plan primitivo que

se dan cita en los dos poemas. Para disociar en ellos lo antiguo de lo reciente, descubrieron y explotaron una auténtica mina de indicios: las concepciones religiosas, el sentido de lo sobrenatural, los estratos culturales, el armamento, los nombres patronímicos y étnicos de los griegos, el singular y el plural, el discurso indirecto, las comparaciones, los versos repetidos, la mezcla de dialectos jonio y eolio, la presencia o ausencia de *digamma* (semivocal progresivamente desaparecida de la lengua griega), el estilo, etcétera.

Con estos argumentos los wolfianos demostraban, por ejemplo, que la *Ilíada* primitiva finalizaba con la muerte de Aquiles; esgrimiendo razones de más o menos peso, llegaban a la conclusión de que esa *Ilíada* primitiva tenía sólo mil quinientos versos, frente a los 15.693 hexámetros de la actual; o mantenían que la *Odisea* era obra de tres poetas de épocas diferentes, y de un cuarto –simple arreglista desprovisto de genio– que habría refundido en uno los tres fragmentos. Cada wolfiano proponía una solución distinta, y esta diversidad de resultados, revelando el carácter descaradamente subjetivo del método, ha contribuido en buena parte a desacreditar las investigaciones de los “pluralistas” decimonónicos. Desde comienzos del siglo xx, en cambio, hemos vuelto a oír hablar de Homero como hablara antaño Aristarco.

El siglo xx, en efecto, ha sido el siglo del unitarismo en lo que atañe a los poemas homéricos. Pero también los “unitaristas” presentan grietas en sus teorías. Parece incontestable que la obra atribuida a Homero contiene partes que son más antiguas que otras en cuanto al contenido y/o en cuanto a la forma: en esto no se equivocaban los pluralistas del siglo xix. Además, el criterio unitario, por el mero hecho de atribuir a alguien unos poemas, se ve obligado a encontrarle fecha a ese alguien. Si sitúa esa fecha en el estadio más antiguo, deberá declarar interpolado todo lo que, en la obra transmitida, le parece posterior a ese estadio; así surge la categoría de los unitaristas con interpolaciones, discípulos modernos de Aristarco y de la Escuela de Alejandría.

La segunda categoría la forman los unitarios que no suprimen nada, con el pretexto de situar a Homero en el último período de la composición. Estos unitarios “tardíos” son como pluralistas que llaman *poeta* a lo que los wolfianos decimonónicos llamaban *redactor*, *arreglista* o *remendador*.

Constituyen una tercera categoría de unitaristas aquellos que no atetizan nada, incluso después de haber datado la existencia de Homero en una fecha muy temprana. En este caso, el unitario se verá en la obligación de prestar al poeta libertades, licencias, segundas intenciones, sobreentendidos y otras acrobacias que se esforzará en hacer admitir al amparo de leyes exclusivamente estéticas. Son los unitaristas absolutos o estetas, categoría que supone la gran aportación original del siglo xx a la Cuestión Homérica, y postura a la que me adhiero plenamente, si no con entusiasmo (es siempre peligroso adherirse con entusiasmo a una opción filológica, en la medida en que la Filología es una ciencia impura), sí con la certidumbre de haber escogido la visión más sensata del problema y la más atenta y respetuosa con el placer y temblor de la lectura, que es el objetivo primordial que nos hemos fijado algunos en nuestras pesquisas literarias.

Entre los unitarios de nuestro tiempo los hay que, rizando el rizo hasta una forma delirante de frenesí, se consideran, a la vez, *χωρίζοντες* convencidos y niegan la paternidad de la *Odisea* a Homero. Y todavía no ha surgido un moderno Aristarco con la autoridad suficiente como para reducirlos al silencio. Un novelista y poeta inglés del prestigio de Robert Graves (1895-1985) dio a las prensas en 1955 una deliciosa novela, *Homer's Daughter* ("La hija de Homero"), en la que, retomando un viejo y atrayente tópico según el cual la *Odisea* fue compuesta por una mujer, adscribe la autoría del poema ni más ni menos que ¡a Nausícaa!, hija de un evemerizado Alcínoo, que habría reinado sobre los feacios en el tiempo que mata de la Historia, no en la niebla inmortal de la Literatura.

Creo, sin dudarlo, en Homero. Me parece mucho más divertido partir de su existencia histórica, y estoy convencido de que es a él a quien debemos, con exclusividad, *Ilíada* y *Odisea*. Pero creo también que Homero, como esos bardos yugoslavos que tanto interesaron a Milman Parry (*The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of M. Parry edited by Adam Parry*, Oxford, Clarendon Press, 1971) y Albert Lord (*The Singer of Tales*, Cambridge, Ma., Harvard University Press, 1964) no era un hombre de letras. Ni sus primeros admiradores, eruditos a la violeta de gabinete rococó. Ni los rapsodos que recitaban sus poemas, filólogos expertos en crítica textual. Estas cosas tan evidentes las parecieron olvidar los "separatistas" de la Antigüedad y los wolfianos modernos, y, en consecuencia, intentaron expulsar del texto homérico todo aquello que se les antojaba incompatible con la imagen ideal que se habían trazado de antemano tanto de Homero como de su obra. Tal vez habían extraído esa imagen del formidable lienzo que Jean-Auguste-Dominique Ingres dedicó en 1827 al autor de la *Ilíada* y que lleva por título *L'apothéose d'Homère*: no es fácil sustraerse al encanto de ese cuadro.

Son cuatro las historias diferentes que se pueden contar, ha escrito más de una vez el maestro Borges. En la primera de ellas, unos hombres asedian una ciudad por culpa de un malentendido doméstico o, quizá, por puro y duro afán de pelear. En la segunda, un héroe vuelve de muy lejos a los brazos de su mujer. En la tercera, la juventud de Grecia parte en busca de un vellón de oro a bordo de una nave llamada *Argo*. En la cuarta, un dios es torturado hasta morir. Si son tan pocas las historias básicas, es natural que las infinitas historias derivadas de esas cuatro tiendan a parecerse –a veces, mucho– unas a otras. Hay una gesta hitita, por ejemplo, en la que se constata por escrito, por vez primera, el cuento del veterano de guerra que regresa inesperadamente a su casa, mata a sus enemigos y reconquista a la mujer que ama. En efecto, el *folk-tale* se ha vuelto epopeya en las hazañas del héroe Gurpanzah, rey de Ailanuva, quien, repentinamente llegado a Akkad, da muerte con su arco infalible, en imprevista incursión, a los usurpadores que banquetean en el palacio de su suegro (son sesenta príncipes y setenta barones ¡nada menos!) y recupera a su esposa. No falta en el relato de Gurpanzah el elemento sobrenatural –el río Tigris interviene de forma activa en la batalla–, ni el *pathos* novelesco, pues el cantar concluye con un coloquio sentimental entre el héroe y su recobrada esposa. Pero no nos obsesionemos buscando orígenes y paralelos a los argumentos homéricos. Las comparaciones tan sólo sirven para abrir nuevas posibilidades –nuevos placeres– de lectura. Al hombre se le ocurren siempre las mismas cosas, pero de mil formas diferentes. Por eso hay en el mundo filólogos.

La realidad es que ningún poeta ha ejercido sobre su pueblo tanta influencia como Homero sobre la Hélade, y ello nos habla de una época en la que la poesía no era lo que es hoy, en la primera década del siglo *xxi*: un ejercicio de introspección sembrado en un terreno propicio para el exhibicionismo sentimental, o la tediosa práctica de un hermetismo vacío y carente de sentido. *The Heroic Age* llamó Chadwick en un célebre libro a aquella épica edad en la que la fe y el pensamiento se fundían en un mismo crisol, edad fecunda en la que imaginación y memoria, inspiración y reflexión se hermanaban para engendrar una obra de arte, una suprema obra de arte completamente espontánea y, en consecuencia, incomprendible para el moderno y torpe espíritu de análisis. El mito estaba vivo; no había perdido aún nada de su esplendor conceptual, y la poesía nacional, esa que emana directamente de lo que los románticos alemanes llamaban *Volksgeist*, se alimentaba del mito, y de él tomaba sus más brillantes concepciones.

Antes de Homero tuvo que haber cantores, aedos o rapsodos que en sus canciones celebrasen las aventuras y las hazañas de los héroes colectivos. Hubo cantores, sí, antes de Homero. Pero el primer poeta, el primero que hizo del canto un *hecho*, un ποίημα, fue el autor de la *Ilíada* y la *Odisea*. Homero es ya toda la literatura, el *hecho* literario en su compleción. A partir de él, todo es reescritura.

La *Ilíada*, poema de guerras y batallas, está escrita con entusiasmo, con un vigor heroico y apasionado. En la *Odisea*, ese vigor se hace reflexivo, la reflexión se torna moral, la moral, artificio, y el artificio, sentimiento. Aquiles, en la *Ilíada*, es una mezcla prodigiosa de grandeza y debilidad: la ley que rige las pasiones prevalece en todos sus actos; ninguna regla frena su violencia; no vacila en manifestar abiertamente todas sus emociones, sin que llegue a encontrar en su interior ningún motivo para reprimirlas. Aquiles llora, insulta, se desespera, regatea la entrega de un cadáver con el que se había ensañado, amenaza a un anciano porque no deja de llorar y no quiere comer. En la *Odisea*, en cambio, prevalecen la astucia y la prudencia: con ellas elude Penélope las exigencias de los pretendientes; con ellas se libra Ulises de las asechanzas de Circe y, ya en Ítaca, del peligro que representan para él sus rivales.

Por todas estas diferencias, algunas de ellas muy relevantes, entre *Ilíada* y *Odisea*, se ha sostenido –lo hemos visto– desde la Antigüedad que no eran obra de un mismo poeta. Ya he hablado de Wolf y los wolfianos. Uno de ellos, excelente filólogo, Karl Lachmann, intentó reconstruir los cantos primitivos –Wolf decía que los llamados “poemas homéricos” no eran más que conjuntos de rapsodias menores de múltiple autoría– que habían dado origen a las epopeyas de Homero. Es segura la existencia de aedos y poemas prehoméricos. Tuvieron que existir composiciones acerca de ciertos episodios referidos a la guerra –histórica en el fondo– de Troya, y al regreso a la patria de los héroes que tomaron parte en esa campaña. Pasaron, sin embargo, varias generaciones hasta la aparición de un poeta, Homero, que, eligiendo de esas remotas canciones unos temas concretos, y utilizando infinidad de rasgos y elementos de las viejas leyendas para desarrollar los temas elegidos, elaboró unas obras unitarias y armónicas. Poco importa que el origen histórico de lo narrado se remonte a varios siglos atrás. Lo mismo ocurriría más tarde con la *Chanson de Roland*, o con el *Nibelungenlied*, redactado más de siete siglos después

del motivo principal de su asunto, esto es, el aniquilamiento de la Burgundia por los hunos de Atila.

Al tomar tema y escenario de los cantos antiguos, Homero hacía lo que los juglares harán en la Edad Media. Pero, como los juglares medievales, Homero pertenecía a un cuerpo de cantores que, en el orden técnico y gracias a un oportuno aprendizaje, constituían una especie de gremio de profesionales, llamados aedos (de ἀείδειν, 'cantar') o rapsodos (de ῥάπτειν, 'coser', 'zurcir'). En ese sentido sí es sumamente creativa su labor, por cuanto por primera vez en la Historia el concepto de τέχνη poética se desarrolla en el seno de una determinada colectividad. En más de una ocasión Homero hace notar que las hazañas de los héroes de su *Ilíada* pertenecen a un pasado tan oscuro como remoto. De la misma manera que Turoldo no estuvo presente en Roncesvalles, el autor de la *Odisea* no ha asistido a los hechos que narra en sus poemas, pero sobre los viejos temas de la leyenda antigua ha ido recreando con su τέχνη privilegiada situaciones y personajes, paisajes y palabras, hasta forjar con todo ello las dos muestras más bellas de la imaginación occidental.

El ambiente en que Homero se movía era profundamente aristocrático. Las más antiguas formas políticas, como la monarquía absoluta y despótica que revelan los imponentes y ciclópeos muros de la ciudadela de Micenas, en el Peloponeso, aparecen muy suavizadas. El que, en los poemas homéricos, ejerce el mando es simplemente un *primus inter pares*, un noble, un aristócrata perteneciente a una clase caballeresca que aprecia los goces de la vida y el ejercicio de las armas. Un estilo de vida libre y desenvuelto informaba el modo de ser y la conducta de esos hombres. El ἀγών (el 'certamen', la 'lucha', en su sentido literal, pero también en su acepción más intelectual de 'debate') constituía el eje vertebral de su visión del mundo, su verdadera pasión y su actividad favorita. Allí, en la Hélade, como en ningún otro pueblo de la tierra, la plenitud humana lograda en el ἀγών bajo la atenta y vigilante mirada de los dioses, y la fama consiguiente –τὸ κλέος, el más alto galardón de la vida–, llenaba de entusiasmo a aquellos hombres libres y justificaba con creces su asendereada existencia. Y Homero es la encarnación más genuina de ese espíritu *agónico* y lúdico, y las epopeyas homéricas son la plasmación más completa y fidedigna de esa visión *agónica* y lúdica del mundo.

En ese sentido, hay que proceder con reserva en lo que concierne a la valoración de la poesía homérica. No le cuadra el concepto de poesía popular, tal y como surgió de los trabajos de Herder y de las enseñanzas del Romanticismo acerca de la naturaleza del arte. El pueblo, en cuanto tal, no ha dado pruebas en ninguna parte de espíritu creador. Nietzsche tenía toda la razón al calificar de "lisonja del siglo XIX" a la tendencia ochocentista a otorgar a las masas el protagonismo creativo, la dignidad y la aureola del genio. Son los poetas y los videntes quienes constituyen la encarnación más pura del *Volksgeist*. Homero es el auténtico "espíritu popular" de los griegos.

En Homero los dioses y los hombres forman parte de una misma unidad compacta. Dioses y hombres se relacionan sin que entre ellos se interponga ningún sentimiento de distancia. El dios antiguo está presente como figura real, dando existencia a los fenómenos primitivos y elementales. Su presencia corpórea excluye ese abismo psicológico que sólo el

noble y bello despropósito de la fe logra salvar en la creencia religiosa. Todo lo que existe bajo el cielo –incluido el mismo cielo– es en Homero algo divino: lo son el guerrero y el porquerizo, las estrellas, el mar, las ciudades, las islas, los animales, los esclavos, las plantas y las armas del héroe. En Homero todo son dioses.

Ello hace que la poesía homérica no se pierda en ningún momento por los complejos laberintos de la psicología, pues no analiza nunca; ni por los de la metafísica, pues no pretende mostrar nada que no perciban los sentidos; ni por los de la descripción individual e independiente de sentimientos y paisajes, pues no actúa en virtud del desasosiego que genera lo fragmentario, sino en función de la plenitud del ser acabado y perfecto. En la épica de Homero se encuentran ya y se aúnan todas las situaciones de vida que nuestro mundo puede contener: por eso sirvió de modelo y de arquetipo para toda la épica posterior de carácter “artístico” (la *Kunstepik* de autores como Apolonio, Virgilio, Nonno, Tasso, Ercilla o Lord Byron), y sigue hoy sirviendo de paradigma insustituible para los novelistas de la imaginación y para los cultivadores de la llamada “épica fantástica”, que tanto floreció en las páginas de *Weird Tales* y otras míticas revistas norteamericanas de la edad dorada del *pulp*.

Lo que en la *Ilíada* es ardor épico, inflamado combate y poesía bélica, en la *Odisea* es interminable mar, peligros novelescos y astucia del protagonista. Si en la *Ilíada* el paisaje se reduce a la vasta llanura que separa la playa de los muros de Troya, en la *Odisea* el poeta despliega ante nosotros toda una colección de paisajes legendarios (o no tan legendarios, según los torrenciales estudios del inefable Victor Bérard) por los que discurren los arduos, la imaginación y el sentido de la justicia de Ulises, el héroe novelesco por excelencia. Si en la *Ilíada* aparece la aristocracia heroica en la cumbre de su poder, en la *Odisea* la vemos seriamente quebrantada, y hasta satirizada, en las personas de los pretendientes. Incluso las clases inferiores, representadas por personajes como Eumeo el porquero o Euriclea la nodriza, están diseñadas con amor y desde perspectivas realistas en esa extraordinaria novela de aventuras que es, además, una epopeya y se llama *Odisea*. La emocionante escena del canto xix, en la que Ulises es reconocido por la anciana Euriclea, parece ya un interior pictórico holandés del siglo xvii (la pintura romana abunda en temas odiseicos, aunque se trata, por lo general, de exteriores). La escena “de género” del héroe con la nodriza, lavatorio de pies incluido, ha sido objeto de un delicadísimo estudio por parte de Erich Auerbach, “La cicatriz de Ulises”, dentro de su gran libro *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* (Berna, 1946, traducido al castellano en 1950), uno de esos trabajos redondos con que a veces nos sorprenden los eruditos.

La *Ilíada* es, sin duda, más antigua que la *Odisea*. Así lo demuestran el lenguaje y el estilo narrativo. Parece lógico y verosímil que Homero compusiera la primera –relato de una lucha heroica en torno a una ciudad– en sus años juveniles, y que reservara para más adelante la redacción del poema, de curso menos tenso y más sosegado, que refiere el regreso de Ulises a su patria. De cualquier forma, las diferencias de estilo y de temperamento entre *Ilíada* y *Odisea* no excluyen, de manera alguna, su comunidad de origen. Piénsese, por ejemplo, en Miguel de Cervantes, autor de obras tan dispares como *La Galatea*, *El cerco de Numancia*, el *Quijote* (de cuya *Primera Parte*, aparecida en 1605, celebramos este año el cuarto centenario) y *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Piénsese en Goethe, en

Valle-Inclán, en tantos otros (por no hablar de Pessoa y sus heterónimos). El auténtico poeta, como diría Borges, puede ser, a la vez, “otro y el mismo”.

Si la *Ilíada* es la obra maestra de la poesía heroica, la *Odisea* es la biblia de los libros de viajes, de aventuras y de accidentados regresos. Es más –y esto es importante–, constituye en cierto sentido el prototipo, el *Urtext*, de las novelas en las que el propio protagonista va narrando las peripecias de su vida. Tanto *Ilíada* como *Odisea* utilizan el discurso directo para que el flujo de los acontecimientos se refleje en cada uno de los personajes. Los héroes hablan entre sí, y sus palabras nos ilustran acerca de su proceder y de las pasiones que los dominan en cada instante. En el canto I de la *Ilíada*, son Aquiles y Agamenón los que, en tenso diálogo, dejan claro al oyente o lector las razones contradictorias que ambos esgrimen en la formidable riña por Briseida que va a desembocar en la cólera de Aquiles, *Leitmotiv* del poema.

Oigamos algunas de sus airadas palabras, utilizando para ello mi vieja traducción de esa rapsodia inaugural, aparecida hace veinte años en la revista *Poesía*. Dice Agamenón, rey de hombres, a Aquiles, hijo de Peleo: “Eres el más odioso para mí de los príncipes alumnos de Zeus, pues siempre te han gustado las pendencias, las disputas y las peleas. Si es grande tu fuerza, es porque un dios te la ha concedido. Vete a tu patria con tus naves y con tus compañeros, y reina sobre los mirmidones, que yo no me cuido de ti, ni me inquieta tu cólera. Pero sí voy a amenazarte: puesto que Febo Apolo me arrebató a Criseida [...], iré yo mismo a tu tienda y me llevaré a Briseida, la de hermosas mejillas, tu recompensa, para que sepas cuánto más poderoso soy y no se atreva nadie a decir que es mi igual y a comparárseme públicamente”. Y Aquiles le responde: “¡Borracho, cara de perro, corazón de ciervo! Nunca te has atrevido a empuñar las armas para luchar al lado de tu gente, ni has salido a emboscadas con los más bravos de los aqueos: eso te parece la muerte. Es, sin duda, mucho mejor quedarse en el ancho campamento de los aqueos y arrebatarse sus dones a todo aquel que se enfrente contigo. Rey devorador de tu pueblo, caudillo de cobardes [...]. En verdad que algún día lamentarán la ausencia de Aquiles los hijos de los aqueos; y entonces, muy a tu pesar, no podrás socorrerlos cuando multitud de ellos caigan muertos a manos de Héctor, matador de hombres. Y entonces tú te desgarrarás por dentro el corazón, furioso por no haber honrado al mejor de los aqueos”.

Estos rasgos dramáticos hacen de la *Ilíada* un precedente claro de la tragedia, mientras que los discursos directos en la *Odisea* cumplen más bien una función similar a la que desempeñarán más adelante los diálogos en la novela.

Reducir el informe descriptivo a tan sólo unos rasgos revela en la poesía homérica un elevado instinto artístico. En ese sentido debemos entender, por ejemplo, el prodigioso arte verbal de los hexámetros de la *Ilíada* (canto I) en los que Apolo siembra la matanza en el campamento de los aqueos, atendiendo la súplica de Crises, su sacerdote, a quien Agamenón ha ofendido robándole a su hija Criseida: “Fue su plegaria. La escuchó Febo Apolo y bajó desde las cimas del Olimpo, irritado en su corazón, con el arco y el bien cerrado carcaj sobre los hombros. Resonaron las flechas en los hombros del Irritado cuando se puso en movimiento. Iba parecido a la noche. Se apostó lejos de las naves, disparó un dardo, y del

arco de plata brotó un terrible silbido. Apuntaba primero a los mulos y a los ágiles perros; lanzó luego las agudas saetas contra los hombres, y ardían sin cesar numerosas hogueras de cadáveres” (traducción mía, aparecida en *Poesía*, número 25, invierno de 1985-1986).

Homero no quiere abrumarnos con una enumeración detallada. Lo que busca es contribuir a que la fantasía del oyente o lector encuentre cauce para adaptarse al portentoso fluir de sus hexámetros; de ese modo, el oyente va completando de manera insensible las indicaciones y los datos que se le ofrecen, contribuyendo también él a la elaboración de un todo armónico, de una escena perfecta. Asimismo, el lector recibe en todo momento la impresión de la más absoluta plenitud: el poeta se oculta, después de actualizar ante el oyente todo un mundo de ideas y de acontecimientos, y es precisamente ocultándose, desvaneciéndose, confundiéndose sabiamente con su obra, como Homero alcanza unos niveles de compenetración tan altos y tan profundos como los del sacerdote o el chamán al enunciar un mito que revela el origen del mundo o de la tribu.

En eso consiste la inigualable magia de los poemas homéricos. El pensamiento occidental ha descrito una trayectoria que conduce, de forma aparentemente irreversible, *Vom Mythos zum Logos*, “Del mito a la razón”, como rezaba el título de un célebre libro de Wilhelm Nestle publicado en 1942. Homero nos ofrece la feliz posibilidad de viajar en sentido contrario.



Auralidad y oralidad: composición, ejecución y transmisión oral en el gregoriano

Ismael Fernández de la Cuesta

Real Conservatorio Superior de Música de Madrid



Resumen

La historia del canto gregoriano puede dividirse en varias etapas: en la primera, el canto se desarrolla a partir de la recitación de los salmos; en la segunda se forma un repertorio de cantos con la tradición salmódica y cantos con textos y música nuevos; una tercera surgirá tras la adopción de la liturgia romana por los carolingios en la que el repertorio quedaría fijado por escrito; y una última llegará hasta nuestros días con un repertorio estable en las diversas regiones de la cristiandad. Hasta la reforma del canto gregoriano operada entre los siglos XIX y XX, la tradición oral ha estado viva en todas las etapas de manera muy diversa en cada una de ellas. La investigación sobre las diversas formas de canto gregoriano no debe olvidar la auralidad-oralidad presente de manera distinta en la creación y transmisión de gregoriano durante todas y cada una de las etapas. Para ello, la experiencia de los estudios sobre la literatura antigua, especialmente griega, puede ser aprovechada.

Los historiadores de la literatura, principalmente los que estudian la poesía ya sea lírica o épica de la Grecia antigua, emplean con significado muy preciso los dos términos estampados en el título de este estudio: oralidad y auralidad. La palabra *oralidad* se aplica a culturas y obras creadas y transmitidas sin la ayuda de la escritura o de su correspondiente lectura. *Auralidad* atiende a la recepción de la obra mediante la escucha e implica comunicación exclusivamente oral de un texto que puede haber sido compuesto, o fijado, con ayuda de la escritura. Este término y concepto de la *auralidad* tiene como base un texto de Platón en la *República* que define a la poesía como *aural*, por oposición a la pintura que es visual¹. Para que una cultura pueda definirse como oral es preciso, según Gentili², que concurren tres condiciones, las cuales pueden subsistir por separado: 1) oralidad de la composición (improvisación repentizada); 2) oralidad de la comunicación (*performance*); 3) oralidad de la transmisión (tradición confiada a la memoria). Se entiende que la oralidad de la transmisión puede preceder o seguir al *hic et nunc* de la ejecución, en el sentido de que una composición confiada a la memoria puede ser recitada o cantada ante un auditorio, o bien puede ser conservada por medio de la memoria.

¹ Platón, *República*, 10, 603b.

² Bruno Gentili, *Poesia e pubblico*

nella Grecia antica, Laterza, 1984:
trad. esp. *Poesía y público en la*

Grecia antigua, Barcelona, Sirmio-
Quaderns Crema, 1996, p. 23.

Cuestión sobre lo escrito en el canto gregoriano

La imagen que todavía tenemos hoy sobre la música de tiempos pasados fue dibujada con mucha precisión por los estudiosos románticos del siglo XIX mediante la técnica científica elaborada por el positivismo histórico. Éstos partían de la premisa de que la música merecedora de tal nombre, lo mismo que la literatura, había sido creada con la ayuda de la escritura y, por tanto, los documentos en los que se habían plasmado gráficamente los productos de dicha creación eran las legítimas y únicas fuentes para estudio. Proyectaban así hacia tiempos y culturas muy distintas una práctica habitual de tiempos y culturas modernas. ¿Cómo podría componer cualquier músico moderno, pongo por caso, una sinfonía si no fuera escribiéndola en un papel pautado? En nuestra manera de hablar es frecuente decir del compositor que “escribe su obra” y “compone su obra” con la misma acepción.

El canto gregoriano, así pues, fue estudiado por los investigadores positivistas de los siglos XIX y XX, hasta etapa bien reciente, como una música nacida por escrito. Sus estudios partían del indiscutible supuesto de la existencia de un arquetipo de canto eclesiástico plasmado en los manuscritos medievales con numerosas variantes. Este supuesto coincidía básicamente con el meollo de una vieja leyenda que los científicos decimonónicos querían sin embargo desterrar, a saber, que el Espíritu Santo en forma de paloma había dictado este canto al papa Gregorio Magno y que un amanuense lo copió inmediatamente en un hermoso antifonario³.

La búsqueda del arquetipo quedó satisfecha para algunos historiadores, a mediados del siglo XIX, cuando se descubrieron manuscritos de venerable antigüedad, notablemente en el monasterio suizo de San Galo, pues en uno de ellos se creyó ver, nada menos, el auténtico antifonario de San Gregorio al que se referían algunos escritores medievales⁴. El jesuita Louis Lambillotte publicó el facsímil de este manuscrito en la creencia de que era copia del antifonario autógrafo de San Gregorio Magno⁵. Los estudiosos del canto llano, principalmente los monjes de Solesmes⁶, no aceptaron que este códice tuviera relación directa con el antifonario original del célebre Papa. Sin embargo, no dejaron de reconocer que la tupida red de variadas versiones guardadas en inmensa floresta de códices conservados en los archivos, era testimonio inequívoco de un modelo original, ya desdibujado, cuya recomposición era posible mediante el estudio de las variantes. Como en otros campos de la ciencia histórica positiva, por ejemplo en la literatura, el estudio y comparación de las variantes permitiría, según ellos, restituir los textos antiguos mediante depurados métodos de crítica textual.

Este planteamiento, como veremos, apenas puede sostenerse en nuestros días. En el campo de la investigación histórica sobre los textos literarios también ha habido enfoques nue-

³ Esta célebre leyenda nació entre los cristianos ingleses después de su evangelización por Agustín de Canterbury, monje enviado a las Islas Británicas por el papa Gregorio Magno en 597. De allí llegó al Continente. Juan Himmónides, conocido también como Juan el Diácono, la recogió en su *Sancti Gregorii Vita*, II, 6, MIGNE, PL, 75, 90, y IV, 69, MIGNE, PL, 75, 221-222. Más tarde la historia de la paloma sería el objeto de una bella miniatura en el antifonario de Hartker, copiado entre los años 986 y 1011 en el

monasterio suizo de San Galo donde actualmente se conserva, *Stiftsbibliothek*, ms. 390. En esta miniatura aparece representado el papa San Gregorio dictando a un amanuense el canto litúrgico mientras el Espíritu Santo en forma de paloma lo canta quedamente al oído del propio Papa. Véase I. Fernández de la Cuesta, *San Gregorio Magno y el Canto Gregoriano*, Murcia, Real Academia de Bellas Artes de la Arriaxaca, 2005.

⁴ Helmut Hucke, “Toward a new view of Gregorian Chant”, *JAMS*

(= *Journal of the American Musicological Society*), XXXIII, 1980, p. 439.

⁵ Louis Lambillotte, *Antiphonaire de Saint Grégoire: facsimilé du manuscrit de Saint Gall*, Bruselas, 1851.

⁶ Véase Pierre Combe, *Histoire de la restauration du Chant Grégorien d'après des documents inédits*, trad. inglesa. *Gregorian chant and the Vatican edition*, translated by Theodore N. Marier and William Skinner, Washington, Catholic University of America Press, 2003.

vos. Los estudios se centran hoy en aquellos elementos de la propiedad histórica de la literatura que pertenecen a una tradición no escrita, especialmente cuando se trata de la literatura medieval y griega arcaica. Dada la naturaleza esencialmente aural del arte musical, el proyecto y método científicos de los estudios literarios son, por tanto, una experiencia de la que puede sacarse incluso mayor rendimiento.

Los musicólogos somos hoy conscientes de que una obra musical no está en los escritos sino de manera potencial, o virtual, y que sólo es música en el momento efímero y mágico en que sus sonidos traspasan el aire. Así considerada, en su realización, no existe la enorme barrera que los estudiosos, críticos e historiadores, quieren poner a veces entre la música que procede de una partitura y llamamos música de tradición escrita, y la que arranca de la memoria de los hombres y situamos en la tradición oral. Pero, además de esto, hay determinadas creaciones musicales que, antes y después de ser fijadas por escrito, tuvieron una larga vida en la tradición oral. Así, el canto gregoriano.

Condiciones audio-orales del canto gregoriano

Hasta épocas muy recientes no se había estudiado el canto gregoriano como música que debe gran parte de sus elementos a las condiciones audio-orales de su realización. En el Congreso de Música celebrado en Roma en 1950 se llamó la atención sobre la naturaleza oral del canto gregoriano antes de su puesta por escrito. Curiosamente quien inició el debate fue Eugène Cardine, un benedictino para mí entrañable, que se distinguiría en lo sucesivo por sus investigaciones sobre los neumas con su famosa teoría de la *semiología gregoriana*. Posteriormente, diversos autores han reclamado como inneludible la tradición oral en la transmisión del gregoriano⁷. Pero fue Leo Treitler, profesor de la Universidad de Nueva York, quien planteó esta cuestión de manera muy directa a través de un estudio publicado en 1974 con el llamativo título “Homer and Gregory. The Transmission of Epic Poetry and Plainchant”⁸. Treitler dio un paso importante en el enfoque del problema de la transmisión de las formas que exhibe el canto gregoriano según sus versiones escritas. Para ello estudió los comportamientos psíquicos de la memoria y los principios de la gramática transformacional o generativa que establece en sus estudios lingüísticos Noam Chomski, y tuvo como modelo los estudios sobre Homero de Milman Parry⁹ y de su discípulo Albert B. Lord¹⁰.

Las conclusiones de estos investigadores señalaban la coincidencia de los procedimientos usados en la épica servo-croata con los que se observan en la transmisión de los poemas homéricos. Treitler aplicó el modelo de Parry al repertorio gregoriano cuyo conjunto había sido clasificado por Paolo Ferretti en los años 1930 en varios grupos o formas¹¹. Según Treitler, las formas clasificadas por Ferretti cobraban nueva dimensión a la luz de las investi-

⁷ Sobre la oralidad y la escritura en la transmisión del canto gregoriano es de destacar, entre otros, un artículo de Michel Huglo, “Tradition orale et tradition écrite dans la transmission des mélodies grégoriennes”, en *Studien zur Tradition in der Musik*, K. von Fischer zum 60. Geburtstag, München, 1973, pp. 31-42. La cuestión fue tratada más tarde por K. Levy, “On Gregorian Orality”, *JAMS*, 43, 1990, pp. 185-227: este trabajo forma parte del cap. 6 del libro del mismo autor, *Gregorian Chant and the Carolingians*, Princeton

University Press, 1998, pp. 141-177; Emma Hornby, “The Transmission of Western Chant in the 8th and 9th Centuries: Evaluation Kenneth Levy’s Reading of the Evidence”, *Journal of Musicology*, vol. 21, 2004, n.º 3, pp. 418-457.

⁸ Leo Treitler, “Homer and Gregory. The Transmission of Epic Poetry and Plainchant”, *Musical Quarterly*, 60, 1974, pp. 333-372.

⁹ Milman Parry, *L’épithète traditionnelle dans Homère. Essai sur un problème de style homérique*, París, 1928; “Studies in the Epic Technique of Oral

Verse-Making I: Homer and Homeric Style.” *Harvard Studies in Classical Philology*, 41, 1930, pp. 73-147; Adam Parry, ed. *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*. Oxford. 1971.

¹⁰ Albert B. Lord, *The Singer of Tales*, Cambridge, Mass. Harvard University Press, 1965,

¹¹ Paolo Ferretti, *Estética gregoriana ossia Trattato delle forme musicali del canto gregoriano*, Roma 1934, ed. franc. *Esthétique grégorienne*, Solesmes, 1938, pp. 62-85 y 109-128.

gaciones llevadas a cabo sobre la épica de Homero. Ferretti situaba una parte notable del repertorio gregoriano dentro de los grupos de composiciones formularias, centonales, y de melodías-tipo. Otras serían composiciones originales. En efecto, un número sustancial de piezas gregorianas que aparecen en la colección de cantos plasmados en los manuscritos a partir del siglo x, poseen determinadas fórmulas que se repiten a lo largo de todo el repertorio. El uso de estas fórmulas evidenciaría la formación de las melodías gregorianas en algún momento del proceso de su realización oral y no obedecería a procedimientos usados reflexivamente por un cantor, compositor, a la manera como un cantero construye un mosaico con piedras pequeñas, según la expresión de Ferretti¹². Treitler veía en este procedimiento compositivo el camino abierto para aplicar la metodología de Parry y Lord.

Los trabajos de Treitler tuvieron la virtud de romper la monolítica visión positivista del canto gregoriano que no admitía otro método de investigación que la crítica textual rígidamente aplicada a la música escrita en los códices medievales. Otros investigadores siguieron el camino abierto por él, para establecer los jalones de una nueva visión histórica del canto gregoriano¹³ en cuanto repertorio de cantos cuyo origen, desarrollo y pervivencia no han estado tanto en la tradición escrita como en la oral. La discusión sigue viva en el día de hoy, porque no se han trazado todavía los caminos que, desde su origen, han hecho del canto gregoriano la música de referencia inexcusable para la tecnología musical en Occidente¹⁴.

En los párrafos que siguen intentaré esbozar las líneas generales de su recorrido.

Etapas históricas

Para dibujar la historia del canto gregoriano es imprescindible comprender su vinculación con la liturgia cristiana de Occidente y tratar su naturaleza artística en este contexto. Este tratamiento y enfoque obliga a considerar esta música como propia de la liturgia romana de todas las épocas de la historia de la Iglesia y no específica de un determinado período. Los estudiosos monjes de Solesmes y otros investigadores de los siglos xix y xx entendieron, sin embargo, que este canto eclesiástico era esencialmente medieval por dos motivos, uno técnico y otro religioso. El motivo técnico era que los manuscritos más antiguos que registran su música son de este período; el motivo religioso era un puro sentimiento romántico, el que alentó la restauración católica del siglo xix, a saber, que los tiempos de medioevo fueron de fe y autenticidad cristianas, “*âges de foi*”, a los que había que volver, decía el abad de Solesmes reformador del monacato e impulsor de la restauración del canto gregoriano¹⁵. Todavía muchos manuales de historia de la música siguen tratando esta música como propia de este período, considerando los manuscritos que nos transmiten el repertorio gregoriano como si fueran *chansonniers* de los trovadores, códices de las can-

¹² L. Treitler, “Centonate Chant: Übles Flickwerk or e pluribus unum”, *JAMS*, 28, 1975, p. 11; otros estudios posteriores del mismo autor han aplicado el mismo procedimiento, por ejemplo, a los tropos: “Observation on the Transmission of Some Aquitanian Tropes”, “A short Commentary on ‘Zur Interpretation der Tropen’”, en *Aktuelle Fragen der Musikbezogenen Mittelalterforschung: Texte zu einem Basler Kolloquium des Jahres 1975*, *Forum musicologicum*, 3, Winterthur, Amadeus, 1982, pp. 11-60 y 91-92; “Oral and Literate Style in the

Regional Transmission of Tropes”. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 27, 1985, pp. 171-183; “*Cantus planus binatim* in Italy and the Question of Oral and Written Tradition in General” in Cesare Corsi e Pierluigi Petrobelli (eds.): *Le polifonie primitive in Friuli e in Europa. Atti del congresso internazionale Cividale del Friuli, 22-24 agosto 1980*, Roma, *Miscellanea musicologica* 4, 1989, s. 145-61; *With Voice and Pen. Coming to know Medieval Song and How It Was Made*, Oxford, 2003.

¹³ Helmut Huckle, “Toward a new view of Gregorian Chant”, *JAMS*,

xxxiii, 1980, pp. 437-467.

¹⁴ El planteamiento de Leo Treitler fue discutido por Peter Jeffery, *Re-Envisioning Past Musical Cultures-Ethnomusicology in the Study of Gregorian Chant*, Chicago, 1992. La polémica siguió posteriormente en las páginas del *Journal of the American Musicological Society*, Leo Treitler, “Sinners and Singers: A Morality Tale”, *JAMS*, 47, 1994, pp. 137-171 y 49, 1996, pp. 175-179.

¹⁵ I. Fernández de la Cuesta, “La reforma del canto gregoriano en el entorno del *motu proprio* de Pío X”, *Revista de Musicología*, 27, 2004, pp. 43-75.

tigas galaico-portuguesas, corpus de la primitiva polifonía, etc. En este enfoque se deja de lado un hecho histórico fundamental, a saber, que la música de estos manuscritos es fruto de la coyuntura histórico-cultural de un determinado período, en tanto la verdad histórica del canto gregoriano es muy otra. Ligado a la liturgia cristiana desde los orígenes de ésta, ha permanecido vivo dentro de ella con la misma naturaleza sacra hasta nuestros días¹⁶. En su andadura de dos milenios ha seguido un camino ininterrumpido en la tradición oral. Sólo a partir del siglo IX se inició una tradición escrita que ha convivido con aquélla hasta el día de hoy.

El estudio de la oralidad del canto gregoriano, a mi modo de ver, debe abarcar varios campos. Cronológicamente éstos se delimitan con cierta amplitud de la siguiente manera:

El primero de ellos se extiende desde los orígenes hasta los siglos IV y V. Es, sin duda, el más interesante y decisivo. Se caracteriza por la acción de los salmistas en la comunicación oral de los textos litúrgicos hasta conseguir la tipología del canto litúrgico latino.

El segundo, referido a los siglos VI-VIII, comprende la actuación directa de los cantores, con el apoyo e impulso de la autoridad eclesiástica, sobre una tradición ya formada, enriqueciendo ésta con nuevos textos, a los cuales se aplican, con las convenientes adaptaciones y reformas, los elementos de la tradición ya consolidada.

El tercero, comprendido entre los siglos VIII y X, se inicia tras la adopción de la liturgia romana por Pipino el Breve y por Carlomagno. A ella seguiría su difusión por todo el imperio para conseguir la unidad política, institucional y doctrinal. Ello se efectuaría de manera oral por la acción de los clérigos romanos, británicos y visigodos, con el apoyo de la escritura musical.

El último espacio histórico del canto gregoriano es el de la consolidación de la escritura musical como vehículo de transmisión y la convivencia de las dos tradiciones, oral y escrita. Llega hasta el día de hoy. Dejamos fuera de nuestra consideración la etapa reciente de la restauración del canto gregoriano en el pasado siglo y la subsiguiente aculturación que provocó en toda la cristiandad.

Los musicólogos que investigan la tradición oral en el canto eclesiástico se centran sobre todo en la tercera etapa para descubrir qué elementos propios de una realización oral del canto, cuya tipología dan por formada, están plasmados en los testimonios escritos de los códices. No se ocupan generalmente de la primera etapa, quizá porque no hay aparentes signos sobre los que fundamentar el estudio, e ignoran la última. Entiendo, sin embargo, que en todas las etapas del devenir histórico del canto gregoriano pueden descubrirse indicios de oralidad. Debajo de las formas que exhiben los códices medievales y los libros corales de los siglos XVI al XVIII aparecen espacios no escritos para la acción de los cantores. Más aún, en el repertorio que dichos manuscritos contienen han quedado marcadas las huellas de la realización oral de los cantores¹⁷. Haré, por tanto, un rápido recorrido por las mismas y me detendré especialmente en el primer tramo del proceso histórico del canto gregoriano cuyo estudio diacrónico de su proceso formativo, según mis noticias, nunca ha sido abordado.

¹⁶ El reciente libro de Juan Carlos Asensio, *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas...*, Madrid, Alianza Música, 2003, pp. 437-473, no se libera de este viejo planteamiento al considerar postgregorianos los tropos y sus

formas derivadas (versos, secuencias, conductos, discantos, dramas litúrgicos, etc.) y no elementos que nacen y conviven con este canto durante un período determinado de su larga vida de dos milenios. Véase mi reseña

de este libro en la *Revista de Musicología*, 27, 2004, pp. 1204-1210.

¹⁷ Sobre este particular son sugerentes las observaciones de Marcel Perès en *Le chant de la mémoire*, París, Desclée, 2000.

La salmodia de la Iglesia primitiva

Las primeras comunidades cristianas, agrupadas en torno a los apóstoles después de Pentecostés no abandonaron bruscamente las tradiciones judías, al contrario, siguieron sus hábitos litúrgicos. Durante algún tiempo, los paganos o gentiles que se convertían al cristianismo eran circuncidados, hasta que, por los años cuarenta, el apóstol Pedro, después de una discusión en la que Pablo de Tarso terció con los judíos ortodoxos, zanjó la cuestión pidiendo no imponer sobre los discípulos una carga que “ni nuestros padres ni nosotros pudimos sobrellevar”¹⁸. Los cristianos, primero en Jerusalén y luego en las demás ciudades del imperio, Antioquía y otras de Siria y Asia Menor, se reunían asiduamente para recibir las enseñanzas de los apóstoles, estrechar sus lazos de unión, repetir la Última Cena, según el mandato de Cristo (Lucas, 22,19), y orar juntos (Hechos, 2,42). La reiteración de la Cena, tal y como narran los evangelios, tenía lugar el primer día de la semana, esto es, en la noche del sábado al domingo (Hechos 20,7). Esta primera forma de eucaristía consistía en una verdadera comida, idéntica a la de la liturgia familiar de la Pascua judía, a la que se le añadía la fracción del pan (I Corintios 11, 20-34). En ella se recitaban los salmos del Hal-lel (Libro de los Salmos 113-118) y se elevaban oraciones. A estas oraciones se refiere el ya citado texto de los Hechos de los Apóstoles (2,42). De tal reunión guardamos numerosos testimonios en el Nuevo Testamento (Hechos 26,25; 28,15). Los salmos y cánticos del Antiguo Testamento constituían la verdadera fórmula sagrada para la petición de perdón, la alabanza y acción de gracias (Colosenses, 3,16). Por fin, el modo como impartían los apóstoles las enseñanzas en las referidas reuniones no era distinto del utilizado por los rabinos en la sinagoga para enseñar la *tôrâh*, la ley, los días de sábado, a saber, la recitación de los textos para su mejor memorización.

El núcleo de la primitiva liturgia cristiana era, por tanto, la recitación de los pasajes bíblicos, principalmente salmos y también los relatos evangélicos. La recitación de los relatos y poemas bíblicos en las primitivas reuniones litúrgicas se hacía oralmente con el subsidio de la memoria mediante la dicción y escucha¹⁹. Por este procedimiento los cristianos se comunicaban con Dios y se afianzaban en su religión y en su fe. Así lo expresa la epístola a los Romanos, recordando el lamento de Isaías de no ser escuchado cuando hablaba en nombre de Yahvé (Isaías, 53,1): la fe se recibe y mantiene por la escucha, “*e pistis éx akoés*”, “*fides ex auditu*” (Rom 10,17). Es notable observar que el canal de comunicación de los relatos y de los poemas cristianos, según la expresión de San Pablo, es el mismo que describe Platón refiriéndose a poesía. Según he apuntado anteriormente, Platón define la poesía como *aural* porque se dirige al oído, en contraposición a la pintura que se dirige a la vista²⁰.

Así las cosas, parece razonable deducir que el enfoque que debe darse al estudio del canto en la etapa balbuciente de la liturgia cristiana ha de ser similar al del estudio, ya experimentado, sobre la poesía arcaica, principalmente griega, aunque con algunas particularidades dada la naturaleza de la música. Con este criterio entraré, por tanto, a estudiar aquí exclusivamente el canto, y dejaré de lado el problema largamente debatido entre los his-

¹⁸ Hechos de los Apóstoles, 15, 5-12.

¹⁹ Aunque muchos de los salmos y poemas bíblicos fueron en sus orígenes cantados al son de instrumentos, como reflejan numerosos pasajes bíblicos y muy notablemente el propio salmo 150,

último de todo el repertorio, no consta que en los primeros tiempos del cristianismo los judíos siguieran esta costumbre, sobre todo después de que el hebreo dejara de ser lengua viva entre ellos y hubiese necesidad de

traducir la Biblia hebrea al griego, perdiendo de esa manera los poemas bíblicos las propiedades métricas del verso hebreo.

²⁰ Véase arriba nota 1, *República*, 10, 603b.

toriadores de la literatura sobre la naturaleza de la creación de los relatos y poemas en la antigüedad, principalmente en la Grecia arcaica²¹ y en el medioevo²², ya se trate de creación oral, escrita o subsidiaria de una y otra. Lo que nos interesa aquí es conocer el procedimiento, más concretamente, el origen y plasmación de los elementos sonoros, llamados hoy musicales, que se sobreponen al sonido prosódico propio de la oratoria y del habla normal, cuando se efectúa la comunicación o realización (*performance*) de los relatos y poemas bíblicos en la liturgia primitiva.

Tradición del canto eclesiástico en latín

No hay testimonios externos explícitos sobre la forma concreta de recitación de los salmos y de otros pasajes de la Biblia en la liturgia primitiva cristiana. Por tanto, hemos de acudir al estudio de los datos que nos proporcionan la tradición, los propios cantos que han sobrevivido en los repertorios musicales y, asimismo, las versiones de los textos bíblicos.

En el siglo I, tras la dispersión de los apóstoles después de Pentecostés, los cristianos de Jerusalén y Antioquía celebraban sus liturgias en lengua semita, hebreo para la recitación de los salmos y textos del Antiguo Testamento, y arameo para narrar los hechos evangélicos. Pero la lengua hebrea del Antiguo Testamento, principalmente de la *tôrâh*, ya había sido sustituida por la griega en el ambiente judío helenístico de Egipto²³. Por lo que se refiere a la tradición evangélica ésta se inició, como es obvio, en la lengua de los apóstoles, el arameo²⁴. Pero el mensaje evangélico muy pronto fue narrado en el griego *koiné*, lengua de comunicación entre los habitantes de los diversos pueblos bajo la autoridad romana durante los primeros tiempos de la era cristiana²⁵. Así que los primitivos cristianos que habitaban en las ciudades cosmopolitas de la ribera del Mediterráneo, visitadas muchas de ellas por San Pablo, asumieron la lengua griega para su celebración litúrgica. Posteriormente, en Occidente, aquellos pasajes del Antiguo y del Nuevo Testamento utilizados con más frecuencia durante las asambleas para el adoctrinamiento, las lecturas, y para la alabanza divina, los salmos y cánticos, fueron trasladados al latín desde el griego para uso de las comunidades locales o regionales.

Estos hechos son relevantes para el asunto que estamos tratando, puesto que tienen que ver con la lengua de recitación, esto es, con la prosodia y con el formato de los poemas que se recitan en la liturgia.

²¹ Bruno Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, Laterza, 1984: trad. esp. *Poesía y público en la Grecia antigua*, Barcelona, Sirmio-Quaderns Crema, 1996, p. 24. M. Fantuzzi, "Oralità, scrittura, auralità. Gli studi sulle tecniche della comunicazione nella Grecia antica", *Lingua et Stilo*, 15 (1980), pp. 593-612. Luigi Enrico Rossi, "L'ideologia dell'oralità fino a Platone", *Lo spazio letterario della Grecia antica* 1, Salerno Editrice 1992, pp. 77-106.

²² Leidulf Melve, "Literacy – Aurality – Orality: a Survey of Recent Research into the Orality/Literacy Complex of the Latin Middle Ages (600-1500)". *Symbolae Osloenses. Norwegian Journal of Greek and Latin Studies* 78, 2003, pp. 143-198. Sobre la

oralidad y auralidad en la literatura castellana-medieval véanse los estudios publicados en Lilian Von der Walde Moheno, ed., *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica-medieval*. *Medievalia* 27, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana, 2003; Fernando Gómez Redondo, "El 'fermoso hablar' de la 'clerecía': retórica y recitación en el siglo XIII", pp. 229-282; Diane M. Wright, "Del discurso oral al discurso literario en la ficción sentimental del siglo XV: hacia un modelo de interacción", pp. 283-322; Gustavo Illanes: "Ecos de una 'poética' de la audición en *La Celestina*", pp. 323-334; Michael Gerli, "Textualidad y autoridad: hacia una

teoría de los orígenes de la escritura señorial (el caso de *El libro del conde Lucanor*)", pp. 335-349.

²³ La leyenda contaba que setenta ancianos por separado habían hecho la traslación de la Biblia del hebreo al griego con el mismo resultado. De ahí, la designación de la traducción griega como versión de los LXX.

²⁴ Una tradición que remonta al siglo II recoge la noticia de un evangelio en arameo según San Mateo.

²⁵ Todos los libros del Nuevo Testamento fueron compuestos en griego. Incluso el evangelio de San Mateo que conocemos hoy es un relato directamente construido en griego y no una traducción del referido evangelio arameo.

Los poemas bíblicos del Antiguo Testamento, salmos y cánticos, están compuestos con versos paralelísticos de dos hemistiquios separados por una pausa o cesura. Los versos suelen poseer una cierta unidad semántica, de manera que el primer hemistiquio es enunciativo o incoativo, y el segundo (circunstancialmente un tercero) completivo. En el original hebreo, los poemas no sólo poseen este ritmo de pensamiento que les da la forma paralelística, sino además los versos y las estrofas guardan una isometría formal externa.

Cómo se cantaban los textos hebreos en la antigua sinagoga y en el templo no lo sabemos muy bien²⁶. En todo caso, no interesa tanto a nuestro propósito el canto de los salmos en hebreo y en otras lenguas orientales como el canto o recitación de los salmos en las diferentes versiones latinas²⁷. La traducción de los poemas hebraicos a las lenguas comprensibles para los creyentes se hizo respetando el significado de las palabras y su derivada división paralelística, pero no se tuvo en cuenta la medida de los versos en la lengua original. Así, tanto en la versión griega como en las traducciones latinas, realizadas de ésta y no del original hebraico, la medida de los versos y de sus hemistiquios no era tan proporcionada e isócrona como la de los versos hebraicos. Para garantizar el significado más exacto de las palabras sagradas, el genio de cada lengua había propiciado el que unos versos fueran más largos, otros más cortos y, dentro de ellos, unos hemistiquios desiguales, a veces desproporcionados, según cada versión²⁸. La traducción de los poemas bíblicos con estructura libre, no isométrica, pero con el máximo respeto al paralelismo de contenido (*parallelismus membrorum*²⁹), favoreció un recitativo asimismo libre, no forzado por el imperativo del decurso temporal métrico de los versos.

Compárense, a modo de ejemplo, en la columna siguiente los primeros versos del salmo 90 (91) *Qui habitat*: en primer lugar, según el texto original hebreo, acompañado de la traducción castellana, y luego las versiones griega y latina de la Vulgata³⁰. Tras los versos hebreos se señala el número de los ejes rítmicos, y después de cada hemistiquio de los versos en griego y en latín el cómputo de las sílabas:

²⁶ Véase a este propósito J. A. Smith, "The ancient Synagogue: the Early Church and singing", *Music and Letters*, Lxv, 1984, pp. 1-16; "Which Psalm were sung in the Temple?", *Music and Letters*, Lxxi, 1990, pp. 167-186; J. McKinnon, "On the question of psalmody in the Ancient Synagogue", *Early Music History*, vi, 1986, pp. 159-191.

²⁷ Es exagerada, a modo de ver, la afirmación de que "ni una sola de las formas del canto litúrgico Occidental puede ser descubierta en la liturgia judía o incluso en la

época del cristianismo primitivo" de Helmut Huckle, "Toward a new view of Gregorian Chant", *JAMS*, xxxiii, 1980, p. 439. Más adelante confesará que la forma responsorial de las liturgias cristianas puede derivar de la liturgia judía, p. 464. Véase del mismo autor, "Die Entwicklung des frühchristlichen Kultgesang zum Gregorianischen Gesang", *Römische Quartalschrift*, XLvii, 1953, pp. 152 y ss.

²⁸ En el siglo iv ya se hizo una traducción en forma métrica de los

salmos hebraicos entre los seguidores de Apolinar de Laodicea de Siria.

²⁹ Esta expresión aparece en R. Lowth, *De sacra poësi Hebraeorum praelectiones academicae Oxonii habitae*, Oxford, 1753.

³⁰ Agradezco al profesor Julio Trebolle la ayuda que me ha proporcionado para establecer el texto hebreo y su traducción.

1.– yōšēb Būsē^oter `elyōn //

Bücēl šaDDay yitlōnän (3 + 3)

(Tú, que habitas al amparo del Altísimo

Pasas la noche a la sombra de Saddai)

Ο κατοικων εν βοηθια του υψιστου (= 13)

εν σκενη του θεου του ουρανου αυλισθησεται (= 15)

qui habitat in adiutorio Altissimi (= 14)

in protectione Dei caeli commorabitur (= 15)

3.– Kî hû´ yaccîllkā //

miPPaH yäqûš //

miDDe^ober hawwôt (2 + 2 + 2)

(Él te libraré de la red del cazador

De la calamitosa peste)

οτι αυτοσ ρεσεται εκ παιδος θεραυτων (= 13)

και απο λογου ταραχωδουσ (= 9)

quoniam ipse liberabit me de laqueo venantium (= 18)

et a verbo aspero (= 7)

Tradiciones del canto eclesiástico en latín

La recitación de los poemas en las diversas versiones al latín trajo consigo variaciones en el canto de los salmos, hasta tal punto que su diversidad, marcada por pequeñas variantes entre ellas, produjo las tradiciones de cantos, hoy conocidos como romano-gregoriano, africano (del que no nos han llegado ejemplos), viejo-hispánico (visigótico y mozárabe), etc.

Las piezas musicales del fondo antiguo así romano-gregoriano, como viejo-hispánico o mozárabe, conservan los textos de estas versiones primitivas de los poemas bíblicos llamadas *Vetus*, versiones utilizadas en las liturgias latinas antes de la generalización del uso de los textos según la versión *Vulgata*. Las dos más importantes son la *Vetus Latina Italica* sobre cuyos textos se construyó el canto-romano gregoriano y la *Vetus Latina Hispana* que dio origen, como digo, al canto viejo-hispánico³¹.

El proceso creativo del canto gregoriano y del mozárabe, a partir de la recitación de los poemas bíblicos nunca se ha estudiado. A falta de confirmación con pruebas inequívocas, hay síntomas dentro de los propios repertorios que sirven de fundamento para formular plausiblemente la hipótesis de que las diversas tradiciones del canto latino, ya sea romano o mozárabe, han crecido y se han desarrollado oralmente a partir de recitativos muy sencillos, por medio de la ornamentación, esto es por la *composition-in-performance*, como los poemas de Homero, según Milman Parry, y como todavía hoy se componen las décimas³² y otros ejemplos de poesía improvisada³³.

