

RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL

LOS CANTORES ÉPICOS YUGOESLAVOS
Y LOS OCCIDENTALES.
EL "MÍO CID" Y DOS REFUNDIDORES
PRIMITIVOS

ESTADO DE LOS PROBLEMAS DE LA POESÍA ORAL.

La existencia de una poesía particular que no se difunda por medio de la escritura, sino por el canto, es difícil de estudiar y definir después que la escritura domina, hace varios milenios, el ejercicio de toda actividad mental, pues tal poesía sólo subsiste en medios retirados donde la escritura aún no predomina; conviene por eso que hagamos historia abocetada del concepto que nos hemos formado sobre esa poesía.

En todos los pueblos de Occidente podemos estudiar muy bien esa poesía oral, gracias a la persistencia de la canción épico-lírica. La caracterizó muy vivamente hace ya un siglo y dijo cosas muy buenas acerca de ella H. Steinthal, gran conocedor de la canción italiana; Steinthal, que escribía en 1868, no tuvo eco ninguno, porque dominó en seguida el individualismo literario, afirmando que la canción épico-lírica era nada más que obra de un autor que la compuso en una fecha y en un lugar determinados. Varios seguíamos pensando contra el predominante individualismo. Desde 1914 estaba yo empeñado en una larga polémica, contradiciendo a Doncieux y Foulché-Delbosc, de Francia, a John Meier, de Alemania, a J. J. Salverda de Grave, en Holanda, partidarios del autor único, defendiendo yo los autores múltiples, colaboradores sucesivos en la tradición oral, la poesía de texto fluido, elaborado durante su transmisión cantada, poesía que se propaga en continuidad territorial, estudiable con mé-

todo cartográfico. Al fin Salverda de Grave en 1927 acepta la idea del texto cambiante, y J. Meier en 1939 se retracta y se pasa con armas y bagajes al campo del arte colectivo. El decenio 1930 fue fecundo en afirmaciones tradicionalísticas: en Oxford, G. H. Gerould, 1932, y W. J. Entwistle, 1939, aceptan la tradición como arte colectivo, lo mismo que en Italia V. Santoli, 1935-1938 y siguientes, quien practica el método cartográfico, y P. Toschi¹.

En cuanto a la épica medieval, aunque sin disponer de una poesía actual análoga a la juglaresca épica, también el decenio 1930 fue fecundo como resultado de los magistrales trabajos de F. Lot, 1926-1928, y de la comparación con la épica española; entonces defienden el tradicionalismo K. Voretzsch, 1930; R. Fawtier, 1933; G. Cirot, 1935; Th. Frings, 1938; L. F. Benedetto, 1941. El decenio 1950 se distingue por dos descubrimientos decisivos: el de Rita Lejeune, 1950 (fecha de la invención de Olivier), y el de Dámaso Alonso, 1953 (un *Roland* muy anterior al de Oxford). Entonces apoyan la transmisión tradicional u oral de los poemas M. de Riquer, 1952; P. Aebischer, 1954; R. Louis, 1956; J. Rychner, 1956. Entonces se celebran los coloquios de la Sociedad Rencesvals en Pamplona, 1955; en Lieja, 1957; en Poitiers, 1959; en Venecia, 1961, coloquios todos en que tomé parte, y en el último, en el de Venecia, se discutieron por primera vez las ideas de los romanistas influidas por las de los estudiosos de la épica yugoslava.

Un nuevo apoyo para el esclarecimiento de estas cuestiones de la poesía oral viene a dar el estudio de los cantores yugoslavos emprendido por Milman Parry, desde 1935 (Harvard Univ.), y continuado con los del mismo M. Parry y Albert B. Lord, en 1954 (Cambridge, Mass.), y los de Lord solo, en 1960 (Harvard Univ.). Cantos de difusión tradicional son conocidos en otros muchos pueblos, pero el nuevo estudio de los cantos yugoslavos es particularmente ilustrativo, porque, aunque no alude a las cuestiones críticas discutidas en el campo occidental, trata varias de ellas en modo igual y contribuye poderosamente a difundir la idea de que la poesía de Homero y la épica medieval del Occidente europeo es poesía de transmisión oral y de texto fluido, cambiante en sus varias recitaciones². Ex-

1. Bibliografía de todo esto, en mi *Romancero hispánico*, I, 1953, pp. 28-30, 35, 50, 56-57; «Rev. Filol. Esp.», 1916, pp. 239, 269, 276 n.

