

ACTAS DEL III CONGRESO
DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL
(Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)

Edición al cuidado de
María Isabel Toro Pascua

Tomo II



SALAMANCA

BIBLIOTECA ESPAÑOLA DEL SIGLO XV
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA

1994

ISBN: 84-920305-0-X (Obra completa)

ISBN: 84-920305-2-6 (Tomo II)

Depósito Legal: S. 1014-1994

Imprime: Gráficas VARONA

Rúa Mayor, 44. Teléf. 923-263388. Fax 271512
37008 Salamanca

Más aún sobre el romancero viejo

Juan VICTORIO

Como ocurre en tantos otros casos cuando de literatura medieval se trata, conviene recordar para el asunto que me ocupa la teoría de Menéndez Pidal acerca de la formación del Romancero, y más en concreto, a los romances de origen (o tema) épico, a los cuales me voy a referir:

En España, el pueblo recordó persistentemente muchos de los fragmentos más famosos de los poemas épicos y los cantó aislados. Algunos romances más viejos no son otra cosa que un fragmento de poema, conservado en la memoria popular. La mayor parte de las veces, el fragmento épico no queda así intacto. Al ser arrancado de su centro de gravitación, tiende a olvidar los antecedentes que tenía [...], tiende a independizarse [...]. Pierden así muchos pormenores narrativos. La escena aislada se reorganiza para buscar en sí misma la totalidad de su ser [...] y se desarrollan los elementos subjetivos¹.

¿He de confesar de entrada que esta explicación no me satisfizo nunca? Las razones son de diferente índole, pero se pueden resumir en una sola: para dar tal opinión, Menéndez Pidal atendió a razones estricta y exclusivamente literarias, aun cuando el contenido tenía una fuerte componente histórica, es decir, social.

Incluso desde el punto de vista literario, es difícil sostener que haya una relación de dependencia desde el propio contenido, como ya señaló A. Deyermond². Citemos, entre otras razones, que no está sólidamente establecida la existencia de ciertos cantares cuyos personajes figuran en romances (por ejemplo, Bernardo del Carpio) y que, inversamente, hubo cantares que no dejaron huella en el romancero, a pesar de su fuerte dramatismo (por ejemplo, el llamado *Romanz del Infant García*). Asimismo, esa independización señalada por Menéndez Pidal acerca del romancero hace muy difícil entroncar ciertas de sus escenas con su hipotético texto-base. Igualmente, y por la misma razón, la crítica difiere acerca de cuáles romances pertenecientes a un mismo ciclo o personaje pueden ser calificados de *viejos*. Y, en especial, y si nos referimos al Cid, de quien quedan cantar y romances, por lo cual ha de ser tomado como punto de partida obligado para el estudio de este tema, se puede observar que la divergencia de carácter del

¹ R. Menéndez Pidal, *Flor nueva de romances viejos*, Madrid: Austral, 1969¹⁷, pág. 11.

² En el vol. dedicado a la Edad Media, pág. 256, de la *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona: Crítica, 1980.

personaje es tal entre el respetuoso Cantar y los díscolos romances, que hace impensable toda posibilidad de dependencia.

Esta última disparidad nos lleva, pues, fuera del estricto dominio de lo literario y sólo puede ser explicada, como he apuntado anteriormente, desde lo social. Pues, interpretación por interpretación, ese gusto por lo novedoso que ha de suponerse en un público que cambia un texto podría ser explicado porque a este público no le satisfacía lo que en los cantares se decía, y no le satisfacía porque no se identificaba, de ninguna manera, con su contenido.

Porque, como ya señalamos G. Di Stefano³ y yo mismo⁴, una de las características más constante entre los romances considerados *viejos* (y no sólo en ellos) es la rebeldía. Y el único modo de relacionarla con la conducta de continuo respeto que se observa en los *cantares* conservados, o en las prosificaciones que de ellos y otros más se hicieron, no puede ser la de derivación, sino de paralelismo.