En los repertorios actuales de todas las liturgias, así orientales como occidentales, existen unas fórmulas de recitación para los salmos que guardan ciertas características comunes³⁴, a saber, el recitativo sobre una cuerda o *recto tono* en una tesitura relativamente aguda y la pausa o cesura entre dos hemistiquios de verso binario. Entre los elementos variables, accidentales, destacan las cadencias al medio y al fin del verso y la entonación³⁵. Es en estos recitativos donde los salmistas introdujeron la ornamentación que produjo los diversos cantos eclesiásticos. El establecimiento interválico de los sonidos secuenciados en estos recitativos, de acuerdo con un código melódicamente jerarquizado llamado escala diatónica, esto es, el hecho de la diatonización tuvo lugar en un momento difícil de determinar, pero no llegó a concluirse sino cuando se aceptó el sistema de líneas para escribir los neumas³⁶.

El proceso creativo del canto gregoriano

La liturgia romano-gregoriana no conserva las fórmulas arcaicas para el recitado de los salmos, salvo pequeños vestigios³⁷. Al aceptarse en Occidente el *oktoechos* bizantino a par-

³¹ T. Ayuso Marazuela, "La liturgia mozárabe y su importancia para el texto bíblico de la *Vetus Latina Hispana*", *Estudios Bíblicos*, 19, 1951, pp. 269-312; *Vetus latina Hispana*, T.I, *Prolegómenos*, Madrid, CSIC, 1955.

³² Véase Maximiano Trapero, *La décima popular en la tradición hispánica*, Las Palmas de Gran Canaria, 1994; Alexis Díaz Pimienta, *Teoría de la improvisación. Primeras páginas para el estudio del repentismo*, Oyarzun, 1998.

³³ Véase Rosalind Thomas, "Literacy and the city-state in archaic and classical Greece", en

A. K. Bowman y G. Wolf, *Literacy and Power in the Ancient World*, Cambridge, 1994, pp. 36-37.

³⁴ Véase Don M. Randel, "El antiguo rito hispánico y la salmodia primitiva en Occidente", *Revista de Musicología*, VIII, 1985, pp. 229-239.

³⁵ Véase la referencia a la salmodia primitiva y a otras formas de recitación en I. Fernández la Cuesta, "Paralelos históricos en la música de los romances", en *El romancero de La Gomera y el romancero general a comienzos del Tercer Milenio*. Actas del Coloquio internacional sobre el romancero, celebrado en la isla de

La Gomera del 20 al 24 de julio de 2001, Cabildo Insular de la Gomera, 2003, pp. 67-92.

³⁶ Peter Wagner, "Die Diatonisierung des gregorianischen Gesanges durch das Liniensystem", *Rassegna gregoriana*, 3, 1904.

³⁷ Lleva a confusión considerar como modales los recitativos occidentales no pertenecientes al *oktoechos* según expresa en el título de la investigación realizada por Jean Claire: "L'évolution modale dans les répertoires liturgiques occidentaux", *Revue Grégorienne*, 40 (1962), pp. 196-211, 229-245; 41 (1963) pp. 6-62, 77-102.

tir del siglo VIII, éstas fueron sustituidas por los ocho tonos con que todavía hoy recitamos los salmos, cuyo texto ya no pertenece a ninguna versión *Vetus*, sino a la versión *Vulgata*, la cual, revisada por San Jerónimo hacia el año 386 a instancias del Papa Dámaso, entraría seguidamente en la liturgia y en el repertorio romano gregoriano. Los testimonios de una recitación arcaica en el repertorio gregoriano actual se reducen a muy pocos ejemplos comprobables. Entre ellos hay que contar los responsorios breves y, muy notablemente, aquellas piezas que conservan la versión de los salmos perteneciente a la *Vetus*³⁸. Las fórmulas de esta recitación arcaica se ocultan aquí bajo el ropaje de complicados melismas en numerosos cantos, principalmente en los responsorios graduales y en los tractos del fondo antiguo.

La característica más notable para adentrarnos en los inicios del proceso creativo de estas piezas es su texto. Éste pertenece siempre a un salmo bíblico de una versión *Vetus*. Cualquiera que sea la forma de salmodia que exhiben, directa, responsorial, antifonal, permanece en estas piezas el paralelismo de los versos. La floresta de su realización sonora exhibe los elementos de toda recitación: su cesura, su entonación, sus cadencias y, oculta en una selva de melismas y ornamentos, la línea conductora del tenor o cuerda de recitación, variables por su tesitura según pertenezca al cantor salmista o a los respondentes. Todos estos detalles nos llevan inevitablemente a conclusiones que, más allá de meras hipótesis sin pruebas, nos sitúan en las inmediaciones de la realidad histórica. He aquí cómo podemos reconstruirla:

En las primitivas comunidades occidentales de lengua latina (también en las orientales que celebraban la liturgia en su propia lengua) los cristianos continuaban celebrando sus reuniones sagradas recitando poemas bíblicos, como en la tradición judía. A la recitación de la *tôrâh* y demás libros bíblicos del Antiguo Testamento de las celebraciones judaicas, añadían los relatos del evangelio y demás discursos, misivas y proclamas del Nuevo Testamento. Tales relatos y discursos, nacidos de la tradición oral iniciada por los Apóstoles y otros discípulos de Jesús, muy pronto pasaron a los escritos en la forma que ya tenían en la tradición oral con algunos retoques de redacción.

La recitación de los textos bíblicos, así del Antiguo como del Nuevo Testamento, se realizó de manera cantilada como lo hacían los judíos, de tal forma que la entonación con que se pronunciaban las palabras, por la necesidad de enfatizar el relato o el discurso y de asegurar su mejor percepción y retención en la memoria, añadía a la prosodia del habla y de la oratoria corriente una superestructura fónica. Tal añadido sonoro es el que ha derivado hacia los recitativos litúrgicos occidentales. Digamos, por tanto, que algunas de aquellas viejas fórmulas de recitación se han mantenido en las diferentes liturgias durante siglos hasta el día de hoy ligeramente modificadas a causa de accidentes diversos ocurridos a lo largo del tiempo y especialmente por la acción directa de los cantores, lectores o salmistas responsables. Son algunos de los recitativos que reflejan los libros y manuales del Coro, no para los salmos y cánticos, como vamos a ver, sino para lecturas y oraciones.

En la recitación de los poemas, salmos y cánticos bíblicos, el proceso fue similar, pero el resultado fue muy distinto. La sencilla declamación oratoria de sus textos se convirtió en

³⁸ De la salmodia antifonal, el *tonus peregrinus* podría ser uno de estos vestigios.

un canto muy ornamentado, contrariamente a lo que sucedió con la recitación del resto de la Biblia, por dos motivos principales: en primer lugar, por la naturaleza poética, lírica, laudatoria, de los poemas destinados a la comunicación con Dios, más que a la transmisión de un mensaje y al adoctrinamiento; en segundo lugar, por la forma participativa de su realización, en cualquiera de los tres tipos que han sobrevivido en el canto eclesiástico, la salmodia directa, responsorial, antifonal, activada por un “animador”, esto es, por un cantor especializado, un salmista.

En estas condiciones, el salmista obtuvo un gran protagonismo. Su oficio estuvo muy pronto avalado por un severo aprendizaje en las prestigiosas escuelas eclesiásticas, herederas de las escuelas romanas de ámbito pagano. La recitación de los poemas bíblicos por el salmista tuvo así la puerta abierta a la ornamentación libre. A ello hay que añadir que los poemas vertidos al latín, como ya se ha apuntado, no constaban de versos con una estructura cerrada impuesta por una cierta isocronía métrica. Al contrario, su estructura era abierta, pues los versos y los hemistiquios ya no eran iguales y proporcionados por su medida y extensión, ni guiados por los ejes de un ritmo métrico. El imparable proceso secuencial producido por los ejes rítmicos al que se ve sometido el recitador de un verso medido, no es comparable con la recitación de frases libres, anisométricas, limitadas únicamente por las pausas de naturaleza semántica que conforman el verso traducido al latín. Aquí el cantor es implacablemente esclavo de la ejecución de las pausas o cadencias, pero es enteramente libre en el fraseo intermedio. Es en estas frases cortas donde el cantor podía dar énfasis a las palabras importantes, las que para él y su medio tenían un mayor contenido o resonancia espiritual, ornamentar sobre ellas, producir melismas y efluvios sonoros en vocales de determinado timbre.

Alargamiento del canto, acortamiento del texto

Las ornamentaciones hacían muy larga la recitación de los salmos. Por eso, con el fin de no prolongar en exceso las asambleas litúrgicas con interminables cantos se redujo el número de versos, cualquiera que fuera la forma de recitación salmódica, con estribillo o sin él. Los responsorios, tractos, antifonas del repertorio gregoriano actual son producto, por tanto, de esta acción continua de los cantores. Los procedimientos de ejecución vocal de los primeros salmistas fueron imitados y desarrollados por los pupilos, quienes, para mantener las reuniones en sus justos límites de tiempo, decidieron acortar los textos antes que suprimir los ornamentos vocales. Esta decisión se llevó a efecto antes del siglo vi, momento en que ya aparecen fijados³⁹. La aplicación de la escala diatónica al resultado sonoro de este proceso sería, más tarde, un salto determinante para hacer de las recitaciones ornamentadas verdaderos cantos sometidos a las leyes de la música, disciplina del *quadriuvium*.

Los responsorios y tractos, también algunas antifonas, pertenecientes al fondo antiguo dentro del repertorio gregoriano actual acusan los vestigios del canto salmódico, ya diatonizado en un tiempo imposible de precisar, derivado de la ornamentación oral en su estadio primitivo. La huella más importante que nos conduce a este reconocimiento es el hecho de que el texto de tales cantos está tomado del libro de los salmos, y que la versión latina pertenece a la *Vetus Latina Italica* y no al salterio gregoriano o de la *Vulgata*. Asimismo-

³⁹ Así confirman los testimonios de los Padres visigodos en el *De Viris Illustribus*, PL, 83, 1104.

mo, el tratamiento que se hace de los textos es el de una recitación salmódica extraordinariamente adornada, la cual, no obstante, respeta el fraseo de los hemistiquios, siempre con las mismas cadencias en las pausas, donde se adivina la cuerda de recitación y donde ciertas palabras de significado más intenso aparecen adornadas con melismas⁴⁰.

En los responsorios, el estribillo o respuesta es un verso completo del salmo con su respectiva pausa. Más aún, la respuesta se desarrolla en una cuerda más grave que la del verso, la cual retorna a la cuerda de la segunda parte del estribillo como en la vuelta del *zéjel* o del villancico castellano, para favorecer la *reprise*, según un procedimiento universal propio de la forma responsorial. Así puede verse en el esquema del ejemplo siguiente correspondiente a los cantos formularios del llamado modo II transportado (R/. = Respuesta; V/. = Versículo; A = frase musical del estribillo y vuelta: b = frase musical de la primera parte del Versículo (o mudanza):

R/. A/A //
 V/. b/A
 R/. A/A //
 V/. b/A //
 R/. A/A //
 etc.

Otro tanto podemos observar en los tractos del modo II de salmodia directa, esto es, de la recitación seguida de los versos sin estribillo alguno. Su texto, procedente asimismo de la *Vetus*, conserva las pausas textuales, las cuales son marcadas por la música a través de sus respectivas cadencias.

Un análisis minucioso de todos estos cantos nos revelará su estratigrafía mediante el cuidadoso despojo de los ornamentos y formulismos estereotipados que han ido acumulándose progresivamente, a lo largo de varios siglos, sobre una sencilla cuerda recitativa por la acción de los salmistas. Esta nueva mirada sobre la música de no pocas piezas del canto gregoriano me parece esencial para descubrir su proceso creativo.

El testimonio que nos lleva a suponer que esta fijación en las liturgias occidentales ya se había realizado antes del siglo VI aparece en el tratado *De Viris Illustribus* escrito sucesivamente por varios autores eclesiásticos desde San Isidoro de Sevilla (570-636). Al referir las glorias de los obispos más conspicuos de la iglesia española del siglo VI, el libro narra que dedicaron todo su empeño en reformar el canto componiendo piezas nuevas. Así de San Leandro, obispo de Sevilla, se dice en el citado libro que puso nuevos sonidos a ciertas piezas del oficio llamados *sacrificia*, *laudes* y *psalmi* con estas palabras: “*in sacrificio, laudibus atque psalmis multa dulce sono composuit*”⁴¹. Es ésta una señal inequívoca de que para entonces el canto de la liturgia estaba ya fijado, no sólo en la iglesia hispánica, sino también en todas las demás, a saber, la romana, africana, milanese, etc.

⁴⁰ Por cuestión de espacio no es posible incluir aquí los oportunos ejemplos, así los tractos cuaresmales del modo II y los

responsorios graduales del modo II transportados, como son los de los Sábados de las Cuatro Témperas, tipo *Haec dies quam*

fecit Dominus de Pascua de Resurrección.

⁴¹ *De Viris Illustribus*, PL, 83, 1104.

Composición de textos para ser cantados en la liturgia

El final de esta primera andadura del canto litúrgico romano gregoriano y el comienzo de una segunda etapa de la misma se produce, como he apuntado brevemente, por la acción realizada sobre él para reformarlo, probablemente durante los siglos v y vi. El repertorio actualmente conocido por los documentos escritos es testigo de esta acción. A los cantos ya existentes nacidos de la recitación se añaden fórmulas nuevas, pero sobre todo se utiliza un nuevo procedimiento de creación. Este procedimiento viene exigido por un hecho novedoso hasta entonces, a saber, la utilización de textos bíblicos del Antiguo y Nuevo Testamento, no exclusivamente del libro de los Salmos, para componer ciertos cantos, notablemente responsorios, dispuestos como un centón. Kenneth Levy ha reconocido muchos de estos cantos en el repertorio gregoriano como procedentes de las liturgias viejo-hispana, galicana y ambrosiana⁴².

Más aparte de estos cantos fácilmente aislables, existen muchos otros cuya composición es presumiblemente de esta época. El primer síntoma que induce a reconocerlos es, evidentemente, su texto. Éste suele estar compuesto con frases o breves sintagmas sueltos sacados de diversos pasajes bíblicos mezclados, puestos en orden semántico para obtener determinada idea o mensaje. Así, algunos cantos dominicales del ofertorio de la Misa, por ejemplo, el ofertorio *Oravit Daniel* estudiado por K. Levy⁴³.

Lo característico de esta etapa es la intención compositiva de los cantos, los cuales ya no se producen por el crecimiento vegetativo de la recitación salmódica hasta convertirse en cantos con melismas, sino por la acción directa de los cantores “pronunciando” textos elaborados para ser cantados. ¿Hay que hablar aquí también de composición en la oralidad? Sin duda ninguna. Pero ello no quiere decir que tales cantos procedan de la “*composition-in performance*”, sino del uso intencionado de ciertas fórmulas, asociadas a veces a determinadas palabras, frases y conceptos, tales *jubilare Deo*, *cantate Domino*, etc. Para este tipo de cantos me parece acertado el análisis de Leo Treitler y su comparación con la épica de Homero, reconociendo parte de la crítica de orden metodológico que en el detalle le hace Peter Jeffery⁴⁴.

Tradición oral en los cantos de la tradición escrita

La tercera etapa en la que he dividido la andadura del canto gregoriano en la tradición oral, aproximadamente en los siglos viii al x, da comienzo cuando la corte carolingia, a fines del siglo viii, como ya apunté, adopta la liturgia romana y promueve su implantación en todo el imperio para conseguir la unidad política, institucional y doctrinal. Este hecho trascendental en la historia de la música se efectúa oralmente por medio de unos agentes que no son clérigos francos, sino, obviamente, romanos, pero también se realiza mediante la intervención de personajes extraordinariamente cultos e influyentes que proceden de las Islas Británicas y de la Península Ibérica, entre otros, el británico Alcuino de York (735-804) y los visigodos Teodulfo de Orleáns (+821), Benito de Aniano o Witiza (750-821) y Helisachar [m. ca. 861, 863]⁴⁵.

En esta etapa crucial, esto es, cuando el canto gregoriano pasa del estado audio oral al escrito, el problema que se plantea es el de saber, como propone Juan Signes Codoñer refi-

⁴² Kenneth Levy, “Toledo, Rome, and the Legacy of the Gaul” en *Early Music History*, 4, 1984, pp. 49-99. Ver las importantes aportaciones de este autor en sus

monografías recogidas en *Gregorian Chant and the Carolingians*, Princeton University Press, 1998.

⁴³ K. Levy. *Ibid.*

⁴⁴ Peter Jeffery, *Re-Envisioning Past Musical Cultures - Ethnomusicology in the Study of Gregorian Chant*, Chicago, 1992.

⁴⁵ Véase K. Levy, o.c. *passim*.

riéndose a Homero, si el repertorio de canto gregoriano que transmiten los manuscritos es, en su núcleo, “obra de composición oral con marcas de composición escrita subsidarias, explicables en gran medida también por el proceso de ejecución y transmisión; o si por el contrario tenemos una obra de composición escrita con rasgos propios de la ‘poética oral’ explicables como simple herencia estilística”⁴⁶. Los estudios realizados hasta el momento son muy parciales y casi balbucientes. Hace falta todavía una investigación más detallada antes de aventurar una conclusión segura. No obstante, los datos de que disponemos en la actualidad apuntan hacia la primera hipótesis. Sin duda lo que, perteneciente a la primera etapa de formación del repertorio, se pone por escrito es música de composición oral pura, “*composition-in-performance*”, como hemos visto. En cambio, los cantos creados en la segunda etapa con un propósito compositivo, así su texto como su música, no son atribuibles a tal procedimiento pero pertenecen a un ámbito exclusivamente audio-oral. Queda por saber qué acción sobre el repertorio realizaron los cantores escribas en esta tercera etapa. Tenemos noticia de que la puesta por escrito de la música en neumas la efectuaba un copista músico mediante el dictado de dos cantores, de los cuales uno cantaba y otro acudía en su ayuda cuando había un fallo de la memoria o cuando había pasajes discutibles.

Por lo que se refiere a la cuarta y última etapa, la más larga de todas, es indiscutible que la tradición oral ha convivido con la escrita. Helmut Huckle en uno de sus luminosos trabajos avanza la hipótesis de que los primeros manuscritos, por su estructura codicológica y por su diminuto tamaño, no estaban pensados para que el cantor leyera sobre ellos durante la liturgia. Eran, más bien, códigos de referencia y de trabajo que eran guardados en el armario, como el resto de los códigos de lectura y estudio⁴⁷. Pero asentada ya la tradición escrita, emerge con fuerza una nueva tradición oral, que era ya vieja, la del discanto. Se trataba de otro procedimiento ornamental, melismático, heterofónico, que se hacía sobre el canto eclesiástico para crear timbres y armonías en determinados momentos más líricos, significativos y sagrados de una pieza. El discanto nació y avanzó en la oralidad, como improvisación, justamente cuando la tradición del canto llano parece ya fijada. Finalmente, el discanto espontáneo siguió el camino de la fijación y del sometimiento a determinadas reglas rítmicas, muy severas, para conseguir con más facilidad mediante la isocronía de los sonidos una armonía consonántica, y se puso por escrito. Hizo falta una decisión drástica de los escolásticos del siglo XIII para que los cantores aceptasen las reglas rítmicas de la mensuración isocrónica. Esta acción condujo a los discantos hacia la polifonía y al espectacular progreso de la tecnología armónica de la música en Occidente.

Entre tanto, el canto llano, llano por oposición al relieve del ornato polifónico, siguió en boca de los cantores, quienes exhibieron sobre él las mejores dotes de su voz y de su imaginación interpretativa. De la viveza de esta tradición oral a lo largo de los siglos en la última y larga etapa de la historia del canto gregoriano antes de la reforma de los siglos XIX y XX, tenemos muchos ejemplos documentados. Solamente remitiré al manual de canto llano de Francisco Marcos y Navas de 1777, por ser quizá el más extendido en su tiempo⁴⁸. Al tratar del canto de las lamentaciones del Oficio de Tinieblas del Triduo Sacro de la Semana Santa el maestro cantollanista indica a los cantores cómo han de hacer las ornamentaciones.

⁴⁶ Juan Signes Codoñer, *Escritura y literatura en la Grecia arcaica*, Madrid, Akal, 2004, p. 145.

⁴⁷ Helmut Huckle, *Toward*.

⁴⁸ *Arte ó compendio general del canto-llano, figurado, y órgano, en método fácil, ilustrado con algunos documentos, ó capítulos muy precisos para el*

aprovechamiento, y enseñanza... / su autor D. Francisco Marcos y Nava, Madrid, por D. Joachin Ibarra...: se hallará en la librería de Geronymo Solano..., 1777.

Rechazo de la auralidad-oralidad en las reformas del canto llano

Las diversas maneras tradicionales de interpretar el canto llano fueron laminadas literalmente por la restauración católica de mediados del siglo XIX y principios del XX.

Los eclesiásticos reformadores del siglo XIX consideraban que la música que se oía en las iglesias había dejado de ser vehículo de la verdadera fe católica, debilitada e incluso corrompida a lo largo de los siglos, muy especialmente en los últimos tiempos, por la irreligiosidad militante. Según ellos, el canto llano se había desnaturalizado como toda la música eclesiástica. Este pensamiento era un ingrediente más, muy importante, para la restauración católica, vaticanista, entendida como poderosa reacción a la aplicación de los principios de la Revolución Francesa, y tras la convulsión que supuso la pérdida de los Estados Pontificios por el Papa. Prosper Guéranger (1805-1875), abad de Solesmes, obstinado paladín de la restauración católica y monástica en Francia, proclamaba que había que recuperar la forma antigua del canto llano tal como era en los tiempos de mayor fe religiosa, y tal como aparecía copiada en los códices medievales. La recuperación de las supuestas formas originales, también en el canto gregoriano, como recuerda K. Dalhaus, “venía acompañada de una vasta profusión de literatura apologética y polémicas diatribas contra la música eclesiástica contemporánea en estado de postración. Las restauraciones estaban infectadas por la contradicción de que lo ‘original’ y lo ‘incontaminado’ solamente podían ser reconstituidos ensanchando generosamente el significado de estos términos”⁴⁹.

No es cuestión aquí de volver a describir la acción demoledora que ejercieron los monjes de Solesmes sobre la tradición del canto llano con el espejismo de recuperar un supuesto canto gregoriano original⁵⁰. La utilísima edición de la *Paléographie musicale*⁵¹ (22 vols., Solesmes y Berna 1889-1983) se creó y se mantuvo para justificar la línea reformadora de Guéranger y para dotar de base científica a la particular escuela de interpretación solesmense fervientemente sostenida por el monje André Mocquereau⁵². Con el mismo propósito científico serían aplicadas, más tarde, las investigaciones de otro monje solesmense, Eugène Cardine (1905-1988), dado a conocer por sus alumnos, especialmente por L. Agustoni⁵³ antes de plasmarlas él mismo en su ensayo *Semiología gregoriana* (Roma 1968), traducido al francés, al inglés y al castellano. La semiología, por lo general mal entendida, ha sido la panacea de muchos gregorianistas en el último cuarto de siglo. Algunos manuales de canto gregoriano la aplican, casi obsesivamente, en la búsqueda de resultados de autenticidad histórica y artística⁵⁴.

El metódico trabajo de nivelación del canto llano llevado a cabo por los monjes de Solesmes impidió que se mantuvieran modos particulares de cantar el canto llano en las grandes iglesias y catedrales. Así, por ejemplo, en la catedral de Toledo el canto llano era interpretado de dos maneras: en su forma monódica, y con glosa. El canto llano con glosa era denominado *canto melódico*, *melodía* y *canto eugeniano*, ya que esta técnica de cantar con glosa se atribuía al Obispo de la Iglesia visigótica San Eugenio de Toledo (m. 657). A fines del siglo XVIII el Maestro de melodía Jerónimo Romero de Ávila describe las dos maneras de realizar estas glosas, sencilla una y doble otra, dando avisos y ejemplos para can-

⁴⁹ Karl Dalhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln, 1977, versión inglesa por J.B. Robinson, *Foundations of Music History*, Cambridge University Press, 1983, p. 67.

⁵⁰ Véase I. Fernández de la Cuesta, “La reforma del canto gregoriano en el entorno del

motu proprio de Pío X”, *Revista de Musicología*, 27, 2004, n.º 1, pp. 43-76.

⁵¹ *Paléographie musicale*, 22 vols., Solesmes y Berna, 1889-1983.

⁵² André Mocquereau, *Le nombre musical grégorien*, vol. I, Roma, Tournai 1908, vol. II, Solesmes 1927.

⁵³ L. Agustoni, *Gregorianischer Choral*, Friburgo, 1963, traducido al francés, Roma, 1969.

⁵⁴ Así, el de Alberto Turco, *Il canto gregoriano* (Roma, 1991) y, el mismo año, el más voluminoso de Fulvio Rampi y Massimo Lattanzi, *Manuale di canto gregoriano*, Milán, 1991, 725 páginas.

tarlas con perfección. En otras catedrales hispánicas la improvisación de glosas sobre el canto llano se conocía con la expresión de “echar varetas o varillas”, una especie de contrapunto “alla mente” practicado en las principales iglesias de la Cristiandad. Félix Mendelssohn cuenta de su viaje a Roma en 1830 cómo los cantores de la Capilla Sixtina interpretaban libremente con adornos el canto llano. Pero estas prácticas todavía quedaron vivas en algunas tradiciones locales de las que fue gran defensor, aun después de haberse publicado el *Motu Proprio* por Pío X, el insigne canónigo Federico Olmeda⁵⁵. Todavía en nuestros días he encontrado ejemplos extraordinarios⁵⁶.

Cuando acudo con mi coro a las iglesias y salas de concierto de América y Europa a cantar este canto, preparo unas partituras con toda minuciosidad, señalando los más mínimos matices rítmicos y expresivos. Lo que en otro tiempo fueron adornos, apoggiaturas, grupetos, mordentes, portamentos, glissandos, pasados por el filtro de la escritura y seccionados en sonidos sueltos, hoy es una melodía compuesta de sonidos sueltos fijos, inamovibles, de naturaleza modal o tonal. Sobre estas melodías así fijas, los cantores de tiempos pretéritos, con anterioridad al siglo xx, todavía tenían autonomía y ámbito para la ornamentación no escrita. Hoy en día, sin embargo, no hay ninguna posibilidad de ornamentar, por dos razones principales: porque las melodías de las ediciones vaticanas son consideradas típicas, esto es, modelo que debe ser seguido dentro de la Iglesia católica, y, sobre todo, porque el instrumento sujeto del canto gregoriano ya no es el mismo. Las voces graves de una masa coral de veinte, treinta o más cantores deben empastar y hacer evolucionar sus emisiones vocales, los melismas, sobre los textos latinos con una gran unidad de expresión, como si fueran la voz del maestro cantor que fue el instrumento original. Aquí no hay lugar para la improvisación, ni para adornos que no estén previamente fijados y ensayados. Pero, además de esto, los tiempos modernos nos han llevado a perder la frescura, la libertad, la hondura y el arte de la música que está en el soplo, esto es el *pneuma*, el espíritu, y a través de la voz directa, audaz, del cantor se devuelve al aire para perderse y renovarse cada vez que el espíritu sopla. Algunas músicas tradicionales todavía guardan esta libertad y esta hondura. Los cantores del canto llano, como decía Olmeda⁵⁷, tenemos mucho que aprender de ellos.

⁵⁵ Federico Olmeda, *Pío X y el canto romano*, Burgos, 1904.

⁵⁶ Véase Los ejemplos que transcribo en el trabajo citado,

“La reforma del canto gregoriano en el entorno del *motu proprio* de Pío X”, *Revista de Musicología*, 2004.

⁵⁷ Federico Olmeda, *Folklore de Castilla o Cancionero popular de Burgos*, Burgos, 1903.

Oralidad y recursos orales en la lírica trovadoresca: texto y melodía. La “oralidad”, un paradigma eficiente

Antoni Rossell

Universitat Autònoma de Barcelona



Siempre me han preocupado las afirmaciones tajantes o radicales que no conceden el menor resquicio a la duda, y no se trata de una cuestión ideológica, sino de una opinión académica. Es por ello que cuando en el año 1988 leí el artículo de un conocido musicólogo aparecido en el *Anuario Musical* (Pelinski, 1988) y que volvería a publicar en el año 2000 (Pelinski, 2000, cap. IV), no pude por menos que experimentar cierta desazón, que luego se convertiría en duda, y que ahora se traduce en reflexión. Pelinski realiza una exposición de las teorías sobre oralidad desde Parry a Finnegan (1977), pasando por Ong (1982) y McLuhan (1962) para comentar sus teorías respecto a los “cantos personales” de los Esquimales del Caribú, partir sobre todo de la conciencia y la codificación de la realidad y la dicotomía entre oralidad y escritura. El musicólogo sitúa su discurso en un plano teórico y epistemológico con el objetivo de demostrar que la opinión de Ong (1982, p. 64) sobre términos arcaicos y fórmulas no es aplicable al repertorio esquimal, además de otras reflexiones que no permitirían una aplicación general de los postulados de McLuhan y Ong, y le niega al término “oralidad” la capacidad de designar un “universal”. Encabeza el título del artículo la palabra de culto de tantos estudiosos –por no decir fervorosos investigadores–: “oralidad”. Lo que en principio –sólo por unos instantes– podía interpretarse como una *captatio benevolentiae*, se convertía en una extraña afirmación al continuar leyendo el título “¿Un débil paradigma o un paradigma débil?”. A pesar de que el autor puntúa la frase con unos interrogantes, está claro que la interrogación no afecta únicamente al orden del léxico, pero sea en el orden que sea, la oralidad queda “tocada” de flaqueza, desfallecimiento, impotencia o extenuación. No es gratuita la identificación del adjetivo con el ámbito corporal, pues lo que es seguro tanto para Pelinski –a partir de sus adjetivos y sustantivos– como para otros investigadores, es que la oralidad como paradigma es algo vivo, para unos con más fe y convicción, y para Pelinski con muchas dudas. El inconveniente del juego con las palabras es que inducen a la reflexión, y de ésta no hay duda que siempre emerge un comentario, una alabanza, o incluso alguna crítica. Volvamos a la definición de oralidad de nuestro leído musicólogo. En la definición y entre interrogantes aparece la palabra “paradigma”, que según la definición del diccionario de María Moliner es un “modelo” o “ejemplo”. Por tanto, la definición quedaría como sigue: “¿Es la oralidad un modelo débil?” O bien: “¿Es la oralidad un débil modelo?”, una u otra interpretación nos llevan a concluir que el autor del artículo duda tanto del paradigma de la oralidad como de su fortaleza. ¿A qué es atribuible esa desconfianza por un término que ha generado no pocos estudios? Seguramente a que el término “oralidad” ha sido acuñado en un medio filológico y

referido a la literatura clásica (Parry, 1930-1932; Lord, 1960; Ong, 1982) y a la literatura medieval (Rychner, 1957 y Zumthor, 1991), y es un término que ha sido posteriormente adoptado por la etnomusicología (Finnegan, 1977, entre otros) para referirse a repertorios tradicionales que en sus textos desarrollan estructuras. Pelinski –para plantear la validez de un paradigma oral– recurre insistentemente en su discurso a la comparación entre oralidad y escritura, olvidando que éste es un planteamiento válido únicamente desde una perspectiva alfabetizada contemporánea, completamente fuera de contexto, pues difícilmente una sociedad analfabeta pero con patrimonio oral –si no conoce ese moderno medio de transmisión que es la escritura– se plantearía la cuestión. Esa reflexión vale únicamente para una mirada foránea, y nace de la necesidad de plantearse los repertorios orales como un modo de representación de los modos de codificación de la realidad y de la organización social. Nuestra perspectiva, fruto del análisis de numerosos repertorios orales contemporáneos y de tradición oral, se fundamenta en los elementos que conforman la oralidad propiamente dicha: el texto (en sentido etimológico) y la música, siendo ésta la “gran olvidada” y que hasta ahora no ha gozado de análisis en profundidad (la diferencia de los textos) en cuanto a su papel en los procesos mnemotécnicos de repertorios orales tradicionales. Esa gran olvidada es la música, ya que la oralidad hay que entenderla como texto y música a igual nivel y con la misma importancia en el proceso de transmisión oral. Pelinski llega a la conclusión que pretender una definición del término oralidad es una pretensión “totalitaria”, y las razones que aduce son de tipo cultural, histórico o de representación, y siempre por la comparación con el repertorio Esquimal, es decir a partir de contenidos culturales y de interpretación de las culturas de sociedades orales. Nuestra pretensión es mucho más descriptiva, y el objetivo es encontrar elementos comunes en diferentes manifestaciones orales, tanto en los textos como en su música.

Si hasta ahora no hemos sido capaces de acuñar un nuevo término para esa dualidad lírica, habrá que redefinir –con una pretensión universal– el término “oralidad” en función de los dos elementos de tal modo que los dos iguallen su participación o incidencia en la definición.

La investigación de la cual es fruto el trabajo que aquí presento, tiene, pues, como objetivo final la definición del término “oralidad” en cuanto a su universalidad. ¿Qué supone la oralidad? Sin duda alguna una “comunicación” que ha conseguido su objetivo. Pues de no ser así no hablaríamos de ella. Debemos reconocerle su “eficiencia”, y por tanto cuando debamos definirla habrá que hacerlo desde una premisa positiva y de éxito. Para valorar justamente la oralidad es necesario preguntarnos cuándo consideramos que una transmisión oral es eficiente o ha conseguido sus objetivos. Evidentemente cuando –voluntaria o involuntariamente– el mensaje oral haya quedado residente en la memoria. ¿Qué virtud tiene ese mensaje? O mejor, ¿con qué técnica o medios ese mensaje ha podido instalarse en nuestra memoria? Se trata casi de una virtud divina, que nos recuerda los escritos herméticos helenísticos que afirmaban que la oración de los hombres (oración cantada) ponía en funcionamiento la bóveda celeste, y con ella a todas las divinidades a favor del sujeto que reza. La oralidad tiene la virtud de quebrar la voluntad del oyente, y a menudo es capaz de grabar una información que difícilmente se olvida, o que es susceptible de ser evocada por otra información connotativa.

Mi tarea en esta investigación no es únicamente la presentación de los recursos orales que utilizan los trovadores medievales (occitanos, franceses, galaico-portugueses..., y también los que compusieron en latín textos para ser difundidos oralmente), sino además mostrar el proceso de construcción de un texto lírico medieval trovadoresco en el que un trovador como Berenguer de Palou (como ejemplo de tantos otros, y tal como designan los trovadores cuando hablan de “*trobar*” en el sentido de *tropare* tanto en el texto como en la melodía [Rossell, 1992^a, p. 105]) crea y compone una serie de estructuras léxicas, sintácticas y melódicas que forjan una red contextual con el objetivo (y ésta es nuestra hipótesis) de que la composición sea memorizada más fácilmente. En los ejemplos que presentamos, texto, música y memoria van unidos, son los tres pilares de lo que nosotros llamamos y definimos “oralidad”. La conjunción de los tres elementos conforma un paradigma común a muchas civilizaciones y por tanto independiente de las tradiciones literarias y musicales de esos pueblos, conjunción dependiente y condicionada por lo que hoy se ha dado en llamar los “sistemas o procesos cognitivos”, que en su base primaria son comunes a todos los individuos de la especie humana, y que luego despliegan estrategias particulares en función de sus cultura y desarrollo intelectual. La base cognitiva –y partimos de los planteamientos teóricos de la etnociencia (Lévi-Strauss, 1962; Lomax, 1968; Scheps, 1993)– es la misma para todos, y los ejemplos más claros los tenemos en los “lugares comunes” que hemos hallado tras años de investigación en las épicas contemporáneas que aun hoy podemos escuchar en numerosos países del mundo con estrategias musicales y literarias comunes (Rossell, 2004b). Nuestra definición de “oralidad” como música, literatura y memoria está vinculada a estudios antropológicos, pues factores como gestualidad, casta, prestigio social, representación, o sacralización –entre muchos otros– caracterizan el proceso de oralización de una “performance” común a diversas culturas.

Este punto de partida teórico nos ha servido para introducir tanto nuestro planteamiento epistemológico, como la razón del modo de análisis que aquí presentamos: el análisis formal literario/léxico de un texto trovadoresco, y el estructural melódico de las melodías conservadas de estos textos.

El trovador Berenguer de Palou es autor de nueve *cançons* compuestas en el siglo XII, y su obra fue utilizada intertextualmente e intermelódicamente por otros trovadores, como por ejemplo una de sus canciones de tema amoroso, *Aital dona cum ieu sai*, que fue utilizada (la estructura métrica y la música) con intenciones políticas por otro trovador –probablemente Raimon de Miraval– en 1196 después de la batalla de Muret y dirigida al nuevo monarca catalán, Pedro de Aragón (Rossell, 2004a). Dice la *Vida* del trovador:

Berengiers de Palazol si fo de Cataloigna, del contat de Rossillon. Paubres cavalliers fo, mas adregs et enseignatz e bons d’armas. E trobet ben cansos, e cantava de N’Ermesen d’Avignon, moiller d’En Arnaut d’Avignon, ffils de Na Maria de Peiralada. [Boutière, J., y Schutz, A. H., 1973, p. 523.]

[Berenguer de Palou fue de Catalunya, del condado de Rossellón. Fue un pobre caballero, pero era apuesto e inteligente, y bueno en las armas. E hizo canciones con letras no muy buenas, pero con bellas melodías. Componía buenas can-

ciones. Y cantaba sobre Ermesenda de Aviñón, mujer de Arnaut de Aviñón, hijo de Doña Maria de Perelada.]

En el contexto que se desarrolla esta investigación y en el medio en que se presenta, en Urueña y en el simposio *Patrimonio Inmaterial: La Voz y la Memoria: palabras y mensajes en la tradición hispánica*, me corresponde tratar el tema de los recursos orales en los trovadores, dentro del ámbito del “Arte verbal antes del Renacimiento”. Y para ello abordaré la obra del trovador catalán en sus dos dimensiones orales, la textual y la musical. Teniendo en cuenta que el “arte verbal” en el medievo –pero también en la época clásica– es el arte de la retórica, entendida como disciplina que implica diferentes áreas, artes o competencias: la palabra emitida (*profération*), el gesto, o las estrategias de la comunicación oral (como la entonación, el dominio de la tímbrica vocal...). A ello hay que añadir en la lírica trovadoresca occitana el arte poético del amor cortés (que nosotros no abordaremos en este trabajo) y el de la música. Nuestro objetivo no es otro que el análisis melódico y estructural léxico, siempre bajo la concepción de obra trovadoresca como un proceso de construcción lírica, texto y música (Rossell, 2004b, p. 19). Nuestro objetivo es descubrir qué concede la eficiencia a esa comunicación lírica (texto y música), y cómo podemos llegar a dilucidar qué elementos formales confieren a una obra lírica trovadoresca medieval la “virtud” del éxito y la eficacia en la comunicación.

La metodología que utilizaré fue presentada en 1988 a raíz de un estudio sobre los recursos orales en la lírica galaico-portuguesa (Rossell, 1988), y más recientemente en un trabajo sobre literatura y música en la obra del trovador Gaucelm Faidit (Rossell, 2004b). Posteriormente (Rossell, 1998) aplicamos el mismo método a las cantigas gallego-portuguesas, con resultados paralelos a los obtenidos en los análisis léxicos y melódicos en la lírica trovadoresca occitana. La hipótesis de todos estos análisis es la presencia en la obra lírica medieval trovadoresca de estructuras léxicas y melódicas que se repiten a lo largo de una misma obra. Los análisis formales (Guiette, 1972; Rossell, 2004b) realizados en la lírica trovadoresca occitana han demostrado que la repetición léxica obedece a una estrategia por parte de su autor/trovador, que a menudo tienen un objetivo intertextual e intermelódico. Las repeticiones léxicas no son necesariamente de léxico de contenido poético, sino que lo más común es que sean estructuras léxicas de naturaleza gramatical y sin ningún significado poético evidente (como preposiciones, conjunciones, adverbios, pronombres, pero también grupos fraseológicos) (Magán, 1994) que aparecen obstinadamente una y otra vez en el texto sin ningún tipo de justificación poético-literaria. Se trata de preposiciones, conjunciones o adverbios combinados entre ellos, o bien integrados en locuciones con formas verbales. En estos repertorios de tradición oral –y, por tanto, cantados– aparecen también frases o núcleos melódicos que se repiten a lo largo de la melodía, o bien que sirven de estructuras sobre las que ésta se desarrolla (Rossell, 2004a). Estamos ante un recurso mnemotécnico que articula texto y música, en un sistema de composición consciente y con el objetivo de construir un sistema poético-musical para favorecer la memoria del intérprete y el recuerdo en el oyente.

Be m' avi' acordat
qu' al cor vires lo fre,
mas quan vey la beutat
e.l belh cors blanc e.le,
graile, gras e.delguat,
e.l plus azaut qu' om ve
e.l mielhs afaissonat,
totz mon cor se cambia
que de vos no.m partria
per nulh autr' embayssat.

PLUS + QUE

Tan n' ai gran voluntat
e tant hi vey de be
e tan mi ve per grat
q'ie.us am per bona fe;
que tan m' avetz trobat
ab leyal cor ancse
que vos avetz comtat
qu' ie.us aya ad amia
per plana drudaria,
o.y auriatz peccat.

TAN/E

QUE + TAN/QUE + VOS

Per vos ai oblidat,
e non per altra re,
tot quant avi' amat,
que de pauc mi sove;
si ai per vos camjat,
camjatz, dona, per me
vostre cors abdurat:
vulhatz ma companhia
aissi cum ieu volria
vos e.vostr' amistat.

PER + VOS

tornada I
Mes m'avetz, en Bernart,
en vostra senhoria
mielhs q'om ja non auria
ren que agues comprat.

tornada II
Chanso, a Na Maria
diguas qu' ieu chantaria
si.n sabi' aver grat.

Repeticiones léxicas y grupos fraseológicos:

Una vez analizado el texto comprobamos que aparecen una serie de grupos fraseológicos:

- Per + vos
- Ab + que
- Tan + que
- Plus + que

Y también podemos comprobar que la negación y la coordinación tienen una presencia sensible en el texto.

Ab la fresca clardat (BdT 47,1) Ms. R 37b

Estructura métrica y forma musical:

v.1	α	a	6
v.2	β	b	6
v.3	γ	a	6
v.4	δ	b	6
v.5	ϵ	a	6
v.6	ζ	b	6
v.7	θ	a	6
v.8	η	c	6
v.9	ι	c	6
v.10	κ	a	6

Reproducimos la forma musical presentada por Gennrich (1958-1960) en caracteres del alfabeto griego, en ésta y en las demás melodías. La forma musical según Gennrich sería de *oda continua*, es decir, que cada verso tiene una melodía diferente, y que ninguna de ellas se repite.



Ab la fresca clardat
que mou del temps sere,
dona, et ab l' estat
que renovela e ve,
ai tot mon cor tornat
en la vostra merce,
e quar tant ai estat
que vezer no.us volia,
si la colpa es mia
et ieu m' o ai comprat.

No obstante la afirmación de Gennrich, las melodías de los vv. 3, 6 y 9 están compuestas a partir de un mismo núcleo melódico:



Observamos, pues, que la **forma musical** que Gennrich presenta no es sino una abstracción general de la melodía, pero que a menudo no representa la construcción melódica en toda su complejidad. Y por ello diferenciamos la forma musical de la estructuración melódica (Rossell, 2004b). En los análisis de las siguientes composiciones de Berenguer de Palou presentaremos gráficamente las coincidencias léxicas y melódicas, y únicamente comentaremos aquellas estructuras melódicas o grupos fraseológicos particulares.

2.-Aital dona cum ieu sai (BdT 47,3)

Aital dona cum ieu sai,
rich' **e** de bellas faissos, _____
ab cors covinent **e** guay, _____
ab digz plazentiers **e** bos, _____ E
si volgues prec[s] ni demanda[s] sufrir,
degr' om honrar, car tener **e** servir, _____
que no y falh re qu' en bona dompna sia,
mas quar Amors hi pert sa senhoria.

Sobre las melhors val mai
et es la genser qu' anc fos; _____ TAN/E TAN(T)
mas **tan** a ric pretz veray
e tan es sos cors joyos, _____
e tan gen sap so **que** s vol far **e** dir, _____
e tan se fai als **plus** honratz grazir TAN + QUE
que n pren orguelh, qu' es contra drudaria: _____
ve.us tot lo mal **que** ieu dir en **sab**ria.

Amar **e** temer se fay
sovent a manht enveyos
en cui pauc de ben estai,
mas **ab** un semblan ginhos
et **ab** belhs digz o sap **tan** gen cubrir
per qu' om de lieys **no** s pot claman partir;
q' us **no** s' en part, si son vol en seguia,
que no y volgues tornar en eys lo dia.

Anc **no** s volc metr' en assai
de nulh fait aventuros
per **que** pogues en folh plai
venir **sos pretz** cabalos; _____
totz **sos faitz** sap acabar **e** complir
ab segur sen ses reguat de falhir SOS/SES
e ses mal gienh, **ses** blasm' **e sens** folia, _____
ses enueg dir **e senes** vilania.

Quar denha sufrir ni.l plai
qu' ieu la laus en mas chansos,
del sobregran gaug qu' eu ai
m' es complitz lo guazardos,
sol **que** saubes **tan** be esdevenir
cum agra cor **e** talan **e** dezir, _____
e gran razo, pus me.n empar, n' auria: _____ E/NO
mas **no** sai dir lo be **que** y tanheria. _____

Dompna, **no** pue[sc] de vos tauzar mentir _____ (NO) PUE[SC]
que tot lo be hi es **que** n pue[sc] hom dir, _____
e mais n' i a **que** hieu dir **no** sabria: _____ VOS
el remanens cab s' en **vos** tota via. _____

Repeticiones léxicas y grupos fraseológicos:

E
Ab
Tan + que
Sos/ses
E/no
(non) puesc
vos

Aital dona cum ieu sai (BdT 47,3)  Ms. R 37c

Estructura métrica y forma musical:

v.1	α	a	7
v.2	β	b	7
v.3	α	a	7
v.4	β	b	7
v.5	γ	c	10
v.6	δ	c	10
v.7	ϵ	d	10'
v.8	ϵ	d	10'

Berenguer de Palou
Manuscrito R
47,3



A pesar de que Gennrich establece relaciones melódicas únicamente entre las melodías de los vv. 1 y 3, y entre 2 y 4, el análisis de coincidencias melódicas muestra que todas las melodías de todos los versos están emparentadas:

vv.1, 3

vv.2, 4

v.5

v.6

v.7

v.8

3.-Bona dona, cuy ricx pretz fai valer (BdT 47,4)

	Bona dona, cuy ricx pretz fai valer sobre las plus valens, al mieu vejaire, n' avetz razo per que.m dejatz estraire	
NO	lo belh solatz ni l' amoros parer, si non quar vos auziey anc far saber qu' ie.us amava mil aitans mais que me; en aquest tort me trobaretz jasse, quar non est tortz que ja.us pogues desfaire.	
	Si.l belh semblant que.m soliatz aver de clar que fo, dona, tornatz en vaire, quar conoissetz qu' ieu no m' en puesc estraire, mielhs me fora ja no.us pogues vezer; quar ges pauzar no.us puesc a non chaler: tals es l' envey' e.l dezir que m' en ve manhtas sazoz que de vos me sove e vir mos huelhs envas vostre repaire.	
	E si de vos dizetz que.m dezesper, dona, no sai de qui.m sia esperaire, si m' avetz fait d' autras amar estraire q' una non vey ab cui dezir jazer. Sens totz covens vuelh ab vos remaner, e sia en vos que.m fassatz mal o be; pero guaratz qual mielhs vos en cove, que no.us deman oltra grat pauc ni guaire.	NON PUESC
	De bon talan, ab cor leyal lever m' autrey a vos per vostres comans faire, sol no.m mandetz de vos amar estraire, quar ja, dona, no.n auria lezer; e no m' en cal per messongier tener, c' aissi m' i soi enpres per bona fe: ja dezamar no.us poiria per re, ni fi non vuelh, s' aman la.n puesc traire.	VOS
	Trop mi podetz lonjamen mal voler si.m demandatz, quar hieu suy vos amayre, e, volgues m' en mon essien estraire, ja de mon cor no n' auria poder; e doncs, dona, pus no m' en puesc mover ni m' abelhis autre joys ni.m soste, s' ab vos no truep chauzimen e merce, vostre belh cors n' er vas Amor peccaire.	
	Amors n' a tort quar enveyos mi te del vostre cors graile, gras, blanc ele, s' enquer no.m faitz mielhs que no.m soletz faire.	

Repeticiones léxicas y grupos fraseológicos:

No puesc
Que/que no
No
Vos/vostre
E

Bona dona, cuy ricx pretz fai valer (BdT 47,4)  Ms. R 36d

Estructura métrica y forma musical:

v.1	α	a	10
v.2	$\beta 1$	b	10'
v.3	$\beta 2$	b	10'
v.4	γ	a	10
v.5	δ	a	10
v.6	ϵ	a	10
v.7	ϵ	c	10
v.8	ζ	b	10'



Bona dona, cuy ricx pretz fai valer
sobre las plus valens, al mieu vejaire,
n' avetz razo per que.m dejatz estraire
lo belh solatz ni l' amoros parer,
si non quar vos auziey anc far saber
qu' ie.us amava mil aitans mais que me;
en aquest tort me trobaretz jasse,
quar non est tortz que ja.us pogues desfaire.

Comprobamos en esta estructura melódica un desarrollo original, por las repeticiones melódicas en los vv. 2/3 y 6/7. Pero éstas no son las únicas similitudes, ya que existe un núcleo melódico en el v. 4 que encontramos desarrollado en el v. 1:

v.4

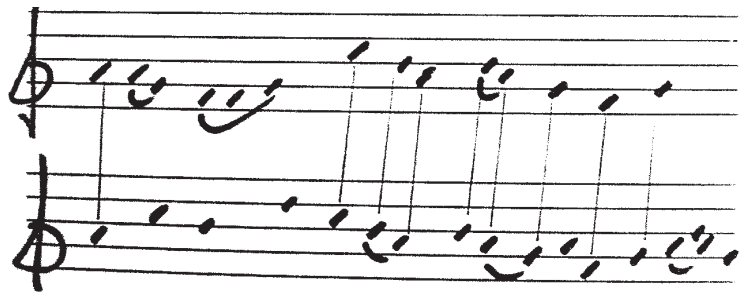
v.1



Incluso podríamos apuntar que las melodías de los vv. 1 y 8 están compuestas a partir del mismo núcleo melódico:

v.1

v.8



Y las melodías de los versos 4 y 8 tienen una célula melódica común.
Y si continuamos la comparación veremos cómo los períodos melódicos β_1 , y β_2 , (vv. 2 y 3) y ϵ (vv. 7 y 8) están emparentados:

v.2

v.3

vv.6 y 7



4.-De la gensor qu’om vey’, al mieu semblan (BdT 47,5)

De la gensor qu’om vey’, al mieu semblan,			
mi vuelh lunhar, si.l cor mi vol seguir,			
don nued[e]jorn velh[e] pens[e] cossir,			
ab tal acort[que] mais[no].l torn denan,			
quar longamen m’ a tengut deziron			
ab belh semblan, mas tan dur me respon			
qu’ anc jorn[no].m volc precx ni demans sofrir.			
Ja mais miei huelh ab los sieus[no].s veyran,			
s’ a lieys[no] plai[que].m man a se venir;			
qu’ on plus la vey, plus m’ auci de dezir,			
et on mais l’ am, mais y fatz de mon dan;			
e.l[no]n vezer me languis e.m cofon,			
e pus[no].m plai ren als[que] si’ al mon,			
ab pauc[no].m lays de vezer[e] d’ auzir.			
Ai! belha don’, ab belh cors benestan,			
de bel semblan[e] de gent aculhir,			
a penas sai de vos mo mielhs chautzir,			
si.us vey’ o[no], o si.m torn, o si m’ an:			
non ai saber ni sen[que] mi aon;			
tan suy intratz en vostr’ amor prion,			
qu’ ieu[no]n conosc per on m’ en p[uesca] essir.			
Pero, dona, si.us vis cor ni talan			
[que].m denhessetz l’ amor qu’ ie.us ai grazir,	VOS		
so es us mals don[no] volgra guerir;			
mas, pus[no].us plai, al ver Dieu vos coman;			
de vos mi tuelh, e non ab cor volon,			
quar ren ses vos[no].m pot far jauzion:			
vejatz si.m p[uesc] ab gaug de vos partir!			
Quar conoissetz [que] no.us am ab engan,			
e quar vos suy plus fis qu’ ieu[no].us aus dir			
e quar ab vos m’ ave viur’ e murir,			
vos afranquis merces vas me d’ aitan,			
dona, [que].l cor [que].m falh[e].m fug e.m fon			
me sostenguatz, quar ieu[no] sai vas on			
mi serc secors, se vos mi faitz falhir.			
Senher Bernart, [no].ns part ren viu del mon,			
mas la belha [que].m destrenh[e].m cofon			
tem [que].m fassa per mort de vos partir.			

QUE.M

Repeticiones léxicas y grupos fraseológicos:

A/ab
Que
Quar/E quar
Vos
No
Plus
Tan no
Puesc/a

De la gensor qu'om vey', al mieu semblan (BdT 47,5)  Ms. R 37a

Estructura métrica y forma musical:

v.1	α	a	10
v.2	β	b	10
v.3	α	b	10
v.4	β	a	10
v.5	δ	c	10
v.6	δ	c	10
v.7	ϵ	b	10

A pesar de que Gennrich establece relaciones melódicas en los vv. 1/3, 2/4 y 5/6, nuestros análisis de estructuras melódicas nos indican que 1/3/5 también están relacionados: 1 y 3 con 5, 1 y 3 con 7, y 2 y 4 con 7.



De la gensor qu'om vey', al mieu semblan,
mi vuelh lunhar, si.l cor mi vol seguir,
don nueg e jorn velh e pens e cossir,
ab tal acort que mais no.l torn denan,
quar longamen m' a tengut deziron
ab belh semblan, mas tan dur me respon
qu' anc jorn no.m volc precx ni demans sofrir.

5.- *Dona, la genser qu' om vey* (BdT 47,6)

Dona, la genser qu' om vey
sai, de belh aculhimen,
agradiv' a tota gen,
mas trop ten en gran enveya
selhs **que** deziron jauzir,
q' us **no**.i pot acosseguir
d' un an so **que** n' cuyd' aver
quoras **que** la torn vezzer.

Ren **no** promet ni autreya
ni estrai ni falh ni men,
mas de **no** sap dir **tan gen**
q' ades cuydaretz **que** deya
totz **vostres** precx obezir;
pero, quan ven al partir,
vol sens colpa remaner
ab grat qu' en sap retener.

Tan gen despen **e** despleya
sa gran valor **e** so sen
q' una.l sieus laus **non** aten,
e ja nulhs hom **no**.m mescreya
de lauzor **que**.m n' auga dir,
qu' aitant hi pot hom iauzir
de bon pretz fin **e** de ver
cum en dona pot **aber**.

Sobre totas senhoreya
de pretz, mas **tan car** despen
s' amor, meravilha.m pren,
qui per sol sen la corteya,
cum o pot guaire sufrir;
o.s fai **ab** art abelhir
o ylh a qualque saber
don nulhs hom **no**.s pot valer.

Be vuelh **que**.m tenh', on qu'ieu seya,
per son leyal bevolen;
si tot joy **non** hi aten,
mos cors l' aclina e.l sopleya
e.m platz tots sos bes auzir
et ajud ad enantir
sos laudes, jorn **e** ser,
en totz locs, a **mon poder**.

Car ela denhet grazir,
so don ye.l dey grat saber,
lo grazisc a **mon poder**.

TAN GEN/CAR

Repeticiones léxicas y grupos fraseológicos:

- Tan + gen/car
- Mon/mos
- Negación
- Coordinación

Dona, la genser qu' om vey (BdT 47,6)  Ms. R 37c

Estructura métrica y forma musical:

1	$\alpha 1$	a	7'
2	β	b	7
3	$\alpha 2$	b	7
4	$\gamma 1$	a	7'
5	β	c	7
6	$\alpha 2$	c	7
7	$\gamma 2$	d	7
8	δ	d	7

Estructura melódica y métrica compleja, en la que Gennrich describe una melodía en estado intermedio, entre lo que sería la forma musical y la estructura melódica.



Dona, la genser qu' om vey,
sai, de belh aculhimen,
agradiv' a tota gen,
mas trop ten en gran enveya
selhs que deziron jauzir,
q' us no.i pot acosseguir
d' un an so que' n cuyd' aver
quoras que la torn vezer.