2. M. Parry desde 1928 (antes de su excursión a Yugoslavia) estudiaba la oralidad de los poemas homéricos. La importancia histórico-literaria de los cantos serbios era reconocida hacía tiempo como evidente, aunque sin precisión referente a los cantos occidentales; el político y diplomático serbio Milenko Vcsnic, en 1915, definía esos cantos como *historia transmitida cantada* de generación en generación por el pueblo serbio, caído, a consecuencia de la larga dominación turca de cuatro siglos y medio, en un analfabetismo

pondré aquí brevemente mi impresión acerca del reciente libro de A. B. Lord, *The Singer of Tales*, 1962, esperando tratar el caso yugoslavo más ampliamente, sin limitarme a esta importante publicación.

COINCIDENCIAS ENTRE EL CANTOR YUGOSLAVO Y EL OCCIDENTAL.

Durante mi polémica desde 1914 insisto en que las variantes entre las recitaciones de una canción épico-lírica son innumerables, como elemento creativo poético; un mismo cantor, al repetir inmediatamente un romance, lo repite con variantes («Rev. Filol. Esp.», 1916, p. 325; *Cómo vive un romance*, 1954, p. 125, y *passim*). Esto se observa lo mismo en Yugoslavia, según el citado libro de A. B. Lord, de 1960: el texto de una poesía oral es fluido, de expresión verbal cambiante, aun en las varias recitaciones de un mismo cantor (Lord, p. 69). Yo insisto mucho sobre una página en que Bédier encarece lo inexplicables que son las innumerables variantes que se observan en los manuscritos del *Roland*, variantes que son muy sencillamente explicables como procedentes de la recitación de memoria (Coloquio de Pamplona, 1956, pp. 16-19; mi *Ch. de Roland*, p. 57).

El cantor canta en tensión poética recreándose él, y re-creando la canción; al reproducir la canción ante el público la re-produce; el recuerdo y la refundición leve se confunden («Rev. Filol. Esp.», 1916, pp. 324-338; *Rom. hisp.*, I, p. 41). Igualmente en Yugoslavia, fenómeno descrito en parecidos términos: la conservación de una poesía por tradición es una constante re-creación cada vez que se recita (Lord, pp. 29, 101).

Muchos baladistas franceses, alemanes, holandeses, creen que su tarea crítica es buscar el primer cantor, el texto original; pero contra ellos protestan los romances españoles: entre las muchas versiones del *Gerineldo* es imposible hallar una original de todas, y si alguna vez tenemos la rara fortuna de encontrar el primer original de alguna canción, como en el caso del romance sobre la Muerte del Príncipe de Portugal, nos encontramos con que ese primer tipo no es un romance oral, sino trovadoresco: otras veces un romance tradicional tiene su original en un romance erudito («Rev. Filol. Esp.», 1916, pp. 254-270; *Rom. hisp.*, I, pp. 35-40). Lo mismo en Yugos-

tan completo que hasta los iletrados sacerdotes sólo de memoria aprendían sus oraciones; y veía que esa poesía oral, cultivada principalmente por cantores ciegos, daba viva luz sobre los poemas del legendario ciego Homero y sobre la *Chanson de Roland* (v. F. Funck-Brentano, *Chants populaires des Serbes*, París, 1922, p. 127). Esta transmisión secular viene a oscurecerse por los modernos yugoslavistas.

lavia, hay que renunciar a la pretensión de encontrar «el original» de un canto, porque es imposible remontar a través de las generaciones a un primer cantor, y si llegáramos a conocer el primer cantor seríamos decepcionados, porque el cantor no ha perfeccionado su canto mediante el canto de otros múltiples cantores (Lord, p. 100). Compárese en «Rev. Filol. Esp.», 1916, p. 272; y 1920, p. 338: un romance de autor único sólo pierde su estilo individual cuando es asimilado por los cantores del pueblo.