En efecto, sea cual sea el *cantar* que se estudie, en forma métrica o prosificada, se puede observar que allí donde hay un rey y un vasallo, éste termina siempre por acatar las órdenes de aquél.

Es cierto que en algún que otro episodio pueden verse matices de disconformidad por parte del vasallo, o de altanería, e incluso de cierta rebeldía, actitudes todas detectables en las *Mocedades de Rodrigo*. Pero no lo es menos que dichas composturas acaban siempre en la obediencia, en la sumisión incluso. El orden social, y en concreto la monarquía, no son nunca puestos en tela de juicio, por lo cual la eventual altanería del vasallo pudiera ser considerada, desde el punto de vista literario, como un elemento que hace más verista el relato y, desde el psicológico, como una lección que explicaría que la gallardía, al igual que su afín valentía, son necesarias al buen servidor del rey cuando hay que servirlo, sobre todo, con las armas.

Así las cosas (y que sean así no hay duda, pues de lo contrario los cantares no hubiesen sido recogidos por las crónicas, y, lo mismo que los cantares, otras fuentes históricas, como ya estudió F. Rico⁵), conviene tener muy en cuenta quién pudo ser el inspirador de los *cantares*, o, dicho a la manera del género policíaco, «a quien beneficiaba el crimen». Obviamente, a la ya citada monarquía, de lo cual se deriva otra serie de detalles que han supuesto, aún hoy, el caballo de batalla de la crítica, a saber el carácter culto o popular de la épica, es decir el modo de composición de los cantares, cuestión en la que no me voy a detener ahora si no es para apuntar que, en mi opinión, que no es exclusiva mía, el autor es un hombre no sólo culto, sino también monje, por la misma razón.

Estas cuestiones, como ya es sabido de todos, han sido muy discutidas y siempre, insisto, desde un punto de vista estrictamente formal o literario. Menos estudiado, a mi parecer, ha sido el tercer elemento fundamental para que se establezca el mensaje, es decir el público.

³ G. Di Stefano, *El Romancero*, Madrid: Narcea, 1973, págs. 47-53.

⁴ J. Victorio, «Nota sobre la épica medieval española: el motivo de la rebeldía» en *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, 3 (1973), págs. 777-792, t. L.

⁵ F. Rico, *Alfonso el Sabio y la «General Estoria»*, Barcelona: Ariel, 1972.

En cuanto a éste, se puede afirmar que, de entrada, estaría formado por aquel grupo social al que pertenecen los personajes protagonistas de los relatos, es decir, la nobleza, alta o baja. A esta clase, pues, se la tiene que tener informada de hechos que ocurrieron en el pasado, no de una forma objetiva y científica (pues así nunca se ha enseñado la historia), sino adecuadamente aliñada, mostrándole que sus energías y su poder fáctico siempre les han sido más útiles al servicio de una causa consagrada que en beneficio propio, lo cual, además de avenirse muy bien con una época de afianzamiento de una corona, hace imaginar que el éxito del género está asociado a los intereses de dicha corona más que al gusto del público, por lo cual la datación no debería ser misión imposible. No obstante, se han dado para el CMC la fecha de 1140 (Menéndez Pidal) o los primeros años del s. XIII (C. Smith) y el debate no está aún cerrado.

Pero este público noble, con ser numeroso, quizás sea escaso. Así, se supone también un público «popular», sin que nadie que yo sepa, haya dado otras razones que, de nuevo, las estrictamente formales (estilo y fórmulas). Personalmente, estoy de acuerdo con la suposición de este vasto público, pero por otras razones. Y es que, en la épica castellana, siempre se sugiere la obtención de un sustancioso botín que alcanza a todos. Es decir, sea quien sea el público, se intenta convencer de lo rentable que es la obediencia.