6.–Dona, si totz temps vivia (BdT 47,7)

I
Dona, si totz temps vivia,
tutz temps vos serai aclis:
estranhamen m' abelhis
qu' ie.us am, qual que dans me.n sia
destinatatz ni a venir;
si tot no m' en puesc jauzir
tan be cum mos cors volria,
si.n val mais mos pessamens
me.n sap melhor jovens
e deportz e guallardia.

II
Per Dieu, belha douss' amia,
per cuy aflam e languis,
enaisi m' avetz conquis
qu' altra jauzir no.m plairia.
Si tot m' assagiey mentir
per tal que pogues cobrir
la sobramor qu' ie.us avia,
anc jorn no.s camget mos sens
de vos amar finamens,
ni poderos no.n seria.

III
Molt vuelh vostra senhoria,
mais que d' altra que anc vis;
e.l vostre cors francx e fis,
genser qu' ieu dir no sabria,
fa mi d' enveya murir,
quar plus soven no.us remir;
tan es de bella paria,
cueind' e agradiva e plazens:
tutz autre ioys es niens
encontra qui vos iauzia.

IV
Anc no cuydiey en tal via
intrar don ja non issis,
pero tan cochos m' i mis
qu' anc non guardiey on iria.
E doncx, dona, cuy dezir,
pus a cap no puesc yssir
de so que ieu tan volria
quals er mos captenemens?
que sai on prumeiramens
intrey, me truep tota via.

PER

TAN NO

NO PUESC

V

Ja.l sens ni la cortezia
ni.l bel semblan ni.l dous ris
qui m' estan al cor assis
no.m degron tant abelir,
si no.m denhes cossentir
ans que.l deziriers m' aucia
que.m sobrapoder' e.m vens,
que.l vostre ricx cors valens
restaur' ab sen ma folia.

TAN + QUE

VI

Foldatz es e leujaria
quar part vestres mandamens
vos am, pero per nuls sens
ma foudat no.m camiaria.

Plus ai de talan que no soill
com pogues far ausir chantan
co.m ten Amor en son coman
e con fai de me so que.l plai,
qu' era.m fa chantar aitan be
ab lo laç temps et ab la gran freidor
com degra far lai el temps de pascor.

PLUS

VII

On plus vau, plus am e plus voill
ab fin cor e de bon talan
la bela qe.m compret baisan:
era l' am tan qu' eu no puesc mai
e non sai per qe me deve;
que can li plaç qe.m fai ben ni honor
et eu l' am mais; no sai co s' es d' amor.

NO + PUESC

VIII

E cant me fai senblant d' orgoill,
ges l' amor no.s baissa per tan;
anç es vers, e no.m torn a dan,
ma domna, q' eu no.us posc ni.us sai
desamar, per neguna re;
ni voill esser en luec d' enperador
per qu' eu de vos vires mon cor aillor.

Ja **no**n serion las mei oill
d' esgardar leis ni.l seu semblan,
neis si durava.l jorn un an,
tant m' es bel tot can diç ni fai _____ TAN + QUE
que de nul maltrag **no**.m sove; _____
que sei bel oill **e**sa fresca color _____
m' alumna.l cor en gaug et en dousor.

Lo maltrag don eu **plus** mi doill
es car ades **no**.l son denan;
e si la vei pro en pensan,
qe.ls oils del cor teng ades lai,
mas lo desir es sai **ab** me,
et m' agra mort loncs temps a de dolor
se.l douç baisar **no** fos qui m' en socor.

Li lauzengier son d' un escuelh
ab aquels **que** van devinan
l' autrui joy et es enuetz gran
quar ja.ls pros s' en meton en play;
et on mais val, meyns hi cove,
quar aver deu de si mezeys paor
selh **que** d' autrui ditz enuetz ni folhor.

Repeticiones léxicas y grupos fraseológicos:

- Vos + que
- No(n) puesc
- E + no
- Que + no/plus + que + no
- Vos/vostre
- Tan + que/ ...-tan-...
- Ab/ ...-ab-...

Dona si totz temps vivia (BdT 47,7)  Ms. R 37b

Estructura métrica y forma musical:

v.1	α	a	7'
v.2	$\beta 1$	b	7
v.3	$\gamma 1$	b	7
v.4	$\delta 1$	a	7'
v.5	$\beta 2$	c	7
v.6	$\gamma 2$	c	7
v.7	$\delta 2$	a	7'
v.8	$\beta 3$	d	7'
v.9	$\gamma 3$	d	7
v.10	$\delta 3$	a	7'

Estructura melódica que demuestra la originalidad del trovador, y en la que a partir de 4 melodías (α, β, γ, δ), desarrolla, mediante variaciones cadenciales una melodía en 10 versos.

En esta melodía aparece un núcleo melódico que encontramos en los vv. 2, 4 y 8, que ya veíamos apuntado en el primer verso, y que en el tercer verso aparece también insinuado:

Dona, si totz temps vivia,

totz temps vos serai aclis;

estranhamen m' abelhis

qu' ie.us am, qual qué dans me.n sia

destinat; ni a venir;

si tot no m' en puesc jauzir

tan be cum mos cors volria,

si.n val mais mos pessamens

e me.n sap melhor jovens

e deportz e guallardia.

7.- *Tant m'abelis joys et amors e chans* (BdT 47,11)

I

Tant m'abelis joys et amors et chans,
et alegrier, deport e cortezia,
que.l mon non a ricor ni manentia
don mielhs d'aisso.m tengues per benanans;
doncs, sai hieu ben que midons ten las claus
de totz los bes qu'ieu aten ni esper,
e ren d'aiso sens lieys non puesc aver.

II

Sa grans valors e sos humils semblans,
son gen parlar e sa belha paria,
m'an fait ancse voler sa senhoria
plus que d'autra qu'ieu vis pueis ni dabans;
e si.l sieu cors amors e suaues
en sa merce no.m denha retener,
ja d'als amors no.m pot far mon plazer.

SA GRANS VALORS E SOS HUMILS
SON GEN PARLAR E SA...

E / NO

EN SA MERCE NO.M DENHA ...
JA D' ALS... NO.M POT FAR MON plazer.

III

Tant ai volgut sos bes e sos enans,
e dezirat lieys e sa companhia
que ja no cre, si lonhar m'en volia,
que ja partir s'en pogues mos talans;
et s'ieu n'ai dic honor ni be ni laus,
no m'en fas ges per messongier tener,
qu'ab sa valor sap ben proar mon ver.

IV

Belha dompna, corteza, benestans,
ab segur sen, ses blasm' e ses folhia,
si tot no.us vey tan soven cum volria,
mos pessamens aleuja mos afans,
en que.m delieyt e.m sojorn e.m repaus;
e quan no.us puesc estiers dels huelhs vezer,
vey vos ades en pessan jorn e ser.

V

Sabetz per que no.m vir ni no.m balans
de vos amar, ma belha douss' amia?
quar ja no.m cal doptar, si hie.us avia,
que mesclessetz falsia ni enjans;
per qu'ieu am mais, quar sol albirar n'aus,
que vos puscatz a mos ops eschazer
qu'otra baizar, embrassar ni tener.

VI

Doncs, s'ieu ja.m vey dins vos tres bratz enclaus,
si qu'ambeduy nos seemlem d'un voler,
meravil me on poiria.l joy caber.

Repeticiones léxicas y grupos fraseológicos:

En la segunda *cobla* (estrofa) encontramos una construcción sintáctica paralela organizada a partir de la partición de los versos en dos hemistiquios mediante la coordinación y la negación.

Tant + que
...-ab-...
que/que non
non puesc
vos/vostre

Tant m'abelis joys et amors e chans (BdT 47,11)  Ms. R 37 d

Forma musical y estructura métrica:

v.1	α	a	10
v.2	β	b	10'
v.3	γ	b	10'
v.4	$\delta 1$	a	10
v.5	ϵ	c	10
v.6	γ	d	10
v.7	$\delta 2$	d	10

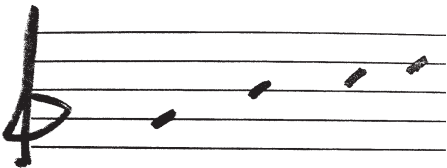


Tant m'abelis joys et amors et chans,
et alegrier, deport e cortezia,
que.l mon non a ricor ni manentia
don mielhs d' aisso.m tengues per benanans;
doncs, sai hieu ben que midons ten las claus
de totz los bes qu' ieu aten ni esper,
e ren d' aiso sens lieys non puesc aver.

Célula melódica en vv. 1, 2 y 5

Célula melódica en vv. 1 y 5

vv.1,2 y 5



8.– Totz temoros e doptans (BdT 47,12)

I

Totz temoros e doptans,
quais qui.s laiss' a non chaler,
sol pueisc' entre.ls bos caber,
vuelh que si' auzitz mos chans;
pero no.m n' entremetria
si mon voler en seguia:
mas francamen m' en somo
tals cuy non aus dir de no.

II

Dompna, cuy suy fis amans,
vos me faitz viur' e valer;
e quan pensan m' alezer
el[s] guais amoros semblans
que m' an mes de joy en via,
dic vos que no.n camjaria
a la belha sospeisso
per nulh autr' oc vostre no.

NO (mot tornat)

III

Tant etz belha e benestans
era mi vengr' a plazer
qu' en pogues un oc aver;
qu' ades, si tot m' es afans,
n' am mais la belha fadia
qu' el don d' altra no faria:
de vos aurai aquelh do
que plus vuelh que d' altra no?

IV

Francha res, conhda e prezans,
ve.us mi al vostre plazer;
e si.us plai mi retener,
suy vostres senes enjans,
e vostres, si no.us plazia;
et en vostra senhoria
remanh e serai eso,
ab que.m retenguatz e no.

V

Pueis q'anc **no**.us vi ni davans, _____
no pogui dels huelhs vezer _____
re **que**.m pogues **tan** plaizer,
sia mos pros o mos dans;
pus qu' ieu **vos** vi, belh' amia,
e quar m' en lays per feunia
o per un pauc d' uchaizo,
guerrey mi eys **e vos no**. _____

VI

Dompna, **no** sai si.us plairia _____
qu' ie.us vis, o si.us pezaria:
en **tan** gran dopt**an**sa so
no say s' ie.us vis o si **no**. _____

NO (mot tornat)

Repeticiones léxicas y grupos fraseológicos:

- Negación: no/non/e non/que non ...
- Vos/vostre
- Que + plus
- Tan ...-tan-...

Totz temors e doptans (BdT 47,12) Ms. R 37b

Forma musical y estructura métrica:

1	α	a	7
2	β	b	7
3	γ1	b	7
4	δ	a	7
5	ε	c	7
6	γ2	c	7
7	ζ	d	7
8	η	d	7

En esta canción nos interesa comparar las melodías de los versos 2, 3 y 6, en los que deberíamos preguntarnos si se trata de células melódicas o de las mismas melodías con entonaciones diversas.

Célula melódica en los vv. 1, 2, 4 y 5: mi fa re.

Totz temoros e doptans,
 quais qui.s laiss' a non chaler,
 sol puesc' entre.ls bos caber,
 vuelh que si' auzitz mos chans;
 pero no.m n' entremetria
 si mon voler en seguia:
 mas francamen m' en somo
 tals cuy non aus dir de no.

A modo de conclusión: oralidad como recurso consciente

Las repeticiones léxicas y las repeticiones melódicas son recursos conscientes de los que el trovador se sirve para tejer una red de elementos formales fónicos que, tanto para el cantante como para el auditorio, suponen un refuerzo mnemotécnico. Lo que se requiere –y que encontramos también en el repertorio lírico galaico portugués– es un método de lenguaje (en el texto) repetible (es decir, unas estructuras de sonido acústicamente idénticas) que, sin embargo, sean capaces de cambiar de contenido poético para expresar ideas o significados diversos. Así mediante unos enunciados variables de este tipo se podían entretrejer unas estructuras de sonido (texto y música) idénticas, para construir un sistema que no sólo fuera repetible sino que, además, fuera susceptible de ser recordado de un modo casi inconsciente por parte del público. Este sistema de construcción lírica (texto y música) predispone al auditorio a una recepción abierta, pues cada elemento repetido (melódico o textual) supone una unidad de apoyo en el proceso de la recepción.

Lo que en la lectura puede ser redundante no lo es en la comunicación oral, pues ésta necesita de la redundancia semántica y musical para que la información sea transmitida y recibida adecuadamente. Las repeticiones léxicas y melódicas no son, por tanto, signos de inhabilidad ni de incompetencia, sino exigencias de un sistema de comunicación. Es preciso, por consiguiente, describir las repeticiones léxicas y fraseológicas no sólo como consecuencia de la “espontaneidad” con que actúa el emisor oral (consciente o no de los recursos que utiliza y que normalmente le vienen dados por la propia tradición), sino también como un recurso consciente del autor como mecanismo necesario y voluntario para que el texto adquiriera una coherencia comunicativa ante un público habituado a recibir la información mediante un sistema oral. Evidentemente habrá transmisores conscientes de tales recursos, y éstos los acentuarán o modificarán de manera estratégica. Al mismo tiempo hay intérpretes que se limitan a repetir aquello que han aprendido sin cuestionar su forma y sin modificarlo voluntariamente.

La presencia de estos elementos tanto textuales como melódicos en otros repertorios orales no necesariamente medievales, y su uso sistemático en repertorios de culturas diversas que nunca han estado en contacto nos permiten hipotetizar que estos sistemas de construcción oral son un recurso mnemotécnico que depende del sistema cognitivo humano y que ante una misma situación (emisión-recepción de información oral) genera los mismos recursos. Recursos que conforman un “paradigma”, y por su utilización en numerosos repertorios y culturas no creemos que sea ni un “paradigma débil” ni un “débil paradigma”. Además de los elementos textuales y melódicos, a ese paradigma habría que añadir otros elementos como la representación (*performance*), las estrategias corporales como el desplazamiento, la danza o la codificación gestual, o los recursos vocales. La utilización combinada y recurrente de todos estos elementos garantizan una comunicación eficiente. Oralidad: un paradigma eficiente.

BIBLIOGRAFÍA

- BERETTA SPAMPINATO M.B., Maria (1978): *Berenguer de Palol*, Módena.
- BOUTIERE, J.; SCHUTZ, S.H.; CLUZEL, I. (1973): *Biographies des Troubadours*, París.
- FINNEGAN, Ruth (1977): *Oral Poetry*. Cambridge. Harvard University Press.
- GENNRICH, Friedrich (1958-1960): *Der musikalische Nachlass der Troubadours*, Darmstadt.
- GUIETTE, Robert (1972 [1960]): *D'une poésie formelle en France au Moyen Age*, dins *Questions de littérature*, París i Gante.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1962): *La Pensée Sauvage*, París, Plon.
- LOMAX, A. (1968): *Folk Song Style and Culture*, Washinton, D. C., American Association for the Advancement of Science.
- LORD, A.B. (1960): *The singer of tales*, Harvard Studies in Comparative Literature, xxiv, Cambridge, Massachusetts.
- MAGÁN, Fernando (1994): “Algunas consideraciones sobre ‘u non jaz al’ y otros grupos fraseológicos análogos en gallego medieval”, en *Estudios galegos en homenaxe ó profesor Giuseppe Tavani*, Santiago de Compostela, Publicaciones do Centro de investigacións lingüísticas y literarias Ramón Piñeiro, pp. 107-116.
- MCLUHAN, Marshall (1962): *The Gutenberg Galaxy: The Making of Topographic Man*. Toronto. University of Toronto Press.
- NOY, Francesc (1975-1976): “El trovador Berenguer de Palou. Estudio histórico”, *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 36.
- ONG, Walter J. (1987 [1982]): *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica.
- PARRY, Milman (1930, vol. I y 1932, vol. II): *Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making*, en Harvard Studies in Classical Philology, Cambridge, Massachusetts.
- PELINSKI, Ramón (1988 /2000): “Oralidad: ¿Un débil paradigma o un paradigma débil?”, cap. 4.º del libro *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid. Edit. Akal (publicado anteriormente en *Anuario musical*, vol. 43, 1988, pp. 257-268).
- PILLET, Alfred, CARSTENS Henry (1968 [1933]): *Bibliographie der Troubadours*, Nueva York: Kraus Reprints. [Citado en el texto del artículo como BdT].
- ROSSELL, Antoni (1992): *El cant dels trobadors*. Publicacions de l'Ajuntament de Castelló d'Ampúries [citado Rossell 1992ª]
- ROSSELL, Antoni (1998): “Le répertoire médiévale Galicien-Portugais: Un système mnémotechnique. Structures formelles de répétition lexicale et mélodique”. *Les voies de la mémoire- 43 Cahiers de Littérature Orale*. París, pp. 113-130.
- ROSSELL, Antoni (2004): *Literatura i Música a l'Edat Mitjana: lírica*, Dinsic-Barcelona [citado Rossell, 2004a].
- ROSSELL, Antoni (2004): *Literatura i Música a l'Edat Mitjana: èpica*, Dinsic-Barcelona [citado Rossell, 2004b].
- RYCHNER, Jean (1957): *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Ginebra. Honré Champion.
- SCHEPS, R. ed. (1993): *La science sauvage. Des savoirs populaires aux ethnosciences*, París, Seuil (Points).
- ZUMTHOR, Paul (1991): *Introduction à la poésie orale*, París [1983 traducció a Taurus-Humanidades, Madrid, 1991].

Voz, sentido y diálogo en Bajtín

Tatiana Bubnova

[UNAM]



Aún suena el sonido,
aunque su causa haya desaparecido.
Mandelstam

Sólo por la voz entenderemos
lo que aquí luchaba y se resistía,
y llevaremos el áspero grafito
por donde la voz señale.
Mandelstam

El filósofo del lenguaje ruso Mijaíl Bajtín, a pesar de no haberse ocupado del folklore y la tradición oral sino de la literatura escrita más bien canónica, utiliza ampliamente el vocabulario relacionado con lo oral, la voz, el oído, la escucha, el tono, la tonalidad, la entonación, el acento, etc. A diferencia de otros teóricos, como Walter Ong, no maneja la oralidad como un dominio aparte opuesto a la escritura, y no hace una drástica división entre cultura oral y cultura escrita como dos ámbitos contrastantes¹. Por el contrario, el mundo pensado por él, tanto el de la voz como el de la letra, aparece unificado por la producción dinámica de los sentidos², generados y transmitidos por las voces personalizadas, que representan posiciones éticas e ideológicas diferenciadas en una conjunción e intercambio continuos con las demás voces³. En el centro de su concepción del mundo se encuentra el hombre en permanente interacción con sus semejantes mediante el lenguaje entendido como acto ético, como acción, como comunicación dinámica, como energía⁴. Desde este punto de vista, la escritura no es sino la transcripción codificada de las voces capaz de transmitir los sentidos de este diálogo ontológico –puesto que según Bajtín ser es comunicarse dialógicamente– y no un medio autónomo que genere sentidos propios, muchas veces contradictorios consigo mismos y a menudo en conflicto con las supuestas “intenciones” de los sujetos que escriben, como sucede en las teorías de la de-

¹ Las diferencias entre los dos ámbitos aparecen señaladas en su texto “Problema de los géneros discursivos” [en *ECV*, trad. T. Bubnova, México, Siglo XXI, 1982, pp. 248-293], en que hace una oposición entre los géneros discursivos primarios (principalmente orales) y los secundarios, que pertenecen a la esfera de la comunicación discursiva escrita. Otro texto que puede consultarse sobre la diferencia entre la comunicación oral y la escrita es el de V. N. Volóshinov, “La palabra en la

vida y la palabra en la poesía”, en M. Bajtín, *Hacia una filosofía del acto ético y otros escritos*, Barcelona, Anthropos, 1997, pp. 106-137.

² “Llamo sentidos las respuestas a las preguntas. Lo que no responde ninguna pregunta, para nosotros carece de sentido” (Bajtín 1979, p. 350).

³ El sentido de la voz en Bajtín es más de orden metafórico, porque no se trata de la emisión vocal sonora, “sino de la memoria semántico-social depositada en la palabra” (Dahlet 264).

⁴ Cf. una concepción semejante del poder de la palabra en la Edad Media que encontramos en Paul Zumthor: “El Verbo se difunde a lo largo del mundo por el que fue creado y al que da vida. En la palabra tiene su origen el poder del jefe y de la política, del campesino y de la simiente. El artesano que moldea un objeto pronuncia las palabras que fecundan su acto... [L]a palabra proferida por la Voz crea lo que dice” (89).

construcción dedicadas a la escritura. Para decirlo con Paul Zumthor⁵, “el texto no es más que la oportunidad del gesto vocal” (65). En el mundo de Bajtín, la escritura no se privilegia sino justamente como un recurso capaz de traducir las voz humana en la medida en que es portadora de los sentidos de la existencia, preservando de un modo específico sus modalidades, las mismas que él caracteriza mediante metáforas relacionadas con la voz y la música: polifonía, contrapunto, orquestación, palabra a dos voces, coro, tono, tonalidad, entonación, acento, etc. No son categorías estilísticas en el sentido tradicional, que se presentan como rasgos distintivos de los autores individuales, sino que son concebidas como una especie de memoria semántico-social (cf. Dahlet) cuyo depositario es la forma de las palabras, y en este aspecto son ante todo portadoras de valoración social. La misma palabra enunciado⁶, que es la unidad mínima del sentido (que puede ser contestada) en la comunicación discursiva, en su versión rusa está ligada al hablar, articular, argumentar, en una palabra, se trata de dar voz a alguien, tanto en su proceso como en su resultado: *vyskazyvanie*⁷. El enunciado es, pues, la metáfora de la oralidad codificada por escrito, es una unidad mínima de sentido que puede ser contestada en el proceso de la comunicación dialógica.

El mundo que nos rodea, según Bajtín, está poblado de voces de otras personas, voces que son palabras en el sentido de “enunciados”: “Vivo en un mundo poblado de palabras ajenas. Y toda mi vida, entonces, no es sino la orientación en el mundo de las palabras ajenas, desde asimilarlas, en el proceso de adquisición del habla, y hasta apropiarme de todos los tesoros de la cultura” (1979, pp. 347-348), entendiendo por ésta la comunicación discursiva de “segundo grado”, o sea la escrita. Pero sin duda alguna, Bajtín habla de las palabras escritas sólo en una segunda instancia, partiendo de la comunicación oral, y en la escritura resuenan, para él, de un modo virtual, pero semióticamente perceptible, las voces de las otras personas, de opiniones, de posiciones individuales y de grupos sociales. Esta situación primaria vocalizada, polifónica, que es el sobreentendido básico de la concepción del mundo de nuestro pensador, ha sido comparada con la de una mente esquizoide, pero tal interpretación es, sin duda, el efecto del impacto de la psiquiatría y el psicoanálisis en nuestra comprensión de sí mismos: las voces de las que habla Bajtín son constructoras del sentido de nuestras enunciaciones por incitarnos a la respuesta, no necesariamente agresiones a nuestro ser. Para forjar un nuevo sentido a partir de las voces ajenas nos involucramos en un proceso de comprensión de lo que se dijo antes de nosotros, y tratamos de oír, anticipándola, la posible respuesta de nuestros interlocutores. Las palabras todas van dirigidas a alguien y son de alguien (no hay palabras neutras, que existan por su cuenta), y decir palabras propias –las que le “pertenecen” a uno– sólo es posible en respuesta a algo que se dijo antes de nosotros. Es en el proceso de la comunicación verbal, de la interacción con el otro, como uno se hace sujeto forjando su propio yo. El “yo” sólo existe en la medida en que está relacionado a un “tú”: “Ser significa comunicarse”, y un ‘yo’ es alguien a quien se le han dirigido como a un ‘tú’.

⁵ Quien lo dice, es cierto, a propósito de la cultura medieval.

⁶ La palabra ‘enunciado’ en español (tomada del francés en su sentido específicamente teórico) remite al texto, a la *intertextualidad* de Kristeva y corresponde a la teorización de la *écriture* típica del contexto en que fue acuñada. La palabra correspondiente en ruso (*vyskazyvanie*) remite al contexto oral o virtualmente oral. Enunciado es metáfora de la

oralidad codificada por escrito. De hecho esta falta de correspondencias exactas desdibuja la dicotomía entre lengua y discurso (por no decir lengua y habla). La palabra rusa *rech’* cubre estos dos conceptos. Cf. Bajtín, *lazyk i rech’* en DKX 2001, p. 1.

⁷ La palabra rusa *vyskazyvaie* no corresponde con perfección a su equivalente castellano: *enunciado*, tomado en su sentido específicamente teórico del

francés. En el contexto teórico, remite a la *intertextualidad*, idea de Kristeva ciertamente derivada de Bajtín, pero adaptada a la ideología de la *écriture*. La palabra rusa remite al contexto oral o virtualmente oral, y al mismo tiempo significa enunciado y enunciación, proceso y resultado, cancelando la dicotomía entre lengua y habla. Cf. el breve texto de Bajtín “*lazyk i rech’*” [lengua y discurso] en *Dialog. Carnaval. Jronotop*, 1 (2001).

Así, pues, la omnipresencia de la voz es equiparable a la ubicuidad del otro en nuestra existencia, de tal modo que la construcción del yo mediante lo verbal pasa por el diálogo como forma primaria de comunicación y pensamiento y, más aun, como concepción del sujeto y su ser. Esta concepción lingüístico-discursiva corresponde a los términos de la antropología filosófica bajtiniana, su “filosofía primera”, en la que se perfila el mismo ser como algo que nos habla: como “ser expresivo y hablante”, que es, ciertamente, el objeto de las humanidades (Obras 8). Y puesto que Bajtín es ante todo un filósofo, para entender cómo funciona en su pensamiento alguna cuestión particular, por ejemplo la de la palabra sonora, conviene recurrir a su concepción general del mundo para situar adecuadamente el concepto de la voz y el sentido. El hombre y su hacer en una intensa interacción con otro hombre está, como he dicho, en el centro de su “primera filosofía”. Percibimos nuestro mundo no sólo mediante sentidos físicos, sino también morales, que son las valoraciones generadas por mis actos que siempre se realizan en presencia y en cooperación con el otro ser humano, a través de una triple óptica en que vemos el mundo: yo-para-mí, yo-para-otro, otro-para-mí, de tal modo que el mundo resulta ser el espacio en que se desarrolla nuestra actividad, concebida siempre en una estrecha participación del otro. El espacio es donde el otro siempre se encuentra, mientras que yo tengo que entrar en el espacio. Cada quehacer, cada expresión o gesto, cada tarea son para otro, por eso el acto siempre será un encuentro con el otro, encuentro basado en una responsabilidad específica que la relación con el otro produce: mi posición en el espacio y el tiempo es única e irrepetible, por eso yo soy la única persona capaz de realizar los actos concretos que me corresponden desde mi único sitio en el mundo, actos que nadie puede llevar a cabo en mi lugar. Pero son actos “para-el-otro”. Estos actos, realizados “para el otro”, buscando su mirada y su sanción, repercuten de una manera definitiva en otra persona y en el mundo. Lo que sucede entre nosotros, entre el “tú” y el “yo”, es un “acontecimiento del ser”, un “aconte-Ser”, un suceso dinámico abierto que tiene carácter de interrogación y respuesta a la vez, y una proyección ontológica: el “acontecimiento del ser” es, en ruso, *sobytie bytia*, un “ser juntos en el ser”. Cualquier acto nuestro que no sea fortuito obedece a la tensión permanente del deber ser, de obligatoriedad que emana para mí del otro; es un acto entendido como “acto ético” (*postupok*), que nos hace contraer responsabilidad y admitir consecuencias: “en el ser no hay coartada”. Al involucrarnos en un sistema de relaciones con los otros en el cual nada se pierde, sino que tiene un efecto irremisible, sea inmediato o a largo plazo, sobre algo o alguien, ser en el mundo compromete. El acto es una respuesta a algún acto anterior que, en cuanto tal, posee un sentido, y al provocar una respuesta en el otro genera otro sentido nuevo: la filosofía del acto ético según Bajtín prefigura la filosofía dialógica en la cual a los parámetros descriptivos del acto se les añade otro ingrediente decisivo, constituyente de lo humano, que es la palabra, que para el ser humano siempre ha estado ahí, como el otro.

La lengua, si no lo es todo en la vida humana, está en todo, orgánicamente integrada en el acto ético bilateral, de modo que se puede hablar, entre la infinita variedad de los actos humanos, de acto acción física, acto pensamiento, acto sentimiento, acto estético o artístico, acto cognoscitivo, y del acto enunciado en sí. El lenguaje está orgánicamente integrado en todo tipo de actos. Así, el sentido de la palabra dicha se fusiona y se imbrica con la acción y adquiere el poder de una acción. Asimismo, la palabra escrita conserva este po-

der de ascendente sobre el mundo y contiene elementos persuasivos capaces de provocar la respuesta del otro. Y estos elementos de la palabra escrita están pensados como elementos del discurso oral traducido en letra, como rasgos estructurales que constituyen una voz escrita.

De este modo, nuestro mundo existe animado por la palabra sonora, que no es llevada por el viento, sino que posee el valor de un acto ético, la fuerza persuasiva de un enunciado acción, y en potencia las propiedades estéticas de un objeto de arte⁸. Pero lo más importante es que las palabras pueden existir únicamente en forma de diálogo, lo mismo que el sujeto, el yo, sólo existe en una interacción con el otro que le da origen en el momento de dirigirle palabra por medio de un tú, para que podamos reconocer humildemente: “yo también soy”.

Este dominio del sentido dialógico es pensado en términos vocales, de alternancia entre el sonido y su ausencia. El territorio del enunciado entendido como comunicación abarca no sólo lo dicho explícitamente, sino también la esfera del silencio significativo, de lo sobreentendido, de lo no dicho, de lo no decible o lo inefable, etc. La significación de la voz que suena alterna con la significación del callar, del silencio que es pausa en el proceso de la enunciación, del intercambio discursivo. El dominio del discurso incluye, pues, no sólo lo estrictamente vocalizado, sino también los gestos y las expresiones corporales, las pausas, las ausencias, las respuestas tácitas, los sentidos mudos⁹. Más aún, el discurso no es sólo palabras o lenguaje, no sólo nuestra jerga extraoficial y no sólo el recurso de supervivencia, aunque tales funciones sean propios de un registro bajo. No sólo se trata del canto y la poesía, prosa o drama, argumento o sermón, aunque estos sean registros “altos” del discurso. Más allá de los límites de las formas verbales es discurso también cualquier forma totalmente seria de la autoexpresión del ser humano, dede el abrazo y la caricia hasta la danza y la sinfonía¹⁰.

Bajtín atrae la atención hacia el estatus de la alternancia del silencio y el sonido, de la percepción del sonido (sobre el fondo del silencio). Este silencio significativo debe entenderse como ausencia de la palabra, no como una mera ausencia del sonido no significativo, “natural”. El romper el silencio mediante el sonido es una acción mecánica, el romper el callar mediante la palabra es un acto personalizado y pleno de sentido. En el silencio nada suena (o algo no suena); en la taciturnidad nadie habla (o alguien no habla). El callar sólo es posible en un mundo humano (y tiene sentido solamente para el ser humano). La secuencia de callar–sonido pleno de sentido (palabra)–pausa representan una determinada logofera, una estructura unificada y continua, una totalidad abierta (inconclusa) que viene a ser el modelo de la comunicación concebida como la existencia misma. El callar forma parte del acto o es acto de enunciado mudo, por así decirlo (cf. ECV 337-338).

La combinación del sonido con el silencio significativo que responde a algo dicho y/o significado antes da por resultado la emergencia del sentido. Sólo aquello que responde a alguna pregunta tiene sentido. El sentido es, entonces, una respuesta a algo dicho antes y es algo que puede ser respondido. La voz es, pues, la fuente de un sentido personalizado, detrás de ella hay un sujeto persona; pero no se trata de una “metafísica de la presencia”,

⁸ Un objeto estético en Bajtín no es una cosa, sino un constructo que se ubica en la frontera entre el autor y el receptor de una obra (en nuestro caso, de la palabra) y es producto de su interacción.

⁹ Peter Burke habla del silencio significativo: guardar silencio es en sí mismo un acto de comunicación” (155). “El silencio oportuno tiene más elocuencia que el discurso”. “Si dice, ch’un tacere a tempo avanza ogni bel parlare”. Pero por

supuesto el alcance de su observación tiene un alcance histórico sin llegar a una generalización filosófica bajtiniana.
¹⁰ Cf. Clinton Gardner, *Entre Oriente y Occidente* [en ruso], Moscú, Nauka, 1993, pp. 40-41.

de los sentidos preexistentes e inamovibles, ni de algo fantasmal, sino de un constante devenir del sentido permanentemente generado por el acto-respuesta, que se va modificando en el tiempo al ser retomado por otros participantes en el diálogo.

A partir de una semejante concepción del mundo de lo humano, la aparición de la metáfora de la polifonía¹¹, una de las más características del ideario bajtiniano, deja de ser casual. La realidad misma es polifónica debido a que toda palabra (enunciado) concreta encuentra el objeto al que va dirigida ya hablado [...], discutido, evaluado, envuelto en una neblina que le hace sombra o, por el contrario, en la luz de las palabras ajenas ya dichas acerca de él. Se encuentra enredado y penetrado por ideas comunes, puntos de vista, evaluaciones ajenas, acentos. La palabra orientada hacia su objeto entra en este medio dialógicamente agitado y tenso de las palabras, valoraciones y acentos ajenos, se entreteje con su complejas interrelaciones, se funde con unas, rechaza otras, se entrecruza con otras (PLE 89-90).

El sentido, por así decirlo, suena¹². Por algo Bajtín dice que con la de la polifonía se trata de una metáfora derivada del contexto musical, pero no del todo metafórico. Este “no del todo” es un guiño hacia esta antropología filosófica que concibe el ámbito de lo humano como un espacio poblado de sonido significativo entreverado de silencio significativo, inmerso en el acto global capaz de abarcar todas las esferas de la existencia: la ética, la estética, la pragmático-cognoscitiva. En este ámbito existimos atravesados por infinitos vectores de nuestras relaciones con los otros, que pueden concebirse en forma de las voces de la polifonía, voces acciones, opiniones, ideologías.

La polifonía en su relación al diálogo se refiere a la orquestación de las voces en diálogo abierto, sin solución. La metáfora musical está estrechamente ligada a lo dialógico y sugiere que la música es también generadora del sentido, en la medida en que la música es también un lenguaje. La misma idea de la entonación, que Bajtín suele usar para caracterizar el acto de valoración inherente al enunciado, ha sido relacionada por los teóricos de la música, como Boris Asafiev¹³, con el lenguaje musical.

El carácter de acontecimiento que tiene el acto-enunciado –es acto bilateral, de doble autoría constructora de sentido– determina su condición dialógica y su inherente responsabilidad/responsividad: la alternante capacidad de tomar conciencia de su compromiso en el acto por medio de la capacidad de responder al acto-enunciado anterior y prever una futura respuesta. Todo sentido, repito, es una respuesta a un sentido anterior, todo autor es responsable por el sentido del enunciado que emite, todo autor comparte la autoría con el receptor de su respuesta, etcétera. Al actuar y al hablar somos autores de los actos responsables que involucran nuestra posición en el mundo y nuestro ser. La realidad del lenguaje como acción en la versión bajtiniana es la de pluralidad de lenguajes sociales y de discursos ideológicos que constituyen un medio dinámico de la heteroglosia (pluridiscursividad) y remite a la oralidad. Es un mundo poblado de sonido del discurso oral, con sus modulaciones, acentos y entonaciones cada uno de los cuales es portador de los matices

¹¹ Bajtín empieza su exposición sobre Dostoiévski (1929 y 1963) con la metáfora auditiva y vocal de la polifonía.

¹² Cf. también: “Por su naturaleza, la palabra es social. La palabra no es una cosa, sino el medio eternamente móvil, eternamente cambiante de la comunicación social. La palabra nunca tiende a

una sola conciencia, una sola voz. La vida de la palabra consiste en pasar de boca en boca, de un contexto a otro, de un colectivo social a otro, de una generación a otra generación. Con ello la palabra no olvida su camino y no puede liberarse plenamente de aquellos contextos concretos cuya parte había formado. Cada

miembro de un colectivo de hablantes encuentra la palabra no como la palabra neutral de la lengua, libre de intenciones, sin ser poblada de otras voces. No: recibe la palabra de una voz ajena y plena de voz ajena” (PoD 95).

¹³ Cf. Malcuzynski 1999.

del sentido social y personalizado situacional. Cada voz posee su cronotopia –su arraigo espaciotemporal– que la sitúa como única, y su ideología, que la identifica como entidad social.

Voz se identifica con opinión, idea, punto de vista¹⁴, postura ideológica. Así, en la obra de Dostoievski el héroe de una novela “no es una imagen, sino la palabra plena, la voz pura; no lo vemos pero lo oímos” (PoD 45). “Cada héroe llega a ser una voz-postura en un diálogo inconcluso” (Obras 367). El mundo concebido así se plasma en “visiones del mundo materializadas en las voces” (Obras 354).

Las secuencias de sentido producidas por las voces constituyen un diálogo permanente, inconcluso, que nos rodea, en que existimos sumergidos, y que la prosa artística es capaz de reproducir gracias al dialogismo inherente a la palabra, logrando un efecto polifónico.

Para convertirse en dialógicas, las relaciones lógicas y semántico-objetuales que la semántica encuentra en las secuencias del sentido, necesitan encarnarse: deben entrar a formar parte de otra esfera del ser, volverse palabra, es decir, enunciado, y adquirir un autor, eso es, un creador del enunciado determinado cuya posición está expresando (cf. PpD 213). “La voz plasmada en el cuerpo” es la personalización, encarnación de un sujeto concreto de una postura social (Obras 365). La voz es, pues, también la metáfora del cuerpo, de la presencia necesaria del hombre total en el diálogo en el tiempo abierto. No obstante esta concepción está muy alejada de cualquier mística: la metáfora del cuerpo sugiere la plenitud humana. Ser autor: implica estar relacionado con voluntad creadora y con posición determinada a la que se puede reaccionar dialógicamente. “La reacción dialógica personifica cualquier enunciado al que está reaccionando” (PpD 213). No es una “presencia” metafísica que parte de una imagen de un hombre concreto. El autor puede ser físicamente desconocido, puede ser colectivo, la obra puede ser creación de una sucesión generacional, etc. Es una voluntad individualizadora plena de proyecciones sociales. Esta responsabilidad es orgánicamente ligada al acto concreto (proviene de él), pero es al mismo tiempo ontológica: está ahí siempre, como el otro.

Ser autor: implica estar relacionado con voluntad creadora y con posición determinada a la que se puede reaccionar dialógicamente. “La reacción dialógica personifica cualquier enunciado al que está reaccionando” (PpD 213). No es una “presencia” metafísica que parte de una imagen de un hombre concreto. El autor puede ser físicamente desconocido, puede ser colectivo, la obra puede ser creación de una sucesión generacional, etc. Es una voluntad individualizadora plena de proyecciones sociales. Esta responsabilidad es orgánicamente ligada al acto concreto (proviene de él), pero es al mismo tiempo ontológica: está ahí siempre, como el otro.

Las metáforas vocales de tono, entonación, tonalidad, acento, etc., materializan esta presencia, al remitir potencialmente a la corporalidad. Uno de los rasgos menos comprendidos de Bajtín es esta simultaneidad de los niveles y esferas del ser normalmente separadas en la práctica y la cognición, simultaneidad que remite a la totalidad ético-estética y pragmático-cognoscitiva del ser humano.

¹⁴ Al mismo tiempo, la voz no es lo mismo que un punto de vista, que es generalizable y no depende de la posición espaciotemporal del sujeto como la voz. Las voces en la literatura, por ejemplo (como por

lo demás fuera de ella), constantemente se contaminan por otras voces circundantes y en cierta forma están dentro de una cronotopía, esto es, en una dimensión espaciotemporal

ineluctable. El lector de un texto literario lo actualiza de tal modo que las voces, acentos y entonaciones potenciales son parte de un código translingüístico paralelo al semiótico.

Así, pues, la idea misma del pensamiento dialógico es inherente a la cultura oral. El diálogo es la condición primera del lenguaje. El pensamiento oral, según W. Ong, tiende al diálogo espontáneamente [Ong 40; el interlocutor es un instrumento mnemotécnico y analítico para un hablante que no dispone del recurso de la escritura]: “La condición oral básica del lenguaje es permanente” [Ong 17].

En este diálogo primordial el ser humano participa con todas sus facultades físicas y morales que se proyectan tanto hacia la realidad de un mundo concreto cotidiano como hacia la esfera ontológica: del cuerpo a la palabra se da una intensa interacción entre el yo y el otro, al que concebimos como un tercero en la trascendencia y como el prójimo en la vida real.

Bajtín plantea como un problema no sólo para los estudios literarios, sino también para la lingüística, el de la reproducción de la voz o la palabra ajena, es decir, la representación de la palabra por la palabra, de la palabra ajena por la propia. En una palabra suena la voz propia y la voz de quien dijo esta palabra antes. El bivocalismo, palabra a dos voces, es de hecho uno de los recursos principales de la ironía, poderoso instrumento de la comunicación oral y escrita. En la palabra a dos voces hay dos puntos de vista, dos opiniones, dos intenciones que entran en conflicto. La palabra bivocal es la reacción a la palabra ajena, a la palabra de otra persona. El acento, en particular un acento ajeno, la entonación que reproduce la valoración social, es lo que determina la reproducción de la palabra del otro. “La palabra bivocal de la prosa es ambigua”, dice Bajtín (1975, p. 140) desde varios puntos de vista, y en primer lugar porque el proceso de la comprensión de la palabra ajena reproducida conlleva siempre un desplazamiento del sentido al actualizarla. Lo que reproducimos como opinión de alguien nunca es cien por cien idéntico al original.

Cuando Galdós dice: “Pensará usted que es una tarea fácil hinchar a un perro”, a propósito del arte de doblar mantones de Manila, en su voz se oye un eco, muy pensadamente introducido, de Cervantes. A través de Galdós se oye Cervantes. Pero al mismo tiempo es un Cervantes oído y reproducido por Galdós, en una refracción peculiar. Cuando cuenta la historia del casamiento de Jacinta, en la voz del narrador se percibe la voz “del vecino” junto con la del narrador mismo, en una complacida interacción, pero con una distancia perceptible entre una y otra voz. De ahí que la crítica (Michael Holquist, para el caso) al hablar de la palabra bivocal evocó el efecto de ventrilocución como otra metáfora vocal que describe esta relación entre las voces pertenecientes a los sujetos diferentes. En realidad, no es una metáfora muy afortunada, porque el ventrílocuo sólo imita un verdadero diálogo entre su marioneta y él mismo¹⁵. En la palabra a dos voces entran en colisión dos voces, dos puntos de vista, dos opiniones, y el ángulo de su mutua refracción puede oscilar, en una infinita gradación, desde la posibilidad de estar de acuerdo hasta una franca subversión, rechazo solapado y escándalo mitigado por la escritura, pero que se hace oír desde las voces sociales que integran el material primario con que un autor trabaja. La gama entre el acuerdo complaciente y rechazo abierto puede ejemplificarse entre un Galdós que ve con cierta simpatía la familia de Jacinta y la voz de un Quevedo que trata de destruir a su buscón don Pablos desde el mismo corazón de su discurso¹⁶.

¹⁵ “Let’s be precise: the dialogue –so called ‘dialogue’– between a ventriloquist and his puppet is nothing else than a [false] psychotic entertainment; the puppet does not have access nor the right to direct speech, and it never will be anything more than the object of the ventriloquist’s

word-discourse immediately substituted for itself, precisely because it is mute, because it doesn’t have a voice of its own, and never will” (Malczuzynski, 119).

¹⁶ Para la interpretación sociocrítica del *Buscón*, véase C. Cros, *Ideología y genética textual. El caso del ‘Buscón’*, Madrid,

Cupsa, 1980, donde el autor muestra la intención crítica y subversiva de Quevedo aristócrata queriendo desenmascarar las intenciones de ascenso social de la burguesía en ascenso a través del discurso autosubversivo –la palabra bivocal– de don Pablos.

En el mundo de Bajtín, la palabra siempre está dirigida a alguien, dialógicamente orientada hacia el exterior, hacia el otro. La palabra que quiere ser oída y entendida, y sobre todo contestada. Como el bien de un libro consiste en ser leído (U. Eco), así el bien de una palabra es ser oída y contestada. En algún momento de su obra, Bajtín habla de la palabra sin respuesta, comparando la inaudibilidad con un infierno.

En resumen, la palabra oral es origen y fin del diálogo existencial que Bajtín trata de explicar mediante su exégesis literaria y teoría translingüística –una lingüística que va más allá del análisis de los elementos formales de la lengua, hacia la relaciones dialógicas que es el sentido mismo de la comunicación. “Todo miembro de la colectividad hablante se enfrenta a la palabra no en tanto que palabra natural de la lengua, libre de aspiraciones y valoraciones ajenas, despoblada de voces ajenas, sino que la recibe por medio de la voz del otro y saturada de esa voz. La palabra llega al contexto del hablante a partir de otro contexto, colmada de sentidos ajenos; su propio pensamiento la encuentra ya poblada” (PpD 295).

Bajtín propone pensar en la naturaleza dialógica de la misma vida humana: “la vida es un diálogo inconcluso; el hombre participa en este diálogo tanto mediante la palabra como mediante todo su cuerpo (ojos, labios, etc.). El hombre como totalidad participa en este diálogo, pero el hombre es completamente expresivo hacia el exterior, y expresa con todo su posición en el diálogo, y en relación con el último sentido, y en relación con el otro, en toda expresión hacia fuera está la actitud hacia el otro, lo interno se encuentra con lo ‘otro’”; (Obras 362).

La palabra es acto ético, acción sobre el mundo y el otro, nos hace contraer una responsabilidad concreta y ontológica a la vez para con el mundo y el otro, y es nuestra manera de ser y existir en este mundo y en la trascendencia.

BIBLIOGRAFÍA

- BAJTÍN, Mijaíl M. (1975): *Problemas literarios y estéticos* [en ruso], Moscú, Judozhestvenaia Literatura (PLE).
- BAJTÍN, Mijaíl M. (1979): *Estética de la creación verbal* [en ruso], Moscú, Iskustvo (ECV).
- BAJTÍN, Mijaíl M. (1994): *Problemas de la obra de Dostoievski* [1929; en ruso], Moscú, Alkonost (PoD).
- BAJTÍN, Mijaíl M. (1979): *Problemas de la poética de Dostoievski* [en ruso], Moscú, Sovetskaia Rossia, 4.^a ed. (PpD).
- BAJTÍN, Mijaíl M. (1996): *Obras* [en ruso], vol. 5, Moscú, Ed. Russkie Slovari (Obras).
- BURKE, Peter (2001): *Hablar y callar. Funciones sociales del lenguaje a través de la historia* [1993], trad. Alberto L. Bixio, Barcelona, Gedisa.
- DAHLET, Véronique (1997): "A entonação no dialogismo bakhtiniano", en Beth Brait (org.), *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*, Editora da Unicamp, Campinas, SP.
- MALCUZYNSKI M.-Pierrette (1999): "Musical Theory and Mikhail Bakhtin: Towards a Dialectics of Listening", *Dialog. Kanranal. Xronotop*, 1 (26), pp. 94-132.
- ONG, Walter (1987): *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra* [1982], trad. Angelika Sherp, FCE, México.
- VOLOSHINOV, Valentín N.: "La palabra en la vida y la palabra en la poesía" [en ruso], en *Bajtín bajo máscara* [en ruso], 5/1, Moscú, Labirint, pp. 60-87.
- ZUMTHOR, Paul (1989): *La letra y la voz de la literatura medieval*, trad. Julián Presa, Madrid, Cátedra.

Literatura y oralidad en los costumbristas

Salvador García Castañeda

The Ohio State University



La poesía oral, tal como la definió Zumthor (1990), es toda comunicación poética en la que la transmisión y la recepción, por lo menos, pasan por la voz y el oído. La oralidad abarca diferentes modalidades discursivas como relatos épicos, canciones amorosas, leyendas, cuentos y anécdotas y otros subgéneros con carácter didáctico y moral como proverbios, fábulas y ejemplos. Y, por supuesto, otras formas actuales de expresión oral, como las canciones difundidas a través de los medios audiovisuales. Se considera oralidad primaria la que no tiene contactos con la escritura, y se produce en sociedades primitivas carentes de sistemas de simbolización gráfica, o en grupos sociales analfabetos; mixta, cuando en una sociedad en la que existe la escritura ésta ejerce una influencia parcial sobre la tradición oral, como en el caso de las masas analfabetas del tercer mundo; y secundaria la que nace o se recompone a partir de la escritura, en una sociedad alfabetizada. Las manifestaciones de oralidad están generalmente definidas por el modo de ser transmitidas, ya sea directa o indirectamente. Para Zumthor, “performance” [representación] es la compleja acción por la que el mensaje poético es transmitido y percibido simultáneamente aquí y ahora. La “performance” constituye el momento crucial en una serie de operaciones diversas: 1) producción; 2) transmisión; 3) recepción; 4) almacenamiento [*storage*]; 5) repetición.

Me propongo examinar aquí algunos ejemplos significativos del paso de la poesía oral a la impresa basándome en el testimonio de los costumbristas españoles del siglo XIX, quienes en su propósito de rescatar y sacar a la luz las tradiciones, usos y costumbres que formaban parte de las señas de identidad de cada país, de cada región y de cada pueblo, los recogieron en sus escritos y transcribieron en ellos el modo de expresarse de las clases populares. Me he centrado principalmente en la obra de algunos escritores de la Montaña, hoy Cantabria, por conocerla mejor, y por parecerme que su modo de transmitir la oralidad es representativo del de los demás costumbristas españoles de su tiempo.

Sabido es que el costumbrismo es parte integrante del movimiento romántico del siglo XIX. Entrado ya el segundo tercio del siglo, tiene lugar en España un cambio en las costumbres que se manifiesta principalmente en la Corte, más cosmopolita y abierta a influencias externas que las provincias. Los costumbristas tienen consciencia de ser depositarios de una herencia cultural que desaparece y tratan de que su obra sea testimonio y recuerdo de ella. Están orgullosos de su modo de ser y de vivir, y ven una amenaza en la irrupción de cos-

tumbres foráneas, pero, al mismo tiempo, ávidos de progreso y escarmentados por los relatos de los extranjeros que visitan su patria –Gautier y Dumas a la cabeza–, reaccionan contra la “España de pandereta” forjada por aquéllos y tratan de modernizarse y de poner el país a la altura de los más avanzados de Europa. Difícil disyuntiva en la que por fuerza hay que escoger entre dos soluciones a cual más dolorosa: o los españoles continúan mirando al pasado, conservando sus viejos valores pero aislándose de una Europa civilizada y próspera, o se modernizan, sacrificando así la tradición al progreso. Disyuntiva ésta, todo hay que decirlo, más teórica que real, ya que una vez aceptadas las primeras innovaciones, no hubo manera de escoger entre lo bueno y lo malo, llegando de fuera desde los *vaudevilles* hasta la máquina de vapor.

El costumbrismo se aclimató definitivamente al principiar los años treinta cuando Mesonero Romanos, Estébanez Calderón y Larra se dieron a conocer. Estébanez fue sin duda el iniciador del costumbrismo regional y en sus *Escenas Andaluzas* “enseña a mirar a otros muchos lo peculiar y lo típico de sus ciudades o tierras” (Correa Calderón, 1951, xxxix), desde entonces se desarrolló en cada region el interés por las costumbres y tradiciones propias.

Los costumbristas solían ser gente educada, avecindada en la ciudad y con valores burgueses y no resulta extraño que en muchas ocasiones vieran con irónica indulgencia a sus compatriotas de las clases bajas o del campo, cuyas diversiones y fiestas, tal como están contadas, toman en muchas ocasiones visos bárbaros y exóticos. Así, en *El Laberinto* Antonio Flores da una descripción irónica de la *espatadanza* vascongada, en el *Semanario Pintoresco*, Vicente de la Fuente pone en solfa a los aragoneses, Rico y Amat a los alcañeños, Rafael Monje a las gentes de Extremadura, José Canga Argüelles a los asturianos, “P. J. G. y C” las fiestas del pueblo gallego, y Amalia Corradi de Van Halen en el mismo semanario y Antonio de Pineda en el *Siglo Pintoresco* ridiculizan las fiestas populares andaluzas (García Castañeda, 1971, p. 148).

Un caso aparte sería el de aquellos amantes de las costumbres populares que, tentados de ver su nombre en los periódicos de la capital, fueron costumbristas de lance, y avalados por la rareza o curiosidad de lo que contaban, aunque no por la calidad de su prosa, rescataron materiales de gran interés etnográfico. Y al señalar la importancia que tuvo el *Semanario Pintoresco* para conservar los usos y tradiciones populares de España cuando estaban a punto de perderse para siempre, dedicó José F. Montesinos un recuerdo afectuoso a aquellos “modestos aficionados de provincia [...] no muy duchos en menesteres literarios, de pluma torpe, que sin arrestos retóricos y hasta sin gran corrección gramatical, dieron a conocer usos singularísimos de varias provincias de España” (1960, pp. 88-89). El costumbrismo local se desarrolló de modo desigual en las diversas regiones, y Correa Calderón señalaba entre las muestras más tempranas en el siglo XVIII el artículo “El estudiante que acaba de llegar a Salamanca”, publicado en 1749 en el *Semanario de Salamanca*, y tanto en el *Semanario Pintoresco* como en *Los españoles pintados por sí mismos* pueden leerse numerosos artículos de autores provincianos que escriben sobre la tierra que les vio nacer.

La vía oral, la manuscrita y la impresa existían simultáneamente ya en el siglo XVI y las tres se entremezclaron e influyeron mutuamente. El recoger por escrito narraciones y poemas

no acabó con la tradición oral, pues las versiones orales continuaron, a veces independientemente dando así lugar a influencias intertextuales mutuas. A mediados del siglo XIX la literatura oral continuaba viva, principalmente en el ámbito rural y entre las clases bajas ciudadanas cuyo índice de analfabetismo era muy elevado. Y la imprenta, que pertenecía al mundo de las educadas, estaba cada vez más afincada gracias al extraordinario desarrollo del libro y de la prensa. En esta literatura oral habrá que distinguir entre la que Menéndez Pidal, refiriéndose a la poesía, llamaba “tradicional”, que era la recibida y asimilada por un amplio público durante un continuo y largo proceso de recreación y variación (cuentos, cantares, romances, etc.) y la “popular”, recién compuesta y conocida ampliamente por cierto tiempo durante el cual su forma no cambiaba.

Nuestros escritores de costumbres tuvieron en común la carencia de conocimientos lingüísticos y llevados de su amor a la patria chica reunieron amorosamente vocabularios en los que, junto a términos arcaicos o de uso muy localizado, convivían incorrecciones, vulgarismos y palabras que no eran exclusivas de la Montaña. Otros hicieron hablar a aldeanos y marineros una cómica jerga “popular” en la que los términos incorrectos o los propios de aquella gente iban siempre entrecomillados o en cursiva para destacar así tanto lo extraño de la terminología como las incorrecciones cometidas por el hablante, que eran exponente de su incultura.

Se recordará, sin embargo, que la imitación de hablas y acentos provinciales o extranjeros con fines cómicos es un viejo recurso en la literatura occidental, que los costumbristas utilizaron profusamente. Sirvan de muestra dos artículos de Mesonero, “La posada, o España en Madrid”, en el que varios provincianos pretenden expresarse al modo de su región y “El Romanticismo y los románticos”, en el que una criada selvática que habla en “gallego” protagoniza un cómico episodio. Como escribe María Ángeles Ayala, “*Los españoles de ogaño* (1872) se nos presenta como un rico mosaico o conglomerado donde anglicismos, galicismo e italianismos se mezclan con jergas y vulgarismos que intentan reflejar el estado y variedad del lenguaje de la época” (1993, p. 60). Y Montesinos llama la atención sobre la influencia de “algunos pasajes aún torpes pero sabrosos” en el *Fray Gerundio de Is-la*, y advierte que cuando los costumbristas hacen hablar a sus provincianos se limitan naturalmente a remedos groseros y a la simple transcripción de las formas fonéticas más aparentes (1960, p. 70) y, más adelante, insiste sobre el interés de aquéllos en recoger “todo lo que en el hablar había de genérico” (p. 129).