Para restaurar el texto primitivo de un romance no se pueden mezclar las características propias de las diversas versiones del mismo, porque viven separados en el canto de diversas regiones geográficas («Rev. Filol. Esp.», 1920, pp. 297 y ss., 336 y ss.); en las diversas versiones de un cantar de gesta, cualquier tentativa de reconstruir un original único, mezclando los textos subsistentes, es fabricar una versión ficticia que jamás existió (*Ch. de Roland*, 1959, p. 112). Igual observación respecto al canto yugoslavo: si para reconstruir un original tomamos elementos de todos los textos existentes de un canto, construimos un texto que jamás existió en la realidad (Lord, p. 101).

En las refundiciones épicas el desenlace se altera mucho más que el comienzo; el refundidor al terminar el relato se siente más dueño de él (*Reliquias de la poesía épica española*, pp. LVI y ss., LXIX y *passim*). En Yugoslavia, el final de una canción narrativa es menos estable, está más abierto a las «variaciones» que el comienzo (Lord, p. 119).

Entre la recitación cantada de un romance y la recitación sin canto y con pausas para dar tiempo a que sea escrito hay diferencias de texto, y la versión cantada suele ser preferible («Rev. Filol. Esp.», 1920, p. 325). Igual observación respecto al cantor yugoslavo, que, cuando recita sin canto y con pausas para la escritura, deforma el texto (Lord, pp. 125-127).

Estas y otras varias semejanzas no quieren decir que la observación del mundo épico yugoslavo no nos sirva más — y ya sería bastante — que para corroborar la exactitud de lo observado en uno y otro medio cultural, y no nos traiga nada nuevo. El breve romance cantado por personas, a veces en coro, que no son cantores profesionales, y el poema extenso ejecutado por un cantor de oficio, son hechos idénticos en cuanto a la trasmisión oral, pero difieren en la calidad y el número de los transmisores; el romancero tradicional está en una época de mera conservación, carece de creatividad, siendo rarísimo el caso de un romance o corrido nuevo que llegue a tradicionalizarse. Los cantores yugoslavos tienen especial semejanza con

los juglares medievales, transmisores y refundidores de poemas extensos, tipo profesional que los cantores de romances sólo nos dejan ver aproximadamente. La juglaría yugoslava nos ha puesto de manifiesto la extraordinaria retención memorística que abunda de modo increíble entre los que se dedican a la trasmisión de la poesía oral; no recordábamos en España sino un testimonio referente a otro arte semioral, el teatro del siglo XVII: el caso de un sujeto llamado «el Memorilla», que, según nos cuenta Lope de Vega, se aprendía toda una comedia oyéndola una sola vez y la hurtaba entregándola a un impresor. La juglaría yugoslava nos instruye sobre la gran ayuda memorística que la música da al aprendizaje.

VARIABILIDAD Y ESTABILIDAD DE UN CANTO.

LA IMPROVISACIÓN.

En Yugoslavia se observa que la variabilidad en el texto de un canto es muy grande y la estabilidad muy vaga y dudosa. El cantor no puede repetir con relativa exactitud un canto aprendido: eso sería indigno de sus facultades; se entrega a la improvisación y transforma inevitablemente lo que la memoria le ofrece. Hay admirables ejemplos de memoria y de improvisación juntas: el famoso cantor Avdo oye por primera vez un canto de 2.300 versos e inmediatamente lo repite, dilatándolo hasta más de 6.000 versos, ornamentado con personajes, rasgos humanos y detalles nuevos (Lord, pp. 102, 78 y 223). Es más: un mismo canto, en el repertorio de un cantor, varía cada vez que lo canta; un canto recitado por un mismo cantor en 1888, repetido diez años después, no parecía la misma cosa, pues en el segundo intervenían personas diferentes, el orden de los sucesos era diferente, la dicción era diferente; y, lo que es más notable, la versión posterior en diez años era muy inferior a la primera. Bien vemos que esto constituye una preocupación defectuosa, un pujo, que hace necesaria la transformación improvisadora, sea como sea, aun empeorando.