Todo este panorama cambia cuando nos enfrentamos al Romancero, y no sería inútil que se empezara por la forma. Obviamente, los puntos de contacto detectados en los elementos más simples (rimas, cesuras, tiradas de versos, etc.) pueden hacer pensar que, si se da más antigüedad a una variante que a otra, es decir a los *cantares* más que a los romances, los últimos deberían haberse derivado de los primeros. Pero, como intento demostrar aquí, eso no está sólidamente establecido, al menos a mi juicio, por lo cual se podrían dar estas dos nuevas obvias situaciones: que los romances sean anteriores o contemporáneos a los cantares, lo cual no repudia, ni mucho menos, el buen sentido por cuanto es mucho más fácil pensar que el anisosilabismo épico pudo deberse a una corrupción de lo que era regular, o bien a las malas artes o escaso entusiasmo de los copistas, fenómeno que se puede observar en cientos de manuscritos.

Pero busquemos otros indicios más seguros. Se dijo líneas atrás que una de las características más evidentes del romancero era el espíritu de rebeldía del vasallo para con su señor, es decir, exactamente lo opuesto a lo que rezuman los cantares. Y una cosa es evidente: dado el incuestionable éxito del romancero, que seguía cantando en los siglos xv y siguientes hechos que habían ocurrido centurias atrás, es claro que interesaba tanto aquel hecho histórico como la conducta de sus protagonistas, y en especial la de «los de abajo», los cuales nos son mostrados como vencedores morales en aquellas escenas, y, por ende, con comportamientos con los que es fácil identificarse.

Este enfrentamiento, que quizás explique que no se hayan derivado romances acerca de las vidas de los sucesores de Fernán González por cuanto en ellas sólo es cuestión de rivalidades de señores, de iguales, unido a otros, como la total ausencia de espíritu de cruzada (motivo igualmente interesante para las instituciones, en este caso también la eclesiástica) nos hacen pensar más

plausiblemente en una divergencia que en una dependencia. En todo caso, no en una dependencia de los romances con respecto a los cantares.

Efectivamente, y como prueba esencial, el inspirador, que moverá la mano del autor, no puede ser el mismo. Los romances son piezas subversivas por cuanto atentan contra la autoridad. No se trata, pues, de que el público, que no es el autor por mucho que lo condicione en este caso, cambie de gusto. El autor de romances, tan anónimo como el de *cantares* pero desde luego no eclesiástico, sí pudo, por ejemplo, ser testigo de los acontecimientos que narraba o que le venían y contarlos de la manera que mejor le convenía. Y, desde luego, el juglar que los recitase sabía «ipso facto» que dicha conveniencia radicaba más en darle al público lo que pedía que no en mostrar conductas que predicasen sometimiento: es más fácil adherirse a un Fernán González o a un Cid cuando le recuerdan a sus respectivos amos sus obligaciones y limitaciones, que aplaudir las injusticias o las prepotencias de estos amos. El dramatismo, tan fundamental en todo relato y muy especialmente en el histórico, no permitiría esta segunda opción.

Al abogar por la no dependencia de los romances con respecto a los cantares, estoy, obviamente, sugiriendo que pudiera darse precisamente la situación contraria, con lo cual entraría en un debate ya viejo. Como se sabe, los críticos románticos ya dieron prioridad cronológica al romancero, opinión que fue rebatida, y desde entonces admitida, por Milá Fontanals⁶. Pero creo que vale la pena ser criticado de no estar al día (al menos a mí me vale), mucho más que seguir el sendero del no convencimiento. Dos son las bases en las que me apoyo (además de lo ya expuesto) para volver sobre el tema. En primer lugar, el positivismo, doctrina que sirvió de modelo para la afirmación de Milá, y que, seguida por ilustres maestros, colocó las bases sobre las que aún se sustentan la mayor parte de los trabajos actuales, no es un sistema inefable, ni mucho menos. La segunda es el hecho de que aún no queda muy claro cuál sea ese «material primitivo más popular» del que deriva «ese género escrito» que es el *Cantar de Mio Cid*, según apunta C. Smith⁷. No creo que haya nada consistente que se oponga a que ese material fuera el cantado en los romances. Más aún, creo que mi sospecha de que sea así no es insostenible, pues el crítico inglés supone que es de carácter oral.