En contra de la creencia de que es anónima, la poesía oral nos llega a través de una cadena de intermediarios, pues el anonimato de un texto o de una melodía no indica la carencia de autor sino nuestra incapacidad de conocerle (Lacourcière, cit. por Zumthor, p. 169). El narrador o intérprete es aquel cuya voz y gestos se perciben durante la representación [performance], puede ser también el autor de todo o de parte de lo que dice o de lo que canta (p. 170) y es el elemento más determinante en la producción y difusión de mensajes poéticos. Como escribe Joaquín Díaz, el proceso de creación y repetición de éstos da lugar a unas fórmulas cuya memorización permite después usarlas cada vez que es necesario, pues constituyen un repertorio común que llega a ser patrimonial para la sociedad en la que ha nacido y con la que se identifica y refleja sus creencias, sus modos de pensar y sus

patrones morales y culturales. Quienes repiten un texto aprendido de memoria lo van cambiando según lo recuerdan, lo que da lugar a variantes. Esta “vida en variantes”, según expresión acuñada por Menéndez Pidal para los romances tradicionales, señala precisamente la índole voluble de esta poesía que se actualiza en cada momento, en cada grupo social y en cada generación. Los cambios “no se hacen al azar ni según la invención individual, sino siguiendo los modos de sentir y apreciar las situaciones compartibles por una comunidad. En el plano de la expresión (del ‘discurso’) retoman también modelos y giros estilísticos consabidos” (Débax, 1994, p. 319)

En la cultura tradicional las canciones acompañaban la mayoría de las celebraciones aldeanas, ya fueran aquellas que marcaban ritos de pasaje como las marzas; las rondas nocturnas de los mozos para cortejar a las muchachas solteras; las rondas de quintos, y los cantos de boda. Otras canciones estaban relacionadas con las fiestas que marcaban diversas épocas del año como las carnavalescas, las mayas, las de poner el ramo y las de la noche de San Juan. Y, finalmente, las canciones de trabajo, como las de siega y las de salla. Por falta de espacio, tan sólo me ocuparé aquí de algunas de ellas.

Según el DRAE, las marzas son las “Coplas que los mozos santanderinos van cantando de noche, por las casas de las aldeas, en alabanza de la primavera, de los dueños de la casa, etc, etc.” Una segunda acepción es el “Obsequio de manteca, morcilla, etc., que se da en cada casa a los marzantes”. Para el musicólogo don Sixto Córdova las marzas “constituyen un género de villancicos absolutamente montañoses, de música exclusivamente propia”. Y por eso les dedicó especial atención.

Se cantaban en la última noche de febrero y el primer día de marzo, propiamente, y en otras fechas como la Nochebuena, Año Nuevo y Reyes. También se cantaban otras modalidades semejantes en el martes de Carnaval, los domingos de Cuaresma, el Sábado de Gloria y el Domingo de Resurrección, el primer o tercer día de mayo y los de San Juan y de San Pedro en junio. Antonio Montesino halla cierta semejanza estructural y funcional de las marzas con algunas mascaradas y comparsas carnavalescas (1992, p. 106).

Los costumbristas montañoses del siglo XIX o de principios del XX que se ocuparon de ellas las habían oído a lo largo de su vida o en su juventud y las transcribieron de oído directamente, haciéndoselas repetir a quienes las habían cantado, o reuniéndolas de textos ya escritos. Por lo general, los textos impresos iban acompañados de explicaciones acerca de cómo se cantaban en un lugar determinado, y en otros casos, como en “La noche de Navidad” de Pereda o en “Noche de marzas”, de Hermilio Alcalde del Río, daban ocasión a un cuadro costumbrista en el que trataban de reproducir el habla aldeana y sus dialectalismos locales.

El primero en describir esta costumbre fue Pereda en “La noche de Navidad”, una de las *Escenas montañosas* publicadas en 1864. Desde entonces muchos han sido los amantes de la etnografía y del costumbrismo locales que han tratado las marzas, cada uno según sus propia experiencia pues, para Córdova, “en cada valle y aun en cada pueblo tienen las marzas distintos modos, títulos, melodías y letras” [1955, IV, p. 41]. Baste recordar los nombres de José María de Pereda, Demetrio Duque y Merino, Amós de Escalante, Hermilio Al-

calde del Río, José Calderón Escalada, Delfín Fernández y González, y Manuel Llano entre los costumbristas, y de estudiosos como Sixto Córdova y Oña, G. Nuevo Zarracina, Adriano García Lomas, Tomás Maza Solano, Francisco de Cossío y Antonio Montesino. En muchas ocasiones es difícil distinguir el costumbrista del etnógrafo de afición.

En términos generales, “Por la noche, cantando, relinchando y haciendo resonar los tarugos de las almadreñas salía un grupo de mozos por las calles del pueblo a pedir las marzas a sus convecinos. Los dirigía el mozo soltero más viejo, el bolsero llevaba la bolsa para recoger el dinero, otro un farol y otro una cesta o un cuévano para los demás regalos. Llamaban en cada casa y quitándose la gorra saludaban: ‘A la paz de Dios, señores’. Si los de dentro preguntaban ‘¿Quién llama?’, contestaban los mozos: ‘¿Dan marzas?’ La respuesta era, por lo general, afirmativa, y entonces los marceros volvían a preguntar: ‘¿Cantamos o rezamos?’” (1955, IV, p. 39).

Antes de llamar a la puerta, uno de los marzantes disfrazaba la voz para no ser conocido, para poder gastar bromas y pedir cosas de comer. Este modo de hablar se llamaba algarrabía e iba acompañado de los relinchos del grupo. Cantaban en la calle o el dueño de la casa les hacía entrar y les ofrecía un trago de vino, pero si los visitados pedían a los marzantes que rezasen, éstos rezaban entonces un padrenuestro “Por las obligaciones de vivos y muertos en esta casa”, hincados de rodillas y descubiertos. Por lo general, les pedían que cantasen. Acabado el cantar, recibían el “dado” que solían ser chorizos y huevos, que eran lo tradicional, y otras cosas como dulces, castañas o dinero. Si marchaban contentos se despedían con gritos coreados de “¡Que viva don Fulano y toda su familia con salud y por muchos años!”. Terminada la ronda se merendaba todo lo recogido al domingo siguiente.

Sin embargo, no faltaban vecinos que, por las razones que fueran, no admitían a los marceros o les daban huevos podridos o morcillas rellenas de ceniza, y aquellos se vengaban cantándoles las marzas rutonas que eran insultantes, y de este tenor:

“De casa salimos / De muy mala gana / A cantar a ruines / Que no nos dan nada. / Aquí vive un andrajoso, / Cara de pocos amigos/ Con más costras que un piojoso [...] / Grandísimo tiñoso, / Jorobado y galicoso [...]”

Los insultos alcanzaban a toda la familia:

“La mujer alcagüetona...”.

Y en lugar de despedida la conclusión era más ofensiva, si cabe, que el resto de la marza:

“Como era de noche / Pedíte posada, / Dormí con tu hija / Churréle la cama” (Pámanes, Montesino, p. 170).

Si en la casa había una moza soltera se cantaban también los Sacramentos de Amor o los Mandamientos, que iban dedicados exclusivamente a ella:

“Los Sacramentos de Amor, / moza, te vengo a cantar”, “Los Mandamientos de Amor, /niña, te vengo a cantar”,

y ambos eran versiones “a lo humano” o “a lo amoroso”, si se puede decir así, de los siete Sacramentos y de los diez Mandamientos de la Iglesia. Los marzantes iban enumerándolos con comentarios de carácter piadoso, aunque la mayoría expresaban los sentimientos del enamorado hacia su amada, como en esta versión de los Sacramentos:

“El quinto es la Extremaunción. / ¡Tan extremado te quiero / Que yo, soluco, me muero! / Si me quitan tu atención” (Campoo, Montesino, p. 169).

Sacramentos y Mandamientos solían concluir con declarar a la joven sus intenciones de casamiento.

“El séptimo el Matrimonio. / ¡Que es lo que vengo a buscar/ Anoche salí a tu padre/ y él me va a autorizar! (Campoo, Montesino, p. 169); “Los Diez Mandamientos santos / solo se encierran en dos:/ en quererte a ti, paloma,/ prenda de mi corazón, / para irnos a la iglesia / y allí casarnos los dos” (Guarnizo, Montesino, p. 165).

La versificación de las marzas, así como la de los Mandamientos y los Sacramentos, es preferentemente la del romance y el romancillo con presencia frecuente y caprichosa de versos pareados. La polimetría en muchas de estas composiciones se debería a la presencia de fragmentos formulaicos comunes que pasan de unas a otras y suelen guardar un orden establecido (presentación, alabanza, petición, despedida, etc.). Como es propio de las composiciones cantadas transmitidas oralmente hay versos con sílabas mal contadas.

La estructura es semejante a la de otras canciones petitorias y, en términos generales, yo señalaría:

1) Saludo a los futuros donantes y presentación de los cantores, mencionando en ocasiones a quienes murieron durante el año y a los ausentes, y petición de permiso para cantar, lo que hacían todos a una:

“Ni es descortesía / Ni es desobediencia / En casa de nobles / Cantar sin licencia; / Si nos dan licencia, / Señor, cantaremos; /Con mucha prudencia / Las marzas diremos” (Escalante, 1961, II, 73 n. 218);

2) Exhortación a los dueños de la casa a que se asomen, salgan o abran;

3) Consciencia por parte de los marzantes de ser continuadores de una antigua tradición:

“A cantar las marzas / Como acostumbraron / Nuestros abuelucos / Desde muy antaño..../” (Marza galana, Montesino, p. 150);

4) Petición que, por lo general, tiene carácter de humorística exageración:

"Dennos oro, dennos plata, / cobre también lo queremos. / Pedimos cuatro mantecas / y dos docenas de huevos, / un celemin de castañas / para irnos entreteniéndose; / tres varas de longaniza, / tocino también comemos. / Si no hay oro, / nos dais plata, / sino cobre tomaremos" (Última noche de febrero. Lloreda de Cayón, Montesino, p. 149);

5) Oraciones o cantos;

6) Despedida:

"La limosna nos han dado / Para alumbrar al cordero, / Jesucristo se lo pague / Y también el Rey del cielo." (Última noche de febrero, San Pedro del Romeral, Montesino, p. 146).

Estilísticamente, destaco:

1) Los temas divinos adaptados a lo humano en el caso de los Mandamientos y los Sacramentos de Amor.

2) El uso de fórmulas propias de los romances de ciego.

["Baile el cielo de contento...", "Cristianos que estais atentos..."];

3) Las enumeraciones elogiosas, propias también del romancero

["Tu pelo, señora / son madejas de oro, / que cuando lo peina / se le riza todo; / Tu frente espaciosa / es campo de guerra, / donde el rey de España / plantó su bandera..."/](Del día 1 de marzo, Fresnedo de Soba, Montesino, p. 156)];

4) Variantes y adaptaciones en cada caso concreto, como la sustitución de nombres de los distintos homenajeados, inclusión de otros miembros de la familia, destacar alguna circunstancia.

5) Presencia ocasional de estribillos.

6) Mayor arcaísmo en unas composiciones que en otras, pues aunque las marzas eran tradicionales, admitían numerosas variantes y en ocasiones eran producto del ingenio de algún vate aldeano

["En aquel castillo / hay doce doncellas /...veinticinco infantes / nacieron entre ellas.../ de turcos y moros limpiaron la tierra / y la Casa Santa / volverá a ser nuestra"] (3. Última noche de febrero, Ampuero, Montesino, p. 141).

7) Respeto a los valores religiosos y sociales tradicionales.

8) Repetición de imágenes líricas y de fórmulas narrativas.

Quienes cantaban las marzas eran mozos aldeanos solteros, la mayoría posiblemente analfabetos, para quienes formar parte de un grupo petitorio o de ronda constituía un rito de iniciación ("pagar la patente") a la pubertad. Desde niños, y a fuerza de oírlas y de cantarlas después, aprendían unos cantos transmitidos por generaciones, con escasas variantes impuestas por las circunstancias. Córdova ha recogido la música de algunas de ellas, según Pereda tenían "un tono triste y siempre igual" ["La Noche de Navidad", 1989, I, p. 73] y como escribía Amós de Escalante, se cantaban "con voz plañidera, sin acompañamiento alguno y con un ritmo sencillo de dos frases, parecido al canto llano de la liturgia católica" (1961, II, p. 74). Estos y otros autores han dejado referencias al disfrazar la voz con fines humorísticos o satíricos, a la colocación del grupo y a la ausencia de instrumentos musicales.

Una antigua costumbre en los pueblos españoles, y entre ellos en los de Cantabria, ha sido el salir de noche para cortejar. Los rondadores eran hombres solteros que iban solos o en grupos y cuando éste era numeroso, como en el caso de las marzas, les dirigía un "mozo mayor". La temporada comenzaba en San Juan, cuando se ponían los ramos en las ventanas y balcones de las mozas, y duraba hasta el día de San Miguel.

En estas rondas no se cantaba un tipo de canción específica. Aunque eran de tipo tradicional también se daban en ellas variantes o eran creadas por algún ingenio local. El rondador anunciaba su presencia con una especie de relinchos llamados *ijujús* y al llegar frente a la casa de la que iba a cortejar, sus canciones eran de salutación, reflejaban el estado de su ánimo o el de las relaciones que mantenía con la moza, como estas dos recogidas por Córdova:

A tu puerta están cantando
Y tu, niña, no lo entiendes;
Tu galán es el que canta,
Morena y salada,
Despierta, niña, si duermes.
(Córdova II, 1949, p. 203).

Esta noche rondo yo,
Mañana ronde quien quiera;
Esta noche rondo yo
La casa de mi morena
(Córdova II, p. 216).

Si la homenajeadada gustaba de escuchar a la ronda o tenía interés en el que cantaba, abría la ventana y hablaba con él un rato. Ni que decir tiene que estas rondas formaban parte de los rituales conducentes al noviazgo.

Como sabemos, hasta hace muy poco años, el servicio militar era obligatorio en España y los jóvenes destinados a hacerlo recibían el nombre de quintos. Los de cada año formaban grupos que rondaban a las mozas, iban a bailar a las romerías y a beber vino por los pueblos cercanos. Según el modo de ponerse el sombrero los quintos corría este dicho: “Sombrero al lado, enamorado; atrás, charrán; adelante, tunante; y en medio, tonto y medio”. Cantaban abrazados por el cuello canciones alusivas a su marcha y a sus amores, además de otras canciones que solían cantarse en las rondas:

Ya se van los quintos, madre,
Del pueblo se va la flor;
Ya no tendré quien me ponga
El ramito en el balcón (Córdova III, 1952, p. 291).

Las coplas nuevas nacían de la circunstancia del momento o eran adaptaciones de otras viejas. Al *Cancionero* recogido por Córdova pertenece ésta que se cantaba durante la Guerra de África:

Bayoneta calada, nos vamos a Nador;
Para servir a España no hay pena ni dolor.
Vamos allá. Marchemos ya.
De la guerra del moro ya pronto volveré,
Que tengo en la Montaña todo mi querer (Córdova, III, 1952, p. 287).

Característicos del matrimonio en la Montaña fueron el respeto a la tradición y el carácter profundamente cristiano, manifiestos en un ritual que variaba según las diversas regiones. Tradicionalmente recogía al novio un cortejo formado por parientes y amigos, mozos que disparaban escopetas y mozas que cantaban coplas acompañándose de los panderos:

“Buenos días, señor novio, / también la señora novia, / el padrino y la madrina / y todos los de la boda” (Córdova, III, 1952, p. 313).

Después iban a buscar a la novia, a la que saludaban con coplas como ésta:

“Sol devino de estos valles, / deja tu oscuro retiro / que a tu puerta está el lucero / que va a casarse contigo” (Córdova, III, 1952, p. 316).

Después de la ceremonia había una gran comida y, si la boda era de rumbo, se traían gaiteros, se disparaban cohetes y volteaban las campanas de la parroquia.

De estos cantares se conserva una extensa colección recogida por el imprescindible don Sixto Córdova, y entre ellos, los de una boda celebrada en Valderredible en fecha tan tardía como 1950 (III, 1952, pp. 324-325). Estas ceremonias están descritas con frecuencia en las obras costumbristas y entre ellas, destaco “Blasones y talegas” en donde Pereda relata la unión de una hidalga venida a menos con un aldeano rico y, muchos años más tarde, el artículo “De cómo se celebran todavía las bodas en cierta comarca montañesa”. En am-

bas narraciones toca el tema sin comentarios negativos, aunque aflora un ligero matiz peyorativo e irónico, y recoge bellos cantos de boda que en “De como se celebran” califica de “musa cerril”.

Aunque en Cantabria se siega durante varios meses, agosto es el tiempo de segar y recoger la hierba para alimentar el ganado durante el invierno. Con el fin de aprovechar el sol, aquellos días los aldeanos segaban toda la mañana, extendían la hierba para hacerla secar y por la tarde se recogía y se cargaba en carros para llevarla al pajar. Estas labores iban acompañadas de ijujús y canciones de siega, y han sido descritas repetidamente por los costumbristas locales, que recogieron estas canciones. La más común era el “La-la-la...”, de la que Córdova da dos versiones.

Otra labor del campo es el sallo. Cuando a principios del verano comienzan a brotar las malas hierbas junto al maíz, las patatas o lo que se haya sembrado, se entresacan las plantas y se limpia la tierra. Esta labor se llama sallar y solían hacerla las mujeres puestas en fila a lo largo de las hileras, cavando con una azada. A Alcalde del Río y a Díaz de Quijano, entre otros, debemos descripciones de esta faena y la letra de algunas tonadas.

Ni Mesonero Romanos ni los colaboradores del *Semanario Pintoresco* ni la mayoría de los costumbristas tuvieron simpatía por las clases populares objeto de sus “estudios de costumbres”, ni apreciaron las aptitudes artísticas de aquéllas. Pereda recogió esta herencia y aunque no estaba dotado de grandes conocimientos musicales, distinguía entre las canciones “tradicionales” que se cantaban en los pueblos y las “populares” que oía en la ciudad. Se ocupó con relativo miramiento de las primeras y recogió cuidadosamente algunos ejemplos de marzas y de cantares de boda. En contraste con aquellas coplas, en la capital se cantaban otras que “cuando no pican de indecentes, pecan de bárbaras y chocarreras” (“Pasacalle”, I, 1989, p. 533) y reprodujo algunas de las “populares”, que estaban entonces en voga. Al escuchar a las sirvientas sabía quiénes eran recién llegadas, pues todavía cantaban a uso de la aldea

–“Si quieres que a güena vaiga / y me güelva la color, / dame más sastifaciones / y menos combresación”–

de las que llevaban en la ciudad cierto tiempo y trataban de refinar sus modales y su manera de vestir. Y sus nuevos gustos musicales tenían ya pretensiones de finos como esta décima que oyó a una de ellas:

“A los mares profundos / van mis sospiros, / sospiritos del alma, / pobres sospiros: / que un marinero / con los ojos en glárimas, / muy retrecheros, / me dijo un día: / serenita priciosa, / tú me dechizas.”

Tradicionalmente los transmisores de la poesía oral, tanto tradicional como popular, eran los ciegos, quienes, además de recitar, cantar o tocar un instrumento, vendían los textos impresos de lo que cantaban. Daban a conocer también las últimas noticias políticas y militares, si había guerra, o las relacionadas con crímenes y catástrofes. Y en muchas oca-

siones, el romance o la relación compuestos sobre hechos recientes despertaban más interés que los tradicionales ya conocidos. Como se recordará, los ilustrados dieciochescos, que también compusieron romances, trataron de acabar con los dedicados a contrabandistas, bandidos y mujeres bravas, que entusiasmaban a la plebe y fueron popularísimos.

No faltaban los ciegos cantores y músicos en el Santander decimonónico, y la prensa del tiempo recogía más de una vez la indignación de periodistas o vecinos que denunciaban a alguno por difundir coplas que atentaban a la religión, la moral o el gobierno. Pereda se refiere en más de una ocasión a un ciego de la bandurria y su mujer, cuya especialidad eran las serenatas por encargo. Las letras de los cantares estaban en el socorrido romance octosílabo, al igual que las canciones de ronda, con las que tenían elementos en común, y que ofrecían escasas variantes:

Emperatriz de las Indias
Quisiera nombrarla yo
A la hermosa cocinera
Que se ha asomado al balcón.

En ese piso segundo
Vive la reina tirana
De un corazón que la adora
Y estos cantares la manda.

En relación con estas serenatas, vaya un gracioso ejemplo que ilustra la función creativa del ciego transmisor: un joven artesano ajusta una con el ciego de la bandurria para enamorar a una sirvienta pero éste no quiere tocar por menos de media peseta pues dice que ha subido el pan y que el nombre de la homenajeadada es Alifonsa. Y explica que “casi todas las coplas las tengo arregladas [al nombre de María] por ser el más corriente; y las que no, se amañan en seguida diciendo Mariquita o Mariuca u otra cosa así. Créelo, es nombre muy socorrido. Al paso que Alifonsa...Vamos, te aseguro que tengo que hacer las coplas casi de nuevo”. (“Ir por lana...”, I, 1989, p. 463).

Sabido es que las manifestaciones orales populares, rurales o indígenas, recogidas directamente de boca de los informantes se consideraban por entonces, con excepción de algunos estudiosos, marginales y poco significativas desde el punto de vista de la literatura culta o letrada. Vale la pena citar aquí el juicio de Pereda, a pesar de su extensión, por ser tan tajante como atrabiliario: “autores de mucha y muy merecida fama aseguran que *el pueblo es un gran poeta*. Y suelen decir, en apoyo de su temerario aserto: ‘¿De dónde proceden, si no, esas tiernas baladas, esos cantares sentidos que andan en boca del pueblo, y aunque bajo unas formas sencillas y desaliñadas, encierran bellos y poéticos pensamientos?’. Muchas ganas se me han pasado algunas veces de contestar a estos señores lo que, aquí donde nadie nos oye, te voy a decir en confianza. ¿De dónde proceden, preguntáis (les hubiera yo dicho), esos cantares tan bellos que se oyen (muy de tarde en tarde, por cierto) en boca de los sencillos trovadores de las calles y de los bosques? De vosotros, señores míos, de vosotros o de otros poetas como vosotros, que los han creado tan bellos en

la forma como en el pensamiento; el pueblo los ha hallado después, los ha *traducido* a su lenguaje tosco y vicioso, les ha aplicado el aire que, en su sentir, mejor les cuadraba, y se los ha cantado enseguida. De modo que, en mi humilde opinión, lo único que deben esos ligeros fragmentos de bella poesía al pueblo que los manosea, es el favor de encontrarse mutilados y contrahechos a lo mejor de la vida, cuando nacieron perfectos.

Y no es posible otra cosa. Désele a ese ‘gran poeta’ que, por ende, debe sentir las bellezas del arte en todas sus manifestaciones; désele, repito, un hermoso mármol del mismo Fidias, y suponiendo que le quiera recibir por *descolorido y ordinario*, se verá cómo no tarda en colgar un cascabel al cuello de la estatua, en ponerla una cofia en la cabeza y un ramillete de siempre-vivas en la mano, cuando no un refajo sobre las caderas, o en pintarle las mejillas de almazarrón y de verde las pantorrillas; y no por escarnio, no, señores, sino porque cree sencillamente que así está más *maja*.

Millones de hechos como éste prueban con toda evidencia que el pueblo, es decir, la masa indocta, no solamente no es capaz de crear nada bello, pero ni aun de conservarlo...ni siquiera de distinguirlo”. En la 1.^a ed. seguía este párrafo:

[“Por eso su literatura son pura y exclusivamente los romances y coplas de los ciegos, y no codicia más objetos de arte que las estampas de Mazeppa o del Hijo Pródigo, si abundan en ellas el verde y el carmesí”] (“Pasacalle”, I, 1989, p. 533).

Los costumbristas, en fin, se esfuerzan en rescatar los discursos procedentes de la cultura oral pero su voluntad testimonial dificulta en ocasiones la comunicación con los lectores cuando usan en los textos expresiones regionalistas y deforman las palabras para intentar reproducir de manera realista formas de pronunciación coloquiales, rústicas o vulgares. Pero no pueden reproducir los elementos sonoros y el texto simula una lengua que, naturalmente, no es real sino ficticia, aunque el texto intenta persuadir al lector de que está “oyendo” hablar a personajes y narradores.

Como escribe Joaquín Díaz, el transmisor basa la efectividad de los mensajes que va a comunicar en unos recursos internos como la memoria o la imaginación, por un lado, y el uso de fórmulas, por otro, y además en otros recursos externos como la entonación o el volumen de la voz, la colocación del cantor en las reuniones, la utilización del acompañamiento, la combinación adecuada de ritmo y melodía. Ocurre así en la transmisión de las canciones de grupo a las que me referí antes, más que en las transmitidas por un solista, en las que habrán de tenerse en cuenta otros factores propios de la ejecución o “performance” como es la actuación misma de los ejecutantes que conlleva cierta teatralidad y un fonetismo determinado, que no puede recogerse por escrito, y que les priva del necesario contexto cultural.

Como ejemplo de estos intentos de transmitir la tradición oral a la sociedad alfabetizada querría destacar que a fines del siglo XIX y principios del XX, se pusieron de moda en España las zarzuelas con asunto regional. No faltaron en Cantabria autores que las compusieron con el propósito de dar a conocer el folclore y los cuadros de costumbres locales, y el

montañés Eusebio Sierra, cuya obra teatral le dio bastante fama en Madrid, se adelantó lo menos veinte años en escribirlas. Para ello aprovechó los cantos populares de la región y a él se deben *La romería de Miera*, “boceto de costumbres montañesas” en un acto y tres cuadros, con música de Ángel Pozas, estrenada en Madrid, en el Teatro de la Zarzuela, el 26 de marzo de 1890); *La noche de San Juan*, “zarzuela de costumbres montañesas en un acto y tres cuadros”, con música del maestro Valverde, y la adaptación para la escena de *Blasones y talegas* de Pereda. También José Díaz de Quijano escribió *Tonadas montañesas*, “Colección de cuentos inspirados en canciones populares de la Montaña” (1911) y la novela *Panojas*, refundida en forma de zarzuela como *Carmina la caseruca*, en la que incorporó tonadas montañesas, y que se estrenó en Madrid en el Teatro Cómico, el 14 de mayo de 1924 (García Castañeda, 1991, p. 44). Las acotaciones en estas obras advierten a los actores que representen con naturalidad los papeles de aldeano y cuiden los movimientos y los acentos sin exagerarlos.

Esta preocupación en todo movimiento regionalista de hallar o de crear sus propias señas de identidad se manifestó en el ámbito de la música tradicional en la “Fiesta montañesa” organizada por el Orfeón Cantabria el 12 de agosto de 1900 en la plaza de toros de Santander. Hubo concursos y exhibición de diversas actividades folclóricas presididas por Jesús de Monasterio, Pereda, Amós de Escalante, Menéndez Pelayo, Ruperto Chapí y Tomás Bretón y se convocó un Certamen para premiar la composición de una obra coral que se titularía “Escenas Montañesas” y una colección de cantos y tonadas populares de la provincia de Santander.

La fiesta dio lugar a una enconada polémica en la prensa local acerca de la existencia de una música genuinamente montañesa; la conclusión fue que, de existir, ésta tenía límites borrosos y era de estirpe castellana, por lo que hubo no pocos partidarios de crear un himno con el que los montañeses pudieran identificarse.

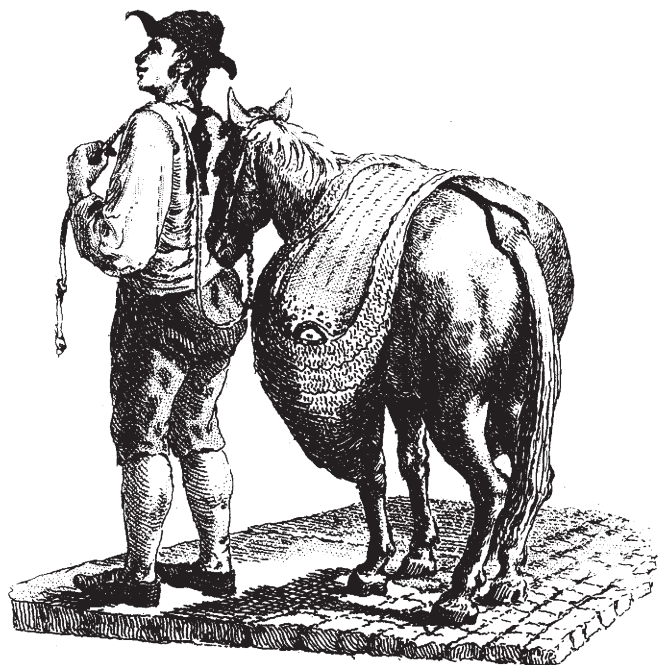
BIBLIOGRAFÍA

- AYALA, María Ángeles (1993): *Las colecciones costumbristas* (1870-1885), Universidad de Alicante.
- CATALÁN, Diego (1979): "Los modos de producción y 'reproducción' del texto literario y la noción de apertura", *Homenaje a Julio Caro Baroja*, Madrid, CSIC, pp. 245-270.
- CARO BAROJA, Julio (1969): *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid, Revista de Occidente.
- CÓRDOVA Y OÑA, Sixto: *Cancionero popular de la provincia de Santander*, Santander, Aldus, II, 1949; III, 1952; IV, 1955.
- CORREA CALDERÓN (1951) Evaristo, *Costumbristas españoles. Estudio preliminar y selección de textos*, Madrid, Aguilar.
- DÉBAX, Michelle (1994): "Poesía y oralidad en los Siglos de Oro", *Hommage a Robert Jammes* (Anejos de *Críticón*, 1), Toulouse, PUM, pp. 313-320.
- DÍAZ, Joaquín: "Surtido de romances en los tiempos modernos: Sus mecanismos de transmisión", Ms.
- ESCALANTE, Amós de (1961): *Costas y montañas*, Madrid, Publicaciones Españolas, 2 vols.
- GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador (1971): *Las ideas literarias en España entre 1840 y 1850*, University of California Press.
- (1989): *Escenas Montañesas. Tipos y Paisajes*. Edición, estudio y Notas. *Obras Completas de José María de Pereda*. Volume I (Santander, Diputación Regional de Cantabria).
- (1989): *Tipos Trashumantes. Esbozos y Rasguños*. Edición, estudio y Notas. *Obras Completas de José María de Pereda*. Volume II (Santander, Diputación Provincial de Cantabria).
- (1991): *Los montañeses pintados por sí mismos. Un panorama del costumbrismo en Cantabria*, Santander, Pronillo.
- GARCÍA LOMAS, Gervasio Adriano (1949): *El lenguaje popular de las montañas de Santander*, Santander, Imprenta Provincial.
- JASON, H., y SEGAL, D. (1977): *Patterns in Oral Literature*. París, Mouton.
- MAZA SOLANO, Tomás y COSSIO, Francisco de (1934): *Romancero popular de la Montaña. Colección de romances tradicionales recogidos y ordenados por...* 2 vols., Santander, Librería Moderna.
- MONTESINO, Antonio (1992): *Las Marzas. Rituales de identidad y socialibilidad masculinas*. Santander, Editorial Límite.
- MONTESINOS, José F. (1960): *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*, Madrid, Castalia.
- NUEVO ZARRACINA, D. G.: "Las Marzas", *RDTP*, I (1944-1945), pp. 200-210.
- OSTRA GONZÁLEZ, Mauricio: "Literatura oral, oralidad ficticia", *Estudios filológicos*, 36 (2001), pp. 71-80.
- RUBIO CREMADES, Enrique (1995): *Periodismo y literatura. Ramón de Mesonero Romanos y El Semanario Pintoresco Español*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.
- ZUMTHOR, Paul (1990): *Oral Poetry. An Introduction*. Foreword by Walter J. Ong, University of Minnesota Press.



Teoría y práctica del romance en Unamuno (1894-1927)

Bénédicte Vauthier



Para don Ricardo Senabre

Teníamos bien avanzado este trabajo de investigación titulado “La tradición en Unamuno” o, más exactamente, “Teoría y práctica del romance en Unamuno (1894-1927)”, cuando me acordé del poder de aquella voz, de aquella palabra –conmovedora–. La oí por primera vez, años después de haber intentado reavivar algunas de las entonaciones que el autor había dejado grabadas en sus escritos polifónicos¹. En un “Simposio sobre patrimonio inmaterial” dedicado a “La voz y la memoria”, no resisto la tentación de compartir la escucha de esa voz, pretérita y presente, salvada del silencio inmemorial por Tomás Navarro Tomás y Eduardo Martínez Torner gracias a los avances técnicos de grabación de otrora.

Al presentar la reedición de estas *Voces de la Edad de Plata*, Eduardo Bautista no podía dejar de subrayar la emoción que sintieron los intelectuales del 98 que habían aceptado prestar su voz al oír por primera vez un registro de ella². A lo que añadiría, como habrán podido notar en don Miguel de Unamuno, que la emoción debió de ser incluso previa en quien no deseó siquiera “oír su gráfico para no experimentar el extraño efecto que cree que había de producirle el sentir su voz fuera de sí mismo”³.

Más allá del carácter meramente circunstancial que tiene ese pequeño preámbulo, el “testimonio autofónico” que acabamos de escuchar tiene estrecha vinculación con el más amplio proyecto de rescate de “la lengua española literaria o correcta”, “los idiomas y dialectos peninsulares o no”, y, por contera, “las canciones, melodías y ritmos populares y tradicionales” fomentados desde fines de 1930 por el Centro de Estudios Históricos.

En el anecdotario que acompañaba aquellas grabaciones, Tomás Navarro Tomás recordaba así cuándo y cómo nació la formación de un primer “Archivo de la Palabra” español:

La idea de este Archivo fue iniciada hace años, en el Centro de Estudios Históricos, por D. Ramón Menéndez Pidal, quien al efecto hizo adquirir un fonógrafo Edison para registrar inscripciones en grandes cilindros de cera, análogos a los usados con este mismo objeto en el “Phonogrammarchiv” del Instituto de Psicología de Berlín y en el “Musée de la Parole” de la Universidad de París. Aún

¹ Desafortunadamente, en la versión escrita de esa intervención, habré de devolver al silencio esa voz, que una transcripción de los fragmentos escuchados, por muy bonitos que sean, como lo son las siguientes líneas, no podrán volver a transmitir íntegra: “Yo temo por mi parte que mueran mis palabras en los libros y que no sean palabras

vivas, porque he vivido siempre de hacer, de vivir de la lengua: *Niño viejo, a mi juguete / al romance castellano / me di a sacarle las tripas / por mejor matar el año [...]*” (Miguel de Unamuno, “El poder de la palabra”, en *Archivo de la Palabra. Voces de la Edad de Plata. Grabaciones originales realizadas por el Centro de Estudios Históricos (1931-1933)*,

Madrid, publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1999, p. 56).

² E. Bautista, “Palabras de presentación”, en *Archivo de la Palabra*, pp. 11-12.

³ T. Navarro Tomás, “Archivo de la Palabra. Trabajos realizados en 1931”, en *Archivo de la Palabra*, p. 137.

antes de esto, sirviéndose de un fonógrafo más sencillo, el Sr. Menéndez Pidal había ya registrado diversos romances cantados en las provincias de Santander, Cáceres, Badajoz y Madrid⁴.

En la presente contribución, partiré, a mi vez, a la búsqueda no de este romance castellano, de este juguete lingüístico al que Unamuno, enamorado eterno de la lengua, gustaba de sacar las tripas, sino de estos otros romances, de esa tradición popular por la que nuestro autor manifestó desde muy joven su interés teórico. Habrá que esperar, es verdad, los estremecedores años del exilio para que el autor haga suyo el género⁵ y escriba un Romancero del destierro “que propiamente no se podría aplicar más que a los dieciocho romances octosílabos con que termina, escritos los dieciocho [...] en Hendaya, e inspirados en la triste actualidad presente política de [su] pobre España”⁶, según se lee en un breve prólogo de circunstancia. A menudo menoscabado por la crítica, por desconocido en su versión original, es decir, no censurada, estos romances se adelantan tanto por el tono como por el tema a algunas de las mejores composiciones del Romancero de la guerra de España. En la introducción al Romancero de la résistance espagnole, Dario Puccini podía escribir: “deux tonalités fondamentales caractérisent, cependant, la muse populaire de ces romances: le réalisme descriptif, cru ou affectueux de la guerre –qui est toujours dure et amère– et l’invective ironique ou impitoyable –quevedesque– contre les traîtres et les trahisons”⁷. Pues bien, creo que estas dos características sustentan, con leves modificaciones, el Romancero del destierro. Pero antes de llegar a ello, empecemos por recordar el contexto que vio nacer el interés teórico de Unamuno por el romance.

No son muchos, por no decir que no los hay, los trabajos que se escribieron en torno al posible interés romancístico de Miguel de Unamuno, ni tampoco muchos los que tratan de su interés por la tradición popular en general. Con todo, no faltan ni relaciones humanas, ni textos decisivos que permitan atestiguar y perfilar la existencia de este sincero interés del autor.

⁴ T. Navarro Tomás, *Archivo de la Palabra*, p. 129.

⁵ En realidad, habría que matizar la afirmación porque M. García Blanco recoge y presenta un romance inédito: “Romance a Luis Maldonado por sus *Querellas del ciego de Robliza* (1894)” que recoge “casi los mismos razonamientos que hizo públicos en aquel prólogo” [M. García Blanco, “Introducción” a M. de Unamuno, *Obras completas*, xiv, p. 71]. He aquí el romance: “¡Oh tú que quedaste ciego / de puro largo de vista! / ¡Charro de genuina cepa / a pesar de la levita! / ¡Buena la charrada ha sido! / ¡Buena de verdad, muy fina! / Me la has pegado de veras / con el ciego de Robliza, / ¡oh, ciego de larga vista! / Tú que sabes no correrre / por no malgastar la vida, / y que conviertes en sangre / hasta la col más insípida, / si no tuvieras un cuarto / ¡qué soberbio socialista! // Como de tierra la niebla / arranca el sol cuando pica, / niebla que sube a las nubes / de la extensión infinita / para caer desde el cielo / en lluvia que fecundiza / sobre los sedientos labios / que abre aquella

tierra misma / jadeante de deseo / por el sol enardecida / o ya en nube tempestuosa / que hace cuanto coge triza, / que los trigales abate / y a la tierra, que pedía / dulce licor de los cielos, / plomo le vierte en la herida; / así el poeta del pueblo / recoge en su alma exquisita / las nebulosas querellas / que desde la sombra fría / el pueblo que sufre lanza / de su alma dolorida. / Y del poeta descenden / como una lluvia bendita, / como bálsamo del cielo / que refresca y vivifica, / sobre la herida del alma / del alma sobre la herida, / saca del mortal veneno / la triaca que lo mitiga. / Con los pesares del pueblo / el pesar al pueblo quita, / que es el dolor que nos mata / el que mantiene la vida. / Por esto el pobre que sufre / busca a la Virgen bendita, / la Virgen de los Dolores, / la que el dolor purifica. // Otras veces el poeta / la querellosa neblina / en nublado de tormenta / la convierte y modifica; / despierta el dolor que duerme, / le aguijonea y excita, / le azuza y todo preñado / se lo devuelve en seguida / en acicate que quema / al pueblo que en él

dormía. / Tú los dolores del charro / conviertes en grito de ira, / si no tuvieras un cuarto / ¡qué soberbio socialista! // ¡Qué hermosamente describes, / con qué fresca lozanía, / al diputado que al pobre / en elecciones visita! / Se le mete por los ojos, / le tiende una mano... ¿amiga? / y del pobre, el pobrecito / al fin y al cabo se olvida. / ¡Bien se conoce, buen ciego, / que conoces la pandilla! / que no es mal sastre, ¡caramba! / sastre de tan larga vista. // Ten, pues, ojo y no te corras / con el ciego de Robliza, / porque te digo y repito, / y no lo pierdas de mira / que nadie, nadie, en el mundo / de la cabeza me quita / que esas trovas no son tuyas, / ¡oh, buen ciego de Robliza! / que te brotaron del alma, / como de una fuente viva, / del tío que llevas dentro, / del otro ciego con vista. // [Ob. cit., pp. 677-679.]

⁶ M. de Unamuno, *Romancero del destierro*. [Entre París y Hendaya 1925-1927] (eds. D. Robertson y J. M.ª González Helguera), Bilbao, El Sitio, 1982, p. 59.

⁷ D. Puccini, *Romancero de la résistance espagnole*, París, Maspero, 1962, p. 53.

Por lo que se refiere a las personas, junto a las aportaciones recientes de María Jesús Mancho, José Antonio Pascual y José Ignacio Pérez Pascual sobre la relación que unió a Miguel de Unamuno con el gran filólogo español don Ramón Menéndez Pidal⁸, es de imprescindible consulta el artículo de Manuel García Blanco titulado, quizá enigmáticamente para el lector de hoy, “Don Miguel y don Luis”⁹. De hecho, don Luis no es sino Luis Maldonado de Guevara y Ocampo, catedrático de Derecho Civil de la Universidad de Salamanca, rector de la misma de 1918 a 1922, compañero de don Miguel desde su llegada en 1891 y... autor verdadero –y algo burlón– de las *Querellas del ciego de Robliza*.

En el citado artículo, el crítico y editor de Unamuno no sólo retrató la larga amistad que unió a los dos hombres hasta la muerte de Maldonado en julio de 1926 –e incluso algo más allá de ella, ya que, como veremos más tarde, no se puede descartar que algunos de los romances del destierro sean un homenaje implícito al difunto–, sino que recordó, con las palabras prologales que Unamuno escribió para las *Querellas del ciego de Robliza*, cómo este libro nació, de rebote, del entusiasmo, por no decir del enamoramiento apostólico de Unamuno por el Martín Fierro de José Hernández, “poema popular gauchesco” en el que se refleja “el alma cándida y briosa del pueblo”¹⁰:

Cuando atravesaba lo más ardiente de este período de apostolado entre los amigos, a raíz de haberles leído mi estudio sobre Martín Fierro, me vino un día mi buen amigo y compañero don Luis Maldonado Ocampo, con la buena nueva de haber topado a un Martín Fierro charruno, de haber descubierto en este hermoso campo de Salamanca, en plena charrería, en Robliza en fin, un ciego autor de unos cantares que había él, Maldonado, recogido de boca de su criado. Acto seguido me leyó el romance del ciego, sacándome de mis casillas, bien es cierto que llovía sobre mojado. Sentí el fresco del aire de la tierra en el alma, la ráfaga que primero lo refresca para calentarla luego con el calor nativo: el sol del campo de Salamanca me entraba en el corazón.

Sin ponerlos al igual del Martín Fierro, eso no, me deshice en elogios al ciego y sus querellas, emprendiendo al punto la tarea de persuadir a Maldonado de la importancia de su descubrimiento y de la excelencia del romance.

[...] Pasando del fondo a la forma más externa, me interesaban, dadas mis aficiones lingüísticas, en las Querellas las formas dialectales, y, es más aún, hasta hablé de los romances primitivos en que rimaban asonantes agudos con graves... en fin ¡qué sé yo hasta dónde me corrí!

Cuando Maldonado me vio más exaltado, sonrió con aire de triunfador, me miró y dijo: “Pues, mire usted, no hay tal Ciego de Robliza, es una broma que he querido darle, el ciego soy yo”¹¹.

⁸ Véanse J. I. Pérez Pascual, “Ramón Menéndez Pidal y Miguel de Unamuno. Del investigador aislado al trabajo en equipo”, *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 32, 1997, pp. 211-238; M. J. Mancho, “Sobre el Unamuno filólogo (A través del epistolario finisecular)”, *El joven Unamuno en su época. Actas del coloquio internacional Würzburg 1995* (coord. T. Berchem y

H. Laitenberger), Junta de Castilla y León, 1997, pp. 273-285, y M. J. Mancho y J. A. Pascual, “Conversaciones entre un misionero y un entomólogo del lenguaje: a propósito de la correspondencia entre D. Miguel de Unamuno y D. Ramón Menéndez Pidal”, *Estudios en honor del profesor Josse De Kock* (reunidos por N. Delbecq y C. De Paepe con motivo de su jubilación),

Leuven, Leuven University Press, 1998, pp. 693-703.

⁹ M. García Blanco, “Don Miguel y don Luis”, *En torno a Unamuno*, Madrid, Taurus, 1965, pp. 131-168.

¹⁰ M. de Unamuno, “Prólogo” a L. Maldonado de Guevara y Ocampo, *Querellas del ciego de Robliza*, Salamanca [s. e.], 1960, p. 11.

¹¹ M. de Unamuno, “Prólogo”, pp. 12-14.

He aquí, pues, el origen de una broma que iba a cuajar en un libro cuya existencia agradecería algunos años más tarde Ramón Menéndez Pidal, ya que encontró en él no solo un cauce importante de palabras dialectales, sino también nuevos elementos de comparación para desmentir la inexistencia de romances en Castilla. En “El Romancero. Su transmisión a la época moderna”, recuerda así cómo su propio descubrimiento del primer romance histórico castellano en el valle del Duero, en Osma, anticipó de poco indagaciones parecidas que le hicieron llegar luego sus amigos:

Doctos y generosos amigos aumentaban mis elementos de comparación, explorando otras regiones: el señor García Plata me entregaba una colección recogida en Extremadura; don José Ramón Lomba otra en Santander, don Manuel Manrique de Lara otra de Murcia, don Luis Maldonado otra de Salamanca, don Tomás Navarro otra de Aragón y muchas otras menores que ahora sería largo enumerar, llegando así a reunir más de 1.500 versiones de romance inéditas¹².

Y si nos fijamos en el epistolario de Menéndez Pidal a Unamuno, veremos, de hecho, cómo este libro de Maldonado, que Unamuno debió de facilitar al filólogo, junto a sus cuartillas con apuntes sobre los dialectos leonés y salmantino, permitió a Menéndez Pidal salir del paso y empezar a recabar datos con vistas a construir su monumental historia de la lengua:

Poquísimos conozco de ambos [del dialecto salmantino y del de Sayago] (fuera de las poesías de Torres Villaroel, Juan del Encina y L. Fernández, y algún romance). Ni siquiera he llegado a ver los romances del Sr. Maldonado y Ocampo; así que las notas de V. me serían inestimables¹³.

Pero volvamos al prólogo de Miguel de Unamuno para fijarnos no ya en la anécdota, sino en cómo Unamuno explica y se explica el falso origen “popular” del libro y, por ende, entendiéndole la poesía popular:

He aquí cómo una cosa buena, más que buena, Martín Fierro, engendró a otra buena también. Porque lo de la broma lo cree él, Maldonado; pero sólo es verdad en parte, o más bien, sólo es parte de la verdad; pues si él me jugó un bromazo –es cierto– mayor es el que le jugó a él el Ciego de Robliza, el lígrimo, el de la tierra, el que lleva dentro. Porque ese Ciego que dormía en su alma, como en la de Sócrates el demonio familiar, al oír parte del Martín Fierro se despertó, empezó a gargajear y templar la pandereta, a soltar hipíos sin letra, a buscar forma para sus quejas, y, embromando a Maldonado, al Maldonado que lo lleva, con lo de la broma, dio al viento sus Querellas.

[...] Pero no es que Maldonado haya bajado al pueblo, es el ciego que lleva dentro.

Esta es ocasión de repetir una vez más que es un error arraigadísimo el de creer que la poesía popular brota del pueblo en cuanto masa, del conjunto. Hay muchos que no se paran a reflexionar que los cantos populares tienen un au-

¹² R. Menéndez Pidal, *Estudios sobre el Romancero*, *Obras Completas de R. Menéndez Pidal*, xi, Madrid, Espasa Calpe, 1973, p. 67.

¹³ M. J. Mancho y J. A. Pascual, “Conversaciones...”, p. 699.

tor, y muchos más son los que creen que la poesía popular sale de un hijo del pueblo, sin llegar con estudio a la conclusión de que, de ordinario, el poeta popular está elevado sobre el pueblo, es superior a él. Muchos, muchísimos cantos populares, hondamente tales, los más populares acaso, proceden de hombres doctos y cultos que se han sorbido y asimilado el alma de la muchedumbre, que templaron los latidos de su corazón al compás de los latidos del gran corazón del pueblo, del espíritu colectivo¹⁴.

Unamuno había estructurado su reseña de “El gaucho *Martín Fierro*. Poema popular gauchesco de don José Hernández” en torno a esa misma idea. Ponía énfasis en el hecho de que “la poesía popular y la artística, sabia o erudita, tienen un mismo origen, arrancando, como toda diferencia, la que entre ellas existe, de un fondo común a ambas, y estando colmada con matices intermedios y transiciones”. Y si vinculaba la ruptura de lo popular y lo artístico a la escisión del pueblo en clases, también sentenciaba que esa ruptura había sido menor en España:

En España, afortunadamente, ha sido siempre menor que en otras partes la escisión señalada, somos todos más pueblo, populus, y a ello se debió la pujante frescura de nuestra poesía genuina y de castiza cepa. Aquí, el romance ha sido campo común en que la poesía popular y la artística, hermanas de origen, se corroboraban y animaban en comercio mutuo; aquí, el pueblo más bajo jamás ha sido sordo a lo nacional¹⁵.

Junto a numerosísimos ecos a la “Polémica de la ciencia española”, volveremos a encontrar esa misma idea un año más tarde en “La tradición eterna”, primer artículo de la serie de cinco recopilados luego en *En torno al casticismo*. Es aún la misma idea la que vertebraba la Conferencia “Sobre el estudio de la demótica”, que Unamuno pronunció en diciembre de 1896, en el Ateneo de Sevilla, es decir, en la cuna de los estudios folklóricos promovidos por Antonio Machado y Álvarez, Demófilo, que tomó así el relevo de su tío abuelo don Agustín Durán¹⁶, cuya labor pionera en el descubrimiento de la literatura popular no celaba:

En la literatura misma obsérvanse esas mutuas corrientes de vivificación y a la vez la diferenciación sin marcados límites entre poesía popular, semipopular, popularizada y erudita. Conviene aquí hacer notar que si por poesía popular ha de entenderse aquella realmente anónima e impersonal, cuyas manifestaciones sean directas hijas del pueblo todo, tal poesía no existe. No es posible que el pueblo todo dé forma a un solo pensamiento poético; necesita siempre de órgano individual, de poeta. El pueblo da la materia, la forma la da un poeta. Lo que suele a veces ocurrir es que la modifica otro, y un tercero la retoca, y la re-modifica un cuarto, y corre así de uno en otro, poniendo en ella algo todos. O ya surge de fusión de versiones diferentes, cual se ve en no pocos de nuestros romances.

[...] Esa profunda tradición, oculta en los senos del espíritu público, encerrada en su subconsciencia, esa tradición que se revela en cuentos, leyendas, relatos y na-

¹⁴ M. de Unamuno, “Prólogo”, pp. 15-16.

¹⁵ M. de Unamuno, “El gaucho *Martín Fierro*. Poema popular gauchesco de don José

Hernández”, *O.C.*, VIII, Madrid, Afrodisio Aguado, 1958, p. 62.

¹⁶ J. López Álvarez, *El krausismo en los escritos de Antonio Machado y Álvarez, Demófilo*,

Cádiz, Servicio de Publicaciones Universidad de Cádiz, 1996, p. 235.

rraciones, es la que pretende explotar y sacar a luz, haciendo de ella material científico, el folklore, o demótica¹⁷.

1894, 1895, 1896..., como se ve, la preocupación de Unamuno por la literatura popular no es un fenómeno aislado. Aun cuando quedó finalmente inédito, se podría añadir un testimonio más de esa dedicación primeriza del joven Unamuno por lo popular recordando que desde 1888 hasta los alrededores de 1900, echó las bases de una breve Historia de la lengua española. Ensayo de biología lingüística. Introducción a la filología, basada en un estudio de la lengua del Cid. Aquí cuajó su interés por el romance, por los romances, en el doble sentido de la palabra.

El hallazgo de tres nuevos textos de Unamuno no recogidos hasta ahora ni en sus obras completas, ni en ninguna otra recopilación de su “disjecta membra” ha permitido a José Antonio Ereño volver sobre el aspecto multiforme de la obra de nuestro autor. Hablando de las fechas que acabo de destacar, Ereño recalca la homogeneidad que subyacería a una constelación mayor de actividades aparentemente dispares:

Entre 1894-1896, hay, en la vida de Unamuno, una reunión de manifestaciones ideológicas aparentemente muy desemejantes (los artículos que queremos presentar, los de *La España moderna*, más tarde recogidos en libro con el título *En torno al casticismo*, su interés por obras literarias como las *Querellas del ciego de Robliza*, del salmantino Luis de Maldonado, o por el *Martín Fierro*, del argentino José Hernández, sus preocupaciones socialistas, su discurso en Sevilla sobre el cultivo de la demótica, su artículo sobre el derecho consuetudinario en Vizcaya...) pero, a nuestro juicio, concordes y coincidentes en una intención similar, digamos, popular y folclórica, o, como a él gustaba decir, “demótica”, que [...] venía de lejos¹⁸.

Partiendo de este balance, Ereño no duda en ver en el primer Unamuno una “mezcla especial, por una parte, de talante y preocupaciones vertebralmente románticos, y, por otra, de tensión científica, de deseo de traducir positiva y científicamente ese mismo talante y esas preocupaciones”¹⁹. Al hilo de su argumentación, llega incluso a considerar que “toda la producción de esta primera época, no es sino una amalgama de historia, de lingüística, de literatura, de análisis de las creencias populares, puesta, en la línea de esa psicología tan del gusto de los alemanes, la psicología de los pueblos, al servicio de su preocupación por penetrar, en la idiosincrasia propia del ‘alma’ del ‘pueblo’ vasco, en su ‘espíritu colectivo’, ‘uno en su variedad’”²⁰.

El reconocimiento de este doble legado (romanticismo y positivismo) en el joven Unamuno aflora en la densa introducción a *En torno al casticismo* que se debe a Jon Juaristi, y la segunda, es decir, la vinculación del conjunto de la producción de juventud con cierta “tradición popular vasca”, no es sino la idea clave que, en *El linaje de Aitor. La invención de la tradición vasca*, llevó al mismo Juaristi a reestructurar su propósito de estudiar el concepto de intrahistoria en la obra de Unamuno para centrarse en el proceso de construcción de la identidad vasca contemporánea²¹.

¹⁷ M. de Unamuno, “Sobre el cultivo de la demótica. Estudio leído en la sección de Ciencias Históricas del Ateneo de Sevilla el 4 de diciembre de 1896”, *O.C.*, VII, pp. 481 y 483.

¹⁸ J. A. Ereño Altuna, *De psicología de los pueblos y de folklore con motivo de tres textos desconocidos de Unamuno*, Bilbao [s.e.], 1995, p. 7.

¹⁹ J. A. Ereño Altuna, ob. cit., p. 14.

²⁰ J. A. Ereño Altuna, ob. cit., p. 21.

²¹ Cfr. J. Juaristi, *El linaje de Aitor. La invención de la tradición vasca*, Madrid, Taurus, 1998².

Camino de la segunda parte de esta intervención, que dedicaré a la tardía y escueta producción romancística de don Miguel, he de señalar otras dos pequeñas contribuciones que atestiguan el interés del autor por el romancero. Se trata de dos artículos, escritos en 1919 y 1922, para presentar los *Romances de ciego* de Julio Arceval alias Salvador Madariaga. Dos artículos para presentar un mismo libro del que Unamuno recibió una impresión fuerte y honda “allá en 1918, en los tiempos más oscuros de esta revolución civil española que sigue su curso”²². Por falta de editor, este libro tardó tres años en salir a la luz pública. Con todo, en el prólogo inicial, Miguel de Unamuno hacía observar que así como se cantó al Cid en romance asonantado, “Salvador Madariaga –nombre vasco– canta nuestra íntima tragedia en romance. No pudo cantarla más que así, en romance de ciego”²³, de “ciego vidente”. Pese a que la tensión haya ido creciendo a partir de 1914, “año importante en la biografía política de Unamuno [...] ya que su destitución del Rectorado y el impacto de la guerra mundial, van a propiciar un importante cambio de rumbo que le lanzará de lleno a la lucha política”²⁴, cuando se lee este prólogo, nada indica que Unamuno sospechara que le iba a tocar contar el siguiente episodio de esta íntima tragedia –incivil–. Por ello, tienen casi carácter premonitorio las líneas que Unamuno escribió con motivo de la postergada publicación de los *Romances de ciego*. Y no sólo pienso en éstas: “Los duelos con pan son menos” –dice el refrán– pero mejor cabría decir que las penas cantadas dejan de serlo y se convierten en consuelo”²⁵, sino también –y ante todo– en aquellas otras que hablan implícitamente de la nueva “cruzada marroquí”:

Este libro de los *Romances de ciego* de Madariaga, es un libro español, o mejor ibérico, y es un libro de la trasguerra. De la que precede a otra guerra. Y quiero aquí, para terminar, reproducir las palabras con que terminé el prólogo que en enero de 1919 escribí para esos Romances. Y dicen: “En las tristezas temporales de esta disolución histórica de España, las almas españolas fuertes hallarán remedio, remedio trágico, en la recia medicina de esta desesperación que le endiosa a uno permitiéndole luchar, como Jacob, con Dios. Y guárdense los satisfechos de la vida sus narcóticos”. Desde enero de 1919 acá la disolución histórica de España ha ido en aumento y hoy parece que llegamos al fondo de lo que el señor Maura llamó “declive” y yo he llamado “derrumbe”, fondo que será el principio del ascenso a una nueva cumbre acaso tras de la cual habrá otro barranco”²⁶.