Apoyándose en observaciones como éstas, se afirma que toda recitación en Yugoslavia quiere ser una improvisación poética, ornamentando de repente y de nuevo el tema tratado. La tradición, dice Lord, sólo da al recitador «un esqueleto estable», constituido por los sucesos reales que el cantor debe respetar para no falsificar «la historia»; pero, fuera de esto, el cantor re-creará por completo el tema. Por lo tanto, la permanencia, la estabilidad de un canto tradicional es extremadamente precaria; cada recitación transforma el texto de tal modo que lo convierte en un poema nuevo, del cual no

puede decirse que tenga autores múltiples, sino el autor único que está cantando en un momento dado, y que cuando otra vez lo vuelva a cantar lo transformará de distinta manera (Lord, pp. 102 y 152). Para Lord, la recitación del gran cantor Avdo en el mes de junio de 1935 es una obra particular que no tiene más que un autor, Avdo, así que «el anonimato de la épica popular es una ficción, porque el canto tiene un nombre» (Lord, p. 101).

Detengámonos en esta preocupación, este empeño del cantor yugoslavo en transformar o desfigurar la obra aprendida de memoria, aunque sea para hacerla peor. Es algo completamente anormal en la vida de toda tradición, cuyo fundamento es la repetición esencialmente fiel; pero la fidelidad está reñida con un gusto vulgar a la improvisación que encuentro desbordante en el ambiente literario del campesinado yugoslavo. Se cuenta de un aldeano serbio, diputado en el Parlamento, a fines del pasado siglo, que después de las sesiones podía referir, en verso decasílabo de los poemas, todo el debate sobre la introducción del nuevo sistema monetario en Serbia, y se cuenta también de un campesino de la Herzegovina que, mientras acompañaba a un franciscano en un viaje, iba describiendo todo el itinerario, en el metro de la poesía tradicional; de aquí procede el hecho de que cada cantor se convierta «en una especie de poeta creador», cada uno en su especialidad: uno en describir mejor que los otros la belleza de una mujer, otro el atuendo de un guerrero, otro un buen caballo³.

Vemos aquí la improvisación brotar por todas partes en Yugoslavia, como una facilidad connatural, allí muy al uso; la vemos bajo su complejo aspecto de admirable frivolidad, como un despilfarro de creación imaginativa. Desde este punto de vista, la improvisación tomada como base del poetizar es un jugueteo que sólo prospera en medios de escaso desarrollo intelectual en la técnica artística, sea en grado eminente entre yugoslavos, sea en tono menor entre payadores argentinos o versadores valencianos o versolaris vascos, capaces de estar horas y horas repentizando en verso sobre cualquier tema⁴. El verdadero poeta, antes de la invención de la escritura, lo

3. Dragutin Subotic, *Yugoslav Popular Ballads their Origin and Development*, Cambridge, University Press, 1932, pp. 135-136; refiere muchos casos semejantes a los de Lord. En Bosn'a, Meho, que sabía unos trescientos cantos, si oía uno nuevo, aunque fuese largo, acompañado por el sonido de la *tambura* (especie de viola de varias cuerdas), lo recordaba después de oírlo una sola vez, mientras que sin la *tambura* necesitaba oírlo dos o tres veces.

4. El profesor Zirmunsky, p. 10, en el artículo citado en estas mis páginas, habla de lo aficionados que son los kirguises a competiciones o debates entre grupos rivales de cantores que discuten improvisando sobre temas didácticos, ritos populares, enigmas, etc.

mismo que después, aunque se sienta arrebatado por divina inspiración, reflexiona, combina, selecciona, depura, corrige y fija en su memoria o sobre el papel lo que después va a producir en público. Lope de Vega, el poeta más espontáneo y fácil de España, decía: «Ríete de poeta que no borra.» En fin, el identificar la creación poética con la improvisación se concibe muy bien entre poetas como los yugoslavos, que principalmente actúan ante un proletariado rural; pretender que Homero, cantor ante príncipes y ciudadanos ilustres, tuviese como norma de arte el «componer rápidamente ante un auditorio entusiasta» (Lord, p. 149) es, no diré un despropósito literario, por el gran respeto y admiración que siento hacia los dos exploradores que tantas cosas nuevas traen al campo de la investigación, diré sólo que es dejarse llevar demasiado de la afición especialística profesada hacia los cantores yugoslavos, tomándolos como modelo universal de poetas orales. ¿Por qué poetizar rápidamente? ¿Qué puede imponer esa extrañísima e inexcusable condición de rapidez improvisadora a un verdadero poeta que vive para la poesía? En otro mundo cultural, entre los modernos bardos de Creta, se observa que componen sus cantos muy pensadamente, no cesando de aportar retoques que mejoran cada versión respecto a la precedente (C. M. Bowra).