Detengámonos, como ilustración al tema, en el famosísimo romance que cuenta la *Jura de Santa Gadea*, para lo cual es necesario partir del mejor estudio que hay sobre él, obra de Jules Horrent⁸. Según el cual, se deduce que Alfonso VI trató con distinción a su famoso vasallo una vez que accedió al trono de Castilla, por lo cual aquella jura, en la que el Cid se muestra tan duro con su monarca, no habría tenido razón de ser, y, por lo mismo, no habría dado materia para ningún

⁶ M. Milá y Fontanals, *De la poesía heroico-popular castellana*, Barcelona, 1959, publicada por primera vez en 1874.

⁷ C. Smith en el estudio previo a su edición del *Poema de Mio Cid*, Madrid: Cátedra, 1979, pág. 17.

⁸ J. Horrent, *Historia y poesía en torno al Cantar del Cid*, Barcelona, 1973, págs. 159-193.

cantar. Asimismo, las crónicas contemporáneas a la hipotética jura tampoco hablan de ella, ni tampoco la cita el *Carmen Campidoctoris*.

Según el erudito belga, lo ocurrido en Santa Gadea lo contaría un «relato ficticio» surgido de la posterior hostilidad entre rey y vasallo, ficción que sería de origen poético, pero que no puede ser tomado ni como final del *Cantar del Rey Sancho* o (*Cerco de Zamora*), ni como principio del *Cantar del Cid*.

Así las cosas, y negándose a admitir la anterioridad al *Cantar* de un romance sobre tal acontecimiento, mi querido maestro termina proponiendo como solución que la prosificación que de dicho relato poético se conserva en la *Primera Crónica General* «se nos aparece como un episodio intercalado que se ideó [...] para enlazar los episodios del cerco con los del destierro en un cantar cíclico sobre el Cid», cuya redacción, obviamente, se debería a los primeros años del s. XIII.

Como puede observarse, el hecho de negar la temprana existencia de los romances obliga a dar grandes rodeos e hipotetizar todo tipo de posibilidades, más difíciles de aceptar que lo que se está negando. Si resulta que el episodio de la *Jura* no encaja perfectamente con los relatos conservados que cuentan los hechos anteriores o posteriores; si resulta asimismo sorprendente su extensión, muy adecuada a la normal de los romances; y si, finalmente, nos detenemos en el espíritu que lo anima, que es exactamente el mismo que se puede observar en otro romance viejo famoso, que cuenta el enfrentamiento de Fernán González con su rey, a orillas del Carrión, no vemos razones determinantes para negar la tempranísima existencia de estos romances.

Mi sospecha, y con ella concluyo, es que éstos derivan directamente de los hechos que narran. Son, pues, noticieros, lo que no quiere decir que sean rigurosamente fieles a la realidad. De esta realidad toman lo que les hace más susceptibles de captar el ánimo del público al que van dirigidos y que los va a repetir, es decir el enfrentamiento con el poderoso.

Su dependencia, pues, con los *cantares* es nula y su relación se limita a que todos hablan de los mismos personajes y, accidentalmente, de los mismos acontecimientos. Según mi parecer, podría incluso pensarse que los *cantares*, más respetuosos con la autoridad real, se originarían precisamente para desmentir o contrarrestar la opinión provocada por los romances, cuya eficacia era tal, y por ende la extensión progresiva de su producción, que pervivió durante muchos siglos y sirvió para múltiples fines. Sus virtudes, pues, al mismo tiempo que explican su posterioridad, admiten sin ninguna violencia su anterioridad. Sería sumamente paradójico que los *cantares*, tan obedientes y tan aceptados en las crónicas oficiales, hubiesen provocado aquel entusiasmo entre el público que les suponía Menéndez Pidal: los sermones y los «exempla» también podrían haberlos provocado, en ese caso. Y no fue así.