En 1926-1927, Unamuno echará mano por primera vez del romance, género épico-lírico tan propicio a la expresión de una situación emocional o espiritual anclada en un episodio de carácter político o nacional, que, hasta el momento, solamente había estudiado desde fuera. Por razones obvias de tiempo y espacio, no se tratará aquí de comentar el conjunto de los poemas reunidos en el *Romancero*, ni siquiera los dieciocho romances. En realidad, sólo me detendré en los dos primeros, que, como comprenderán después de su lectura, no fueron incluidos entre ¡los escasos cinco –de los dieciocho– romances! recopilados en el volumen XIV de las *Obras completas* publicadas bajo la dirección de Manuel García Blanco.

Los editores del “poemario de la dictadura” que volvió a ver la luz en 1982, “en las prensas de la editorial bilbaína de recia raigambre liberal El Sitio”²⁷, insistieron en que la pri-

²² M. de Unamuno, “Romances de ciego”, *O.C.*, v, p. 491.

²³ M. de Unamuno, “Poesía de verdad tenebrosa. Prólogo al libro *Romances de ciego* de Salvador de Madariaga (Madrid, Atenea, 1922)”, *O.C.*, VII, p. 396.

²⁴ M. M.^a Urrutia, *Evolución del pensamiento político de Unamuno*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1997, p. 169.

²⁵ M. de Unamuno, “Romances de ciego”, *O.C.*, v, p. 493.

²⁶ M. de Unamuno, “Romances de ciego”, *O.C.*, v, pp. 495-496.

²⁷ A. Sotelo Vázquez, “Miguel de Unamuno”, en *Historia y Crítica de la Literatura Española. 6/1. Modernismo y 98. Primer suplemento* (eds. F. Rico y J. C. Mainer), Barcelona, Crítica, 1994, p. 228.

mera pregunta que surge ante los romances, es decir, la parte del poemario más directamente inspirada en la actualidad política española de aquellos momentos, es “por qué el autor eligió este género –y aquí por primera vez– para lanzar sus ataques”. Dos fueron las causas avanzadas:

Ya hemos aludido a cómo Unamuno, afincado en su nativo país vasco, experimenta la sensación de una vuelta a la niñez que va unida a una atracción hacia las formas poéticas tradicionales. El romance, género de excepcional vigor y popularidad en España, se hizo importante a través de su función divulgadora de los grandes hechos de la historia nacional. En más de un sentido, entonces, esta última sección del libro se compone de romances “fronterizos”²⁸.

La genial idea de comparar los romances que nos ocupan con los romances fronterizos di-mana del “Bidasoa”, uno de los primeros artículos escritos por Unamuno después de su instalación en Hendaya:

Hay en la literatura española una especie de romances a los que se llama romances fronterizos y son los que cantan o más bien describen –a rasgos más gráficos que musicales– las luchas entre moros y cristianos en las lindes del reino de los unos y de los otros durante los siglos de la Reconquista. Aquí se podría escribir también romances fronterizos, pero ¡qué poco románticos! De luchas entre carabineros y contrabandistas. Y ahora con el régimen de pasaportes y de miedo –miedo de os que dicen que mandan– romances policíacos. Pero lo policíaco destruye toda poesía²⁹.

Si bien los editores citaron en nota al pie parte de este fragmento, lo hicieron de forma algo descontextualizada, ya que no profundizaron en el contexto político que hubiera podido inspirar a Unamuno. De hecho, el énfasis recayó en la situación personal del autor, ubicado a la frontera de Francia y España. Por mi parte, pienso que si queremos utilizar el paralelo y filiar así el género romancístico, debemos profundizar en la posible relación temática que une los antiguos romances fronterizos –que cantan las luchas entre moros y cristianos– a los que escribió Miguel de Unamuno. Una mirada al epistolario a Jean Cassou permite hacerlo. En efecto, viene a recordar muy a propósito los motivos que le impulsaron a abandonar París para quedarse en Hendaya, adonde había ido en agosto a dar una conferencia. En la carta del 9 de septiembre de 1925, Unamuno escribe lo siguiente:

Mi querido Cassou:

Le escribo desde Hendaya, en mi nativo país vasco, a la vista de España–Fuenterrabía–. Aquí he recibido su última carta. Vine a dar una conferencia el 23 VIII y aquí me quedo a la expectativa de los trágicos acontecimientos de Marruecos. [...] Otro día le escribiré largo sobre los efectos de nuestro mitin y los esfuerzos que los tiranuelos de España –medianero el canalla de Malvy, que es un ente despreciable– hacen para que el gobierno francés me interne. Mas le sería difícil justificar esta medida. Es la dictadura española la que impide que Painlevé

²⁸ D. Robertson y J. M.^a González Helguera, “Estudio preliminar” a M. de Unamuno, *Romancero del destierro. [Entre París y Hendaya 1925-1927]*, Bilbao, El Sitio, 1982, p. 51.

²⁹ M. de Unamuno, “El Bidasoa”, *O.C.*, x, p. 750.

cumpla su promesa de publicar oficialmente las condiciones de paz ofrecidas a Abdelkrim. ¡Qué triste historia!³⁰.

Como se ve, son los últimos coletazos³¹ que daba “la cruzada marroquí” los que detuvieron a Unamuno en Hendaya. Ya que el mismo desastre de Annual estuvo en el origen de los ataques verbales, a cada cual más virulento, que Unamuno asestó al rey Alfonso XIII y a sus ministros, no nos sorprenderá que el Rey, uno de los personajes principales de este romancero, sea motejado de “el Africano”. Observaremos también que Unamuno no vaciló en “situar históricamente el arranque del problema de Marruecos en el desastre colonial de 1898”, lo que le llevó a hablar de ex futuro Vice-Imperio Ibérico, “que hubiera abarcado a toda la Península Ibérica incluidos Gibraltar, Marruecos e incluso Tánger”³²:

Rey Alfonso, rey Alfonso,
engendrado en agonía,
agónica a nuestra España
mantienes con tu injusticia.
Rey Alfonso el Africano,
el de la fatal divisa,
de tu corona el bateo
ve que de sangre destila...
Rey Alfonso, rey Alfonso,
rebojo de dinastía,
desecho de los Habsburgos
los de quijada fatídica,
ya no hay sangre que te valga
mas que te sea querida.
Te rodeaste de podencos
adiestrados en trailla,
dándoles carne de siervos
motejados de gallinas.
A los verdugos en jueces
erigiste en un mal día
cuando soñabas, ¡cuitado!,
el imperio a la otra orilla,
A tus fieles consejeros
difamaste con mentiras,
palacio de la injusticia
hiciste de tu guarida.
Ni una verdad de tu boca

³⁰ M. de Unamuno, *Manual de quijotismo. Cómo se hace una novela. Epistolario Miguel de Unamuno / Jean Cassou con un estudio preliminar de Bénédicte Vauthier “Censura y retórica de la cólera en los escritos del exilio”*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2005, p. 248.

³¹ “La Dictadura, en primer lugar, liquidó con éxito la guerra de Marruecos. Lo hizo asumiendo los planteamientos del ‘africanismo’, a pesar de que antes de 1923 Primo de Rivera se había

manifestado en alguna ocasión a favor del abandono de la región. Desde el poder, Primo de Rivera entendió que sólo la acción militar a ultranza doblegaría la resistencia marroquí. La clave del éxito fue –junto con el error de Abd el-Krim de extender la guerrilla al Marruecos francés– la espectacular operación anfibia hispano-francesa [40 barcos de guerra de ambos países, barcasas, remolcadores, 76 aviones e hidroaviones, 15.000 hombres] sobre Alhucemas, llave del Rif, en

septiembre de 1925. Abd el-Krim se rindió a Francia en 1926; en julio de 1927, el jefe del Ejército de África, el general Sanjurjo, pudo anunciar el fin de la guerra” (J. P. Fusi y J. Palafox, *España: 1808-1996. El desafío de la modernidad*, Madrid, Espasa, 1998³, p. 241). Véase también, R. Carr, *España 1808-1975*, Barcelona, Ariel, 1998³, pp. 550-551.
³² M. M.^a Urrutia, ob. cit., pp. 215 y ss.

salió porque si decías
 algo de cierto, lo cierto
 era que no lo creías
 Te rechinaban los dientes
 por dentro de la sonrisa
 de esa tu boca entornada
 que aire de tumba respira.
 Rey Alfonso, rey Alfonso
 de la cruz maldita,
 del perjurio fernandino
 de la negra pesadilla;
 Rey Alfonso, rey Alfonso,
 hay un Dios que nada olvida,
 que te conoce el linaje
 hay un Dios sobre la vida.

He aquí, pues, el primer romance de este *Romancero del destierro*, cuyo primer verso puede recordar no sólo el del “Rey don Sancho, rey don Sancho” de los Romances de los infantes de Salas³³, sino también el de “Rey Alfonso, rey Alfonso” del “Romance del rey don Alfonso” recogido en el “Proyecto sobre el romancero pan-hispánico” (“Pan-Hispanica Ballad Project”)³⁴.

Ahora bien, antes de pasar al segundo romance, me gustaría relacionar la actualidad y a la vez la singularidad del tema tratado con dos aspectos esenciales de los romanceros destacados por Armistead. Se trata primero de la “función noticiera” de los cantares de gesta. “Los relatos épicos –dice Armistead– servían para narrar y para recordar los hechos del pasado inmediato. El romancero hereda esta función, al recrear en versos octosilábicos acontecimientos del pasado nacional –desde la Fuga del prior de San Juan, a comienzos del siglo XVI, hasta la muerte de la reina Mercedes, a fines del siglo XIX–”³⁵. El segundo elemento es la “capacidad casi infinita que tiene el romancero de absorber y adaptar, de hacer suyos los temas más diversos. Se nos presenta como un género poético admirablemente flexible, capaz de recrear las materias y los propósitos más variados”³⁶.

Más allá de las referencias a la cruzada marroquí, vemos de hecho cómo el *Romancero* –igual que otros escritos del exilio³⁷– actualiza la “llamada teoría del austracismo”. Según

³³ Cfr. “Traición de Vellidos Dolfos” y “Sancho y Urraca. (Romances de los infantes de Sala), en *Romancero* (ed. Paloma Díaz-Mas; estudio preliminar de S. G. Armistead), Barcelona, Crítica, 1994, pp. 83 y 87.

³⁴ “En Toledo estaba Alfonso, que non cuidaba reinar; / desterrárale don Sancho por su reino le quitar; / doña Urraca a don Alfonso mensajero fue a enviar; / las nuevas que le traían a él gran placer le dan. // –Rey Alfonso, rey Alfonso, que te envían a llamar; / castellanos y leoneses por rey alzado te han; / por la muerte de don Sancho, que Vellido fue a matar; / solo entre todos Rodrigo que no te quiere acetar, / porque

amaba mucho al rey quiere que hayas de jurar / que en la muerte, señor, no tuviste que culpar [...]” Primeros versos de un romancero recogido en “Pan-Hispanic Ballad Project”, Universidad de Washington (S. Petersen), [En línea] <http://depts.washington.edu/hispr om/optional/balladaction.php?igrh=1263&publisher=Wolf%201856b> (página consultada el 26 de marzo de 2005).

³⁵ S. G. Armistead, “Los siglos del romancero: tradición y creación”, “Estudio preliminar” a *Romancero* (ed. Paloma Díaz-Mas), Barcelona, Crítica, 1994, p. xv.

³⁶ S. G. Armistead, ob. cit., p. XVIII.

³⁷ Esa teoría encontró cobijo en varios añadidos de 1927 de la

edición porteña de *Cómo se hace una novela*, edición príncipes en castellano. En las líneas preliminares, podemos ver, por ejemplo, cómo Unamuno pregunta de forma retórica: “¿Esa cruzada en que el rey Alfonso XIII, representante de la extranjería espiritual hamburguesa [sic], la ha metido, es más que una locura?”. Y más lejos en el texto, en un fragmento que antecede de poco el octavo romance, fechado posiblemente en marzo de 1927, se lee: “Y al pie del Jaizquibel me tiento a diario la ciudad de Fuentarrabía –oleografía en la tapa de España– con las ruinas, cubiertas de yedra, del castillo del emperador Carlos I, el hijo de la

José Álvarez Junco, esa teoría nació a finales del XVIII entre los liberales para quienes “a la muerte de Isabel y Fernando los destinos patrios se habían desviado de su curso natural, al asentarse en el trono esos mismos Habsburgo, unos reyes extranjeros que, desconociendo la tradición española y actuando por intereses dinásticos más que nacionales, implantaron el absolutismo”. “De esta manera –se lee en la página siguiente– los ilustrados habían sentado los cimientos de uno de los pilares de la mitología nacionalista, consistente en atribuir la responsabilidad de las desgracias colectivas a un elemento ‘extranjero’, en este caso la dinastía de los Habsburgo.”³⁸

El segundo romance ilustra bien esa idea. Además, nos va a permitir destacar otros elementos característicos del género, puestos de relieve éstos por Paloma Díaz-Mas:

Las fórmulas no son los únicos elementos migratorios del romancero, que pueden darse en distintos poemas y constituyen en cierto modo un fondo común literario del género. También lo son los motivos, entiendo por motivo una unidad narrativa mínima y recurrente, no necesariamente formulada siempre de forma idéntica. [...] Algunos de ellos se ponen al servicio de uno de los rasgos más característicos del lenguaje del romancero: su carácter indicial. En los romances a veces es tan relevante (y tan imprescindible para el cabal entendimiento de la historia) lo que se cuenta explícitamente como lo que se da a entender mediante alusiones e indicios. [...] De ahí que a la hora de leer un romance no podemos contentarnos con lo que superficial y explícitamente dice el texto, pues bajo las formulaciones aparentemente más triviales puede haber un entramado de alusiones sin las cuales difícilmente se entiende lo que el romance cuenta. [...] Alguna atención merece también ciertos procedimientos inconscientes que han dejado su huella en el proceso de transmisión romancística y, por tanto, en el romancero mismo. Uno de ellos es la contaminación, entiendo por tal la fusión de dos o más romances (o fragmentos de romances) distintos operada en el proceso de transmisión oral³⁹.

La cita es algo larga pero he querido valerme de una voz más autorizada que la mía para tratar de resaltar otros dos elementos clave de la escasa producción romancística de Miguel de Unamuno: se trata de su carácter indicial, por un lado, de la idea de contaminación, por otro. Relacionaría la primera idea con algunas estrategias discursivas propias de Miguel de Unamuno (lo implícito, la escritura entrelinear, los testafierros, etc.). Y espero que no sea abusivo considerar la segunda como una variante de la hoy en día llamada “intertextualidad”. Al escuchar el segundo romance elegido, verán cómo las ideas peregrinan a veces de forma insospechada... hasta por el padre fundador de los estudios romancísticos en España. O por quien había inventado unas *Querellas del ciego de Robliza*. La ausencia de fechación precisa de los dieciocho romances no permite descartar que la muerte en julio de 1926 de don Luis Maldonado, otro amigo íntimo del que Unamuno no pudo

Loca de Castilla y del Hermoso de Borgoña, el primer Habsburgo de España, con quien nos entró –fue la Contrarreforma– la tragedia en que aún vivimos. ¡Pobre príncipe don Juan, el ex futuro don Juan III, con quien se extinguió la posibilidad de una dinastía española, castiza de verdad!” (cfr. M. de Unamuno, *Manual de quijotismo. Cómo se hace una novela. Epistolario Miguel de*

Unamuno / Jean Cassou [ed. Bénédicte Vauthier], Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2005, pp. 173 y 178).

³⁸ J. Álvarez Junco, *Mater Dolorosa, La idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 2001, pp. 221 y 222.

³⁹ P. Díaz-Mas, “Prólogo” a *Romancero* (ed. P. Díaz-Mas), Barcelona, Crítica, 1994, p. 27.

despedirse por culpa del destierro, fue también en parte al origen de esa tardía producción romancística⁴⁰:

Querellas de Don Alfonso –no el sabio–, por la desgracia de Dios, rey exconstitucional de España

–¿Dónde vas, Alfonso Trece,
dónde vas, triste de ti?
No es que voy, es que me arrastran
Por las calles de Madrid
sobre el fango, cuatro chulos
sin conciencia y con fajín.
Generales de uñas largas,
mal que me dejan vivir,
¡los negocios!, ¡los negocios!,
me iba mejor en Dovill.
¡Ay, Tánger de mis ensueños,
con Marquet de gran visir!,
¡mi principado de ensueño!,
¡mi Mónaco al pie del Rif!
¿He de quererme tronado?
¡Ay, trono en el que me hundí!
Hice del trono un asiento,
de la corona un bacín.
La Constitución, ¡menguado!,
que mal que la despedí...,
cómo olía, cómo olía,
tras nuestro último desliz...
Cómo huelo, cómo huelo;
todo recae sobre mí,
que el que al cielo suelta, suelta,
¡insensato!, sobre sí.
Quise ser amo absoluto,
el poder mi único fin;
ya no puedo, ya no puedo,
que esto no es lo que creí...
¿Poder personal? ¡Tontunas!,
donde no hay persona vi
que es el poder impotencia,
sombra, flato y vano ardid...
¡Válgame la Unión Patriótica!
¿Qué va a ser ahora de mí?
¡somatenes!, ¡somatenes!,
sus, ¡al conejo, acudid!
¿Qué hacéis de las escopetas?,

⁴⁰ En su citado artículo "Don Miguel y don Luis", M. García Blanco alude al hecho de que la muerte de Luis Maldonado y el pésame que don Miguel de

Unamuno dirigió al hijo de aquel serían coetáneos de algún que otro romance que Unamuno hubiera compuesto, "como una réplica al de Maldonado, cuyo texto figura

hoy entre las "Poesías sueltas" del tomo XIV de sus *Obras completas*. (Art. cit., p. 136).

¿es que no queréis venir?,
 ¿teméis a los bolcheviques?,
 ¡corred tras de la perdiz!
 ¿No oís cómo Primo notas
 grazna dándose postín?,
 son el gori gori ameno
 del imperio que fingí.
 Venga mi Rubán pues quiero
 a la carrera partir,
 ni he de parar hasta el Polo...
 ¿penas decís? ¡a mí... plin!
 O traedme algún Mercedes
 porque me quiero lucir,
 ya que el volante de España
 no es a mis manos afín.
 ¡Ay, Severiano!, protege
 mi fuga sin ley que al fin,
 pues todo llega, ha llegado
 también nuestro San Martín.
 Ven acá, mi Severiano,
 ven con la guardia civil;
 tanto que me quiere el pueblo...,
 ¡sin ella no he de salir!
 ¡Ay, España, patrimonio
 que jugué y que perdí!,
 ¡válgame Fernando Sétimo
 el tigrecán, ay de mí!
 No me voy, es que me arrastran
 sobre el fango que vertí,
 cuatro chulos fajinados
 por las calles de Madrid.

No volveré a aclarar aquí todas las alusiones encubiertas en estas satíricas y sangrientas líneas⁴¹. Prefiero acabar esta contribución recordando lo que Menéndez Pidal escribió acerca del "Romancero y su transmisión a la época moderna", y muy en particular acerca del embrión del romance que nos detiene aquí:

Faltaría ahora dar una idea del grado de fidelidad con que la tradición moderna reproduce los antiguos originales que repite, para apreciar qué crédito merece.

Alguna vez el romance viejo sufre una refundición moderna. Citaré un ejemplo, acaso único, en que la refundición se hizo para amoldar el relato antiguo a un suceso nuevo. Uno de los romances recogidos en el siglo XVI refiere cómo un viajero, al volver alegre y feliz a su ciudad, se halla con un peregrino que le dice:

⁴¹ Remito a la susodicha edición crítica del *Romancero del destierro*, que viene acompañada de un copioso –aunque no

exhaustivo– aparato crítico que permite salvar algunos de los escollos hermenéuticos.

–¿Dónde vas tú, el desdichado,
dónde vas, triste de ti?
–Voy en busca de mi esposa
que ha tiempo que no la vi.
–Muerta es tu enamorada,
muerta es que yo la vi,
las andas en que la llevan
de luto las vi cubrir...

Este romance, en que la difunta habla para bendecir a su amante, se recita aún con esta misma forma en toda España; pero al lado de ésta, tiene una versión especial, que es la propia de las niñas cuando lo cantan jugando al corro: ellas, con ligeras mudanzas, acomodan el romance viejo a la muerte de la reina Mercedes, primera mujer de Alfonso XII, la cual como sevillana, hermosa y muerta a poco de casada, inspiró viva compasión; en ella vieron las niñas la difunta enamorada del romance, y cantan⁴²:

–¿Dónde vas, rey Alfonsito
dónde vas, triste de ti?
–Voy en busca de Mercedes,
días ha que no la vi-
–Merceditas ya se ha muerto,
muerta está, que yo la vi...

Y todavía –añadía Menéndez Pidal– este romance, que las niñas miran ya como patrimonio de la familia real española, se ha adaptado en 1905, tan sencilla pero menos felizmente, a Alfonso XIII cuando va al Pardo para ver a su novia, y a la vuelta ambos son objeto del atentado anarquista que tantas víctimas costó el día de las bodas reales⁴³.

Obviamente, en 1910, don Ramón Menéndez Pidal ignoraba el nuevo –quizá último– avatar que conoció este romance en manos de don Miguel de Unamuno, amigo y compañero salmantino, quien, en unas “Notas marginales” publicadas en 1925, en un Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal, no dudaba en considerarse “discípulo suyo” porque había aprendido tanto de él, pese a “cierta divergencia que podía separarles en la respectiva valoración de los factores que producen la vida del lenguaje”⁴⁴.

⁴² Reproduzco aquí la letra de la versión de Joaquín Díaz grabada en su disco *Canciones y cuentos para niños*, pero no sin aprovechar esa nota para agradecerle de corazón el haberme facilitado la grabación de esa canción antes de llegar al congreso. *Dónde vas Alfonso XII*: “–¿Dónde vas Alfonso XII? / ¿Dónde vas triste de ti? / –Voy en busca de Mercedes /

que ayer tarde no la vi, / que ayer tarde no la vi. // –Si Mercedes ya se ha muerto, / muerta está que yo la vi, / cuatro duques la llevaban / por las calles de Madrid, / por las calles de Madrid. // Su carita era de cera, / sus manitas de marfil / y el manto que la cubría / era rico carmesí / era rico carmesí. // Las farolas de palacio / ya no quieren alumbrar / porque se ha muerto

Mercedes / y luto quieren llevar, / y luto quieren llevar. // Los caballos de palacio / ya no quieren pasear / porque se ha muerto Mercedes / y luto quieren llevar, / y luto quieren llevar.”

⁴³ R. Menéndez Pidal, *Estudios sobre el Romancero*, pp. 76-77.

⁴⁴ M. de Unamuno, “Notas marginales”, *O. C.*, vi, p. 1029.



Palabras y mensajes en la escena, lugar de memoria

Joaquín Álvarez Barrientos

(CSIC)



Si la voz es inmaterial, el cuerpo es tangible y táctil, pero, si la primera dejaba memoria de su arte y de su patrimonio mediante los escritos y luego gracias a las grabaciones, el arte y el patrimonio que devenía del movimiento del cuerpo desaparecía hasta no hace mucho, apenas recuperado en un dibujo, en la descripción que alguien hacía de los modos y maneras del actor o, más tarde, en alguna foto.

Y quizá por eso, por la facilidad con que la representación se desvanecía, los intérpretes, seguramente uno de los gremios menos adictos al papel, guardaban celosamente su memoria, sus modos de hacer, los trucos que les servían para provocar efecto, y los pasaban por vía oral, de generación en generación, con cierto secretismo y como un preciado bien, tan preciado como cualquier conocimiento que implica o es la razón de un éxito. Esa memoria, esos saberes eran conocidos entre los cómicos como “las tradiciones”.

La voz en los códigos teatrales

Por otro lado, en el teatro, además de las palabras del cómico, había otros lenguajes, lenguajes que suponían mensajes y no se reducían a los de la voz: música, canto, indumentaria, gestualidad, objetos, ruidos, atrezzo, escenografía cuando era del caso, lanzaban también señales al espectador; un espectador que, a su vez, enviaba sus propios mensajes y sus propias señales. A veces, incluso, de modo cómico e hiriente. Así se ve en la anécdota que recoge José Alcázar en su *Ortografía castellana*, de 1690, que es tanto un elogio de la voz y del canto como un vituperio del cantante incriminado; es un caso curioso que seguramente debía ser bastante habitual. Hablando del papel de la música en el teatro, comenta Alcázar que es adorno de las comedias, pero adorno importante (recuérdense las famosas palabras de Lope sobre calmar con música la furia de un español sentado), porque, como los entremeses, la música instrumental o cantada, supone un descanso del trabajo serio que es atender a la comedia o a la tragedia. Tras estas consideraciones sobre el modo de ver teatro y sobre su recepción, Alcázar cuenta que “era Alfonsiris, en Madrid, músico y tenía un sazonado falsete; esparcía con gran arte la voz, y se oía de buena gana cuando cantaba”. Por eso, con estas cualidades, no se entiende lo que viene a continuación:

“Como lo suelen hacer los demás músicos, salió al tablado con otros dos y empezó a cantar artificialmente un ingenioso romance y empezó a repetir el vulgo: ‘Cante solo Alfonsiris’. Él agradeció el favor y despidió con mucha cortesía

a sus compañeros y prosiguió su poesía. Volvió a mayor ruido el vulgo y a decir: 'Cante solo'. Él, admirado y turbado, respondió: 'Ya estoy, señores, solo'. Y el vulgo, impaciente, volvió a decir: 'No está aquí solo. Váyase a cantar donde esté solo, donde nadie le oiga...'" (Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, 1972, p. 338).

Como se ve, el espectador, con una conducta abierta, de comunicación en dos direcciones, habitual en la escena de la época, también hacía llegar sus mensajes, y lo hacía con un lenguaje y un tipo de relación lingüística similares a los de la plaza pública, donde son frecuentes la increpación y el juramento, como se verá luego.

En todo caso, la voz y el gesto eran los que llevaban el peso de la comunicación entre público y representantes. De modo especialmente gráfico se percibe en las compañías de *commedia dell'arte*, cuyos códigos estaban bien definidos mediante sus trajes, sus máscaras y su extraordinaria expresividad gestual y vocal. Todavía hoy este tipo de comedia es un ejemplo de cómo perdura un modo de hacer y transmitir valores, mensajes y comicidad. Los actores de la *commedia dell'arte* guardaban la memoria de su manera interpretativa, pero también otra memoria, que tiene que ver con lo transmitido, con un esquema concreto y jerarquizado de ver el mundo que expresan las relaciones entre unos y otros personajes, los temas elegidos y el modo de presentarlos. Estas eran interpretaciones muy codificadas, que habían dado pie a un lenguaje universal reconocible y reconocido en toda Europa, lo que también habla de un mundo referencial y de una memoria común a muchos durante bastante tiempo.

Pero sin llegar a esos arquetipos famosos, en los escenarios de todos los países se conocen también códigos, poéticas más o menos explícitas y maneras que, como señalé, eran transmitidos por vía oral e interpretativa. La codificación de la comedia española en dama, galán, gracioso, criado, vejete es una fórmula que funcionó durante siglos y que servía para ordenar las historias que se iban a representar y para dar cuerpo a una visión del mundo. Estos personajes hablaban e interpretaban de un modo definido y con ese todo transmitían contenidos. Estas maneras interpretativas, con apenas variantes, se mantuvieron a lo largo de los siglos porque eran eficaces para comunicar y eran reconocidas por el público que, en general, compartía la mentalidad expresada. Cuando ésta cambie, cambiarán también los gustos del público, los argumentos, los mensajes y, por tanto, las formas de interpretar. Este cambio, que se inició en el siglo XVIII y se alargó por el XIX, supuso también un giro en la consideración de los actores, pero, además, en todo lo que tenía que ver con lo oral, que tiende a recluirse en determinados ámbitos y que, si por un lado, se desprestigia, por otro tiende a verse como uno de los espacios donde se guarda la esencia nacional. Determinada esencia y determinada memoria que también tienden a perderse. Así, es el momento en que se recoge numeroso material folclórico oral y es cuando se ponen por escrito conocimientos profesionales específicos que antes se habían transmitido oralmente, y de este modo, por ejemplo, aparecen los primeros tratados de declamación y las primeras preceptivas taurinas, por limitarme a dos artes con maneras altamente codificadas.

En un primer momento los tratados de declamación no tuvieron demasiado eco entre los actores, que siguieron fieles a esos modos y tradiciones que les servían y les aseguraban

el éxito de la comunicación con el espectador; mientras que las preceptivas taurinas contribuyeron a fijar las suertes del toreo y sus jerarquías, y a que, sobre ese punto fijo y modo de hacer, los matadores realizaran su interpretación personal del toreo. Es momento de cambio de códigos y de contenidos, o de su fijación en papel, y de dar prestigio mediante la palabra escrita a las diversas actividades, gracias a la elaboración de preceptivas e historias que reflejan la existencia de trayectorias y dan valor a esas actividades, pues demuestran que hay un corpus de leyes y normas que las regulan.

Sin embargo, el cambio fue lento, y en el teatro, la afición del público a determinado estilo interpretativo frenaba los deseos de algunas gentes de la escena que querían ofrecer un espectáculo más actual y regular, más realista y clásico. A las razones que había de orden estético, hay que añadir otras de carácter económico, que trabajaban en pro de mantener un estado de cosas. Si los modos de representar variaron sobre todo y antes en las comedias, en el teatro breve (en especial cuando se representaba en provincias), aunque también se puso al día en temas y tipos, los modos de interpretar y el lenguaje empleado tardaron más en cambiar. De modo que es posible encontrar en ellos aún rasgos de literatura tradicional y de oralidad que tienen que ver con la plaza pública, con las hablas regionales, dialectales y laborales, manteniendo así una de las fuentes de la comicidad del teatro breve, pero también uno de los rasgos de identificación de los personajes. Trasladar desfigurados a la escena los modos de hablar ha sido siempre un recurso seguro para la risa. Los cómicos *dell'arte* se caracterizaban por representar empleando las diferentes lenguas de la Península Italiana, los españoles ponían a colación tanto las hablas regionales como las de otros países. El francés, el portugués y el italiano, presentados de modo macarrónico, fueron frecuentes hasta el siglo XIX. Si funcionaban como recurso humorístico simple y directo, su uso implicaba, como es evidente, una carga crítica de desprestigio desde el lado visible de la imagen y audible de la lengua, y a ese registro lingüístico se acompañaba a menudo de otro gestual e indumentario que señalaba aquellos aspectos del carácter de los naturales de esos países que se consideraban ridículos. Así, con los italianos siempre se tiende a destacar su supuesta afectación y cobardía, mientras que de los franceses se potencia su tono, su engreimiento, su *politesse* pero no su educación, etc. Del mismo modo, desde la creación verbal, desde lo oral (pero siempre sin olvidar el gesto), se satirizaba a homosexuales, negros, gitanos, etc. No hace falta indicar lo que este recurso tenía de importante carga política en aquellos años en los que España dominaba Europa, su valor como reflejo de una visión del mundo desde el centro del Imperio.

Pero tampoco quedaba fuera de esta burla lingüística, mediante el habla y los recursos lingüísticos, el mundo de la Iglesia: sus fórmulas rituales y litúrgicas, la parodia del latín, de las autoridades bíblicas y de los Santos Padres, etc., mucho pasaba por estas obras, contribuyendo a su desintegración y crítica mediante el arma de la risa. En muchas ocasiones, a las referencias sobrenaturales y espirituales se les da la vuelta y se les hace vehículo de lo carnavalesco y expresión de lo inferior corporal, por recordar a Bajtín, proporcionando de este modo un nuevo sentido. Así puede verse en el anónimo *Entremés de la sacristía de Mocejón*, por ejemplo, donde se ridiculiza el discurso eclesiástico, pero también el que empleaba el mundo académico y universitario. Como se sabe, las universidades estaban en manos de la Iglesia. Uno de los personajes de este entremés, el licenciado

do Badulaque, mientras se examina para conseguir la sacristía de la iglesia del pueblo, desconstruye toda la forma de representación del mundo universitario y eclesial. Y lo hace parodiando el discurso que se trufaba de latines y de citas, pero también, hay que ponerlo, apoyándose en el recurso gestual, burlando la prosopopeya característica de examinadores y examinandos: desde utilizar a un autor como “Bandurio”, que es responsable de una obra en la que habla “de Chilindrinis y chonzis” y de bonetes, hasta llamar “pandorgas” a las pandectas, pasando por supuesto por ridiculizar la figura del sacristán, que está fuertemente tipificada en este tipo de teatro como amigo del vino, de las mujeres, etc. (Cotarelo, 2000, pp. 60-62).

Ya Mijail Bajtín, en su clásico libro sobre la cultura popular en la Edad Media, llamó la atención sobre la importancia del lenguaje de la plaza pública, y sobre el modo en que ese lenguaje había dado forma a los hábitos estilísticos de Rabelais. Los juramentos, la atención a los pregones y a los charlatanes, la importancia de lo corporal, que él señala, todo esto está también empleado en el teatro breve español y utilizado de forma creativa. En este mismo sainete sobre la sacristía de Mocejón encontramos que el autor emplea una retahíla de juramentos para poner fin a su obra. Una vez que a Badulaque se le ha otorgado la sacristía, exclama:

Juro y rejuro,
 Por lo que aquí todos beben,
 Dulce licor de cristianos,
 Que no de turcos infieles,
 De no hilvanar los oficios,
 De no usurpar los molletes,
 De no escurrir las ampollas,
 De no inquietar las mujeres,
 De no abreviar los resposnos,
 De no sisar el aceite
 A las lámparas benditas
 Como lechuza insolente,
 Viviendo en todo y por todo
 Fiel y sacristanamente (p. 62a).

Reproducir juramentos puede ser un recurso para caracterizar a un personaje (Huerta Calvo, 1995, pp. 103-104), como puede serlo también el empleo de refranes; de hecho, los tipos que aparecen en este teatro breve suelen caracterizarse por tener un habla propia, ya porque sea la de su zona de origen, ya porque empleen los giros propios de su profesión, etc., pero el juramento era algo habitual en la plaza y en la vida y formaba parte del modo de relación del público, así que no es de extrañar su enorme frecuencia en el teatro. El juramento, la imprecación, el grito, el halago fueron (ahora menos) formas de captar la atención del que escuchaba, ya fuera espectador de teatro, ya lector, ya potencial comprador, ya feligrés que acude a una celebración religiosa. De modo que su uso en la escena no extraña, sobre todo si además se considera que la plaza, los templos y los espacios abiertos en general estaban asociados a la representación teatral y a los espectáculos callejeros de

procesiones, ferias, pregoneros, charlatanes, saltimbanquis y vendedores. Así pues, el lenguaje de la plaza pública, el lenguaje que no se ajustaba a la etiqueta cortesana, a la corrección de los diccionarios y que daba voz a aspectos censurados de la experiencia humana, subía a la escena; a menudo, era el lenguaje de la escena. Hoy quizá puede parecer un lenguaje más o menos obsceno y procaz y puede sorprender el descaro y desenfado con que se representaba, pero en realidad, como señaló Bajtín, el uso de esa lengua contribuía a crear sensaciones de realismo, cercanía y familiaridad, lo mismo que situar la acción de los entremeses en espacios abiertos y públicos como calles, plazas, cárceles o tabernas, e incluir en estas obras canciones y relatos tradicionales.

Como ha puesto de relieve la crítica, la presencia del cuerpo, en sus modos más primarios, supone también un alarde de creatividad verbal. Por no salir del entremés situado en Mocejón (provincia de Toledo), el aspirante a sacristán termina su examen con un largo juramento que es exabrupto y parodia de la liturgia que se convierte en maldición a los que le escuchan, y sirve para representar al cuerpo y al individuo vejado y castigado:

Mas ya es razón porque acabe,
Que como a mis feligreses,
Pues lo seréis algún día,
Mi bendición santa os eche,
La de Sodoma y Gomorra
Os alcancen brevemente;
Deos Dios las plagas de Egipto,
Los aires gocéis con peste,
Escarabajos os nazcan
En la barriga, las sienes
Os rompan con dos ladrillos,
Pulgas os persigan fuertes,
Los hombres quedéis preñados
Y con barbas las mujeres,
Dándonos Dios aquí gracia
Y después, su gloria siempre;
Quam miquis bobis prestaré dineros (p, 61b).

Los gritos y pregones, igual que los juramentos, están presentes en los entremeses del Siglo de Oro, como lo están también en los sainetes del siglo XVIII; incluso contamos con una publicación de 1798 titulada *Los gritos de Madrid*, en cierto modo paralela de *Los gritos de París*, en la que junto al grabado que muestra a la figura, su indumentaria y su mercancía, incluye en el pie de la stampa el grito de su pregón, que se quiere reproducir del modo más realista, alargando el número de vocales, señalando la acentuación y la síncopa con que pregonaban. E incluso hay un rasgo tipográfico importante, que consiste en dejar más o menos espacio entre unas palabras y otras para marcar el ritmo, el tono, la duración del silencio, etc. Así, la vendedora de uvas (n.º 13), grita: “Albillas como rosas Uvas”, pero si vende uvas moscatel (n.º 49), el pregón es distinto: “Hugas moscateles hugaas. / A la mosca”; el de rosquillas (n.º 19) canta: “QuericTierneecit cuantos a ochavit”; el vendedor de

sartenes (n.º 51), que las hace sonar, exclama: “Sartenes (tic tic quitictic) / Sartenero”. Hasta 72 estampas recoge esta colección de los gritos, pregones y anuncios más frecuentes en el Madrid del siglo XVIII y anterior. En el entremés sin título de Sebastián de Horozco también se incorporan, como en otros, los pregones y las fórmulas de los vendedores. De hecho, los personajes de Horozco son un pregonero, un fraile, un buñolero y un villano, tienen hablas características y reiteran los juramentos, pero el pregonero y el villano se desafían para saber quién echa mejor el pregón. De nuevo, a la burla y risa que produce esta creación del arte verbal, hay que añadir la gesticulación, el modo de estar en la escena, de remedar la postura y maneras habituales de los pregoneros y, en este caso, el afán de sobrepasar uno al otro, lo que ha de llevar a la exageración de la expresión.

Pregonero: ¿Quién es éste que aquí para?

¿Es algún costal de paja?

Villano: Es quien no os dará ventaja
en pregonar.

Juro a diez, que en mi lugar
también he yo pregonado,
y, en comenzando a sonar,
yo hacía rebuznar
todos los asnos del prado.

Pregonero: ¿Y si te habrá olvidado...?

Villano: Creo que no.

Pregonero: Pues, alto, di como yo.

Villano: Sí haré y aun remeja.

Pregonero: Di, ¿quién halló...

Villano: ¿Quién halló...

Pregonero: Un virgo que se perdió...

Villano: Un virgo que se perdió...

Pregonero: Cabo la iglesia mayor?

Villano: Cabo la iglesia mayor?

Pregonero: ¡Qué gentil rebuznador
me he hallado!

Di, ¿quieres ser mi criado?

(Cit. por Huerta Calvo, 1995, p. 105).

El arte verbal del pregón sube a la escena y continúa en otros géneros literarios que a veces lo utilizan. Pero también el pregón es reflejo de la memoria colectiva, y así sirve para reproducir ideas y tópicos que tienen que ver, por ejemplo, con asuntos como la consideración del otro. Como los amoladores tenían fama de ser franceses, tras anunciarse como el “amolaoor”, los chicos gritaban detrás de él: “el carro español y el burro francés” (Gómez de la Serna, 1982, s.p.).

Otro de los personajes que en la calle y en el escenario gritaban, pregonaban y cantaban es el ciego. Recientemente Joaquín Díaz (2004) ha dedicado un trabajo a la presencia de esta figura sobre la escena, un personaje que ya aparece en Timoneda y que atraviesa la

historia del teatro español sin desfallecer en ningún momento, llegando a tener papel destacado incluso en zarzuelas tan emblemáticas como *Gigantes y cabezudos*, sin olvidar los ciegos de Valle-Inclán. Lo que deseo destacar ahora, con referencia a la voz y a la palabra, con relación a la memoria y los mensajes, es que ese personaje tenía un modo determinado de anunciar sus mercancías, un tono, y tenía también diferentes formas de cantar sus romances, aunque todas ellas eran reconocibles. En el caso de una figura como esta, y centrados en el teatro, es claro que no podemos referirnos sólo a su voz, aunque su cantinela fuera identificada por todos, como se repite una y otra vez en las obras teatrales en las que comparece un ciego. Al autor le basta con escribir en la acotación: “Canta en tono de ciego”, y hay que suponer que todos le entendían y sabían remedar ese tono. Cuál fuera es aún cuestión no resuelta, aunque hay unos rasgos que se repiten. Para el autor del *Lazarillo* se trata de una voz y tono bajos y reposados, arrastrados y cavernosos; para otros, como en algún entremés de Timoneda, es más bien una voz de bocina, lo cual le relaciona directamente con el tono aflautado que usaban los titiriteros (Álvarez Barrientos, 2004). En todo caso, seguramente el ciego entonaba de un modo y de otro, según cantara un romance o anunciara una oración, según sus propias dotes y capacidades y según donde estuviera: en una iglesia o en una plaza, y lo mismo debía de hacer el actor que representara al ciego sobre las tablas. En todo caso, el tono del ciego era reconocible y estaba en el imaginario colectivo, de tal modo integrado que no hacía falta describirlo. Pocas cosas se encontraban insertas en la memoria colectiva de tal modo que al autor dramático o a cualquier otro no le hiciera falta describirlas y le bastara con apuntar “como se acostumbra” para referirse al modo en que debía aparecer un personaje (es algo que suele darse con ciegos, duendes, santos y algunos personajes históricos y tradicionales).

A este tipo de entonación de los ciegos, del que se sabe poco y fragmentario, Joaquín Díaz (1998, pp. 20-21) le da tres momentos o maneras: el primero, la cantinela, que era el tono con que iniciaban la actuación, basado en tres notas que producían mediante un soniquete un reclamo atractivo para el público; después, las melodías “comodines”, aquellas que servían para engarzar los versos y las coplas, y, finalmente, las melodías tradicionales o de moda, que eran inseparables de un texto concreto y que el ciego conocía y podía repentizar con facilidad.

Estos gritos y pregones callejeros son lo que Bajtín llama “géneros verbales de la plaza pública” (1974, p. 163), que tienen una especificidad evidente, pero también puede considerarse al arte verbal del teatro como parte de esos géneros que están presentes en las plazas, precisamente por la vinculación que el teatro y la plaza tuvieron durante tantos años y porque, como se ha visto, la segunda nutrió al primero de argumentos, personajes, circunstancias, espacios y de un lenguaje determinado, un lenguaje que en principio era en prosa y que asumió el verso en los primeros años del siglo XVII. Si en sus comienzos el teatro breve estaba escrito en prosa era precisamente para producir un efecto de realidad, de familiaridad y cercanía, que se conseguía al incorporar las diferentes formas de la conversación y las hablas de las gentes que frecuentaban dichos entornos. Una pieza como *La Celestina* insistía, mediante el diálogo, en la elaboración y reproducción de un lenguaje en el que a los lectores y oyentes les resultaba fácil reconocerse. El abandono de la prosa en beneficio del verso no significó dejar de lado la voz y lo oral como fuente de inspiración pe-

ro, al decir de Eugenio Asensio (1973), si se alejaba del antiguo objetivo realista, permitía un uso más lúdico de lo escrito y de lo hablado.

Por otra parte, este uso libre de las hablas de la plaza, quizá de modo inconsciente, estaba contribuyendo a crear y fijar un sentido de lengua, un sentido que acabaría llamándose “castizo” y daría pie a una conciencia lingüística nacional. Ese lenguaje había de transmitir unos mensajes, una memoria, unos contenidos en materia de religión, arte, moral, justicia, costumbres, vida, que, no sólo se identificarían como propios y naturales del lugar y del país, sino que se harían en una lengua que se sentía y entendía como propia, aunque aún no se la llamara “nacional”. A este respecto, las hablas dialectales y los acentos diferentes sirvieron para interpretar con relativa facilidad a un aragonés, a un gallego, a un vizcaíno, a un andaluz o a un castellano y, por extensión, para reflejar los supuestos o reales caracteres identitarios regionales. Lo mismo habría que señalar para otros vecinos y otras etnias.

Voz, palabra y moral

El modo de hablar, que alguien hablara o callara ha sido siempre una forma de conocer a las personas y, desde los antiguos, llevaba un componente moral importante. Las artes de bien hablar fueron instrumentos cuya utilidad se conoce hasta entrado el siglo xx; seguir esas artes o no, participar, por tanto, en la conversación de un modo u otro, daba señal de quién era el que hablaba y de su educación, así como de su escala de valores. Siempre en estos tratados se valora más al silencioso que al hablador (de ahí la mala fama de los charlatanes), y dentro del hablador se prefiere al que habla poco porque eso es índice de reflexión y seriedad. Pero el silencio, cuando no es timorato o reflejo de la ignorancia, se valora también mucho como forma de respeto ante los mayores y los más sabios, de más dignidad o, en la relación entre los sexos, ante los hombres (por parte de las mujeres, que debían guardar silencio). Las artes de callarse, aunque más escasas que las de hablar y bien hablar, también existen y dan a menudo importantes avisos para el manejo en la vida diaria. En una loa del siglo xvii, por ejemplo, se divulgan estos saberes cultos respecto del habla, pero sobre todo se valora el silencio:

Cuenta el famoso Plutarco,
filósofo grave y viejo,
que no hay cosa en este mundo
que se compare al silencio.
Y Plinio dice y afirma,
que no es de menos ingenio
el saber callar que hablar
en su coyuntura y tiempo
(Cotarelo, 2000, p. 448b).

El autor centra este planteamiento general y tradicional en las mujeres, que son incapaces de callar: “Y más en particular/ hallo vivo este defecto/ en la mujer, que es de todos/ los animales más terco (*sic*)” (p. 449a). El autor termina pidiendo perdón a las espectadoras que, seguramente, para ese momento de la loa debían estar protestando e increpan-

do al actor que la ejecutaba, como al músico Alfonsiris, y se ofrece como esclavo de todas ellas, si guardan silencio para iniciar la representación. De lo contrario, ruega a todas las naciones de la tierra, desde los húngaros a los escitas, “que de noche os ronden tanto/ que no os dejen dormir sueño” (p. 450a).

A este respecto, es también interesante la “Loa famosa de la lengua”, en la que se valora la posibilidad de hablar, señalando que tanto las aves, como las fieras y los hombres tienen su medio de comunicación, su lengua. Lo que resulta más atractivo de esta loa, que bien puede llamarse “Elogio de la lengua”, es que la entiende prácticamente siempre como lengua hablada, apenas como escrita, y, cuando la considera desde la escritura, en este caso se dice que sirve como consuelo. Por otro lado, gracias a la lengua “en estos teatros/ os recitamos conformes/ famosos y heroicos hechos/ de celebrados varones”. Y, sin olvidar el señalado componente moral, si la lengua proviene de Dios, “¿por qué ha de esperarse de ella/ infames murmuraciones?/ Y más en un auditorio/ donde en círculo nos oyen” (Cotarelo, 2000, p. 422b). Quizá convenga recordar que, aunque en el teatro se ve lo mismo que se oye, y de hecho ahora decimos “ver teatro”, el modo más habitual durante el Siglo de Oro y aun después fue “oír la comedia”, no verla. Hasta que no se impuso el peso de la imagen, se atendía más al oído que a la vista, lo cual también quedaba registrado en poéticas y preceptivas del momento. Tal vez esto sea una de las razones que explique por qué tardó tanto en cambiar el modo de interpretar: porque se atendía más a lo que se decía, a cómo se decía, que a la gesticulación, por lo demás exagerada y gestera.

Continuidad de la voz como recurso

El uso, ya de la voz, ya de la palabra, como recurso cómico, caracterizador e ideológico, siguió empleándose a lo largo del tiempo, y no sólo en el teatro breve. Es una permanencia que identifica un tipo de interpretación. Como sucede en el mundo del teatro, si algo funciona, pasa a ser patrimonio de los distintos géneros. De este modo, esas creaciones verbales, que a menudo eran signos que identificaban una tradición interpretativa, pasaron a los escenarios del siglo XIX y del XX, sobre todo en aquellos que tenían un referente y un objetivo cómicos. Esta forma de interpretar, de transmitir un mensaje sin palabras, pone más énfasis en el modo de hacer, en el cómo, en el sonido, en la alusión, que en el contenido y, aunque está cerca de la parodia, no siempre es un recurso paródico. En cierto modo puede asimilarse a lo que se ha llamado “manducación del lenguaje”, pues parece que los actores “se comen” y trituran las palabras haciendo que suenen como si fueran algo reconocible (Jousse, 1975). Por otro lado, una lectura simbólica de este recurso puede llevarnos a considerarlo como una forma de destrucción de la comunicación hablada lógica en beneficio de otros recursos, orales, pero alejados del canon lingüístico. Terminaré, por tanto, recordando dos creaciones verbales que muestran esa continuidad aludida y que me parecen notables por estar cargadas de sentido y significación, sin que haya en ellas un discurso lingüístico lógico, pero sí intuitivo y comprensible. Ambas muestran la universalidad del recurso, su utilidad y aprovechamiento hasta tiempos recientes.

La primera se refiere al episodio de *Tiempos modernos* (*Modern Times*), la película de Charles Chaplin de 1936, en que Charlot, al final, contratado como camarero y cantante, tiene que bailar y cantar una canción de aire italiano titulada “Smile”. Es la primera vez que el

vagabundo de Chaplin habla en una película. Charlot ha apuntado la letra en los puños de su camisa y cuando comienza a bailar los pierde, de manera que se ve obligado a improvisar algo que suene a italiano y con una entonación que, además, parezca intencionada, pues la canción así lo requiere, por deseo suyo, no porque la letra lo pida, ya que se trata de una canción empalagosa y tópica en la que se viene a decir que hay que sonreír ante las adversidades porque al final el sol brillará. Es uno de los mejores momentos de esa película, un episodio en tono de *vaudevil*. Mientras canta, Chaplin baila, pero sobre todo lleva a cabo una mímica ambigua, toda una serie de gestos con intenciones varias que, acompañados de la voz, del tono y de la mirada, del lenguaje corporal, le llevan al éxito final. Significativo es que, una vez que con pánico comprende que ha perdido el texto, Paulette Goddard, su amiga en la película, le diga: “¡Canta! No importa la letra”, pues lo que importa es la entonación de la voz y la intención. ¿Cuántas veces no entendemos lo que dice una canción o un cantante y aun así nos gusta? “Smile”, que tiene una letra dulzona, en boca de Charlot se convierte es esto:

La spinash o la bouchon
 Cigaretto Portobello
 Si rakish spaghaletto
 Ti la tu la tila twah
 Senora pilasina
 Voulez- vous la taximeter?
 Le zionta su la seata
 Tu la tu la tu la wa
 Sa montia si n’amora
 La sontia so gravura
 La zontcha con sora
 Je la possa ti la twah.

La segunda creación verbal tiene por protagonista a un actor español, a veces denostado por cierto tipo de cine que realizó en los años setenta y después, pero de gran capacidad y con una trayectoria interpretativa que abarca desde los clásicos españoles en el teatro a las grandes películas españolas de los años cincuenta y sesenta. Me refiero a Antonio Ozores y a esos discursos ininteligibles, “esa manera de hablar que no se entiende”, como la llama él, pero que entendemos todos, que hizo famosa en el cine, el teatro y en la televisión. Ozores cuenta que ese modo de hablar tiene que ver con una broma privada de la infancia y con su familia (de hecho su hermano José Luis Ozores la empleó en alguna película), pero cuando se dio cuenta de su utilidad fue, como Charlot, al salir al escenario, hacerse un lío, olvidar el papel e improvisar algo ininteligible que hizo reír al público. Entonces, con intuición de actor, comprendió que eso funcionaba y lo utilizó a menudo, hasta el punto de que tanto se lo exigía el público como los productores cuando le contrataban. En ambos casos, la improvisación requiere una técnica y cubrir unos requisitos para que produzca el efecto deseado, cómico en estos casos. En *Tiempos modernos*, debía parecer italiano; con Ozores, debía parecer español y algo entendible, por eso, escribe, como había hecho Chaplin, “hay que meter palabras que se entiendan mezcladas con las que no se entienden. Por ejemplo: ‘He recibido unos escardios, que sin tener birococos antifondos, recogen los

astrópagos y no se salen del bolsillo'. Es, como se ve, cierta técnica. Lo que ocurre es que sinceramente nunca sé lo que voy a decir un segundo antes de empezar a hablar" (1998, p. 116). Por supuesto, tan importante es lo que parece que se dice, como el modo de decirlo, la entonación, el gesto, pero también el contexto artístico, social y político en que eso se dice, y así Ozores hizo famosas varias frases, que daban sentido, que unas veces aludían a la política de los años ochenta y otras sencillamente al modo en que cambiaba la sociedad. Son frases que decía en algún momento de su discurso, pero generalmente al final; frases como "No hija, no", "Ahora, por fin, ya somos europeos", "Eso no se hace, cacá" o "De todos los españoles" (2004, pp. 37 y 15).

En ambos casos, los dos cómicos, sin olvidar la mímica y los aspectos visuales e icónicos de la representación, utilizando la connivencia del público, hacen una creación verbal que juega con nuestro conocimiento de lo consabido en cuanto a tonos, sonidos y gesto, como los cómicos *dell'arte* y como tantos otros hicieron antes. Es decir, emplean, si bien de forma cómica y como residuo de las sociedades-memoria, recursos propios de un tiempo que aún utilizaba la narración mediante la palabra hablada como modo de transmisión de la experiencia (Benjamin, 1991).

A la vista de lo expuesto someramente, la escena era y siguió siendo un lugar de memoria, para utilizar el concepto de Pierre Nora, entendido como espacio que mantiene la vigencia de objetos inmateriales: historias, cuentos, valores. Esa función desaparecerá (o se consolidará como algo arcaico) a medida que se acelere la historia y nuestro horizonte temporal lo dicte la actualidad –algo que podemos percibir cada día en los telediaris–, a medida que las sociedades rurales que, como se vio, se tenían por depósito de lo esencial y de la memoria, desaparezcan o se transformen, y en la medida en que esos cambios conlleven la confinación de la tradición oral a determinados ámbitos, en beneficio del prestigio, valores y cualidades de la palabra escrita, y hoy en día de las imágenes, que son las que signan la actualidad y convierten algo en noticia, es decir, en historia fugaz. De cualquier forma, en el caso del teatro, no sólo la palabra y el modo de decirla guardaron la memoria, sino que también contribuyeron a ello y a hacer comprensibles los mensajes, las convenciones en el gesto y en la interpretación que, como ya se indicó, se mantuvieron apenas alteradas durante tantos siglos, sosteniendo la creación de mitos, símbolos, creencias e imágenes con las que, de forma mayoritaria al parecer, se identificaban tanto quienes los enviaban desde el tablado, como aquellos que los recibían. Se convertía así al teatro en lugar de rito que regulaba la relación con el pasado y con las formas de autorrepresentación.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (2003): "El teatro popular y sus representaciones", en *Literatura de tradición oral*, coord. Concha Casado Lobato, León, Fundación Hullera Vasco-Leonesa, pp. 73-88.
- (2004): "Apuntes sobre títeres", en *Títeres*, ed. Joaquín Díaz, Urueña, Centro Etnográfico Joaquín Díaz/ Ministerio de Cultura, pp. 10-21.
- ASENSIO, Eugenio (1973): *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Castalia.
- BAJTÍN, Mijail (1974): *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Barcelona, Barral editores.
- (1985): *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI.
- BENJAMIN, Walter (1986): "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres", en *Sobre el programa de la filosofía futura*, Barcelona, Planeta-Agostini.
- (1991): "El narrador", en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Madrid, Taurus.
- CHAPLIN, Charles (1936): *Tiempos modernos*, United Artists Production.
- COTARELO Y MORI, Emilio (2000): *Colección de entremeses, loas, jácaras y mojigangas*, est. preliminar de José Luis Suárez García y Abraham Madroñal, Universidad de Granada.
- DÍAZ, Joaquín (1998): *El ciego y sus coplas. Selección de pliegos en el siglo XIX*, Madrid, Fundación ONCE.
- (2004): *La tradición plural*, Urueña, Junta de Castilla y León.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1982): "Pregones de ayer y de hoy", en *Los gritos de Madrid (1798)*, Madrid, Ediciones Guillermo Blázquez.
- HUERTA CALVO, Javier (1995): *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los Siglos de Oro*, Palma de Mallorca, Olañeta editor.
- JOUSSE, Marcel (1975): *La manducation des paroles*, París, Gallimard.
- NORA, Pierre (ed.) (1984-1992): *Les lieux de mémoire*, París, Gallimard, 3 vols.
- OZORES, Antonio (1998): *Anticiclón de los Ozores*, Barcelona, Ediciones B.
- (2004): *La profesión más antigua del mundo*, Barcelona, Belacqua.
- PUERTO, José Luis (2001): *Teatro popular en la Sierra de Francia: las loas*, Valladolid, Castilla ediciones.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico, y PORQUERAS MAYO, Alberto (1975): *Preceptiva dramática española*, Madrid, Gredos.
- ZUMTHOR, Paul (1991): *Introducción a la poesía oral*, Madrid, Taurus.



Entre material e inmaterial: el patrimonio de cordel

Jean François Botrel

Universidad de Rennes



“El Devocionario oral de Alcuéscar no tiene cubierta de concha y oro, ni es modelo del arte de imprimir, y mucho menos hijo de la Gramática castellana, vive en la memoria de rústicos analfabetos...” R. García-Plata de Osma (1904, p. 132).

Como escribano “diputado” de parte de un patrimonio entre immaterial y material como puede ser la llamada “literatura de cordel” y, muy especialmente, los “romances de cie-go” con su doble huella impresa o escrita y oral o memorial, entre la palabra y el texto (Díaz Viana, Fernández Montes, 1997), al hacer un hipotético inventario de los bienes que lo componen y atribuirle un valor, me consta que se trata de un constructo. Un constructo, en la medida en que se materializa algo que sigue siendo doblemente virtual, por estar conservado en unas mnemotecas (Botrel, 2000) de aleatorio o imposible ya acceso, al ser indisociable de quien lo memorizó, y por no resultar, hoy por hoy, asequible en las bibliotecas todo lo que existió o existe impreso; es un constructo porque, como parcela, se desgaja de un conjunto –la “tradición plural” como dice J. Díaz (2004)– en el que ecológicamente vivió (Botrel, 2001, 2002), y suele quedar, además, muy territorializado y cronológicamente delimitado.

Previas estas consideraciones, intentemos ver cómo tan ínfimo o irrelevante –para los historiadores de la literatura y de la cultura que suelen buscar piezas con “pedigrí”– patrimonio se ha ido constituyendo, según unas modalidades instrumentales más o menos específicas o compartidas y con un valor de uso del que sólo puede dar cuenta su apropiación por los históricos depositarios o propietarios de dichos bienes.

Lo que sabemos del patrimonio constituido. A partir de un patrimonio literario y/o folklórico del pueblo todavía por inventariar y conocer sistemáticamente (Botrel, 2000, 2002), se han llegado a “aislar” unos bienes “de cordel”, y en estos los llamados “romances de ciegos”, por dos vías: la encuesta oral y el inventario bibliográfico, dándose el caso de que, a veces, determinados bienes “patrimoniales” han dejado constancia de ellos bajo forma oral e impresa.

Aplicado a la España de finales del siglo xx, este método mixto ha revelado unos bienes patrimoniales mezclados entre otros, para las provincias de Valladolid (Díaz, Delfín Val, Díaz de Viana, 1978, 1982), Canarias (Catalán, 1969), Cádiz (Atero Burgos, 1996) y Galicia (Rivas, Iglesias, 1998-1999), puestos en evidencia según criterios pragmático-teóricos que no dan

exactamente los mismos resultados, pero con, a menudo, preciosas y valiosas informaciones de tipo antropológico y demás descripciones que merecen algún comentario¹.

Sobre períodos anteriores (principios del siglo xx), sabemos que lo mismo que a Juan Menéndez Pidal en Asturias (Cid, 2003), a Ramón Menéndez Pidal no le pareció importante la recolección de este material patrimonial².

Retrospectivamente, disponemos de inventarios territorial, genérica, cronológica y hasta temáticamente delimitados de impresos –canciones o romances– de cordel, o sea: la cara impresa del fenómeno³.

Sabemos que, siquiera efímera o transitoriamente, en un momento determinado muchas de estas formas impresas ofertadas pudieron alimentar –o contribuir a alimentar– un patrimonio inmaterial individual (el de un ciego o de un oyente) o colectivo, a base de letra y melodías⁴, y guardarse (o no) en las mnemotecas.

Como se ve, el patrimonio de cordel, oral e impreso, como realidad individual o compartida, queda en su mayor parte desconocido, por carecer de unos verdaderos y sistemáticos inventarios, y, como construcción teórico (o ideológico)-pragmática, sólo resulta asequible a través de los colectores y bibliógrafos.

Conviene, por consiguiente, hacer un esfuerzo de reconstitución del patrimonio, interpretando las modalidades de su constitución a partir de unos bienes que fueron más de hecho que de derecho, y viendo cómo pudieron cobrar éstos un valor específico no contemplado desde la doxa del gusto o del canon literario dominante.

Las modalidades de constitución del patrimonio de cordel

A una visión pasiva de la transmisión oral de lo que resulta ser un patrimonio (para un colector-receptor) es necesario añadir una perspectiva más activa, la de los protagonistas –los especialistas y los oyentes y/o lectores, excepcionalmente informantes– que, consciente o inconscientemente, adquirieron el bien oral o impreso⁵, para unos fines que no fueron inmediatamente patrimoniales y que importa analizar.

¹ Por ejemplo, la mitad de las coplas recogidas en Galicia por Rivas Cruz e Iglesias Dobbarrio (1998-1999) –unas 138– tienen una base impresa explícita, a menudo reproducida en facsímil, con todas sus imperfecciones (menos cuando están “roidas dos ratos”). Aunque los criterios no sean homogéneos, muchas se benefician de una información adicional (cf. “Guardábaa D. Manuel Ferreira en Abellá” (1998, p. 83), “Atopada en Olas”, “De cor verde, por Candal Villaverde (1998, p. 86), “Da cor azul. Recollida en Mesía a Ma Xosé Sanjurjo” (1998, p. 88), “coplas da cega de Sarria”, o “da cega de Santa Leocadia”, etc.

² Botrel, 2000. Existe el contra ejemplo de García-Plata (1904, p. 134) quien transcribe unas oraciones con la peculiar fonética de la Rezadora, precisando

incluso: “los lunares que se advierten en la rima anterior son hijos de la falta de memoria de la recitadora, que no supo decirme más”.

³ Véase, por ejemplo, el inventario para Cataluña de Azaustre (1982), las antologías de Caro Baroja (1969, 1980), J. Díaz (1992), Compte (2000) o algunas selecciones temáticas (Segura, 1981, Botrel, 1998, Guillamón, 2005) o el panorama de Mendoza Díaz-Maroto (2001), las colecciones por imprentas (Rodríguez Cepeda, 1984; Estepa, 1998; Díaz G. Viana, 2001) o regiones (Vázquez Soto, 1992), algún catálogo de bibliotecas públicas (García de Diego, 1971-73) o particulares, más o menos pequeñas (García Plaza, Amaro, 2005), los facsímiles editados en Mula, cada año desde 1991, por

Juan González Castaño y Diego García López, las imitaciones de Carandell (1973), etc., con el peligro, por ejemplo, de subestimar determinados aspectos como la literatura de devoción (Cea Gutiérrez, 2001).

⁴ Suele desconocerla la versión impresa, menos cuando se precisa “Tonada de”.

⁵ Para los copropietarios del patrimonio inmaterial, está claro que no todo viene a ser patrimonial en el sentido de transmitido en los siglos de los siglos, por acumulación; se dan procesos de selección, por no transmisión de madre a hija, por ejemplo... De ahí que algo que pudo ser patrimonial durante un siglo, como los pliegos relacionados con la Atala durante el siglo xix, haya desaparecido después.

Primero: se trata de un bien que se pudo adquirir y disfrutar gratis (como cualquier cuento), a través de una versión oral más o menos completa, eso sí, pero memorizable⁶, o por dinero, comprando el impreso (que luego pudo ser prestado, copiado, etc.).

Segundo: el “aprendizaje” del texto del romance, pero también de la canción, etc., puede hacerse deliberadamente (con un trabajo de memorización a base de oír o de leer) pero también involuntariamente, pasivamente, por empapamiento, en ámbitos y circunstancias variopintas, pero vinculadas con el ámbito y el ritmo social⁷.

Tercero: la modalidad de adquisición dominante de lo que a veces se denomina “literatura de la voz” (inmaterial hasta que se transcribió y grabó) es a base de memoria y a partir de la voz (letra y melodía). Los testimonios recogidos y lo que sabemos por haberlo observado coinciden al respecto⁸: nos consta, por ejemplo, que en la percepción, identificación y caracterización por oyentes del ciego, siempre estuvieron primero el grito y canto ya que, como recuerdan J. Díaz, J. Delfín Val y L. Díaz de Viana (1979, p. 27), la introducción de los pliegos “se llevaba a cabo oralmente y, luego, las gentes compraban las hojas impresas para mejor recordar los relatos”⁹;

Sobre la función de la memoria (para la letra y la música) –la principal herramienta de la autodidaxia popular– coinciden todos los testimonios¹⁰, y se conocen las consecuencias para el colector y para el investigador del patrimonio de esta modalidad de apropiación: no sólo porque se dan lagunas sino porque existen capas de la memoria y de un mismo bien pueden existir dos o más versiones¹¹. En cualquier caso supone, en algún momento, una “realización” oral, que también puede hacerse a partir de una fuente impresa o manuscrita, como el caso de los “libros de cantares”¹².

En el caso de los llamados “romances de ciego”, pero también para otras situaciones y géneros, es preciso destacar la función nuclear del profesional o especialista de la voz y de la memoria (el ciego, la rezadora¹³), y ver el tipo de relaciones más o menos efímeras o du-

⁶ Véase el caso de Teodosia de los Ríos quien, en su pueblo de Pesquera del Río, “seguía a los ciegos hasta que aprendía de corrido los romances por no tener dinero para comprarlos” (Díaz, 1996, p. 46).

⁷ “Al Alcalde de este pueblo/yo también al señor jefe/le pedimos de favor/que este papel nos deje”, dice un romance reimpresso por González Castaño (1993). Véase García-Plata (1904), Díaz, Delfín, Díaz (1979, pp. 17-20) y Atero (1996, 43-52).

⁸ Varían las fórmulas, de “Pongan atenciones señores (“Las consecuencias del lujo”) “para explicar esta plana” (Botrel, 1993, p. 159) y “Ya termina el desastre/de Pedro e Isabel/todo aquel que quiera enterarse/ya puede comprar el papel” (González Castaño, 1993).

⁹ Sabemos que aunque el impreso no sea el resultado de una composición estrictamente oral, la composición de versos siempre supone la oralización como finalidad presente y operativa.

¹⁰ De “alto grado de capacidad memorística” de los informantes, hablan los recopiladores del catálogo folklórico de la provincia de Valladolid (Díaz, Delfín, Díaz, 1979, p. 20). Rivas e Iglesias se refieren al “memorión das xentes do común que as adeprendían para repetilas recitadas ou cantadas en momentos propicios” (1998, p. 17) “a xente adeprendía de oído a música na feira, co paso do tempo, o son adprendido adquire personalidade propia, é dicir, adaptación ó novo posuidor” (1997, p. 18).

¹¹ De un mismo romance un informante puede dar dos versiones: la infantil, recordada de su infancia, y la adulta, aprendida después a lo largo de la vida (Atero, 1996, p. 52), con contaminación intermedia.

¹² No faltan casos registrados donde a lo dicho de memoria corresponde un papel guardado (Rivas, Iglesias, 1998-1999). Cosa frecuente en el caso de las canciones con sus correspondientes libretas, cuadernillos, etc. Convendría

estudiar los mecanismos de la memoria aplicada a este campo.

¹³ Véase, por ejemplo, lo que dice García-Plata (1904, pp. 132-133) de la *erudita popular*, esto es, la *Rezadora*: “físicamente está caracterizada por una dicción clara y un lenguaje que salpica de tropos; entonación apropiada a las diferentes oraciones que recita, y una expresión armónica en su rostro, que tan pronto se inunda de alegría celestial cuando habla de la feliz existencia de otra vida, como se la ve contristada cuando pinta miserias terrenas. Entre sus cualidades intelectuales, posee una memoria feliz y un buen sentido para hacerse cargo de sus oyentes, recitando diferentes oraciones, según la intelectualidad del auditorio; es fama que a todos da gusto. La Rezadora no ejerce por positivismo, aunque suele ser obsequiada en las casas donde hay difuntos, esos regalos son tan mezquinos (un pan, un pucherito de aceite, etc.), que no puede haber relación entre el servicio y la remuneración. No hay sucesos

raderas que establece el satisfecho e insatisfecho receptor-oyente¹⁴, que luego puede llegar a ser copropietario de un patrimonio ajeno, para uso colectivo, pero individualmente apropiado y posiblemente transmitido en una esfera cada vez más privada e íntima.

En dichas situaciones y sucesivas mediaciones, ¿cuál puede ser la función de la doble codificación textual a través del verso de romance y musical a través de la melodía (no impresa), reforzada en el caso del primer emisor (el ciego) por el instrumento que acompaña y le confiere parte de su autoridad y desde luego su profesionalidad? ¿Cuál es su incidencia sobre la filiación textual por vía oral/impresa? ¿Cómo vuelve a activarse lo guardado inmaterialmente en la memoria o mnemoteca, condición para que se trasluzca una posible dimensión y conciencia patrimonial?

Si bien se han dado casos de acceso directo a la mnemoteca y librería del ciego y por ende a un patrimonio potencial¹⁵, lo seguro es que sólo la restitución de lo apropiado nos da acceso al patrimonio efectivo. Restitución es, en el caso del pliego y romance de cordel, el sacar de su biblioteca-bolsillo un pliego repetidamente doblado o aceptar cooperar “a sabiendas” en la objetivación de algo meramente virtual, como informante para un colector y, más excepcionalmente, sin saberlo.

“Es indudable y la mayor parte de los folkloristas así lo atestiguan que un canto al transmitirse oralmente se va transformando” (Díaz, Delfín, Díaz, 1979, p. 21) y los distintos estados de las versiones impresas u orales de muchos romances de cordel nos permiten observar las modificaciones que han experimentado cuando han entrado a formar parte de la tradición popular” (Díaz, Delfín, Díaz, 1978, I, p. 30) y podemos comprobar que, sin que se llegue a verdaderas reelaboraciones, existen numerosas variaciones debidas a las específicas modalidades de trasmisión –oral y escrita– y circulación de dichos bienes: desde las metamorfosis de los títulos hasta las variantes en las palabras y expresiones o viñetas¹⁶, sin hablar de omisiones/añadidos o de una cierta simplificación, en los pliegos más circulados¹⁷, o en alguna versión manuscrita¹⁸.

En las versiones orales¹⁹, además de una aclimatación al territorio y al ámbito lingüístico, no siempre tenida en cuenta pero que nos depara unos significativos matices²⁰, se dan bas-

religioso donde ella no intervenga, llevando la voz cantante y dirigiendo los rezos: por lo tanto, si este tipo popular no llevase en sí ese germen apostólico capaz de provocar sugerencias, ese goce espiritual de conquistar simpatías, se revelaría contra el ambiente que la rodea. Es un caso de altruismo y proselitismo cristiano” (Agradezco a Nadia Ait Bachir, autora de una tesis sobre la *La presse régionale en Espagne... le cas de la Revista de Extremadura (1899-1911)* (Univ. Paris VIII, 2002), el haberme facilitado este documento y algunos más).

¹⁴ Se conoce que el ciego cuenta con esta frustración o deseo para poder hacer su negocio toda vez que ya que no vive exclusivamente de limosnas.

¹⁵ Caso del repertorio de Florencio o cego de Vilares, por ejemplo (Rivas, Iglesias, 1998-1999; Álvarez Pancho, 1998).

¹⁶ Véase, por ejemplo, Botrel, 2001.

¹⁷ Caso de “La Mujer soldado” de que se conocen versiones en Cádiz (“En un pueblo asturiano una familia tenía/un tío que era muy rico y a la familia encargó/que dejaba la fortuna para el primer hijo varón” [Atero, 2003, p. 105]) en Valladolid (“La Militar” cantada por Marina López de Traspinedo [Díaz, Delfín, Díaz, 1979, pp. 172-174]) en una versión a la que le faltan tres coplas con respecto a la versión impresa gallega (Rivas, Iglesias, 1999, pp. 294-295).

¹⁸ Véase, por ejemplo, la versión manuscrita y adecuada a nuevas circunstancias de “La Baraja” (Díaz, Delfín, Díaz, 1978, p. 260).

¹⁹ No interesa, en nuestra perspectiva, opinar sobre las diferencias entre el romance de ciego, el tradicional y el vulgar y su pertenencia o no a la literatura tradicional: baste con comprobar que, como escribe Atero Burgos (1996), “en Andalucía se cantan

mucho” los romances de ciego y que están sujetos a un proceso de evolución –sin hablar de metamorfosis o reelaboración– perceptible en la mediana duración. Según Atero (2003, pp. 10-11), los romances de cordel o de ciego “no viven en variantes, los cantores se limitan a repetirlos de forma mimética y continua que los populariza. Aunque para los transmisores forman parte de su memoria como las anteriores (las tradicionales y vulgares tradicionalizadas), no comparten con ellas las mismas condiciones de transmisión, ya que los relatos de ciego no están sujetos en su devenir oral a las dos fuerzas que rigen la tradicionalización de toda creación colectiva: la herencia y la innovación; no son, por tanto, poemas abiertos”.
²⁰ En la colección de Rivas, Iglesias (1998-1999), a pesar de que los sucesos, crímenes y asesinatos ocurridos (teóricamente) fuera de

tantes variantes que, en el caso de unos contados romances “de ciego”, obviamente remiten a unas multiapropiaciones en un tiempo bastante corto²¹, desde unas lógicas que también afectan a los romances “tradicionales”²². La misma dinámica de adaptación pudo concernir a las melodías, como saben quienes han prestado atención a esta dimensión de la memorización y restitución²³.

Si la mayor parte del patrimonio bibliográfico de cordel conservado y descrito se nos antoja como aparentemente codificado y *ne varietur*, las apropiaciones más o menos furtivas y no reverenciales aunque miméticas nos deparan, pues, otra visión donde se puede observar el impacto de las sucesivas mediaciones y de la consustancial intermediaticidad de un género que sólo ecológicamente se puede entender²⁴.

Un patrimonio intermediático. Al referirnos a la posible tradicionalización del romance de cordel, han salido a cuento las múltiples “contaminaciones” que se dan entre formas no estancas, ni para sus autores ni para sus depositarios-propietarios: se trata, obviamente, de bienes no “puros” ni “suelos”, que están “en vilo” (Botrel, 2001) y no disociables en sus componentes ni en sus usos de otros bienes y servicios.

En el patrimonio inmaterial sabemos que entran unos bienes de distintos estatutos almacenados en la mnemoteca común para distintos fines y usos. Pues bien, si los especialistas (el juglar o el ciego) pudieron, en alguna medida, ir especializándose, sigue caracterizándoles una multifuncionalidad. Lo mismo se puede decir del informante. En cada mediador existe, pues, esta transversalidad y permeabilidad que obra en cada mediación o interpretación, punto de partida para un nuevo texto potencial.

Además de las evidentes reelaboraciones de temas eternos, como el incesto o sus amagos, y de la relativa intercambiabilidad de las melodías, muchas de ellas prestadas de zarzuelas o canciones al uso, se puede observar que la invariabilidad esencial del casi obligado elemento icónico en el pliego²⁵ (con su función identificadora y “desencadenadora”) conlleva una infinidad de variantes o matices representativos.

En la mayor parte de dichos romances, destaca la hipopresencia de elementos prestados, aparentemente exógenos: de ellos se derivan la misma materia o determinadas formas expresivas y con ellos dialogan los romances, sus autores y oyentes. Este es el caso bastante excepcional de las interferencias con los romances antiguos o vulgares²⁶ y muy frecuente

Galicia son más numerosos que los ocurridos (teóricamente) en Galicia y se recogen más bien en castellano, se puede observar que éste está contaminado por el gallego (véase por ejemplo, II, 194, 55, 167, 64), y las coplas recogidas oralmente en gallego son más numerosas que las impresas en gallego...

²¹ Este es el caso de algunos romances de historia contemporánea, como “Mariana Pineda”, “¿Dónde vas, Alfonso XII?”, el “Fusilamiento de García y Galán”, etc. Las variantes afectan más al título que al texto y, además de los inevitables gazapos y estrofas suprimidas, se pueden observar algunos elementos de tradicionalización (véase, por ejemplo, Rivas, Iglesias, 1999,

pp. 44-45 [*Cantinelas*], pp. 368-371 [*Limosna por Dios*], “Copia de la lechera” [p. 276], con variantes entre la versión hablada y cantada [pp. 259-261 y 260], o, p. 222, la “versión de Xanceda”.

²² Caso del Conde Alarcos y el Gerineldo “Oficial ruso”, de “Aparición” o “La Amada muerta” y “Dónde vas Alfonso XII”, de “Don Bueso y la hermana cautiva” y la guerra de Marruecos, de “El quintado” y “Atropellado por el tren”, de “Amnón y Tamar” con ambiente castellano, etc. Pero por lo común, “la actualización de los temas se reduce a modificar aspectos externos de los mismos, no aportando, apenas, cambios sustanciales” (Díaz, Delfín, Díaz, 1979, p. 21).

²³ Los propios colectores han reflexionado sobre las consecuencias de eso de ayudar a reactivar la memoria, hurgando en ella, orientándola, y seleccionando, cuando muchos de los transmisores “no sólo son depositarios de tradiciones romancísticas sino, al mismo tiempo, expertos narradores de cuentos y leyendas” (Díaz, Delfín, Díaz, 1979, p. 20).

²⁴ Véase Botrel, 2001.

²⁵ Véase el ejemplo de Sebastiana del Castillo (Botrel, 2001, pp. 61-65).

²⁶ El pliego parece promover más la aceptación de nuevos asuntos, por parte de la tradición, que la variación de los ya tradicionales (Díaz, Delfín, Díaz, 1979).

de la adaptación en versos narrativos de las “causas” (base para la elaboración de relaciones de reos), y cada vez más de la prensa, y de las distintas industrias culturales: el teatro, la zarzuela y el cuplé, pero también, en menor medida, de la novela y de la pintura. Más recientemente, las coplas de carnaval y la fiesta flamenca marcan las capas superiores de la memoria²⁷.

A pesar de una constante codificación métrica, melódica e icónica, este patrimonio immaterial es, pues, un conjunto inestable de bienes “dialogantes”, eclécticamente constituido y determinado por sus depositarios y/o usuarios “performantes” (que sólo excepcionalmente habrán llegado a ser informantes), según una pauta de valores que importa considerar.

El valor del patrimonio de cordel. Para el ciego expendedor que de cantar y vender pliegos pretende vivir entre otras cosas (Díaz Viana, 1987) está claro que pudo predominar un valor de cambio, nulo o ínfimo para los que lo han guardado en su mnemoteca, sin particular conciencia ni reverencia patrimonial, aunque el saber cantar romances siquiera con poca arte, puede conferir un peculiar estatuto en la comunidad al llegar a ser tenido por “especialista”. No obstante, el haberse conservado ejemplares de los pliegos impresos en las elementales bibliotecas populares es señal de que, para sus propietarios, tenían acaso más valor los reales gastados²⁸.

Sobre el valor artístico o performancial –materia opinable–, obviamente no cabe proyectar el gusto anacrónico y culturalmente marcado de uno, sino referirse a lo que consta en la larga duración: los que cantan –ciegos o no– tienen una voz y un arte mínimos. Ahí está la monótona y desacompasada manera de cantar de los ciegos²⁹, y la mayor parte de los informantes (aunque por supuesto también se pueden marcar jerarquías) no dispone de grandes habilidades vocales (instrumentales no suelen tener) y suele prestar poca atención al elemento “artístico”, “dramático”, etc.: lo que importa es el “cuento”, la melodía es meramente soporte.

Y es que el mismo patrimonio aparente no tiene el mismo valor de uso: para el ciego –profesional negociante– que renueva su repertorio o para el/la que se hizo con parte de dicho repertorio, desde distintas motivaciones y para distintos fines, de manera más o menos individual, consciente y duradera³⁰, hasta llegar a transmitirlo, siquiera a un colector.

Conclusión

Esta perspectiva, tal vez tan ideológicamente determinada como la que suele inspirar a los especialistas de los romances tradicionales, pretende aplicarse conscientemente, tanto al conjunto del patrimonio immaterial como a la llamada literatura de cordel, como una rei-

²⁷ “Las primeras capas de la memoria están ocupadas por Carnaval y fiesta flamenca: con su espontaneidad permanente no sólo ahogan la memoria de los informantes gaditanos, haciéndoles olvidar las baladas que han quedado sin espacios ni función, sino que han invadido en muchos casos las mismas formas romancísticas” (Atero, 1996, p. 48).
²⁸ ¿Cuál es el valor de aquellos pliegos, doblados en bolsillos o carteras, guardados en casas en cartapacios [seudobibliotecas], encuadernados, copiados como las canciones. Distinto, por cierto, del

que han llegado a tener hoy en el mercado del libro antiguo o del nuevo valor de uso para unos nuevos públicos que le dan unas grabaciones actuales por la industria del disco (cf. Álvarez, [1998], *Cantares y sones de ciegu...*, Díaz [2003]) o las distintas compilaciones o reediciones como, por ejemplo, la *Antología de la literatura de cordel en la región de Murcia*, con 57 pliegos en facsímil los más (González, Martín, Ginés, 2004). No obstante el valor “estético” que les atribuyen la mayor parte de los folkloristas o de los universitarios, los pliegos de

cordel siguen siendo más bien despreciados (y desconocidos).

²⁹ Basta con comparar interpretaciones del Sr. Florencio, O cego de Vilares (*apud* Rivas, Iglesias, 1998-1999), y la de J. Díaz [2003], en *Música de la calle*, incluso cuando canta “Los crímenes del Jarabo”.

³⁰ Las coplas de Antroido, por ejemplo, se suelen renovar cada año, no así las relacionadas con las estaciones o el calendario religioso, que se repiten, con otras, sin que la repetición sea aparentemente un inconveniente.

vindicación táctica y transitoria de algo desestimado, para su posterior inclusión en un “nuevo” conjunto.

Lo cierto es que, como el folklore, aunque no se haya conservado íntegramente, se trata de un patrimonio “compartido” más o menos (en el espacio, con distintos grados de apropiación y propiedad) por un gran número de españoles y que se ha transmitido y se sigue transmitiendo, y que, más o menos duraderamente, eso sí, forma parte del patrimonio material e inmaterial del pueblo.

Con esta pregunta final, eco de la que inicialmente se hacía el diputado escribano: al constructo “patrimonio inmaterial”, por muy pregnante y vivo que nos resulte, ¿le han prestado los que lo poseían y siguen poseyéndolo un valor patrimonial, al lado del valor funcional (de uso) y cada vez más, memorial que tenía y fue teniendo?

Tal vez no sea tanto la existencia de un texto con su melodía, como la experiencia que del texto y de la melodía se tiene, lo que determina las condiciones de su transmisión como patrimonio potencial o efectivo.

Una vez más, lo que separa una perspectiva taxonómica culta de la praxis del pueblo.

ESTUDIOS CITADOS

- ÁLVAREZ, Pancho: *Florencio, o Cego dos Vilares* (Do Fol, Edicións, 1998).
- ATERO BURGOS, Virtudes (2003): *Manual de encuesta del Romancero andaluz* (catálogo-índice), Cádiz, Universidad.
- ATERO BURGOS, Virtudes (ed.) (1996): *Romancero de la provincia de Cádiz*, Cádiz, Fundación Machado, Universidad, Diputación.
- AZAUSTRE SERRANO, María del Carmen (1982): *Canciones y romances populares impresos en Barcelona en el siglo XIX*, Madrid, CSIC.
- BOTREL, Jean-François (1993): *Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Ed. Pirámide.
- (1998): “Los pliegos de cordel como medio de comunicación”, en: J. Díaz (dir.), *Crónica ilustrada de un año*, Madrid, Fundación J. Díaz, pp. 32-38.
- : “Pueblo y literatura. España, siglo XIX”, en: F. Sevilla y C. Alvar (eds.), *Actas del XIIIº Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid 1998. II, Madrid, Ed. Castalia, 2000, pp. 49-66.
- (2001): “El género de cordel”, en: Luis Díaz G. Viana (coord.), *Palabras para el pueblo. I. Aproximación general a la literatura de cordel*, Madrid, CSIC, pp. 41-69.
- : “La librería del pueblo”, en: Museo Etnográfico de Castilla y León. Zamora, Exposición 2002-2003. EnSeres, Madrid, Junta de Castilla y León, Fundación Siglo para las Artes en Castilla y León, 2002, pp. 82-87.
- : *Cantares y sones de ciegu n’Asturies* (Fono Astur, FA. CD. 8787).
- CARANDELL, Luis (1973): *Los romances de Carandell*, Madrid, Videosistemas SA.
- CARO BAROJA, Julio (ed.) (1969): *Pliegos de cordel*, Madrid.
- (1980): *Romances de ciegu*, Madrid, Taurus.
- CATALÁN, Diego: *La flor de la Marañuela: Romancero general de las Islas Canarias*, Editado por... con la colaboración de María Jesús López de Vergara [y otros], Madrid, Seminario Menéndez Pidal de la Universidad, [1969].
- CEA GUTIÉRREZ (2001): “El pliego en verso de tema religioso como repertorio devocional público y privado”, en: Díaz G. Viana, Luis (coord.), *Palabras para el pueblo*. Vol. II, Madrid, CSIC, pp. 87-222.
- CID, Jesús Antonio (ed.) (2003): *El Romancero asturiano de Juan Menéndez Pidal. La colección de 1885 y su compilador*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal.
- COMPTE, Mercedes (2000): *Coplas y romances de ciegu (Humanes)*, Madrid, Ediciones Añil.
- DÍAZ, Joaquín (1992): *Coplas de ciegos. Antología*, Valladolid, Ámbito.
- DÍAZ, Joaquín (1996): *El ciegu y sus coplas. Selección de pliegos en el siglo XIX*, Madrid, Fundación Once.
- DÍAZ, Joaquín: *Música en la calle* (Centro Etnográfico Joaquín Díaz, VA.878-2003).
- DÍAZ, Joaquín (2004): *La tradición plural*, Madrid, Fundación Joaquín Díaz.
- DÍAZ, J.; DELFÍN VAL, J. y DÍAZ DE VIANA, L. (1978): *Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid. “Romances tradicionales”*, Valladolid, Institución Cultural Simancas.
- DÍAZ, J.; DELFÍN VAL, J. y DÍAZ DE VIANA, L. (1982): *Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid. Cancionero musical*, Valladolid, Institución Cultural Simancas.
- DÍAZ VIANA, Luis (1987): *Palabras para vender y cantar, Literatura popular en la Castilla de este siglo*, Valladolid.
- DÍAZ G. VIANA, Luis (coord.) (2001): *Palabras para el pueblo*. Vol. II, Madrid, CSIC.
- DÍAZ G. VIANA (2001): Luis (coord.), *Palabras para el pueblo*. Vol. II, Madrid, CSIC.
- DÍAZ G. VIANA, Luis y FERNÁNDEZ MONTES, M. (coord.) (1997): *Entre la palabra y el texto*, Oiartzun, Sen-
do.
- ESTEPA, Luis (ed.) (1998): *La colección madrileña de romances que perteneció a Don Luis Usoz y Río*, Madrid, Biblioteca Nacional/Comunidad de Madrid.

- GARCÍA DE DIEGO, "Pliegos de cordel", *Revista de dialectología y tradiciones populares*, xxvii (1971), pp. 123-164, 371-409, xviii (1972), pp. 157-188, 317-360, xxix (1973), pp. 235-275, 473-515.
- GARCÍA-PLAZA, Manuel, AMARO, Aldara: Noticias de una pequeña biblioteca. vii. Literatura popular impresa, 3. Pliegos poéticos españoles y portugueses de los siglos xviii y xix, Salamanca, MMV.
- GARCÍA-PLATA DE OSMA, Rafael: "Devocionario oral de Alcuéscar", *Revista de Extremadura*, n.º 57 (marzo de 1904), pp. 131-138.
- GONZÁLEZ CASTAÑO, Juan y GARCÍA LÓPEZ, Diego (eds.) (1993): *Tres romances de ciegos. Comentario a las tres hojas impresas en Mula por Pascuala Morote Pagán*, Mula, Imp. La Muleña.
- GONZÁLEZ CASTAÑO, Juan y MARTÍN CONSUEGRA BLAYA, Ginés José (2004): *Antología de la literatura de cordel en la Región de Murcia (siglos xviii-xix)*, Murcia, Editora regional de Murcia.
- GUILLAMÓN, Francisco Javier, et al. (2005): *La Guerra de Sucesión en los pliegos de cordel*, Murcia, Caja de Ahorros del Mediterráneo, Real Academia Alfonso X el Sabio.
- MENDOZA DÍAZ-MAROTO, Francisco (2001): *Panorama de la literatura de cordel española*, Madrid, Ollero & Ramos.
- RIVAS CRUZ, Xosé Luís e IGLESIAS DOBARRIO, Baldomero: *Cantos, coplas e romances de cego*. Recopilación de Mini e Mero. i y ii, Lugo, Ophiusa, 1998-1999, 225+389 p. [81 (54 con grabaciones en 2 CD)+196 composiciones, 94 de ellas con grabaciones en 3 CD]
- RODRÍGUEZ CEPEDA, Enrique (ed.) (1984): *Romancero impreso en Cataluña*, t. iii, Madrid, José Porrúa Turanzas.
- SEGURA, Isabel (ed.) (1981): *Romances de señoras. Selección de romances de ciego relativos a la vida, costumbre y propiedades atribuidas a las señoras mujeres*, Barcelona, Ed. Alta Fulla.
- VÁZQUEZ SOTO, José M. (ed.) (1992): *Romances y coplas de ciegos en Andalucía*, Sevilla, Muñoz Moya y Montraveta editores.

Esencia del canto, germen del cuento

Jorge Manrique Martínez

Catedrático de Literatura



Las interdependencias entre tradiciones orales y creación literaria escrita durante el siglo XIX siguen hoy sin tener una delimitación precisa y la labor para fijarlas se halla en un terreno verdaderamente escabroso y a muy largo plazo de resultados que se pretendan metodológicamente válidos. Una tarea nada fácil para los estudiosos será aislar claramente los casos de folclorización ficticia que en abundancia corren y que hoy por hoy dificultan con frecuencia, cuando no impiden, una asignación correcta a la creación culta o a la transmisión patrimonial.

En lo que exponga a continuación, querría prioritariamente contribuir con un adarme de esclarecimiento, como mínimo, en esa titánica tarea de cartografiar los vínculos que el patrimonio oral y la escritura cultivada mantuvieron en el siglo XIX español; juntamente, querría recalcar la importancia y trascendencia que en la historia de nuestra literatura tiene uno de los escritores más furiosamente maltratados desde, al menos, los años contiguos al de su muerte en 1893. Haré algunas inmediatas puntualizaciones en torno al autor en cuestión –que no es otro que el vallisoletano José Zorrilla–, porque creo que, partiendo del segundo de los aspectos citados, lo otro podrá comprenderse mejor.

Las aguas del desapego hacia Zorrilla a las que he apuntado abrieron cauce durante el último cuarto del antepasado siglo en llamativa connivencia con el influjo ascendente de cierto caciquismo intelectual. El examen de *Don Juan Tenorio*, expandido sin más protocolos a la entera obra del autor, ha venido teniendo hasta tiempos recientes más de canibalismo ritual que de una metódica disección del que debiera, en justicia, ser considerado hipotexto de buena parte de nuestra inmediata literatura. La “invención del 98” vino a trastornar el orden discursivo de la literatura española finisecular; al cumplirse en 1917 el centenario natalicio de Zorrilla, quien publicaba en aquel mismo año su *Abel Sánchez* desollaba al vallisoletano con palabras que bien pudiera haber suscrito su personaje Joaquín Monegro¹. Con escasas excepciones –reténgase la de Valle-Inclán para más adelante–, la obra de Zorrilla no tendría cabida en el programa noventayochista. Tampoco el ascenso de la burguesía reformista, tras la crisis de 1917, trajo una mejor consideración, salvo en la vertiente neopopularista insumisa a su *auctoritas*; en el proyecto del fundador de la *Revista de Occidente* se negaba el paso a un Zorrilla que, a juicio de aquél, “sólo podía complacer a la plebe suburbana”. Su propuesta de “repatriación de Don Juan”, acatada por una cohorte de pequeños filósofos, es una labor de hábil ingeniería cultural cuyo desmon-

¹ M. de Unamuno (*Obras completas*, Madrid, Escelicer, 1971: III, pp. 101 y 103) dijo

entonces de Zorrilla que era un “improvisador verboso y hojarasco [que] no podrá nunca

representarnos ante los demás pueblos”. Cfr. mi nota 48.

taje requeriría, entre otras circunstancias, convicción, empeño, tiempo y llave de tuerca que, al presente, no parecen vislumbrarse en el horizonte.

El lamentable error perpetrado con Zorrilla (pese a los excepcionales e impagables denuestos de Narciso Alonso Cortés², su más esmerado compilador y biógrafo) viene encontrando el sostén de tres perniciosos vástagos: mucha desidia, defecto en los procedimientos y un alud de ideas preconcebidas. Además, el empuje arrollador de una breve parte de su obra, y en especial de *Don Juan Tenorio*, ha argayado de tal modo la carga total de su producción que la mayor parte de ésta –bien sobrepajadas las cuatro mil páginas en la inagotada edición de Santarén de 1943– es poco menos que desconocida para el lector de afición y, no sin frecuencia, para el de oficio. Pena y culpa porque Zorrilla –como he señalado en alguna ocasión³– es fulcro seguro e insoslayable en la renovación del lenguaje poético finisecular.

Los prejuicios respecto a Zorrilla se han dado con un consenso infrecuente. Sin más miramientos y con intención puramente descalificadora, se le ha pegado un tejuelo de polisémico significado –‘escritor conservador’–, tomando al bies su vida y su escritura. Para lo que aquí se pretende, deben decaparse en la palabra ‘conservador’ significaciones superpuestas y entenderla cabalmente en relación a ‘conservar’ y a su primera acepción académica de ‘mantener algo o cuidar de su permanencia’; tal como, por poner un ejemplo, recogen estas palabras: “Conservad, españoles, y respetad los débiles vestigios que quedan [...]. ¡No imitéis al mar Muerto, que mata con sus exhalaciones los pájaros que vuelan sobre sus olas ni, como él, sequéis las raíces de los árboles”⁴. Aquellos versos de Zorrilla, en los que tantas generaciones aprendieron los recursos imaginativos, plásticos y musicales de nuestra lengua, han sido salpicados por las más gruesas cascarrias de ese largo aguacero caído sobre nuestro romanticismo, consistente en atender sobre todo a mistagógicos enfoques políticos e ideológicos, al tiempo que se quebraba la estricta observancia de otros muchos fenómenos culturales de enorme relevancia estética.

Con todo, debe quedar claro que la relación de Zorrilla con los grupos dominantes fue muy compleja y que quien se interese por ella deberá atender más a los matices y veladuras, en vez de dejarse llevar por una superficial impresión cromática o por ideas recibidas. El tradicionalismo⁵ con el que Zorrilla se identificó fue aquel que le proporcionaba un mundillo para tejer el encaje de su personal estética. Por lo que se refiere al tradicionalismo político, es preciso subrayar que Zorrilla siempre mantuvo –en similar medida que a su ideología contraria– profundas reticencias. Su actuación es pareja a la que, mutatis mutandis, tendrá Valle-Inclán con el carlismo, que tiene, por cierto, una distancia cronológica respecto al vallisoletano mucho más corta de lo que se suele advertir y está menos reprochada. Sin avanzar la suposición y sin argumentarla de manera concluyente, se repite por aquí y por allá el aserto de que nuestro autor no tenía una sólida cohesión ideológica

² Véase su *José Zorrilla. Obras completas*, Valladolid, Santarén, 1943; en adelante, salvo indicación expresa, citaré por ella los textos de Zorrilla, limitándome a indicar el tomo –I o II– y las páginas que correspondan. Véase del mismo autor, *Zorrilla. Su vida y sus obras*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, t. I, 1916, t. II, 1918 y t. III, 1920.

³ *Los apuntes estrafalarios de José Zorrilla en Actas del*

Congreso “José Zorrilla, una nueva lectura” [1993], Valladolid, Universidad de Valladolid-Fundación Jorge Guillén, 1995, pp. 385-400: 385.

⁴ Fernán Caballero, *La Gaviota*, Madrid, Castalia, 1979, p. 75.

⁵ Es “cuestión esta –la del tradicionalismo político en el siglo XIX– sobre la que los historiadores están tejiendo un hilado más exigente que el que había venido siendo tendido a la

hora de explicar las posiciones defendidas por los grupos antirrevolucionarios y conservadores a lo largo del siglo”, afirma L. Romero Tobar (*Zorrilla: el imaginario de la tradición*, en las citadas *Actas del Congreso*, p. 166), que tiene presente a M.^a Begoña Urigüen González (*Origen y desarrollo de la derecha española en el siglo XIX: El Neocatolicismo*, Madrid, CSIC, 1986).

de pensamiento; y nuevamente se le asalta con un juicio de valor lanzado desde el *establishment* de ideas preconcebidas. A quienes políticamente han querido apropiárselo o a quienes, quizá con mayor ahínco, pretenden tenerlo reducido, les cuesta ver otra cosa en Zorrilla que a un prolijo escritor anclado en un rancio conservadurismo; no obstante, en una lectura minuciosa de su obra, correspondencia o declaraciones, se advierte una actitud proteica, no diré si razonable pero sí, desde luego, razonada, en la que por lo común el idiolecto del vallisoletano remite una y otra vez a una cosmovisión social no violenta en la que los sistemas políticos aparecen con rango secundario.

El Romanticismo no vino a rechazar lo que para la Ilustración había sido el principal vector histórico –el paso del mito al logos–, sino que, doblando la axiología ilustrada, propuso una vuelta a los impulsos refrenados efectuada conforme a la razón. Cuando se estrena el drama de Zorrilla *Cada cual, con su razón*, en 1839, Gil y Carrasco, haciendo profesión de fe generacional, afirmaba en el *Semanario Pintoresco Español*: “Nosotros aceptamos del clasicismo el criterio de la lógica, no de la lógica de las reglas, insuficiente y mezquina para las necesidades morales de la época, sino la lógica del sentimiento, la verdad de la inspiración”⁶. En la cita anterior, bien se ve cómo la inspiración venía a ser para los románticos otro modo de ilustración superior que excedía los términos de la naturaleza; y, aunque eso sea ahora harina de otro costal, también muestra cómo el romanticismo tenía un afán didáctico que pretendía adecuarse a las necesidades de la época.

Un punto de vista tan espontáneo no podía circular desenvueltamente por las empantanadas aguas de una tradición clásica grecolatina que había sido, a juicio de los románticos, normalizada de manera insensata en la época anterior. “La conciencia mítica del mundo clásico –afirma Díez del Corral⁷– vino como a esfumarse, más que a derrumbarse, por el impacto de un nuevo tipo de conciencia religiosa”. El reclamo mítico-legendario del Romanticismo va a acudir, y en España más que en otras partes, a las fuentes literarias del cristianismo para obtener abundantes materiales para su inspiración⁸.

No puede decirse que los ilustrados españoles, acaso con la sola excepción de Antonio Capmany y Montpalau⁹, sintieran una especial atracción por la cultura tradicional, tan nutricia en la actividad barroca antecedente. El cuento tradicional en el siglo XVIII, como ha apuntado Máxime Chevalier¹⁰, “se convierte paulatinamente en patrimonio privado de las categorías más humildes de la sociedad y de los analfabetos. En general los ilustrados desdennan la cultura tradicional”.

A pesar de que, por lo que se refiere al enmarañado mundo de la literatura tradicional en la España moderna, apenas se cuenta todavía con otra cosa que bosquejos generales de las fases que pusieron en uso su estética, sí que se puede leer con suficiente claridad su cuaderno de bitácora. Con el acorde general de Agustín Durán en el primer tercio del siglo XIX, un momento inicial a mediados del siglo lo constituye, por una parte, la meritoria labor de

⁶ *Obras en prosa de Enrique Gil y Carrasco*, Madrid, 1883, t. II, pp. 39-40; citado por José Luis Varela en *Romero Larrañaga, su vida y obra literaria*, Madrid, CSIC, 1948, p. 197.

⁷ L. Díez del Corral, *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, Madrid, Gredos, 1974, p. 62.

⁸ Afirma Daniel Innerarity que “con el cristianismo cae todo el

universo de prohibiciones objetivas. Su surgimiento significa la relativización de toda eticidad dominante y la elevación de la subjetividad: con él comienza propiamente la modernidad, a la que presta sus condiciones de posibilidad [...]. Frente a la crítica ilustrada de la religión, Hegel advierte que el cristianismo es una religión que exige y fomenta la libertad”. En *Hegel y el*

romanticismo, Madrid, Tecnos, 1993, p. 75.

⁹ Véase François Lopez, *Juan Pablo Forner et la crise de la conscience espagnole au XVIII siècle*, Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines, 1976, pp. 424-425. Trad., Salamanca, Junta de Castilla y León, 1999.

¹⁰ *Folklore y literatura. El cuento oral en el Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1978, p. 155.

Cecilia Böhl, espoleada por la divulgación de las ideas de Herder y de los hermanos Schlegel que recientemente habían posibilitado los escritos del padre de aquélla y, por otra, la recolección que uno de los iniciadores de la *Renaixença*, el filólogo y bibliófilo de origen mallorquín Mariano Aguiló y Fuster, hace de leyendas pirenaicas catalanas. Seguirán, con aplicación de las propuestas histórico-literarias de Wolf y de la filología románica europea, las *Observaciones sobre la poesía popular* (1853) de Milá y Fontanals, estimulado por Piferrer y acompañado, entre otros, por Balaguer y Parassols. Y ya por fin, en el último cuarto del siglo, “Demófilo” –en realidad, Antonio Machado Álvarez– imbrica los mismos puntos de vista de los folcloristas ingleses en sus trabajos sobre el folclore andaluz.

La revalorización de las culturas tradicionales propias es una de las diferencias básicas entre ilustrados y románticos. Frente a la razón ilustrada, la romántica se esparce en diferentes propuestas; frente a la razón ideal e ideada, surge la conciencia de libertad; frente a la razón única, cada cual va con su razón. La pregunta primordial que late en el Romanticismo es cómo lograr que siga unido aquello que es diferente, cómo hacer que la propia identidad no quede disuelta en lo otro; cómo, en el caso español, integrarse en la modernidad europea resultante del Tratado de Viena y del imperio napoleónico sin tener que renunciar a la continuidad de la propia casta. Esa reivindicación romántica iba a generar una interpretación del pasado más antiguo a partir de mitos y leyendas más cercanos en el tiempo y en el espacio; en este sentido, las palabras de la cita que sigue se presentan como una elucidación que no deja atisbar márgenes de duda.

Nada más concluir el período que conocemos como la ‘década ominosa’, un grupo de escritores –entre los que se encuentran Nicomedes Pastor Díaz, Ventura de la Vega, García de Villalta, Joaquín Francisco Pacheco, Ros de Olano y Espronceda fundan la revista literaria *El Siglo* que, con una decidida orientación liberal, dirigirá Bernardino Núñez de Arenas entre el 21 de enero de 1834 y el 7 de marzo de 1835. Un artículo titulado *Poesía*, que tiene todos los visos de ser de José de Espronceda, aparecerá en dicha revista como firme manifiesto de adhesión a la nueva mitología romántica; en él y dentro de una imaginaria conversación con Homero y Virgilio, encontramos estas palabras puestas en boca de ambos clásicos y del propio redactor que cree escucharlos:

“Cantad vuestras Troyas, vuestras Romas, vuestros héroes y vuestros dioses. ¿Tan estéril ha sido vuestra naturaleza que para presentar ejemplos de valor y virtud tenéis que retroceder veinte siglos?” Al oír esto nuestra imaginación exaltada tiende en derredor la vista y cantando al Cid, a Gonzalo, a Cortés y a los héroes de Zaragoza y tantas hazañas nuestras, con su fisonomía propia, no vertidas a la griega o a la romana, creemos seguir más atinada y filosóficamente que los clásicos el verdadero espíritu de los modelos de la antigüedad¹¹.

Estas palabras editoriales de *El Siglo* son una vehemente acometida verbal que se lanza a los partidarios de la vuelta al clasicismo recalcitrantes defensores de la mitología griega y latina; el discurso del editorialista en cuestión canaliza, sin embargo, un pensamiento generacional y no exclusivamente suyo. Con similar sustancia, esta posición aparece también en un editorial de *El Artista*, la revista que fue relevante órgano de expresión del romanti-

¹¹ Madrid, *El Siglo*, 2, 24-1-1834, pp. 3 y 4.

cismo español: “Hemos hecho una guerra de buena ley a *Favonio*, a *Mavorte insano*, al *Ceguezuelo alado Cupido*, a *Ciprina*, al *ronco retumbar del rauda rayo* [...] y a todas esas plagas, en fin, del clasiquinismo”¹².

En el mismo sentido se manifiesta Zorrilla, el escritor que nos va a proporcionar el ejemplo más claro y matizado de correspondencia entre literatura y transmisión de patrimonio oral durante todo el siglo XIX. El vallisoletano, en sus *Recuerdos del tiempo viejo*¹³ y ya cargado de años, declara: “La reacción clásica no pudo cuajar; el romanticismo había echado de nuestra poesía a las divinidades mitológicas, y el tonante Júpiter, el furibundo Marte, la afrodita Venus, el alípedo Mercurio y demás olímpica compañía, no volverán a tener altares ni templos en la tierra católica de las catedrales de Toledo, León y Burgos, y de los moriscos alcázares de Sevilla, Granada y Córdoba”¹⁴. No era ésta una estimación surgida por el resquemor de los años; cuando en 1839 frisaba los veintidós, había escrito, como quedó dicho, el drama *Cada cual, con su razón* “indignado al ver nuestra escena nacional invadida por los monstruosos abortos de la elegante corte de Francia”¹⁵.

La repugnancia, por tanto, no va contra la Antigüedad clásica por sí misma, sino –como precisa Díez del Corral¹⁶– “frente a la Francia entregada al mito romano, heroico, retoricista y político”. Reflexiones como las de Enrique Gil en el *Semanario Pintoresco*, probablemente Espronceda en *El Siglo*, Eugenio de Ochoa en *El Artista* o Zorrilla en sus *Recuerdos* y en su dedicatoria de *Cada cual, con su razón* contienen una nítida conciencia de identidad española y reprochan que los ‘clásicos’ –los clasicistas– se hayan desviado siguiendo las pautas de un más que dudoso, en su criterio, *bon goût* extranjero. En este arco de declaraciones encaja también el malestar de Jacinto de Salas y Quiroga que protesta de que “un espíritu de estrangerismo [*sic*] hace que permanezca en completo olvido el inmenso número de obras maestras originales” de nuestro Siglo de Oro¹⁷ o la expresiva queja de Ramón Mesonero al comprobar dolorosamente que España “en otro tiempo tan original, no es en el día otra cosa que una nación traducida”¹⁸. En este asunto, tampoco Larra podía quedar fuera: “Callaron los cisnes españoles [...]. Millares de preceptistas creyeron leer en Horacio lo que nunca acaso había pensado decir [...]. Entronizada la nue-

¹² *El Artista*, III, 65, 4/IV/1836, véase J. Simón Díaz, *Índice*, Madrid, CSIC, 1946, pp. 61-62. La revista, dirigida por Eugenio de Ochoa y Federico de Madrazo, fue primorosamente impresa en los talleres madrileños de Sancha. Robert Marrast piensa que se “ha sobrestimado la importancia y el papel de este semanario dentro de la historia de las ideas”; véase capítulo XIII, “El fracaso de la revista *El Artista*”, en su *José de Espronceda y su tiempo*, Barcelona, Crítica, 1989, pp. 414-426; p. 425.

¹³ Reunidos en libro, esta serie de artículos periodísticos se editó en 1881, con algunas modificaciones, por los Sucesores de Ramírez, en Barcelona; al año siguiente, volvió a imprimirse en edición aumentada a tres volúmenes en la madrileña Tipografía Gutenberg, que sería en la que se basaron la de Santarén (junto con *Hojas traspapeladas y El Tenorio*

bordeles, en II, 1729-2122], en 1943, y la de Publicaciones Españolas, en 1961. No hace tanto, en 1996, Círculo de Lectores editó la obra en un volumen sin anotaciones, prologado por María Ángeles Naval, que restituye alguna supresión de Alonso Cortés.

¹⁴ II, 1856. Para quien viese aquí un encaje contumaz con el lema del poema *Granada* (“Cristiano y español, con fe y sin miedo / canto mi religión, mi patria canto”), véase cómo el siguiente fragmento de una de las cartas escritas, entre 1876 y 1909, por E. Pardo Bazán a F. Giner se sitúa en supuestos muy semejantes: “No hay hermosura comparable a la del Catolicismo vestido con el ropaje de oro y colores por la Edad Media. ¡Ah! Nosotros no dejaremos un arte, un pensamiento, una aspiración, unos caracteres como los que viven aún en las polvorosas crónicas. La Edad Media es una sirena”. Véase

José Luis Varela, *E. Pardo Bazán: epistolario a Giner de los Ríos*, [Boletín de la R. A. de la Historia], Madrid, Artegraf, 2001, p. 12.

¹⁵ Por su particular interés para la “cuestión de *clasicismo* y *romanticismo*”, recojo la dedicatoria completa “a los actores que han de representar esta comedia” en p. 229 de mi edición (Valladolid, Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Valladolid, 1997). El 15 de junio de 1838, en la dedicatoria de sus Poesías de la edición de Repullés, hay reflexiones muy semejantes.

¹⁶ *O. c.*, p. 14.

¹⁷ En la revista *No me olvides*, que se editó en Madrid entre el 7 de mayo de 1837 y el 5 de febrero de 1838. Véase edición de Pablo Cabañas, Madrid, CSIC, 1946, p. 116.

¹⁸ R. Mesonero Romanos, *Obras*, Madrid, BAE, 1967, II, p. 277. Ed. Carlos Seco.

va escuela, que nada debía en verdad a la España, ésta debía quedar borrada del mundo literario”¹⁹.

Todo lo dicho en los párrafos inmediatos, no quita para que, si no como refracción íntegra, a la manera que lo hacen tantos románticos foráneos –particularmente, alemanes e ingleses–, sí aparezcan durante los años románticos españoles abundantes referencias mitológicas diseminadas por doquier. Tales referencias mitológico-legendarias van a pasar también de boca en boca y no necesaria ni exclusivamente a través de la escritura culta. Romances populares, cuentecillos, patrañas, comparsas, mascaradas, ensalmos, chistes, sermones religiosos, festejos, aleluyas, y toda una diversificada serie de cauces van a ir aportando a lo largo del tiempo una corriente anchurosa de engramas que todavía sigue viva, a pesar de los desmoronamientos contemporáneos y de una calculada invasión de nuevos mitos, en buena medida, de procedencia cinematográfica norteamericana.

Mitologías y legendarios constituyen un gran fondo de historias anónimas, compuesto por fábulas simbólicas de elemental evidencia, que condensan un abundante número de situaciones similares a las que emergen desde lo cotidiano, a la vez que traslucen normas sociales de comportamiento. Los mitos, las simbolizaciones heroicas o las leyendas se inscriben siempre en una determinada cultura; sin embargo, ésta no se puede comprender en todo su calado si no se conoce con carácter previo la escenografía general y cuál es el reparto de poder de los actores.

La noción de pertenencia nacional es bífrente; tanto puede valer para afirmar respetuosamente la propia identidad como para rechazar sin miramientos otras ajenas. Los plurales que, en su aserción de más arriba, utilizó presuntamente Espronceda no son mayestáticos ni baladíes; sostienen una voluntad de pertenencia española, en marcado contraste no con los modelos grecolatinos originales, sino con la manera y la intención de propagarlos por parte de los contemporáneos ilustrados. Téngase en cuenta que, aunque ciertamente España se ahorma políticamente como nación en tiempos de los Reyes Católicos, será tras la llegada de los Borbones y, sobre todo, con la reacción generalizada ante la invasión napoleónica cuando los españoles tomen conciencia de sí mismos en tanto que españoles.

El Siglo de las Luces, que había tomado las riendas en la consolidación del sentimiento de decadencia nacional, había engendrado también una especie de atracción fatal por lo francés. Durante la guerra iniciada en 1808, cuajaría el término *afrancesado* con el que se motejaba a los partidarios de la cultura francesa y, más despectivamente, a quienes se inclinaron por el régimen bonapartista. En su *Introducción* a la obra de Jovellanos, José Lage²⁰ desglosa los objetivos fundamentales dieciochescos en cuatro tramos: “La generación de Feijoo –la propiamente crítica– intenta desmontar el edificio cultural barroco; la generación de G. Mayans y del P. Flórez –la erudita– se dedica a la recopilación de materiales para construir un nuevo edificio cultural; la de Campomanes –la reformista– procede a la reconstrucción; y la de Jovellanos –la neoclásica– asiste al derrumbamiento del edificio construido, como consecuencia de la Revolución Francesa que convirtió a los ilustrados en sospechosos, e incluso a algunos en reaccionarios”.

¹⁹ ¿No bastaba decir: “Aprendan ustedes a leer el castellano”. Esto hubiera sido acaso reproducir la Casandra de Troya, y era preciso decir: “Aprendan ustedes en francés a leer el castellano”? En *Espagne poétique* que escribió en

1834 como artículo de crítica a propósito de la traducción de poesías castellanas hecha por Juan María Maury. Cito por Jerry L. Johnson, *Mariano José de Larra. Obras selectas*, Girona, Bosch, 1973, pp. 300-301.

²⁰ *Gaspar Melchor de Jovellanos, Espectáculos y diversiones públicas / Informe sobre la Ley Agraria*, Madrid, Cátedra, 1982, pp. 31-32. Lage, como declara, se apoya en la *Introducción a la Historia de España* de Ubieta Reglá.

Resonando aún el toque de atención hacia lo peculiar y singular, se crea en el período romántico avanzado una colección titulada *Los españoles pintados por sí mismos*. La había promovido Ignacio Boix, en cuya librería de la madrileña calle de Carretas –a la luz de los *Recuerdos del tiempo viejo*– he situado la matriz, *avant la lettre*, de “la cueva de Zaratus-tra” valleinclaniana²¹. En las sucesivas entregas aparecidas entre 1843 y el año siguiente, la colección se proponía restaurar con todo verismo la maltratada realidad española y fijarla con historias minúsculas –Unamuno acuñará posteriormente la voz ‘intrahistoria’– en el momento que todavía sobrevive.

Es interesante, por lo mismo, comprobar cómo una mujer de origen extranjero pero fuertemente enraizada en España, Cecilia Böhl de Faber, consigna ese mismo ángulo en la novela que se viene considerando punto de partida del realismo español; como “Fernán Caballero”, sostiene que “es indispensable que, en lugar de juzgar a los españoles pintados por manos extrañas, nos vean los demás pueblos, pintados por nosotros mismos”, al tiempo que expresaba su deseo de que “el público europeo tuviese una idea correcta de lo que es España, y de lo que somos los españoles”²². Su “novela original de costumbres españolas” *La Gaviota* deja ver un hambre de verismo y el influjo –que ha notado Varela²³– de Johann G. Herder, si bien toma de éste, más que su arrebatamiento, el impulso que supo dar para que la amenazada cultura tradicional fuese puesta a buen recaudo. Confiesa su autora que para escribirla no le fue “preciso más que recopilar y copiar”²⁴ y más que una novela, según dice la autora, es “un ensayo sobre la vida íntima del pueblo español, su lenguaje, sus creencias, cuentos y tradiciones” por el que “quisiéramos que renaciese el espíritu nacional, tan exento de las balandronadas que algunos usan, como de las mezquinas preocupaciones que otros abriga”²⁵. En un Simposio como el que nos reúne, es de justicia mencionar con reconocimiento la labor de Cecilia Böhl de Faber, pionera en el estudio de nuestra etnografía mediante la sistemática recopilación directa de narraciones tradicionales de la boca de los comarcanos, efectuada desde el observatorio de su finca sevillana de Dos Hermanas²⁶.

En nuestro siglo XIX, por donde quiera que se mire, proliferan las referencias de ese deseo generalizado de revitalizar lo auténticamente español que confronta, a la vez, lo acreditado en la propia tradición con una sumisión imitativa de lo extranjero y, particularmente, francés. El anhelo manifestado de ser originales como conjunto, como nación, deja bien a las claras que un importante vástago que sostiene la moderna noción de autoría –el de la conciencia de identidad–, no queda constreñido al plano singular del individuo. Bien agregando elementos foráneos, bien replanteando de nuevas los propios, la identidad españo-

²¹ *Los apuntes estrafalarios de José Zorrilla; passim* y p. 398. Para lo tocante a la librería de Ignacio Boix en Zorrilla, véase II, 1780-1799 y, para lo mismo y más, II, 1828-1830.

²² O. c., p. 41. *La Gaviota*, tras tensa espera, la publicó por entregas *El Heraldo* de Madrid, en 1849, en la versión de José Joaquín de Mora; sin embargo, las palabras recogidas en la cita, pertenecientes al prólogo de su autora, no aparecen, aunque fueran escritas un trienio antes, hasta la edición de Mellado de 1861.

²³ José Luis Varela, “Fernán Caballero y el *Volkegeist*” en *Arbor*, 97, 1977, pp. 327-342.

²⁴ Es procedimiento, entre otros, que comparte con Washington Irving, con el que mantuvo amistad desde las navidades de 1828. Véase. Blasina Cantizano, *Washington Irving y Fernán Caballero: influencias y coincidencias literarias en Espéculo*. Revista de Estudios Literarios, Madrid, Universidad Complutense, 2003.

²⁵ O. c., pp. 39 y 41. La locución “espíritu nacional” fue ya utilizada por A. Durán en 1828. Señala M. Baquero Goyanes que, para “Fernán Caballero”, “el cuento propiamente dicho no era tanto el de elaboración y criatura literaria, como el oral, popular, recogido de

la tradición, según hicieron los hermanos Grimm en Alemania o ella misma en sus *Cuentos y poesías populares andaluzas* (1859)”, y ello sin apenas trastocar “el tono, ritmo y lenguaje de esos relatos oídos”; en *El cuento español: Del Romanticismo al Realismo*, Madrid, CSIC, 1992, p. 17.

²⁶ Véase P. Sánchez, *Fernán Caballero y Dos Hermanas en Minervae Baeticae*. *Boletín de la R. A. Sevillana de Buenas Letras*, 27, 1999, pp. 97-118.

la se sitúa *paródicamente* entre su originalidad peculiar y la atracción por lo francés; la lucha por la independencia, sin embargo, no puede dejar tan enmascarada esa tensión como para que no sea reconocida.

Los poderes públicos, claro está, tampoco quedan fuera de esa tensa realidad. Uno de los más destacados progresistas españoles del siglo XIX, Salustiano de Olózaga, quiso diseñar durante su mandato como gobernador de Madrid, entre 1835 y 1836, un modelo de difusión ideológica que, incluso ahincándose en el terruño propio, pretendía seguir, en lo que a procedimiento se refiere, el que venía aplicando el *chansonier* Pierre Béranger²⁷ en su país, desde hacía una veintena de años, respecto al programa liberal-burgués y a la mitificación de la figura de Bonaparte.

El esquema de Olózaga era confeccionar un nuevo romancero popular. Básicamente, su plan consistía en relevar a los grupos agremiados, procedentes del régimen anterior y todavía enrocados en sus privilegios, por jóvenes liberales, cercanos a la administración, en los que se fomentase una escritura “destinada a popularizar los hechos gloriosos y los rasgos únicos dignos de admiración”²⁸. Este plan necesitaba un Béranger español y el político liberal creyó haberlo encontrado en un apenas estrenado poeta, a quien propuso –como de mayor recordará aquel joven, que no era otro que Zorrilla– “desinfectar ese albañal literario” en que, a juicio de aquél, había venido a parar la Hermandad de Ciegos que imprimía y ponía tasa a romances truculentos e intimidatorios; la idea era que Zorrilla hiciese un romance semanal para publicarlo con gran difusión y, así, “inocular en el pueblo un germen mejor de poesía”. La oferta, y no sólo económicamente, era tentadora; Olózaga tenía a su disposición los archivos de todos los juzgados y tribunales y ponía a la de Zorrilla “todas las causas de los estafadores, ladrones, bandoleros y contrabandistas célebres del reino”. Zorrilla, no obstante, rechazó la proposición porque estaba decidido a hacer una poesía que fuese “la de la esperanza en el porvenir por las memorias del pasado”, y en aquel mismo instante, se le vino la idea de “emprender en lugar de éste un legendario tradicional”²⁹. A la leyenda del Cristo de la Vega, siguieron otras muchas: *El Capitán Montoya*, *Margarita la tornera*, la leyenda del *alcalde Ronquillo*, *El Talismán*, *La azucena silvestre*, *El desafío del diablo* y *Un testigo de bronce* y, entre otras, un curioso caso de folclorización ficticia de un tema moderno, *El Tenorio bordelés*, que no es ahora momento de tratar.

En la construcción de su legendario, pesó para Zorrilla, tanto o más que un proceso de refundición de lecturas (entre las que las del jesuita Nieremberg son preeminentes), la trans-

²⁷ Poeta francés nacido en París en 1780 y fallecido en 1857; fue un popular escritor de canciones políticas. En 1804, una de sus canciones revolucionarias llamó la atención del hermano de Napoleón, Luciano Bonaparte, firme partidario del régimen republicano; Bonaparte lo ayudó durante varios años hasta que el poeta consiguió un puesto en la Universidad de París. Cuando publicó en 1815 su primera colección de canciones fue reconocido como el poeta oficial por los partidarios de la república. Consiguó hacer del género de la *chanson* anacreóntica dieciochesca, que cantaba al amor y al vino, una poderosa arma política. Béranger, admirado por

Stendhal, imitado por Mallarmé, estimado por Chateaubriand, Talleyrand y Lamartine, contribuyó con el estilo desenfadado, anticlerical y panfletario de sus composiciones políticas y satíricas al derrocamiento de los Borbones en Francia.

²⁸ La recapitulación y la voz de Olózaga que la sigue se apoyan en L. Romero Tobar, *La novela popular española del siglo XIX*, Madrid, Fundación Juan March-Ariel, 1976, pp. 22-25.

²⁹ Los cuatro últimos entrecuñados, en I, 2197 y 2194. En efecto, Zorrilla comenzó entonces su “legendario” con *A buen juez, mejor testigo*. Por su interés para el influjo de la

oralidad en la Generación del 98, saco a colación los dos conocidos textos que siguen. En el prólogo del año 1917 a *Campos de Castilla* declara su autor: “Me pareció el romance la suprema expresión de la poesía y quise escribir un nuevo Romancero”. Machado se esfuerza en afirmar que no pretendía “resucitar el género en su sentido tradicional [...], pero mis romances no emanan de las heroicas gestas, sino del pueblo que las compuso”; Valle-Inclán, por su parte, no hizo ascos a los romances de ciego ni disimula en *Los cuernos de don Friolera* el magnetismo de esa forma popular, hiperbólica, truculenta y sanguinaria.
³⁰ I, 2214.

misión oral de –como él mismo subraya– “los cuentos de mis niñeras”³⁰. Para lo que aquí estamos congregados es dato suficiente; si, no obstante, excaváramos un poco más llegaríamos acaso a la verdad más honda de Zorrilla: sus baldíos intentos de recuperar el afecto de su padre³¹.

El convulso siglo XIX español estuvo plagado de revoluciones y contrarrevoluciones. Zorrilla (“el único poeta español que vivió lo popular directo”, en palabras de Juan Ramón Jiménez³²) mantuvo la firme convicción de que el motor profundo de la historia no actúa por rupturas sino por transmisión encadenada. De ahí que, por encima de los innúmeros vaivenes políticos, Zorrilla coloque el basamento de su obra en la tradición y no en el tradicionalismo político que, a fin de cuentas, supone también un tipo de solución en la continuidad histórica. “La poesía –sostendrá Zorrilla, entendiendo ésta como sinónimo de creación literaria– nada tiene de común con la política”. Sin embargo, no tiene menos arraigado el convencimiento de que la literatura conlleva un compromiso inexcusable con la sociedad; escribiendo al Duque de Rivas a mediados de 1857, afirmará que “la misión del escritor, y especialmente la del poeta, es eminentemente civilizadora”, a la vez que manifiesta que si no surgen los valores humanos que él estima de más relieve –“la justicia, la tolerancia y la caballeridad”– se debe a las vulgares preocupaciones “de todos los pueblos, y a la torcida política de muchos de sus gobiernos que son los mayores diques que se oponen al progreso de la civilización y fraternidad universales”³³.

Debe tenerse presente que en aquella época, frente a la concepción verbal que domina hoy, ideas, sentimientos y palabras se amalgaman para formar la creación poética. Zorrilla, en diversos momentos, ha escrito sobre la misión del escritor. La citada arriba no sería la última; tampoco había sido la primera (ésta, al darse a conocer el 15 de febrero de 1837, con los versos dedicados a la memoria desgraciada de Larra), cuando apareció como pionero absoluto entre los escritores de habla hispana en señalar que la poesía tiene “una misión sobre la tierra”³⁴; una misión social que siempre juzgó orgullosamente como superior a la acción política profesional³⁵.

En los tomos de poesía que Zorrilla fue publicando entre 1838 y 1840, su poesía mira preferentemente a la tradición y al pasado, por razones que, en buena medida, tienen su explicación en circunstancias familiares y, más concretamente, en la difícil y conflictiva relación con

³¹ He tratado en diversas ocasiones este asunto; en la ponencia congresual citada, en la nota 1 de *Cada cual, con su razón* (Valladolid, Fundación Municipal de Cultura, 1997, p. 245) y, entre otros trabajos, en *Zorrilla. Su ser y su hacer en Personajes vallisoletanos*, Valladolid, El Norte de Castilla, 1996, n.º 7.

³² En *El Romance, río de la lengua española*. La frase aparece así en su contexto inmediato: “Antonio Machado y yo nos dijimos muchas veces, en Toledo, aquellos dos versos de Zorrilla en una de sus leyendas:

Como una ciudad de grana coronada de cristales,
que yo he citado tanto aquí y allá. No olvidemos que Zorrilla, en su siglo, como Lope en el suyo, fue el único poeta que vivió lo popular directo, ya que lo de Quevedo,

Góngora, Calderón, etc., era puramente señoril, asomado a lo popular”. Incluido en *Política poética*, Madrid, Alianza Editorial, 1982, p. 255.

³³ Estas cuatro intervenciones de Zorrilla, en I, 1544 y 1547.

³⁴ Sin detenerse a considerar el asunto, E. Allison Peers reconoce que el poema *A la memoria desgraciada del joven literato D. Mariano José de Larra* tiene algún valor desde el punto de vista histórico. Ha sido, no obstante, Russell P. Sebold (*Larra y la misión de Zorrilla en The American Hispanist*, III, n.º 26 [abril], 1978, pp. 7-12) quien, por primera vez, ha iluminado el concepto zorrillesco de *misión*. El cauce abierto en vida por Zorrilla, velis nolis, se iría ensanchando en posteriores y diferentes acciones educadoras populares (sean la del

Padre Manjón o la de los krausistas), hasta dejar su huella en la creación del Patronato de Misiones Pedagógicas que el gobierno provisional de la República crea por decreto de 29 de mayo de 1931.

³⁵ La significación creada por Zorrilla en su poema de 1837 le persiguió casi hasta el final de sus días. A su retorno de Méjico, *El Diario de Barcelona* difundió una noticia publicada en Cuba, según la cual Zorrilla regresaba a España “con una misión especial” [NAC II, 355]. Aun después de llegar a Madrid, su antiguo amigo y entonces presidente del Consejo de Ministros, González Bravo, siguió un tiempo con el recelo de que Zorrilla tramaba una conspiración para derrocar a Isabel II.

su padre³⁶. En las poesías aparecidas en el primer tomo de 1837, todavía puede advertirse, no obstante, una actitud contestataria que incita a la subversión. Su huida de la casa paterna en 1835, su llegada clandestina a Madrid donde iba a predicar por los cafés ideas que traslucen un pensamiento no lejano al socialismo utópico y algunas colaboraciones con la prensa subversiva de agitación le obligan a escaparse de la policía que lo anda persiguiendo; en la documentación del cuerpo de seguridad nacional que –tégase en cuenta– gobierna su estricto padre, el nombre del joven Zorrilla está marcado con un punto, de los llamados filipinos, que indica la orden de busca y captura para su deportación a las colonias orientales³⁷.

Llama la atención el marcado contenido social de muchos versos de su primer libro poético, publicado en 1837 con un entusiasmado prólogo de Nicomedes Pastor Díaz. La “misión del poeta” se perfila como “*misión de hierro, / sobre el sucio pantano de la vida*”³⁸; si siguiéramos por este camino, acaso en sus versos y prosa daríamos con su modelo civilizador: Napoleón, el “coloso”³⁹, como lo reconoce el joven Zorrilla. Además de la composición a Larra, otros poemas sobresalen por el uso violento y provocador del lenguaje. El que dedica a la estatua de Cervantes⁴⁰ le llevó a don Narciso –tan escasísimo en notas a pie de página– a maquillar algunos versos con la advertencia desasosegada de que no iban referidos a “individualidades”⁴¹; los versos de Zorrilla, sin embargo, eran los que eran:

¿Qué piensas de ese magnate
que ha perdido el sol de un día
embriagado en una orgía
mientras su nación combate?
¿Qué piensas tú de esos reyes
que arrastra un frenado bruto
entre vírgenes de luto
huérfanas hoy por sus leyes?
¿Qué piensas, genio inmortal,
de ese pueblo soberano
que abre paso a su tirano
sin levantar un puñal?

³⁶ “Mi padre, el único por quien todo lo hice, es el único que en nada lo estima” (II, 1830). “Nadie hasta hoy ha sabido, ni aun tal vez sospechado, que el aislamiento en que siempre viví y toda mi conducta ha obedecido a un principio fijo y a un cálculo sistemático [...] ser nada más que poeta [...] para asombrar a mi padre”. El comentario completo que Zorrilla antepuso a sus *Recuerdos de Valladolid* –desde 1884, *Justicia de Dios* (I, 2197-2200)– es fundamental para comprender el proceso creador de toda su obra; Zorrilla lo comenzó con estas desgarradas palabras: “Encerrada mi inspiración en el estrecho círculo de mis recuerdos, y dirigidas todas mis poesías [...] a un mismo fin, a borrar de la memoria de mi padre el crimen de mi fuga del paterno hogar, y a alcanzarme de él su perdón y el derecho de volver a vivir y morir en su compañía”. Las conversaciones oídas de niño y conservadas en la

memoria, declara, “forman la mitad de la base de mi leyenda [...] La otra mitad, es una historia en la cual fue actor mi padre, y mi madre y yo testigos de vista”.

³⁷ “Prediqué en las mesas del Café Nuevo una política de locos –confesará en sus *Recuerdos* (II, 1741)– y entonces escribí en un periódico que solo duró dos meses, al cabo de los cuales dio la policía tras de sus redactores”. Zorrilla se escapó, literalmente, por los pelos, dado que un gitano, tras una huida que hace honor –dice– a su apellido, lo disfracó y trenzó la melena que lo caracterizaba para que pasase inadvertido. La posición juvenil de Zorrilla, cercana a la concepción del socialismo utópico, deja traslucir en algún instante inclinaciones no lejanas al principio bakouniano –*destruam, construam*– de acción directa. Por Nerón, al que considera “un emperador muy calumniado [...] que hizo bien en quemar lo que

quemó, para que se construyera lo que se construyó” (II, 1749), conservará una estima singular.

³⁸ I, 41; en la composición dedicada a Jacinto de Salas y Quiroga, “poeta ya casi olvidado –dice Zorrilla–, que contó con mi pluma en donde quiera que llegó a meter los puntos de la suya” (II, 1741).

³⁹ I, 98-100.

⁴⁰ I, 51-53. La estatua de Cervantes aludida, que sigue estando hoy en la Plaza de las Cortes de Madrid, había sido erigida recientemente, en 1835; la escultura la realizó Antonio de Sola en Roma, al amparo de Manuel Fernández Varela, Comisario Apostólico de Cruzada. El joven Zorrilla ve la figura de Cervantes expuesta como la de “un reo a la vergüenza, mientras “contempla inquietas las sombras de políticos caídos” y –curiosamente para lo que aquí desarrollo– “las parodias de sabios y poetas”.

⁴¹ I, 52.

De tanto o mayor interés es advertir cómo bosquejan sus palabras pensamientos regeneracionistas que hacen de Zorrilla basamento, y hasta qué punto, de la literatura del noventayochó. Para Zorrilla, tradición no es concepto retrógrado ni retrógrado. En *El cantar del romero*, escrito para intentar corregir –declara– “la manía de la emigración”, maneja con soltura el concepto ‘regenerador’ en su deseo de ver hecha “Asturias una Suiza española”. En verso y prosa va a interpelar a Cánovas y Sagasta sobre la urgencia cultural de doce millones de españoles analfabetos. Véanse a renglón seguido, como muestra de estas posiciones señaladas, algunos retazos de diferentes poemas del vallisoletano.

Con cuánto interés leería Rubén Darío mientras escribía su *Oda a Roosevelt* versos como los de *El drama del alma* que van de seguida; tras el fusilamiento de Maximiliano en Querétaro⁴², se los dirige Zorrilla a la nación mejicana, que ya columbra, como “yankee y luterana”:

Pero el yankee jamás será tu hermano,
ni irá a la par contigo: no lo esperes.
Dueño una vez del suelo mejicano
se apropiará tus minas y placeres:
te obligará a sembrar para él tu grano
y dará a sus colonos tus mujeres,
porque tu raza india hallará fea...
¡Ojalá seas yankee y yo lo vea!
¡Ojalá pronto tu anexión reclamen
los Estados Unidos, pueblo iluso!
Y haz que a su madre en español no llamen
tus hijos, siervos ya del yankee intruso.

Adentrémonos, con versos como los que se recogen ahora del poema a *Toledo*⁴³, en la postura crítica de un poeta de Castilla que, desde ella, se está preguntado por el enigma de España:

Apenas entreabierta una ventana
anuncia un ser que sufre, llora o vela;
que el pueblo sin ayer y sin mañana,
yace inerme dormido ante el hogar.

O como los que siguen, de *Indecisión*⁴⁴:

Allí cruzan fantásticos y errantes,
como sombras sin luz y apariciones,
pardos y corpulentos elefantes,
amarillas panteras y leones.

⁴² *Poesía en dos partes, con notas en prosa y comentarios de un loco*, Burgos, Imprenta Arnáiz, 1867 (I, 2057). En carta a los redactores de *La Orquesta*, Zorrilla escribirá: “Maximiliano ha muerto á vuestras manos, por el abandono en que ahí le dejaron su hermano el

Emperador Austriaco, Napoleón III y el famoso *non possumus* de Pío nono, y estos tres soberanos darán cuenta á Dios y á la historia y no á vosotros de semejante catástrofe” (en *Zorrilla...*, o. c., III, 470-471).

⁴³ I, 27-31. Casi cuarenta años después, recordará este poema

como producto de su entonces espíritu “incrédulo y volteriano”; enemigo –por “hijo de la revolución” y por su propio “carácter hacia el progreso” (II, 1829)– de un pueblo “religioso y legendario” (II, 1752-1753).

⁴⁴ I, 57-60.

O estos otros, de sus *Recuerdos de Toledo*⁴⁵, en los que lamenta la pasividad de una tierra que “envuelta en sus andrajos” desprecia decadente y abúlica cualquier iniciativa:

Ese montón de piedras hacinadas,
morenas con el sol que se desploma,
monstruo negro de escamas erizadas
que alienta luz y música y aroma;
a quien un pueblo inválido rodea
con pies de religión, frente de miedo,
que tan noble lugar mancha y afea,
es catedral de lo que fue Toledo.
Pálida y triste, pobre y abatida,
llora el favor de los hundidos años;
reina sin corte, anciana y desvalida,
por sus hijos robada y por extraños.

Y los versos que dedicó a los *Artistas del Liceo*⁴⁶ [*Allí está lo que el mundo llama mundo / arrastrándose imbécil por la tierra [...]. Autómatas que viven porque viven [...]*], y a *Un recuerdo del Arlanza*⁴⁷ donde contempla el *muñón* de un *pardo torreón burgalés solitario y amarillo* que entreteje con el dolor de *una niña sin amores*, y los versos de... Pero dejémoslo ahí, con apenas dos pinceladas más en clave de pregunta: ¿a qué autor parecen remitir versos como estos que siguen, de *El crepúsculo de la tarde* y de *El drama del alma*, distanciados entre sí veintisiete años?

Sentado en una peña de este monte
tapizado de enebros y maleza,
estoy viendo en el cárdeno horizonte
reverberar el sol en su grandeza.
Y allá esconde su luz tras la colina...

Es una tarde parda; centellea
el sol entre los cárdenos celajes
de un aplomado nubarrón que ondea
ante él, cuyos flotantes cortinajes
entoldan su fulgor; amarillea
desgarrándole el sol por mil parajes
con mil rayos de luz de cuando en cuando:
mas el nublado ante él se va cuajando.

Son de Zorrilla, como los anteriores. Acaso, dejándose mecer por su cadencia, léxico, tonalidad e intención, a alguien se le haya pasado por las mientes otro nombre. Pero son de Zorrilla; de ese Zorrilla –no se habrá olvidado la invectiva de más arriba– calificado de poeta “hojarascoso”⁴⁸. ¿Habrá que aceptar sin más ni más dicterios como estos o deberá aplicarse una mirada más atenta?

⁴⁵ I, 65-68.

⁴⁶ I, 109-112.

⁴⁷ I, 128-131.

⁴⁸ Véase nota 1. Por distintas razones, Zorrilla fue duro en extremo con su obra. “Mis poesías líricas... ¡ay de mí! no son más que hojarasca” (II, 1781); “la nueva pléyade literaria de España, la

juventud sobre todo, [...] tenía más meollo y menos hojarasca” (II, 1989). Lo que llama la atención es que buena parte de la crítica negativa posterior se ha basado en él y le ha tomado hasta sus propias palabras. Manuel Machado, entre otros defensores, pidió que se dijera que “fue también aura y

vislumbre” (en la dedicatoria *A Zorrilla en Obras completas*, Madrid, Mundo Latino, 1924, t. v, p. 147. Me he acercado en diversas ocasiones al carácter precursor de Zorrilla; por ejemplo, en el artículo de 1996 citado más abajo (pp. 7 y 11-12).

El 6 de octubre de 1879, escribía José Zorrilla un artículo periodístico a petición de José Ortega. Con la memoria de turbio en turbio y la pluma de claro en claro, empezó así su serie de colaboraciones con *Los Lunes*, agradeciendo la acogida que le daba su director en *El Imparcial*, el periódico que había fundado don Eduardo Gasset.

La pobreza, la preterición, el deterioro físico y psicológico del escritor vallisoletano lo han traído, después de muchos años de exilio, a Valladolid, donde, aceptando las condiciones que el Ayuntamiento ha impuesto, tiene al menos una sepultura. Bien podría decir, como su Don Juan: “Justo es que venga a morir / en donde vine a nacer”. Los rincones vallisoletanos, que conoció palmo a palmo, le son ahora ajenos, inquietantemente desconocidos. El nuevo siglo xx se acercaba veloz con nuevos y extraños “principios, fuerzas, gérmenes y luz”. La electricidad, las máquinas de vapor, el teléfono... Un siglo, en fin, que “todo lo corrige, lo cambia y lo remueve robando sus misterios a cielo, tierra y mar”. ¡Qué distinta está Valladolid de aquella ciudad que se llevó prendida en la memoria a tierras mejicanas!

¡Que esta es Valladolid! Fábricas nuevas,
bancos, teatros, fuentes, adoquines,
canal, ferrocarril...; ¿y mis Esguevas?
¿Y mis prados de ayer? Plazas, jardines...,
¡Pero, oh noble amistad! ¿Dónde me llevas?

Zorrilla está en la ciudad que le dio la luz natal dispuesto a morir a solas con sus recuerdos, ajeno a la sociedad vanidosa que –dice– le hace reír y a la política que –dice también– le hace llorar. Y para no dejarse arrastrar por aquélla y no enredarse en ésta, ha aceptado la invitación de José Ortega Munilla para realizar unas cuantas colaboraciones periodísticas que le den otras tantas pesetas –la moneda oficial decretada en 1866 por el ministro de Figuerola– que le permitan ir tirando. En el primer trimestre de 1885, Zorrilla va a publicar unas *Memorias íntimas* –así las subtitula– en las que va a hablar de sus mujeres⁴⁹. Va a hablar, sí, de sus mujeres; pero no de las legítimas o menos⁵⁰, porque –en palabras del escritor– “de éstas he sido yo suyo tanto a lo menos como ellas mías”. Dirá algo de tres mujeres que son suyas literariamente y que Zorrilla, casi septuagenario, quiere sacar de su yo más íntimo. Ellas son una línea secante en el redondo objeto que nos congrega hoy aquí.

De la primera, apenas un apunte; en los referidos artículos periodísticos, Zorrilla no tiene un recuerdo especialmente amable; se trata de su nodriza (bien marcadas las distancias con la Euriclea homérica), “gorda como un animal de rifa” –dice–, que lo amamantó cerca de tres años, sin que dejara de ser una criatura débil y enfermiza. Ni le dedica un espacio amplio ni un tratamiento reconocido; “leche era lo único que recibía de mi nodriza”, dirá con una extraña precisión de memoria que hace entrever otros más hondos reproches familiares; “cualquier cabra o burra me hubieran sido más útiles para mi nutrición en los tres primeros años de mi vida”.

⁴⁹ *Mis mujeres (Memorias íntimas)* se publicó el 19 y 26 de enero, 9 y 16 de febrero y 9 de marzo de 1885 en *El Imparcial*; Zorrilla dedica su –dice– “desaliñada prosa” a José Ortega Munilla, director de *Los Lunes*, un tanto urgido por “la necesidad de morir” y considerando ya su cadáver “como un pergamino en que escribimos nuestra biografía”. Para las citas siguientes referidas a este artículo, véase II, 2163-2180.

⁵⁰ En primer matrimonio, Zorrilla se casó con Matilde Florentina O'Reilly en 1839 cuando él tenía apenas veintidós años y ella rozaba los cuarenta); su segunda esposa fue Juana Pacheco, la “niña de mármol”, con la que se casó en 1869; y entonces él tenía ya cincuenta y dos años frente a los veinte de ella; Tuvo distintos amoríos: con la prima Gumis, con la enigmática Leila, nombre poético de un amor –machadiano,

avant la lettre– que Alonso Cortés descifraría para darnos el real: Emilia Serrano, bonita hija del general del mismo nombre, que más tarde sería una notable escritora casada con el Barón Wilson, con la que tuvo una hija malograda; con aquella india anónima que recuerda en *La mejicana* y *el árabe*; el amor con Paz en los Llanos de Apam.

Más calado, para lo que nos atañe aquí, tiene ya la segunda mujer que Zorrilla recuerda. Es una joven niñera de dieciséis años, de rizada cabellera, vivísimos ojos y perpetua sonrisa; se llamaba Marcelina y era una huérfana que el padre del poeta, magistrado entonces, había recogido después de condenar a perpetuidad al de la desgraciada muchacha – “presa de los más innobles vicios”, “tahur” *[sic]* y “pendenciero” – por las palizas y malos tratos que propinó a su mujer, que murió a consecuencia de ellos. Al volver Zorrilla, en el curso 1834-1835, como estudiante universitario a Valladolid hallará a su antigua cinzaya Marcelina ya casada con un portero – “feo, jugador y borracho” – de la Chancillería. Zorrilla afirma de ella: “Estoy persuadido de que sus cuentos y cantares, y el recuerdo inalterable de su cariño, han sido los gérmenes de que ha brotado el idealismo poético de las mujeres de mis dramas y leyendas”.

En la tercera y última de las mujeres que aparecen reveladas en la prosa que estamos revisando, Zorrilla nos traza el tercer lado de ese femenino triángulo; muestra en él no ya la urgencia y la importancia afectiva de los primeros años, sino lo que como escritor más le concierne: el proceso de creación estética.

Cuando el joven Zorrilla volvió a Valladolid para no estudiar Derecho, había vivido en una casa de huéspedes de la calle de la Chancillería junto a otros dos estudiantes, uno vasco, Soroeta, y otro un burgalés de Lerma, Segundo Valpuesta. La hospedera era una mujer alavesa, llamada Nicasia, a la que conocían todos por el sobrenombre de “la Diosa” porque, en el apogeo de su juventud y hermosura, había sido elegida en Vitoria para representar a Flora (o a Pomona, vacila Zorrilla) sobre el carro mitológico que dio la bienvenida al rey Fernando VII cuando, en 1829, volvía de Cataluña.

Nicasia, o “la Diosa”, desechando ofertas tan pingües como deshonorosas, “se ahorcó en la pobreza” al casarse con un carpintero, pelotari de afición, que en una riña asestó a su contrincante un tal puñetazo en el esternón que lo mató. El homicida fue llevado al penal de Palencia, donde pasó sus días redimiendo pena en los trabajos del canal que por entonces se estaba abriendo. Para sacar adelante a sus dos hijas, Nicasia se las bandeaba con la labor de sus manos y con la modesta casa de huéspedes en la que se alojaban los tres estudiantes citados. Valpuesta se pasaba el día estudiando, Soroeta se pasaba las horas en casa de su novia y Zorrilla vagaba por calles y rincones de una Valladolid fría y nebulosa, por lo que cogía cada dos por tres unas anginas que lo dejaban postrado en cama. Nicasia lo cuidaba y entretenía con sus cuentos para que su garganta no se dañara más con una charla fatigosa. Aquella patrona de los años estudiantiles de Zorrilla,

educada de niña en casa de un tío cura que la había leído todas las vidas de los Santos y todas las historias y las tradiciones de las Provincias Vascongadas, creía y pensaba con gran temor en las brujas, y no conservaba en su memoria más que los milagros y los portentos de aquellas maravillosas historias y santas biografías.

La parte del artículo sobre “la Diosa” que aquí más nos concierne es una narración tradicional que ella le contó al joven Zorrilla durante una de sus reiteradas convalecencias an-

ginosas: la leyenda de “la dama de pie de cabra”. Al dar comienzo al relato, Zorrilla se plantea “si dejarla en la forma tan inculta como pintoresca en que Nicasia me la contaba, o si darle otra forma más pulida, lógica y comprensible”. Para el escritor vallisoletano, aquella mujer tiene todos los visos de un informante fiable en una investigación etnográfica pero, claro está, aquella provinciana “ni sabía historia, ni geografía, confundía las épocas, los terrenos y los personajes de su tradición”.

Tradición que –subraya Zorrilla– “no pasaba ya indudablemente pura y sencilla por su boca, tal cual debió ser la tradición primitiva”. El relato de “la dama de pie de cabra” recibe la refracción zorrillesca con esas sueltas pinceladas de verdadera maestría narrativa que el escritor supo dar a su prosa en los últimos años de su vida. Dicho relato se encuentra festoneado por declaraciones como éstas que, además de su relevante papel en torno a la transmisión oral (el más detallado de toda nuestra literatura decimonónica), se constituyen así mismo en documento preciso y precioso de la gestualidad que la acompaña.

Era entonces cuando Nicasia –resalta Zorrilla– se revelaba en todo el esplendor de su naturaleza, crédula y habladora, tan sencilla y honesta como supersticiosa y fantástica [...]. Era de ver y de oír cómo me contaba de buena fe los mayores absurdos, con la elocuencia de la convicción, con el gesto y la entonación del apasionamiento, y con el entusiasmo del anhelo de convencerme a mí, que me divertía en contradecirla y picarla en sus convicciones carlistas y clericales. Exaltábala la contradicción, indignábala mi fingida impiedad; [...] se transfiguraba [...]. Cuando era yo quien tenía la palabra, me ensayaba con ella en la narración de aquellas leyendas y cuentos [...] y parecía una bella escultura de la atención oyendo las tradiciones [vallisoletanas⁵¹ aquella] crédula y exaltada mujer [a la que dejaban] tan espantada mis espeluznadoras narraciones que cuando volvían Valpuesta y Soroeta a casa y llamaban al aldabón de la calle, no se atrevía a bajar sola a abrirles, y quedábame yo a mi vez tan encantado y absorto de alguno de sus cuentos, que concebía yo los de las hadas ante aquella sencilla, inculta y vulgar narradora.

La historia que le contó “la Diosa” la comienza Zorrilla en “la reproducción de su relato” (aunque se permitió, dice, “alguna vez poner algún corolario de mi cosecha para su mayor claridad”) con un significativo “Y érase que se era...”. La acción se sitúa en el momento fundacional de la villa riojana de Haro y el viaje posterior de su fundador hasta los confines pirenaicos de su señorío. Don Diego López de Haro llegará hasta el territorio de “Pan-de-oro, señor feudal de San Juan Pie-de-Puerto”, cerca de Ibañeta y Roncesvalles; ambos personajes (“que a mí –dirá Zorrilla– se me antojaban tan fantásticos como los de Hoffmann y tan excéntricos y extraños como los de los caprichos de Goya”) harán una cena en la gruta donde vive Pan de Oro; en esa estrafalaria vivienda, la deformación del espacio y del tiempo, la caracterización zoomórfica y la fusión de invención con realidad están ya presentes⁵².

⁵¹ Zorrilla se refiere aquí a “la de la Virgen de San Lorenzo, que bajó la cabeza para atestiguar la verdad de la acusación de la mujer deshonrada contra la negativa del deshonorador; que es el *pendant* de mi Cristo de la Vega; y la historia del pozo del mismo San Lorenzo, cuyas aguas subieron hasta el brocal a entregar sano en

brazos de su madre al niño que en ellas se había ahogado; y la del alcalde Ronquillo, de San Francisco, y la del Cristo de San Benito, a quien le crecían las uñas y el pelo” (II, 2169).

⁵² Recuerda Zorrilla un “trozo del romance en que, bajo la impresión del animado relato y de la pintoresca mímica de Nicasia,

describí yo la cena”. Afirma Wolfgang Kayser que “sólo en su carácter de antípoda de lo sublime lo grotesco revela toda su profundidad” (*Lo grotesco*, Buenos Aires, Nova, 1964, p. 67). Por otra parte, J. Corominas data la voz “piscolabis” en 1884; nótese que el texto de Zorrilla habla ya de un nocturno *piscolabis* (II, 2174).

Quiero injertar en este punto, a propósito de la mencionada mezcla de ficción y realidad, alguna consideración sobre uno de los más interesantes artículos de Zorrilla, recogidos en sus *Hojas traspapeladas* de 1882. Se trata de la *Historia de mi condiscípulo Juan Aurelio Rico de Oropesa*; personaje hecho nacer en el pueblo burgalés de Renuncio, lo que era –dirá Zorrilla– como “renunciar a tener patria”, y que fue realmente un juego de nombres que, inventado por el vallisoletano a partir del segundo apellido –un calambur–, reitera en diversas ocasiones⁵³. Juan Aurelio es un personaje esperpéntico que va a morir enloquecido y, por cierto, en plena excitación “del ejercicio oral de su narración” y haciendo “un horrible mohín”.

Este personaje le sirve a Zorrilla para señalar que “la mitad de los españoles tenemos aún en nuestros cerebros mal deslindadas la fe y la superstición [...] y tenemos, en fin, por estrella de nuestra esperanza el premio gordo de la lotería”. Estrella, la lotería, *La Correspondencia*, el boleto de número cabalístico... Más teselas para el mosaico de *Luces de bohemia*, que se suman a los otros motivos insertos de la librería de Boix, la Babilonia londinense, las tabernas antiparnasianas, la bohemia, las aceitosas buñolerías, las tabernas, las buhardillas, los espejos deformadores, los amigos ministros, la burocracia, los fondos reservados, los periódicos, el rey de Portugal, el Paseo de las Lilas, el carric, los Belisarios de la poesía, los Quevedos y Goyas, las figurantas de *La Lámpara maravillosa*, la catalepsia, el mesmerismo, los sepultureros, el entierro o, por dejarlo aquí (el genial Valle sabría entender), la guejea que asoma por el ataúd de Cagigas. Un amplio mosaico de cuadros de Zorrilla en el que apenas he contorneado más que su borde, dado que correspondencias formales y de contenido más detalladas requerirían otro bastidor. “Con delectación leían los estudiantes” y se pasaban aquellos artículos estrafalarios de *El Imparcial*, declararía Valle-Inclán; salían de la pluma de José Maximiano Zorrilla: Pepe, Max; “una voz lanzada en el espacio”.

Al día siguiente de la grotesca cena que contemplábamos arriba, mientras Don Diego está de caza, persiguiendo a una corza blanca, llega a los pies de la hija de Pan de Oro, de la que inmediatamente se enamora. López de Haro le pide a Pan de Oro la mano de su bella hija Pie de Corza, que accede con la condición de que jamás pronuncie delante de ella ninguna expresión religiosa. Aceptado el trato, el matrimonio regresa a Haro en compañía de la corza blanca que facilitó el primer encuentro. Durante una década, el castillo de Haro fue “un trasunto del Paraíso terrenal”; es cierto que la esposa mantenía alguna misteriosa reserva pero, por lo demás, su belleza, afabilidad y alegría llenaban de dicha al fascinado esposo. Una noche, una sirvienta descuidada provoca un incendio y, con el sobresalto, la hija de Pan de Oro olvida cubrirse suficientemente sus piernas; Don Diego advierte en ella que su pierna derecha “no remataba y se apoyaba en un pie humano” sino en una blanca pezuñita de corza; ella, ante la perplejidad del marido, le reprochará su sorpresa sutilmente: “¡Pues no hace diez años que sabes cómo me llamo!”. Superado el trance, Don Diego siguió “siendo el marido más feliz de la tierra”; hasta que un día unos perros atacan a la corza que siempre acompañaba a la señora y el animal se defiende con sus dos patas, como dos cuchillos, despanzurrando y degollando a sus agresores. Ante tan inaudito acontecimiento Don Diego no puede evitar una jaculatoria y lanza un “¡Ave María purísima!”, al tiempo que su esposa, ante la repentina invocación, sale huyendo hacia los montes, “como si el viento la arrebatara”, seguida de la inseparable corza blanca.

⁵³ Por ejemplo, en *El drama del alma*: “El ayer en Pachuca barretero / y hoy señor de la barra

de oro-pesa”. Cuando exhumé en el Archivo Universitario vallisoletano las calificaciones de

Zorrilla Moral, no hallé el nombre del burgalés de Renuncio.

El folclore mundial ofrece este arquetipo legendario en el que se vincula la prohibición hecha por una mujer de naturaleza fabulosa, un tanto demoníaca, y el posterior quebrantamiento del pacto por parte del hombre que lo aceptó.

El inmediato texto de Zorrilla es absolutamente fuera de serie por varias razones, de las que ahora quiero destacar tres. En primer término, desde un punto de vista etnográfico, por lo que aporta a la hora de cartografiar una tradición que, en la Península, se esparce desde el punto pirenaico en el que convergen los cuatro ramales canónicos del Camino de Santiago –Toulouse, Puy-en-Velay, Vézelay y Tours– hasta llegar, ya unificados, al fin de la tierra conocida antes de que Colón descubriera un mundo nuevo en 1492. La ‘dama de pie de cabra’ se liga a una antiquísima leyenda que, con variantes, tiene ámbito universal. En el Museo del Cairo, por citar un aval de antigüedad y dejando aparte las referencias bíblicas a la Eva serpentígera, puede contemplarse un relieve de terracota que muestra a la diosa Isis Thermutis en figuración de mujer-serpiente. Se corresponde a las claras con su comienzo literario en la Francia de finales del siglo XII y con la rica variante medieval francesa de Jean d’Arras, de hacia 1387; y antes y después de ésta con algunos textos hindúes del *Mahabharata* y de los libros sagrados *Vedas* (particularmente, el de la ninfa Urvasi y Puru-Rava), con las ninfas, ondinas, nereidas o sirenas de la mitología pagana, con las “damas blancas” alemanas, con la Condesa Aïcha y sus peludas piernas de cabra en Marruecos, con la *Meljuzine* eslava y, por parar aquí, con “la leyenda que mejor expresa la compleja actitud de Bécquer ante la mujer”⁵⁴.

Probablemente en 1396 y para el duque de Parthenay, el clérigo Couldrette hizo una de las numerosas versiones del *Roman de Mélusine* de Jean d’Arras (librero del Duque de Berry en su castillo de Lusignan –de donde, *mère des Lusignan*, alterado en *mère Lusigne* y, de ahí, *Mélusine*). La versión de Couldrette la tradujo en 1456, con el título de *Die schone Melusine*, el diplomático suizo Thuring von Ringoltingen y, en 1474, Jean Bamier la imprimió por vez primera, con el éxito que muestran sucesivas y numerosas ediciones, hasta popularizarse en las ediciones ilustradas de la “Bibliothèque bleue” del siglo XVII y en el resumen de bibliofilia que ofrece la *Bibliothèque Universelle des Romans* en 1775. El siglo romántico estimulará prolíficamente la redición con variantes del romance de Melusina y será Alfred Delvau, que en 1864 publicaría su *Dictionnaire erotique moderne*, quien utilice la historia de Melusina para relanzar la *Bibliothèque bleue* que, en su versión hispana, pudo conocer Zorrilla a través de la misma transmisión oral de la alavesa Nicasia o de algún pliego de cordel.

Por tantas cercanías, y aunque su tratamiento sea diferente, dado que su autor parte de una versión escrita, quiero recordar aquí *A Dama Pé de Cabra*, del portugués Alexandre Herculano. La incluyó en su *Lendas e Narrativas* (inicialmente publicadas entre 1839 y 1844 en su *Panorama*) a partir de la lectura hecha –dice el autor, a través de un anciano narrador– “num livro muito velho”; este libro no es otro que el cuarto *Livro de Linhagens do conde D. Pedro* (posterior a 1340). El nobiliario del hijo bastardo del rey don Dinis recoge también otros relatos –*Cavalo Pardalo* y *D. Froom*– vinculados a la casa de Haro. Se enreden en este caso hipótesis que, como señalé al comienzo, no son fáciles de resolver en lo tocante a una ficticia o no folclorización; puede opinarse que es leyenda transmontana con

⁵⁴ Joan Estruch, en su edición *Gustavo Adolfo Bécquer*.

Leyendas, Barcelona, Crítica, 1994, p. 33.

ascendencia en Vinhais, en donde fue recogida y en cuyos contornos yo mismo la he escuchado, y que de allí saltó al libro del conde de Barcelos; por otra parte, se puede pensar que la leyenda fue reducida y memorizada a partir de la del conde Don Pedro o, con mayor verosimilitud, de la versión de Herculano que, además de un más fácil alcance, se acomoda en Edral y Espinoso a localismos jacobeos.

Escribiendo el vallisoletano, en todo caso, unas *Notas* que iban a aparecer el 23 de febrero de 1885 en *Los Lunes de El Imparcial*⁵⁵, habla de unos seres fantásticos representados con figura de mujer que

se han casado ó han estado amancebadas con hombres, á quienes han dejado pruebas irrecusables de su disgusto ó de su cariño, al huir sorprendidas por ellos en su misteriosa existencia semi-divina. Y este era el escollo en que naufragaba el amor [...]. Algunas debían sufrir un día al año ó al mes una transformación en su cuerpo: Melusina era los sábados por la noche de medio cuerpo arriba mujer y de medio abajo serpiente: su esposo la perdió para siempre, desde que una vez sorprendió su transformación [...]. Diego López de Haro, fundador y señor de esta villa, casó con otra hada que tenía un pié de corza; el descubrimiento de cuyo defecto la hizo abandonarla [*sic*], volviéndose a internar en las montañas, seguida de una corza que la acompañaba, y que dicen que era su propia hermana⁵⁶.

En segundo lugar, el texto narrado por Nicasia es relevante desde un punto de vista crítico por la precisión que hace Zorrilla sobre la fuente literaria en la que se ha basado; particularmente si se tiene en cuenta lo poco dado que fue este autor a hacer menciones expresas, amplias y precisas de sus lecturas y fuentes. Cuando las leyendas de Zorrilla se contrasten debidamente con el caudal de textos áureos que debió de emplear en su labor creadora, podrá examinarse y evaluarse su arte con argumentos más ajustados. En cualquier caso, no es este mundo de la imaginación colectiva propiedad exclusiva del vallisoletano. Desde la atalaya de sus narraciones legendarias se advierte un horizonte de fe y supersticiones que se solapa con el que estaba grabado en la conciencia de tantos de sus contemporáneos.

La persistencia en la memoria es señal del poderío de la oralidad; justo será reconocer que nunca ha habido en nuestra historia un creador que haya tenido tal capacidad de comunicación con el público español como Zorrilla. Su dilución durante los últimos decenios en un programático y progresivo olvido tampoco cabe hoy aquí; y, aunque parecen apuntarse aires de recuperación de su interés (más, por cierto, fuera de España), no es de esperar, en cálculo razonable, una vuelta al entusiasmo de aquellos españoles que podían *hablar* en Zorrilla⁵⁷.

La tercera razón para valorar el artículo dedicado a Nicasia “la Diosa” como absolutamente excepcional se refiere a la historia de la literatura. Zorrilla, que se fue a Méjico en 1854 con la intención de nulificarse, ha tenido que volver y lo ha hecho muy cambiado respecto al que fue; ha vuelto, *con la perspectiva de la otra ribera*, “como un resucitado”, con ganas “de

⁵⁵ Mantiene su idea de “misión civilizadora” de la poesía: “No hay aberración ni superstición humana que no tenga origen o base en algún hecho mal interpretado por el miedo o la credulidad del vulgo [...] y en la falta, sobre todo, de criterio de los pueblos ignorantes; que no reciben instrucción ni cultura de los que debían procurársela, tal vez para

explotarles, manteniéndoles en su perpetua dependencia” (*Notas a los gnomos de la Alambra*, incluidas en *Gnomos y mujeres*, Madrid, Librería de Fernando Fé, 1886, p. 118).

⁵⁶ *Ibidem*, pp. 100-101.

⁵⁷ Arquetipo de oralidad, la conocida quintilla de *El Cristo de la Vega*: “Pasó un día y otro día, / un mes y otro mes pasó, / y un año

pasado había; / mas de Flandes no volvía, / Diego que a Flandes partió”. Los ejemplos, respetuosos o burdamente paródicos, pueden multiplicarse; Frédéric Serralta ha editado el drama cómico del exiliado valenciano Juan Mateu *Don Juan Tenorio “El refugio”*, escrito en Toulouse en 1958 (Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1995).

decir cuatro verdades”, con “hartura de doctores reverendos”. Está hastiado de “los tontos con borla y los pillos sin conciencia”. Ha quemado su vieja lira de trovador; si bien se resiste a dejar la pluma y por ello (la cita siguiente no es corta pero, por lo que tiene de manifiesto y embrión de una nueva escritura, no quiero recortarla apenas) se lanza a

escribir algunas historias que parecen novelas y algunos cuentos que son historias; todos ello tan descosido, tan ilógico, tan destartado y fantástico como mi vieja poesía; pero acaso más útil, más trascendental y más de mi tiempo; lo cual será curioso, porque manifestará que habiendo vivido entre vejez y sido narrador de viejas historias en mi juventud, entro, viejo verde, en la corriente del tiempo nuevo en mi vejez, y me preparo a morir a la última moda y según el último figurín. Voy a sacudirme de encima algunas espinas [...] y a reírme del mundo como me he reído de mí mismo después de haber llorado las ajenas desventuras, haciendo reír con las mías. Huye, pues, de mí, espíritu, inspiración entusiasta y creyente de mi poesía juvenil; vuélvete al cielo, de donde viniste, musa cristiana mía [...] y deja a mi lado al olímpico bufón para morirme riendo con él de lo que he vivido cantando y glorificando. ¡Evohé!, haced paso al viejo Sileno, que coronado de pámpanos sobre su asnillo cojo y orejigacho, atraviesa el fangoso circo de la tierra, resbaladizo y rojo con la sangre [...], encharcado a trechos con las lágrimas de los pueblos y alumbrado por la luz de la filosofía alemana y del incendio nihilista de Rusia. ¡Evohé!, bebamos vino peleón [...] y hablemos en prosa flamenca. Tomemos el tiempo conforme viene. Discutamos al Criador y corriamos la creación: invoquemos a Cristo y ametrallamos a los cristianos; establezcamos una casa de beneficencia [...] y una administración de loterías en cada esquina [...]. ¡Oro, mucho oro!, el oro es la luz: tomémoslo de donde lo hallemos y escribamos, como Séneca, un tratado de moral sobre una mesa de pórvido con mosaicos de ágata⁵⁸.

En este “dialoguismo de la menipea”⁵⁹, Zorrilla ha roto su antigua lira, sí, pero su pluma no va a dejar de tremolar “con una prosa que debía –dice– inmortalizarme”. No transige ya con ser “la musa moderna”; sin embargo, otra musa –la grotesca– está implantada ya en el escritor vallisoletano. Una musa grotesca que va a situar la voz de Zorrilla en el hontanar mismo del esperpento y que el propio Valle-Inclán saluda –no se olvide su *Clave XVII*– en *La pipa de kif*⁶⁰:

¿Acaso esta musa grotesca
–ya no digo funambulesca–,
que con sus gritos espasmódicos
irrita a los viejos retóricos,
y salta luciendo la pierna,
no será la musa moderna?

⁵⁸ II, 1874.

⁵⁹ Julia Kristeva, *Semiótica 1*, Madrid, Fundamentos, 1978, p. 218.

⁶⁰ Véase mi artículo *Melancolía de los Llanos de Apam*, en *Artes y Letras*, Valladolid, 7/05/1994, pp. 6-7. Pérez Galdós, en su *Ángel Guerra* (1891), ronda el concepto sin saber reconocerlo todavía como género literario: “[...] saltaba en el aire con las sacudidas de la

cuerda a los golpes dados en la caña por el horrible esperpento que tan estrafalariamente se divertía”. Sostiene José Luis Varela (*El mundo de lo grotesco de Valle-Inclán en La transfiguración literaria*, Madrid, Prensa Española, 1970, p. 224) que, en Valle-Inclán “no es posible admitir una formulación plena de lo grotesco antes de la *Marquesa Rosalinda* (1912)”. Lo esperpéntico, con

anterioridad a *Luces de bohemia*, lo tiene ya taraceado Valle-Inclán en *La pipa de kif* (1919). Véase mis artículos *Zorrilla, paso a su prosa* en *El Norte de Castilla*, Valladolid, 28/1/1993, p. 64; *Zorrilla, una mirada atenta en Artes y Letras*, Valladolid, 23/1/1993, pp. 4-5; *El viaje circular de Don Juan Tenorio*, *ibidem*, 26/3/1994, pp. 6-7; *¿Quién teme a Don Juan Tenorio?*, *ibidem*, 28/04/1996, p. 3.

Ortega y Gasset dictaminó que “*Don Juan Tenorio* pertenece a un género literario que carecía de nombre y acotamiento hasta que Valle-Inclán, genialmente, se lo proporciona, llamándole esperpento”. La aserción orteguiana no es, siéndolo en tantas, certera en esta ocasión; deja escapar además una intención *fiorentina*; en el proyecto orteguiano no entra el *Don Juan* canónico de Zorrilla, que le parecía un figurón de feria, pródigo en ademanes chulescos y petulantes que sólo pueden complacer a la plebe suburbana. Aguijoneó al “autor de las *Memorias del Marqués de Bradomín*” diciendo de su arte “que tiene mayor semejanza con la de un orfebre que con la de un literato, tal y como por acá es la literatura [...]. Son estos párrafos [referidos a la Niña Chole] de decadentismo clasicista, perlas prodigiosamente contrahechas[,] química fraseológica”⁶¹.

En Zorrilla, no obstante, se atisba desde muy pronto un proceso esperpentizador, que va a ahormarse en Méjico y que se consolidaría en su etapa postmejicana, cuya genética se encuentra en el abigarrado conjunto de formas intangibles que impregnan la vida popular y se vincula al círculo de escritores que frecuentó Zorrilla en la capital mejicana. Siguiendo la terminología de Georges Matoré y sus ‘palabras testigo’, opina Zamora Vicente que “la voz más importante del esperpento es *grotesco*”⁶². En Zorrilla esta voz no presenta, sin embargo, una frecuencia destacable de aparición, que queda desplazada a la altísima del término –nótese– “estrafalario”. Mijail Bajtín, empero, precisa que “a partir de la segunda mitad del siglo XVIII el interés por lo grotesco se debilita brutalmente, tanto en la literatura como en la historia de la literatura. Cuando se lo menciona, el grotesco es relegado a la categoría de la comicidad vulgar y de baja estofa, o es interpretado como una forma de la sátira, destinado a atacar acontecimientos individuales puramente negativos. De esta forma desaparecen la profundidad y el universalismo de las imágenes grotescas”⁶³.

En el Tívoli de Ciudad de Méjico, escritores y distintas personalidades dieron un homenaje al que consideraban “la musa moderna española”: Zorrilla; uno de aquellos, José Tomás de Cuéllar –descubierto para España por Zorrilla en un innovador ensayo; el primero que se hace sobre literatura mejicana–, publicaba en 1871 una novela titulada *Isolina, la Ex-Figurante. Apuntes de un apuntador*, en la que puede leerse un sorprendente diálogo; dos personajes hablan de una pieza teatral que califican de *esperpento* –con pleno sentido ya de género literario– y, al no ser una palabra de significado conocido por uno de ellos, éste recibe una aclaración sin desperdicio para lo que estamos considerando ahora:

- Al paso que –continuó María– el mismo público quedó encantado con una pieza del teatro francés que es un esperpento.
- ¿Un qué?
- Un esperpento.
- Perdóneme usted, señorita, nosotros los que vivimos en las ciudades, no entendemos muchos términos de esos... ¿Cómo decía Ud.? ¿Un qué?
- Un esperpento, o lo que es lo mismo, un culebrón.
- ¿Esperpento es lo mismo que culebrón?
- Y culebrón y esperpento quieren decir...
- Una comedia mala⁶⁴

⁶¹ *La estrangulación de Don Juan en El Sol* del 17 de noviembre de 1935, y *La “Sonata de estío” de Don Ramón del Valle-Inclán en La Lectura*, febrero, 1904. Véase J. Ortega y Gasset, *Obras completas*, Madrid, Revista de Occidente, t. v (1964), p. 247 y t. i, (1953), pp. 21-27. En el citado artículo Melancolía de los

Llanos de Apam creo haber puesto alguna luz sobre las deudas contraídas con Zorrilla por parte de Valle-Inclán respecto a la Niña Chole y, en concreto, al episodio octavo de *Sonata de estío*.

⁶² A. Zamora Vicente, *La realidad esperpéntica*, Madrid, Gredos, 1988: 1.^a 1969, p. 149.

⁶³ M. Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Barcelona, Barral, 1971, p. 46.

⁶⁴ *Isolina la Ex-Figurante. Apuntes de un apuntador*, México, Ignacio Cumplido, 1871, vol. I, cap. 7.

Entre otras muchas ocasiones, en la legendaria cena de Don Diego López de Haro con Pan de Oro, Zorrilla enseña y explicita esta genética, como vimos más arriba. Al final de su importante artículo, apuntalará Zorrilla:

Mi predisposición a lo fantástico y maravilloso las lecturas con que sustituía yo entonces los estudios que no hice, y la revolución social y política que se efectuaba en nuestro país, hacían de mi espíritu un molde caldeado a la temperatura más a propósito para recibir la masa informe con la cual había yo de modelar los monstruosos personajes de mis dramas y leyendas. ¡Qué germen de poesía y qué mujer [aquella Nicasia] para clasificarla entre los poéticos recuerdos! [...]. ¿De dónde se toman ahora los tipos de los personajes de nuestras novelas, de nuestros dramas, de nuestras zarzuelas, piecicillas y canciones? De las tabernas, de las encrucijadas, de las cárceles, de los lupanares y de las salas de espera de los juzgados, de los jurados y de los tribunales.

Personas como ella son las que han guardado en su corazón la raíz esencial que da porte al árbol de la cultura tradicional; las que recibieron en su memoria y transmitieron con su voz generosa y anónimamente el patrimonio inmaterial.

En *La regenta*, ese tenorio de provincia que es Álvaro Mesía se extraña y hasta disgusta ante el entusiasmo de Ana Ozores por una obra que lleva ya cuarenta años en cartel, cuando, en su opinión, “el *Don Juan* de Zorrilla ya sólo servía para hacer parodias”⁶⁵. Pero ¿qué otra cosa es la literatura –y todo el arte y, acaso, la misma vida– sino una monumental parodia? No se trata de acarrear un catálogo de obligaciones de Valle-Inclán hacia Zorrilla, que, por otra parte, manifiestamente existen. La función no es “la de encontrar palabras nuevas, más densas o más deslumbrantes, es la de ordenar un protocolo antiguo, perfeccionar la simetría o la concisión de una relación, llevar o reducir el pensamiento al límite exacto de un metro”. Puestas las escrituras de ambos sobre el atril “nos fascinamos –otra vez Barthes *dixit*– ante la formulación que las reúne, no ante su poder o su belleza propios”⁶⁶. Y si, en suma, he puesto a Valle *apud* Zorrilla es desde el convencimiento de que todo texto se construye como una taracea de citas adrede o involuntarias. No he pretendido desnudar a un santo para vestir a otro; mi señor es el lenguaje literario: *ni quito ni pongo rey*.

Palabras, palabras, palabras; escritas o dichas, son palabras. El viejo Zorrilla siente que está de más y preferiría, tensando el límite, una retórica silenciosa: la de la gestualidad⁶⁷. “Una buena mímica italiana –dirá–, contando a patadas en el tablado y a manotazos en el aire la muerte de Julio César o la presentación de Galileo al dux de Venecia me extasía”. Y, tanto o más, la ausencia de ademanes y gestos que, al fin y al cabo, también son un lenguaje, por lo que, ahora, prefiere el cancan porque “tiene la ventaja de que las bailarinas [...] no hablan, y la palabra es lo que mata el teatro y la humanidad; si no habláramos [...], la humanidad mímica y no parlante, hubiera bailado en vez de hablar; y jamás hubiéramos dado en pronunciar esos magníficos discursos académicos y congresiles, que jamás han aclarado”.

⁶⁵ Leopoldo Alas (Clarín), *La regenta*, Barcelona, Cortezo, I: 1884 y II: 1885; cito por la edición de Gonzalo Sobejano (Madrid,

Castalia, 1981, t. II, p. 49). “Clarín” le había dedicado a Zorrilla su primer volumen.

⁶⁶ *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires, siglo XXI, 1973, p. 50.
⁶⁷ II, 1988.

Zorrilla, en su última brega poética, viejo, cansado y ya de vuelta, se ve a sí mismo como “poeta nacional, de *lo que fue* mi nación”. Y, en la ceremonia granadina que le coronó como poeta, dejaba de su ánimo caer con melancolía: “Yo soy aquel de entonces, el trovador romántico”; el mismo y distinto de aquel que armoniosamente le decía al pueblo:

Acércate, escucha: yo tengo en mi ser
la esencia del canto y el germen del cuento.

No andaba falto de razones Valle-Inclán cuando sostenía que “sólo las obras cargadas de tradición están cargadas de futuro”. Zorrilla tiene en su ser memoria y voz, palabras y mensaje; tiene la esencia del canto y el germen del cuento.



La tradición oral y el arte verbal

Joaquín Díaz



El arte de hablar siempre sedujo al ser humano. En épocas remotas porque su eficacia transcendía la simple irracionalidad y confería al individuo un cierto poder. Más tarde porque el dominio de la palabra equivalía al dominio de las voluntades y de los sentimientos, de modo que se usó como un recurso para convencer o como un arma para vencer. Richard Wagner, músico romántico y por tanto artista evocador de los siglos oscuros, nos presenta en *Tannhäuser* una disputa medieval entre poetas improvisadores. Heinrich Tannhäuser y Wolfram von Eschenbach dirimen sus opiniones acerca de la naturaleza del amor, pie forzado que les ha propuesto el príncipe de Turingia. La sala donde se desarrolla el acto, especial para acontecimientos de este tipo, acoge a todos los nobles y sus esposas que han acudido a la llamada del príncipe para contemplar el reto y ser testigos del juego de improvisación cuyo ganador será premiado por la gentil Elisabeth, sobrina del príncipe. Tannhäuser, que ha pasado una larga temporada ausente de su tierra –en realidad ha descendido a los infiernos de la sensualidad donde reina Venus– ha renunciado a su vínculo con la diosa del amor convencido de que su “salvación” está en la Virgen María. La conversación con Elisabeth, previa a la reunión en la sala de los juglares, desvela que su amor por ella sigue intacto, pero en cuanto von Eschenbach inicia su cántico excesivamente espiritual, Tannhäuser, como poseído, grita la falsedad de un amor platónico y reivindica la plenitud del amor procedente de los sentidos...

“Para alabar a Dios, lejos, en sus alturas celestiales,
 elevad los ojos al cielo y contemplad las estrellas.
 La adoración conviene a tales maravillas
 Porque son intangibles. Pero lo que se ofrece a mis caricias,
 Ese corazón, esos sentidos, tan cerca de los míos,
 Ese cuerpo hecho de la misma carne
 Que se inclina hacia mí en dulce flexión...”

Eso es, precisamente, lo que le infunde vida al amor. Wagner hace confesar a Tannhäuser: “Sin deseo, qué arido puede ser el mundo”. Y es que para el artista romántico la lengua de Wolfram, esa que queda muda ante los encantos de Elisabeth, no termina de penetrar en la auténtica belleza y se conforma con contemplarla a distancia. Por eso, si Tannhäuser se arroja en los brazos de Venus no es sólo para satisfacer un instinto licencioso sino para desafiar lo establecido, para romper con las normas, tanto las morales como las estéticas.

Todos conocemos el escándalo que provocan sus palabras entre los nobles y la condena del príncipe a que peregrine a Roma para obtener el perdón del papa. Elisabeth le esperará rezando por su alma y, al regresar el penitente rechazado por el Santo Padre, se produce el maravilloso milagro del amor perseverante ya que la vara del peregrino florece, cumpliéndose así la condición impuesta por el papa para poder perdonar al pecador...

Wagner repite, situándolo en Nuremberg en pleno Renacimiento, el tema de la contienda poética. Walther von Stolzing, impresionado por la belleza de Eva, la hija de un famoso orfebre, se acerca a ella y le pregunta si está prometida. Aunque su padre ha acordado entregarla por esposa a quien venza en el torneo de canto del día siguiente, ella responde a la pasión con pasión y contesta: "O tú, o nadie". Walther se presenta a las pruebas para ser elegido maestro cantor pero, pese a la sinceridad de su canto, va transgrediendo una tras otra las normas y reglas del arte... También sabemos el final: el pretendiente de Eva, un rígido escribano, roba una composición de casa del zapatero y poeta Hans Sachs, quien precisamente la ha transcrito del propio Walther enamorado. El escribano la interpreta grotescamente y, ante las risas del público, echa la culpa de la autoría a Sachs, quien confiesa toda la verdad e invita a Walther –su verdadero creador– a que lo interprete él. La multitud queda repentinamente embelesada y los maestros cantores le proclaman vencedor. Walther rechaza el honor pero Sachs, ciñéndole la corona, le recuerda que los jóvenes no deberían despreciar el viejo estilo del arte. Entonces Eva cambia la corona de la frente de Walther a la del viejo zapatero, a quien todos, finalmente, aclaman como el jefe de los maestros cantores.

Wagner está jugando con elementos antiguos y nuevos, históricos y dramáticos pero, lo importante para nuestro caso, es que está rememorando en unas óperas ochocentistas una costumbre que fue muy frecuente en la época de los trovadores y aun después. Trovar, es decir encontrar el término, la palabra justa, el concepto exacto, la expresión adecuada. A mi juicio el argumento de Tannhäuser, por ejemplo, no es sólo un enfrentamiento entre el espíritu y los sentidos, sino un desafío orgulloso de la propia palabra, la búsqueda grislesca de la palabra nueva, sabrosa y fructífera, contra el verbo reiterativo que al repetirse una y otra vez sin sentido se ha estragado, ha corrompido su significado. A la comunicación abstracta, estrangulada por la idea, se opone el acto concreto de conocer dentro de una experiencia vital que aporta, como en el caso del amor, frescura y pasión al acto poético o musical.

Con parecidos fines –contender y obtener la aprobación de la audiencia por sus ocurrencias– se siguen hoy día celebrando las reuniones de troveros y de improvisadores que tanto éxito cosechan en Murcia, en Canarias, en Cuba o en Venezuela y a las que tanta atención dedican numerosos investigadores.

Pero independientemente de que el verso sea improvisado o no, incluso independientemente de que sea verso o sea prosa, estamos hablando de arte, es decir de una habilidad especial para hacer algo –en este caso para construir el edificio de una expresión que se va a usar para comunicar– y por tanto de un artificio sujeto a unas reglas y preceptos cuyo seguimiento requiere un proceso y una especialización. Ese proceso, que se produce

tanto en el arte culto como en el popular, es el que voy a tratar de describir remitiéndome a algunos ejemplos que me ayudarán a explicarlo. Comencemos por el primer paso de ese desarrollo, que parte de la propia mentalidad.

Mentalidad y educación

El hombre no nace desnudo. Le arropan al venir al mundo las sombras del pasado y le mecen ya los vaivenes de una identidad en forma de cuna con sus sabanillas, mantillas y ropones. La mentalidad es la cultura y modo de pensar que una persona adquiere en contacto con su familia y con el grupo humano que le rodea. Cuando esa cultura le caracteriza frente a otros, le confiere una identidad. Hay un tipo de identidad “natural”, procedente de la acumulación de valores éticos y estéticos, que se va produciendo en una comunidad a lo largo de su historia, y hay otra especie en la que, con todas esas cualidades, se construye un modelo de comportamiento colectivo, algo así como un espejo en el que nos reconocemos y nos reconocen los demás. Giner de los Ríos y Unamuno defendían, por constituir una historia diferente, la historia de las ideas, esa descripción interna de los hechos que nos podía hacer protagonistas de nuestras propias memorias y que nos autorizaba a escribir humanidad con mayúscula. Hay que reconocer, sin embargo, que el individuo, en cuanto tiene capacidad para pensar, prefiere eludir intencionadamente cualquier reflexión sobre las equivocaciones o los aciertos previos de sus antepasados y se prohíbe con obstinación pasar por un camino que haya sido transitado anteriormente. Tal vez si la civilización occidental se hubiese inclinado por la opción vital de los sofistas, por ejemplo, en vez de elegir las ideas socráticas, toda la evolución del pensamiento que conocemos se habría desarrollado de modo diferente. ¿Quién sabe si aún andaríamos preocupados por el perfeccionamiento de la retórica o nos deleitaríamos escuchando a un orador elocuente? La vida, sin embargo, como un barco mal pilotado nos ha llevado por otros derroteros y hoy la palabra es, cada vez menos, ese sistema más o menos perfeccionado de mediación entre personas, susceptible además de reflejar un modelo o patrón de existencia. Sócrates y Cristo fueron, por ejemplo, grandes renovadores que intentaron cambiar la sociedad predicando con la palabra un comportamiento ético y un idealismo: nueva religión, nueva moral, nuevas costumbres... Pero no escribieron nada y dejaron sólo la huella de su ejemplar presencia y de su esfuerzo imposible. A interpretar esa huella, en concreto la dejada por Cristo, dedicó la vida entera el jesuita francés Marcel Jousse, quien trató de traer a nuestros días, gracias a un estudio minucioso, el estilo oral que, según sus convicciones, tuvo que hacer tan atractiva la predicación de Jesús. El uso de la parábola no era, como algunos han dicho, consecuencia de la pobreza del lenguaje, sino el resultado de un sistema de comunicación funcional que sabía hacer bello lo cotidiano. No sólo se anunciaba un nuevo mundo sino que se hacía con fórmulas atractivas, convincentes, que envolvían al auditorio y le seducían sin remisión por serle tan familiares. Entre esas fórmulas, Jousse estudió las que asociaban el ritmo con el mensaje, pero también las que permitían incorporar lo aprendido a la existencia gracias a una especie de masticación y deglución de la palabra: lo que se aprendía se convertía de ese modo en algo vivido, porque no sólo se manducaba y se tragaba lo enseñado sino al propio enseñante tras una especie de ritual antropofágico en el que la deglución incluía la asimilación de las virtudes de lo comido. Jousse confiesa haber sentido la misma sensación en su infancia, al contacto con el lenguaje campesino de su tierra natal en el que el estilo concreto (comparaciones, oposiciones, paralelismo) iba

indefectiblemente unido a los gestos, las cosas y las imágenes. Oír y sentir, hablar y notar... No me refiero solamente, por tanto, a esa palabra divina que por especial intercesión convertía a los que la oían, aunque no supiesen a ciencia cierta lo que escuchaban (así dicen que le sucedió a San Vicente Ferrer predicando en valenciano a los franceses, quienes, sin entender nada, quedaron rendidos ante la fuerza y el ímpetu del orador). Me estoy refiriendo también a esa palabra capaz de transmitir elementos y contenidos artísticos, sociales y culturales. La mentalidad campesina, por ejemplo, no actúa ni reacciona de igual modo cuando necesita explicar lo vivido que cuando precisa describir lo imaginado. Para diferenciar ambas actitudes, yo las llamaría a una descripción activa y a la otra descripción pasiva. Pondré un ejemplo. El romance de “La loba parda”, caso de descripción activa y sobradamente conocido, es una sucesión de versos octosílabos en rima asonante pero su contenido no es sólo un tema rústico más; está escrito en términos de preservación del territorio y de la propiedad, es decir es algo vivido cuyos términos se pueden extraer de la propia existencia y cuya idea –idea es forma en griego– se viene a la mente de manera concreta: loba, cabaña, redil, perros... Si tuviésemos que traducir sus primeros versos a un lenguaje antropológico, deberíamos hacer la siguiente reflexión:

Estando yo en la mi choza/ pintando la mi cayada
vi venir a siete lobos/ por aquellas emboscadas...

La transcripción podría ser: “Yo, situado en el centro de mi mundo, es decir en el lugar en que tengo mi hogar y desarrollo buena parte de mi trabajo –trabajo que me da apellido y me caracteriza– observo venir a un enemigo (en este caso un animal cuyas artes de caza amenazaron a otros individuos desde tiempos remotos) saliendo del bosque, esto es, del lugar que, por cerrado y oscuro, me es desconocido y me asusta”.

Espero no haber sido demasiado atrevido en mi interpretación, pero, si de lo que estamos hablando es de mentalidad y ésta puede definirse como el conjunto selecto de caracteres y pensamientos que habitualmente caracterizan al espíritu y las creencias de un individuo o de un grupo, entonces estamos ante una mentalidad pastoril que se manifiesta en múltiples aspectos: soledad que invita a la reflexión, preocupación por las relaciones con el entorno natural, preservación de la propiedad pecuaria, etc. Se podría añadir además que, en efecto, las distintas versiones del romance hablan, al referirse al trabajo que está el pastor ejecutando en su choza, de pintar la cayada, remendar la zamarra, ahondar la cuchara o simplemente vigilar su majada: en una palabra, de trabajar sobre o con elementos del propio entorno, como digo. Al describir el sitio desde el que vienen los lobos, se habla de oscura cañada, oscura montaña, espesa cañada, triste montaña o sierras nevadas, por lo general, es decir un lugar sombrío y peligroso. El mensaje que quiere transmitir el autor tiene posibilidades de perpetuarse, pues no es circunstancial y, pese a su apariencia y el primer tiempo del verbo, tampoco excesivamente personal. Me parece que estamos ante un poeta que conoce el oficio de pastor. Es más, yo diría que quien compuso el romance era un pastor de los muchos que esperan en el limbo poético su imposible ascensión a los cielos de la fama. Como dato que corrobore su extracción diré lo siguiente. En algunas versiones antiguas o sin fragmentar, los primeros octosílabos dicen:

Las cabrillas altas iban/ y la luna rebajada
las ovejas de un pastor/ no paran en la majada.

No es novedad especial el dato de que los pastores, sin necesidad de ingenio alguno para medir el paso del tiempo, sabían qué hora del día o de la noche era por la posición del sol o de la luna en el firmamento; especialmente durante el período nocturno sabían, según la época del año y la posición de las estrellas, cómo evolucionaba el cielo. Repito que quien escribió el romance completo conocía la importancia de las Cabrillas –las siete estrellas también llamadas Pléyades– en el signo de Tauro y el peligro que suponía para el ganado en el aprisco ese “estar la luna rebajada” o “arrebataada”, según las versiones. Conocía además que, en esas circunstancias, el ganado se asustaba e inquietaba con más facilidad. La manipulación o el uso posterior del poema por parte de cantores que no entendían ese hecho ni le daban importancia, precipita su eliminación del poema. La funcionalidad es implacable y no perdona versos o pasajes inútiles, por hermosos que sean o por apropiados que hubiesen parecido en el momento de escribirlos.

Hemos visto cómo transcribe en palabras un poeta popular sus impresiones acerca de un suceso acontecido en su entorno y relacionado con su vida y su oficio, transformando esas impresiones en expresión que llega a convertirse con el tiempo y el uso en algo tópico. El lobo como animal peligroso y el bosque como espacio prohibido son arquetipos frecuentes. Recordemos como paradigma el cuento de caperucita roja...

Pero veamos ahora otro ejemplo, el de la descripción pasiva, en el que una mentalidad campesina debe dar explicación a un hecho mágico que llega en forma de relato. He elegido el cuento de “La cenicienta” –por estas tierras llamada la “marrana cenicienta”–, del que voy a recordar los pasajes principales. Un padre tiene tres hijas y tiene que salir de viaje fuera de España. Las pregunta que qué quieren que les traiga. Las dos mayores eligen objetos que las embellezcan. La pequeña, ante la sorpresa y la risa de sus hermanas –que la desprecian–, prefiere que le traiga una vara de nogal con tres nueces. Poco después se anuncia un baile para casar al príncipe y las mayores se engalanan con sus regalos; la cenicienta pide a la varita de la virtud las mejores joyas durante tres noches seguidas: “Varita de la virtud, por la nuez primera que me salga un vestido...más bonito que el de mis hermanas”. La varita se lo concede y ella enamora al príncipe. Éste no descansa hasta que la encuentra, se casan y son felices. Me interesa destacar que en el cuento no aparece para nada el hada buena que se menciona en versiones francesas o de otros países europeos. En esta zona apenas se habla de hadas y cuando se hace se asimila su poder al de las brujas o hechiceras, lo cual nos recuerda la definición que de hada se da en el *Diccionario de Autoridades*: “Aquellas mugeres que fingieron los antiguos ser Ninphas, que estaban encantadas; y también creyeron ser las Parcas...corresponde a lo que oy llamamos Hechiceras”. Es decir, que cuando ha de intervenir algún poder sobrenatural para transformar a cenicienta en una mujer atractiva, es la “varita de la virtud”, con el propio concurso de la protagonista, la encargada de hacerlo. Esa vara de la virtud (entendido el término virtud como “fuerza de las cosas para causar sus efectos”, según aparece en la primera acepción del DRAE) parece más una vara criptestésica capaz de buscar minerales o fuentes subterráneas, que la varita mágica de las hadas que abundan en los cuentos modernos. De he-

cho, las hadas aparecen en castellano sólo como las traductoras del destino, mientras que las hechiceras (es decir las hacedoras de algo artificioso o mágico) y las brujas (esto es, las personas con fuerza para actuar sobre la naturaleza o hacer de mediadoras; recordemos que bruja se sigue llamando también en español al turbión que levanta el polvo en los caminos o tierras) se parecen mucho más a la fuerza mágica de nuestra versión. Nadie cuenta correcta o naturalmente algo en lo que no cree y, precisamente por eso, la cenicienta aparece en el relato como lo que es y como la suponía nuestra narradora: una mujer peculiar con poderes especiales y no la hijastra blanda y abandonada que necesita el apoyo de un hada para enfrentarse a su destino. Esto nos llevaría, y este no es el lugar ni la ocasión, a discutir acerca de los tipos de relato, habitualmente considerados por los estudiosos como “falsos” y “verdaderos” para quien los cuenta. Me quedo con la frase de Levi Strauss para explicarlo: “La función del mito es proporcionar un modelo lógico para resolver una contradicción”.

En el caso que acabamos de ver de la cenicienta, la mentalidad del narrador estaría usando una idea, es decir la imagen que su educación le ha transmitido de una fuerza sobrenatural, mientras que en el primer caso estaríamos hablando del uso de conceptos, es decir de ideas que concibe o forma el entendimiento, o sea de seres o elementos vistos y vividos: lobas, perros, bosques, etc. Ambas situaciones, eso sí, buscarían “modelos lógicos”, o sea modelos que sigan las normas del conocimiento, y, en este caso, del conocimiento tomado de la mentalidad tradicional.

Tampoco es igual la mentalidad de un pastor que la de un labrador. La actividad y el entorno han ido forjando para cada uno diferentes aliados y distintos enemigos. Recuerdo, a este respecto, la poesía inventada por un labrador que tuvo que abandonar su pueblo, en Cuenca, porque iba a ser anegado por un pantano. Al llegar al pueblo de colonización que el Estado les había asignado en Valladolid, la noche y los recuerdos le hicieron brotar unos versos. En ellos se reflejaba la incertidumbre ante el nuevo destino pero también la tristeza por abandonar a sus antepasados en un cementerio que quedaría bajo el agua y las dudas sobre las cualidades de la nueva tierra. Su mentalidad le llevaba a dar importancia a tres binomios con los que tenía relación: los antepasados y el tiempo (es decir lo vernáculo), la familia y el entorno nuevo (lo social), y, por último su oficio y sus propios sentimientos (es decir, lo personal). Ahí estaban las claves de su vida: creencias, tiempo y espacio como motores de la expresión poética. Ya tenemos una falsilla sobre la que se irán escribiendo los renglones de la oralidad. Esa falsilla será determinante para seleccionar los temas preferidos y para memorizar las expresiones que se produzcan o se aprendan sobre esos mismos temas. Pero antes hay que convertir en palabra lo imaginado.

Verbo

El verbo se puede definir como el sonido o sonidos que expresan una idea. Su misión, por tanto, es fijar esa idea. Quien va a usarlo, debe introducir sus ideas y conceptos en el recipiente de la palabra, modelando a la fuerza el contenido y luchando contra el continente hasta hallar términos precisos y preciosos. Del mismo modo que un ebanista utiliza su gubia para desbastar la madera, o el herrero machaca el hierro para dar al metal la forma deseada, el poeta o el creador libran un combate singular con la palabra.

Me interesa traer aquí un ejemplo de esa lucha: cómo se expresaba un poeta popular, pastor trashumante de Prioro, en una de sus primeras creaciones pasadas al papel, tratando de describir su emoción ante la posibilidad, no sólo de hilvanar versos, sino también de comunicar sentimientos o incluso de buscar en las palabras su misterio, ese secreto significado que contienen y atesoran sólo para quien tenga voluntad de encontrarlo:

Con decisión y optimismo
me puse a hacer poesía
y resultó que soy poeta,
cosa que yo no sabía.
Empecé a llenar cuartillas
en prosa, y no me salían
las ideas tan apropiadas
como yo de ellas quería
y en un arranque postrero
ataqué a la poesía
descubriendo ahí un secreto
que me llenó de alegría...

Ese “ataqué”, concebido como una logomaquia, entendido el término en el sentido de luchar contra cada una de las palabras, vencerlas y obligarlas a que nos entreguen todo su valor. No es necesario decir, que el poeta popular no sólo sabe contar historias, relatos razonables en los que él mismo o su mundo estén presentes, sino que usa las palabras para crear absurdos o imágenes abstractas, a las que desde luego contribuye su habilidad pero también la casualidad que puede llegar en forma de piqueta fragmentaria o de ignorancia semántica. Luego, lo escribe para no olvidar la creación. Ahí es precisamente donde se diluye la responsabilidad poética del creador popular y comienza la actividad del autor-legión pidaliano, que primero lee, luego memoriza, después recita y termina puliendo aquí, eliminando allá o zurciendo historias que jamás hubiesen sospechado sus autores que vendrían a juntarse. Una poetisa moderna, Susana Romano, cuenta una experiencia idéntica a la del pastor mencionado y la titula curiosamente Verbomaquia:

No está en la mano la caricia figurada
ni en la boca el amor que se desglosa
ni en la esencia o aroma está la rosa
ni en el cuello está el beso de la amada.
Y se hace cuerpo sólo al ser nombrada
La palabra en que se halla cada cosa
Y que el silencio torna misteriosa
Y la voz la retorna renovada.
Al principio está el verbo que se posa
En el lugar incierto de la nada
Y hace nacer al hombre y a la esposa.
Y evoca con el nombre dado a cada
Instancia, que al decir deviene cosa
Que niega su existencia si es callada.

Hermosa vía para mostrarnos el camino que siguen la idea y el concepto para nacer, para llegar a convertirse en verbo y alcanzar su naturaleza formal.

Observemos, por otra parte, que quien transporta sus imágenes y conceptos a un lenguaje formal se comporta de manera diferente si ese lenguaje va a ser oral o escrito. El lenguaje literario se crea pensando en el lector y el oral en el oyente y es evidente que ambos tienen diferentes exigencias. Eso sí, quien actúa para transmitirlo después, tiene la ventaja de que puede mezclar ambos estilos, literario y oral, en su representación, haciendo uso indistinto de las dos fuentes. La fuente oral no debe ser analizada desde los patrones estéticos de la literatura. La hermosura y complejidad de las producciones orales cuentan con muchos más elementos que las producciones escritas, como pueden ser dicción, entonación, intención, melodía... No hay ejemplo mejor que el romance del Arado para comprender cómo se complementan los conceptos y las ideas en un solo texto. El léxico rico, y sin embargo conocido para el labrador, de las partes del arado, se usa en forma paralelística para irlo comparando con momentos o circunstancias de la Pasión de Cristo. Algo similar sucede en La Baraja, texto en el que se reflexiona sobre las figuras del juego de cartas y los misterios de la crucifixión. De nuevo el modelo lógico para lo inexplicable. Pero además de esa complementariedad entre idea y concepto, la realidad es que lo oral y lo escrito no se producen en estado puro casi nunca. Todos sabemos cómo un poeta culto recita sus propias invenciones antes de escribirlas para ver cómo le suenan y también conocemos la costumbre de leer en público los pliegos para que se convirtieran, a partir de ese instante, en material condicionado por la memoria y la oralidad de los oyentes iletrados.

Desde hace siglos, pues, lo escrito y lo oral se entremezclan en una combinación difícil de controlar y de seguir.

Forma y expresión

Lo que hace la forma es fijar el verbo y la expresión en un marco. De ese marco existen varios tipos. A veces la expresión se encarna en una fórmula, y requiere por tanto un principio y un fin. El interlocutor, la persona que escucha, debe conocer el marco, estar habituado a sus límites y compartir patrones culturales básicos. Quien usa el lenguaje debe justificar constantemente su relación con él. Tal relación obliga a dominar las fórmulas de expresión, algo que parece estar vedado a las nuevas generaciones, decididas a convivir con los avances tecnológicos más sorprendentes pero despreocupadas del vocabulario como eje de la comunicación verbal. Hay que reconocer, sin embargo, en honor a la verdad que, pese a la poca importancia dada a la tradición oral como fuente de conocimiento, la situación ha mejorado últimamente, ya que algunos jóvenes buscan con interés sus propias raíces en el patrimonio tradicional. Todo ese material, es bien sabido, se manejaba y se entregaba en dos ámbitos, el familiar y el público, en los que encajaban mejor unas u otras formas de expresión: los cuentos y algunas canciones y romances, se escuchaban en casa; en la iglesia, en el trabajo o en la fiesta se interpretaban desde antiguas misas o vetustas representaciones –de Navidad o pasión– hasta coplas de baile para animar a la concurrencia en los salones o en las eras. Casi siempre eran los mismos quienes se ocupaban de comunicar y hacer evolucionar todo ese repertorio; gente especializada en atesorar y transmitir –con gran memoria y excelentes dotes gestuales– tan rico y peculiar le-

gado, cuyas mejores muestras se han ido catalogando y publicando principalmente en los últimos cien años. A esos especialistas familiares habría que añadir otros personajes como el músico local o el coplero ambulante, que aportaron durante siglos nueva savia al árbol común de la tradición. Uno y otro aprendían y transmitían canciones y romances generados en la ciudad; temas creados por poetas o músicos de cultura urbana pero con características adecuadas para ser popularizados también en el medio rural. La llegada de la radio y posteriormente de la televisión a los pueblos acortó las distancias y eliminó diferencias, actuando como un vendaval que se llevó en su turbión casi todo lo peculiar.

El cualquier caso, parece que un repertorio se crea a partir de la mentalidad personal y de los rasgos identitarios. Sólo de ese modo se explicaría que algunos romances o relatos épicos, algunas leyendas en las que aparecen mitos o algunos cuentos de oscuro simbolismo hayan sobrevivido al paso del tiempo protegidos contra el olvido y blindados contra el anacronismo. De baladas como la de “Amor más poderoso que la muerte” o “Delgadina”, la mentalidad popular salva y destaca los conceptos morales que dan fuerza al relato, no su descripción misma. Es decir, quien transmite esos textos está más preocupado por reflejar la relación entre el conde Olinos y su suegra o entre Delgadina y su padre, que los ropajes o el color del caballo o los detalles del palacio. La pintura, por tanto, es de símbolos y no de colores o paisajes. Quien repite los versos antiguos que en su origen tuvieron una justificación, busca ahora una trama que dé sentido a su mundo de creencias y relaciones. Si nos damos cuenta, casi todos los romances pueden dividirse en dos grandes apartados –religiosos y profanos– y casi todos, asimismo, nos presentan un personaje de protagonista (con sus cualidades o defectos), o una pareja (con sus relaciones más o menos diversificadas) o un asunto familiar (que ejemplifica y da solución a determinadas situaciones). Por imitación o rechazo se va produciendo así una asimilación de comportamientos que encauzan la educación de los más pequeños. Otra cuestión es que esos comportamientos vengan condicionados por ideas religiosas, sociales o políticas, matizando o dirigiendo el repertorio hacia una moralidad determinada en detrimento de una moral natural. En cualquier caso, en el primero o dos primeros versos de un poema, por ejemplo un romance, ya se marcan las características que habrá de tener como continente y como contenido: su esquema rítmico, sus cadencias y acentos, su estructura sonora... además aparece ya el protagonista y se intenta definirle.

Actuación

Actuar, interpretar, es plasmar la expresión en una representación única e irrepetible que exterioriza la forma y le añade gestos y detalles. La actuación diferencia al arte verbal de la literatura. Como se ha dicho tantas veces, en el patrimonio oral esa exteriorización sigue el siguiente proceso: se parte de unas creencias (tradición), esas creencias se transforman en expresiones susceptibles de ser transmitidas (creación) y se exponen finalmente ante un público (práctica). Jacobson veía en ese proceso seis factores fundamentales: un hablante, un oyente, un código, un mensaje, un contexto o referente y una conexión psicológica entre hablante y oyente. En toda esa evolución se utilizan marcos adecuados para la correcta comprensión de lo que se quiere transmitir (lenguaje común, conocimientos tópicos, etc.), pero también se concede gran importancia a una imprescindible fidelidad a la tradición que se manifiesta en la elección de determinadas fórmulas de un lenguaje an-

tiguo constitutivas de un código especial, conocido por los que escuchan. Sobre la base de ese código antiguo está construida una parte del repertorio que cada generación reconoce como propio. La experiencia de Constantin Brailoiou en su trabajo de campo es significativa. El musicólogo rumano recogía en cada pueblo por separado a intérpretes de cada una de las cuatro generaciones que constituían un grupo de población: niños, mozos, adultos y ancianos. Un tanto por ciento de canciones representaba el núcleo de temas que cada generación añadía al repertorio común identitario y otro tanto por ciento estaba constituido por aquellos temas que todas las generaciones conocían y aceptaban como “propios” de la comunidad. El equilibrio entre estos dos repertorios constituía la clave correcta para la conservación y evolución de lo que se transmitía oralmente a través de una puesta en escena.

Casi siempre la actuación conlleva unos elementos imprescindibles que le dan carácter y marcan diferencias. Esos elementos son el evento, el acto, el lugar, el o los protagonistas, el género, el receptor y el destinatario. Por poner un ejemplo que explique cada paso podríamos hablar de una rogativa (que es el evento), de una procesión (que sería el acto), de los campos (que sería el lugar donde se desarrolla el acto), de las cantoras interpretando texto y melodía (que serían los emisores o protagonistas), de un canto para pedir agua (que sería el género), de los asistentes al acto (que serían los receptores) y del santo, virgen o cristo (que serían los destinatarios). Quien comunica este evento y sus circunstancias conoce exactamente la trascendencia de cada paso y el papel que debe jugar –sea de protagonista, sea de simple acompañante– en cada momento. Ese papel viene determinado además por factores como el sexo, el oficio, el encargo, etc. En tiempos recientes, un nuevo elemento ha venido a incorporarse de forma accidental a la actuación: la diferencia que se observa en el resultado de la transmisión oral cuando la actuación se produce ante un público habitual o ante un recopilador. Es normal que quien transmite, sospeche que la persona que le está entrevistando fuera del momento concreto de la intervención ritual, no va a comprender necesariamente los patrones o marcos culturales que él está usando. Debe traducirle, por tanto, y no seducirle, como haría con sus convecinos. El esfuerzo es mayor y el resultado notoriamente distinto.

El ejercicio de seducción, sin embargo, se desarrollaba en varios planos en los que intervenían la belleza, la sorpresa, la naturalidad, la frescura, elementos todos ellos combinados o aislados pero siempre usados como recurso para reclamar la atención y para mejor comunicar el mensaje que habría de quedar grabado en la memoria.

Memoria

La vida de la cultura tradicional siempre ha estado en constante agonía, en perpetua lucha contra el olvido y contra la molicie del abandono. El interés, la dedicación, el gusto por lo propio y por los valores que pudiesen hacer más digna y más cierta la existencia fueron, durante siglos, el antídoto más eficaz contra aquella crónica expiración. Todos los conocimientos que se transmitían –fuese en forma de prosa o de poema, cantados o no– requerían una atención especial para ser fijados y una memoria tenaz para ser recordados y repetidos. Algún reflejo instintivo y especial actuaba contra la desidia y la negligencia, para prolongar, más allá del tiempo, los mitos y sus personajes, la identidad y sus formas, la

cultura y sus recursos. Creo que si desapareciese todo eso algún día estaría en peligro la especie humana y su propia estimación.

Las modernas recopilaciones vienen a descubrirnos un secreto a voces. Se transmite en forma de melodías, recitados o escritura algo más que situaciones y temas concretos. Se entregan signos, enigmas, claves para interpretar la vida por encima de la estética, de la moda o de la propia voluntad de los individuos.

Pero independientemente de lo que se entrega, la memoria tiene sus métodos especiales, sus reglas mnemotécnicas, que sabemos surten efecto a partir de fórmulas no escritas. El campanero sabe cuándo debe usar su mano izquierda para dar un badajazo porque la nota de la cancioncilla que está interpretando por lo bajo es más aguda que la que da paso a la mano derecha que es la grave. Un grupo de danzantes de palos usa, asimismo, determinadas cancioncillas –algunas han quedado como “supervivencias” de la lírica medieval– para saber dónde y cuándo golpear los palos del compañero y sincronizar los movimientos acertadamente. Una cantora de romances recuerda largas tiras de versos porque hilvana de continuo los bloques formados por una frase musical que contiene a su vez uno o dos octosílabos. Lo importante es recordar “con holgura” la base musical para encajar en ella el texto mentalmente unas décimas de segundo antes de pronunciarlo y para poder zurcir apropiadamente la nota final de un bloque con la primera del siguiente, de ahí la importancia que tienen ambas notas cuya relación es esencial. Cada bloque puede contener fórmulas conocidas, frases, partes de diálogos, etc. que darán pie al siguiente y que serán repetidas hasta ser memorizadas. La representación interna de la acción tiene un papel capital en el desarrollo adecuado del argumento y en la recordación de los parlamentos. Como digo, una palabra, una frase, incluso una nota o una cadencia, pueden ser la clave para encabalar inmediatamente la continuación. Es lo que denominamos redundancia, cuya aplicación es aún más determinante que la repetición. La redundancia consistiría en repetir palabras concretas del mensaje, lo que permitiría, aun produciéndose una pérdida de parte de ese mismo mensaje, reconstruir su contenido fundamental aunque se produjesen variantes formales, que son el origen de las versiones.

En cualquier caso, parece advertirse una cierta diferencia entre memoria y recuerdo. En el sufijo “memor” habría un uso voluntario de la inteligencia, mientras que en la recordación intervendría el corazón. La primera, por tanto, sería el método para hacer presente el motivo. Y motivos, personales o colectivos, ha habido y hay muchos: recuerda el individuo los cantos de su niñez y se despierta todo un mundo emotivo y poético. Los sefardíes recordaban para sobrevivir. Los serbios para mantener la identidad. Los navajos para seguir creyendo en el sol, la luna y el viento. La memoria, entendida como la facultad de rescatar del pasado elementos fecundadores de la personalidad y de la vida, oscila así entre un recuerdo genético y la historia común. Pero si su uso va más allá del simple recurso para inventariar datos y se reconoce como un principio eficaz sobre el cual articular ideas y relacionar conceptos y creencias... ¿qué futuro puede aguardar a una sociedad que renuncia voluntariamente a todo eso? Antes de que los antiguos designaran a Mnemosina como la musa protectora de la memoria, su hermana Polimnia ya presidía los himnos y cantos en honor de los dioses y de los héroes. Según la tradición, Polimnia tenía la facultad de aprender y

de recordar, por eso se la representaba en actitud de reflexión. Su emblema era una mano tirando de una oreja, lo cual significaba la primitiva costumbre de dar un tirón de orejas al que había olvidado algo. Tal vez sea el momento de recordar a la sociedad actual en cuánta medida es deudora de la voz y la memoria y, asimismo, sea el momento oportuno para darle un tirón de orejas necesario y estimulante.

Currículos

Luis Alberto de Cuenca y Prado nació en Madrid el 29 de diciembre de 1950. Doctor en Filología Clásica por la Universidad Autónoma de Madrid, es profesor de Investigaciones Científicas (CSIC). Ha sido Director del Instituto de Filología del CSIC (1992-1993), Director del Departamento de Publicaciones del CSIC (1995-1996), Director General de la Biblioteca Nacional (1996-2000) y Secretario de Estado de Cultura (2000-2004).

Como poeta ha publicado, entre otros libros, *Elsinore* (Madrid, Azur, 1972), *Scholia* (Barcelona, Antoni Bosch, 1978), *La caja de plata* (Sevilla, Renacimiento, 1985, Premio de la Crítica 1986; edición crítica a cargo de Javier Letrán: Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2002), *El otro sueño* (Sevilla, Renacimiento, 1987), *El hacha y la rosa* (Sevilla, Renacimiento, 1993), *Por fuertes y fronteras* (Madrid, Visor, 1996: segunda edición ampliada, San Sebastián de los Reyes, Universidad Popular José Hierro, 2002), *Los mundos y los días. Poesía 1972-1998* (Madrid, Visor, 1999) y *Sin miedo ni esperanza* (Madrid, Visor, 2002).

Entre sus libros no poéticos figuran: *Floresta española de varia caballería* (Madrid, Editora Nacional, 1975), *Necesidad del mito* (Barcelona, Planeta, 1976), *El héroe y sus máscaras* (Madrid, Mondadori, 1991), *Etcétera* (Sevilla, Renacimiento, 1993), *Las cien mejores poesías de la lengua castellana* (Madrid, Espasa Calpe, col. Austral, 1998), *Señales de humo* (Valencia, Pre-Textos, 1999) y *Baldosas amarillas* (Madrid, Celeste, 2001).

Ha desempeñado una labor asidua como traductor de diferentes lenguas, clásicas y modernas, obteniendo el Premio Nacional de Traducción en 1989 con su versión del anónimo *Cantar de Valtario*, publicada por Siruela.

Antoni Rossell es profesor titular de la *Universitat Autònoma de Barcelona*. Licenciado en Filología Clásica y Románica, ha realizado numerosas publicaciones sobre literatura y música. Entre sus últimas publicaciones están: *Literatura i Música a l'Edat Mitjana: Vol. I Èpica; Vol. II Lírica* (Dinsic-Barcelona 2004). Es Director del Arxiu Occità (Institut d'Estudis Medievals) de la Universitat Autònoma de Barcelona. Director e intérprete de música medieval. Creador y Director del C. Courtly Music Consort. Entre sus últimas grabaciones se pueden destacar: *Trobadors Catalans* (Columna-Música 2003), *Los Romances del Quijote Catalans* (Columna-Música 2005), *Las Cantigas de Santa María y Galicia* (Consello da Cultura Galega 2005).

Ismael Fernández de la Cuesta nació en Neila (Burgos) en 1939. Catedrático del Real Conservatorio de Música de Madrid, musicólogo e intérprete de prestigio internacional. Posee numerosos galardones, discos de oro y platino, especialmente por sus CDs *chant y chant two*, de canto gregoriano y litúrgico en general. Ha escrito más de una docena de libros y centenares de artículos de musicología medieval, especialmente sobre el canto llano y sobre los trovadores. Durante once años ha sido Presidente de la Sociedad Española de Musicología de cuya Dirección es miembro vitalicio. Creador y Director del Coro de Canto Gregoriano. The Gregorian Chant Choir of Spain. El diccionario inglés de la música, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, le consagra una entrada. Entre sus publicaciones son dignas de mencionar las siguientes más recientes: *Manuscritos y fuentes musicales en España. Edad Media* (Madrid, Alpuerto, 1980); *Historia de la Música Española. 1. Desde los orígenes hasta el 'ars nova'* (Madrid Alianza Música, n.º 1, 1983, 2.ª ed., 1998, 4.ª

ed. 2004); *Antiphonale Silense. British Library. Mss. Add. 30.850*. Introducción, índices y edición (Madrid, SEdeM, 1985); *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 10 vols. Dirección de Ismael Fernández de la Cuesta, Emilio Casares Rodicio y José López Caló. (Madrid, SGAE, 2000-2002).

Tatiana Bubnova Gulaya nació en San Petersburgo, Rusia, en 1946. Filóloga romanista y catedrática de español en la Universidad Estatal de Leningrado, a partir del año 1975 obtuvo el Doctorado en Literatura Hispánica en el Colegio de México. Miembro del equipo técnico de la *Nueva Revista de Filología Hispánica*. Trabajó en el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios (1980-1982) en el Colegio de México, así como en la Secretaría de Educación Pública, Dirección General Adjunta de Contenidos y Métodos Educativos. Es una de las grandes especialistas y traductoras de la obra de M. Bajtín sobre quien ha escrito y publicado numerosos libros y artículos, además de haber participado en innumerables congresos y simposios. Directora de la revista *Acta Poética*, a partir de diciembre de 2002, entre sus publicaciones se cuentan las siguientes: *F. Delicado puesto en diálogo: las claves bajtinianas de La Lozana andaluza* (México, UNAM, 1987); *Contrapunto a cuatro voces en los caminos de aire. Pequeña antología de cuatro poetas rusos: Anna Ajmátova, Osip Mandelstam, Borís Pasternak, Marina Tsvetáieva*. Introducción, comentarios, notas y traducciones de Tatiana Bubnova (México, UNAM, 1991); Joseph Brodsky, *Poemas*, versiones, introducción y notas de Tatiana Bubnova (Córdoba (Argentina), Alción Editora, 1996); Mijaíl M. Bajtín, *Yo también soy (Fragmentos sobre el otro)*, selección, traducción, comentarios, prólogo de Tatiana Bubnova (México D.F., Taurus, 2000) (col. La huella del otro).

Salvador García Castañeda es Licenciado en Filosofía y Letras por la Universidad de Oviedo y Ph.D. en Romance Languages por la University of California en Berkeley. Desde hace muchos años es catedrático de Literatura en la Ohio State University. Su dedicación y especialización en el costumbrismo español está plasmada, entre otras, en las siguientes publicaciones: *Las ideas literarias en España entre 1840 y 1850* (Berkeley and Los Ángeles, University of California Press, 1971); *Don Telesforo de Trueba y Cosío (1799-1835). Su tiempo, su vida y su obra* (Santander, Institución Cultural de Cantabria, 1978); *Miguel de los Santos Álvarez (1818-1892). Romanticismo y poesía* (Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1979); *Los montañeses pintados por sí mismos. Un panorama del Costumbrismo en Cantabria* (Santander, Ayuntamiento de Santander, 1991); *Telesforo de Trueba y Cosío (1799-1835) Del periodismo al costumbrismo. La obra juvenil de Pereda (1854-1878)* (Spain, Universidad de Alicante Press, 2005).

Bénédicte Vauthier es licenciada en Filosofía y en Filología Románica (Université Libre de Bruxelles). Doctora en Filología Románica. Actualmente es profesora titular de Literaturas hispánicas en la Universidad de Lieja. Entre sus publicaciones cabe destacar: Miguel de Unamuno, *Manual de Quijotismo, Cómo se hace una novela, Epistolario Miguel de Unamuno/Jean Cassou* con su estudio preliminar "Censura y retórica de la cólera en el diario éxtimo del exilio" y notas de Bénédicte Vauthier (Salamanca, Universidad de Salamanca, 2005); *Arte de escribir e ironía en la obra narrativa de Miguel de Unamuno* (Salamanca,

Universidad de Salamanca, 2004); *Memoria(s) de Argelia. La literatura francófona –argelina y francesa– al servicio de la historia (Antología)* (Estudio, edición y notas de Bénédicte Vauthier) (Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2004. Editora y coordinadora); *Mijail Bajtín en la encrucijada de la hermenéutica y las ciencias humanas*. Edición al cuidado de Bénédicte Vauthier y Pedro M. Cátedra (Salamanca, Semr, 2003. Editora); Miguel de Unamuno, *Amor y pedagogía*, seguido de *Epistolario Miguel de Unamuno/Santiago Valentí Camp*. Introducción, comentarios y notas de Bénédicte Vauthier (Madrid, Biblioteca Nueva, 2002); *Niebla de Miguel de Unamuno: A favor de Cervantes, en contra de los "cervantófilos"*. Estudio de narratología estilística (Bern, Peter Lang, 1999).

Joaquín Álvarez Barrientos es doctor en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid e investigador del Instituto de la Lengua Española del CSIC, cuyo Departamento de Literatura Española dirigió entre 1994 y 2000. Ha sido profesor en diversas universidades de Europa y América. Pertenece a distintas sociedades dedicadas al estudio de los siglos XVIII y XIX y es miembro del consejo de redacción de revistas especializadas en esas épocas.

Ha publicado trabajos sobre la literatura popular y sobre los siglos XVIII y XIX; ha colaborado en historias de la literatura como las de Espasa-Calpe (1995), Trotta (1996) y Cambridge (2004), y editado, solo o en colaboración, obras de teatro de los siglos XVIII y XIX como *El anillo de Giges* (1983), *Brancanelo el herrero* (1987), *La comedia nueva o el café* (2000), *Don Pedro Calderón* (2000); novelas como *Fray Gerundio de Campazas* (1991), *La filosofía por amor* (1995), *El emprendedor* (1998), *Colección de cuentos morales* (2002); las *Memorias de un setentón*, de Mesonero Romanos (1994); el volumen colectivo *La República de las letras en la España del siglo XVIII* (1995); las *Fuentes etnográficas en la novela picaresca: Los Lazarillos* (1983); el *Diccionario de literatura popular española* (1997), las *Actas sobre teatro popular en España* (1987) y el homenaje a Francisco Aguilar Piñal (1996), el *Sistema de adornos del Palacio Real de Madrid*, de Martín de Sarmiento (2002).

Es también autor de *La novela del siglo XVIII* (1991), de *Madrid en la novela, II (1700-1850)* (1993), de *Costumbrismo andaluz* (1998), de la *Guía histórica de las bibliotecas de Madrid* (2001), de *Las palabras del músico. Conversaciones con Joaquín Díaz* (2001), *Se hicieron literatos para ser políticos* (2004) y de *Ilustración y Neoclasicismo en las letras españolas* (2005).

Jean-François Botrel, nacido en 1942 (Rennes, Francia), es catedrático emérito de Lengua y Cultura hispánicas en la Universidad francesa de Rennes 2, de la que fue Rector de 1982 a 1986. Ha sido delegado del Ministerio de Educación en Córcega (1990-1992) y director del Institut National de Recherche Pédagogique (1993-1996).

Es autor de más de 150 contribuciones a la historia cultural de la España contemporánea, con especial dedicación a la historia del libro, de la prensa y de la lectura [*La Diffusion du livre en Espagne (1968-1914)* (1988); *Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX* (1993); codirección de la *Historia de la edición y de la lectura en España* (2003), etc.]; los escritores de la Restauración (fundamentalmente Galdós y Clarín del que está editando,

con Y. Lissorgues, la obra periodística completa); la literatura del pueblo ("Los ciegos expendedores de impresos", "Pueblo y literatura (España-xix)", "The popular canon", etc.) y la historia del hispanismo.

Fue miembro de la Casa de Velázquez en Madrid (1971-1974), director del PILAR2 (Prensa Ibérica y Latinoamericana de Rennes2), presidió la Société des Hispanistes Français (1986-1990) y la Modern Humanities Research Association (2001) y es actualmente presidente de la Sociedad de Literatura Española del siglo xix y de la Asociación Internacional de Hispanistas. Es miembro de los comités de redacción de varias revistas y del comité científico del Instituto de Historia del Libro y de la Lectura.

Es doctor Honoris causa por la Universidad de Exeter (G.B), y titular de varias condecoraciones francesas (Légion d'Honneur, Ordre du Mérite, Palmes Académiques).

Jorge Manrique Martínez es catedrático de Lengua y Literatura (con destinos en Santander, Palencia y, desde 1980, en Valladolid). Profesor de la Universidad de Valladolid entre 1972 y 1978. Miembro de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO), y de la Asociación de Cervantistas. Es director del Área de Literatura del Ateneo de Valladolid y fue asesor de Literatura de la Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León. Fue director de la División Libro y Literatura de la Fundación Siglo de la Junta de Castilla y León. Actualmente, es director del Proyecto "Villa del Libro" que promueve la Diputación de Valladolid en la Villa de Urueña.

Como Investigador, ponente en congresos, conferenciante y articulista, entresacamos del medio centenar de publicaciones: *Estudio y edición de la poesía del Conde de Salinas* (Ediciones Universidad de Salamanca, 1993); *El espacio urbano en la gestión cultural: El ple-tórico vacío* (Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid, 1995); *Los apuntes estrafalarios de José Zorrilla* (Universidad de Valladolid-Fundación Jorge Guillén, 1995); *Mundo abreviado: "Que cesen vuestras iras" (Francisco Brines, Claudio Rodríguez y José Ángel Valente)*, 1995. *José Zorrilla: su ser y su hacer*, Valladolid, 1996. *José Zorrilla: Cada Cual, con su razón* (Edición crítica de autógrafo inédito) (Valladolid, 1997); *Apostilla saliniana al soneto de Camoens "Sete anos de pastor Jacob servia"* (Universidad de Valencia, 1999); *Juan Martín Díez visto por El Empecinado* (Urueña, Fundación Joaquín Díaz, 2003). *Don Quijote, lector* (Valladolid, Ministerio de E.C. y D.-C. Cervantes, 2004).

Joaquín Díaz nació en Zamora en 1947. Desde los años sesenta se dedicó a la interpretación y difusión de la música tradicional por medio de conciertos y conferencias. Al retirarse de los escenarios en 1974 trabajó en la creación de un centro de cultura tradicional, esfuerzo que dio como resultado la Fundación que lleva su nombre y que desde el comienzo fue apoyada por la Diputación de Valladolid, institución a la que se unieron después la Junta de Castilla y León, la Universidad de Valladolid, el Ministerio de Educación y Ciencia y Caja España. Con esta entidad, precisamente, edita desde 1980 la *Revista de Folklore*, publicación mensual que dirige y que ha superado los 290 números. Ha escrito sesenta libros sobre diversos temas de cultura oral y material y publicado ochenta discos sobre música hispánica tradicional, preferentemente la de Castilla y León y la sefardita. Es Premio Castilla y León de Ciencias Sociales y Humanidades 1998 y catedrático honorario de la Cá-

tedra de Estudios sobre la Tradición de la Universidad de Valladolid. Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid y correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid. En el año 2002 recibió de su Majestad el Rey de España la Medalla al Mérito en las Bellas Artes y fue nombrado director del Área de Cultura Tradicional en la Fundación Siglo para las Artes de Castilla y León, en cuyo trabajo se le encomendó la organización y apertura del Museo Etnográfico de Castilla y León en Zamora, que se abrió al público en 2004. En 2005, la Universidad de Valladolid le nombró Doctor Honoris Causa a propuesta de la Facultad de Filosofía y Letras.