El yugoslavismo define el poema oral diciendo que no está hecho para el canto, sino que «está compuesto durante la recitación oral»; cantar, recitar y componer son un mismo y único acto (Lord, pp. 5, 13, 152).

El individualismo definió la poesía popular como «compuesta para el pueblo» por un poeta único; el tradicionalismo explica y racionaliza «compuesta por el pueblo», es decir, poesía reelaborada a través de las sucesivas recitaciones en cadena; el yugoslavismo niega ambas fórmulas, sentando que el canto se transforma totalmente durante cada recitación.

Pero ¿es posible que el pueblo yugoslavo sea tan cerradamente improvisatorio que no estime otra poesía oral sino la improvisada muy de prisa durante la recitación? Lord mismo nos saca de esta duda.

LOS AGENTES Y LOS MODOS DE LA ESTABILIDAD.

Me parece que Parry y Lord, deslumbrados por los sorprendentes alardes de improvisación, desprecian la recitación de memoria tanto como la desprecian Avdo y demás ases de la repentización. «En los improvisadores — dice Lord (p. 109) — se mantiene vivo

el sentimiento de lo tradicional; con los que tratan de repetir de memoria, la tradición está muerta o moribunda»; es decir, que la repetición memorista en Yugoslavia apenas existe y no merece existir. Esto equivale a decir que está muerta la obra dramática que alcanza quinientas representaciones en un mismo teatro o que se repite a través de los siglos. Pero si la repetición fiel es muerte en Yugoslavia, no lo es en ningún país de tradición. Entre los dos tipos de rapsodas de bylinas rusas, el conservador y perfeccionador de la forma recibida prevalece sobre el improvisador y transformador de los viejos temas (A. Schmaus). El cantor gaélico de Escocia, que posee en su memoria un repertorio inmenso, se precia de poder repetir con muchos años de intervalo un largo canto sin introducir la menor variante notable (D. McMillan). En Occidente la tradición poética oral es el resultado de dos fuerzas esenciales: la trasmisora, conservadora, la de los memoristas, que actúa de continuo, y la renovadora de los refundidores, que actúa de cuando en cuando. Pero ¿hasta qué punto es cierto que en Yugoslavia la tradición es una continua, incesante transformación?

Lord nos advierte que cuando un cantor dice que sabe el canto de Marko Kraljevic en su lucha con Musa, «lo identificará por sus primeros versos». No es pues, añade Lord, una historia divorciada de su forma de expresión versificada. Suleimán Makic dijo que podría repetir un canto que había oído una sola vez, con tal que lo oyese acompañado por la guzla, así que la historia en la mente del poeta cantor es una historia cantada, y Lord comenta: «Si no fuera por precisiones tales como la de Makic, podríamos pensar que el cantor sólo necesitase "una historia", la cual él después daría en lenguaje versificado; pero ahora sabemos que *la historia debe tener la forma particular de estar ya en verso*» (Lord, pp. 99-100). Esto parece bien claro y categórico: el tradicional esqueleto-historia, que necesita el improvisador, no es tal esqueleto, pues lleva adherida toda la carne de versos tradicionales cantados, y puesto que el improvisador necesita esos versos, muchos de ellos pasarán a su improvisación; entonces, si entre los cantores yugoslavos existiese clara la noción literaria de «autor» — que apenas existe —, el improvisador, que quiere parecer autor, sería rechiflado como un pobre plagiario, un autor falto de numen.

Lord también nos informa de que los cantores no aspiran a ser originales y reconocen ser trasmisores de una obra colectiva: «Los cantores niegan que ellos sean los autores del canto, pues dicen siempre que lo aprendieron de otros cantores» (Lord, p. 102). Y los que así niegan y dicen tienen completísima razón en su negar y de-

cir, porque todavía no están seducidos por las teorías del individualismo en el arte primitivo; siguen pensando como sus abuelos. Observadores del siglo XIX notaban de esos abuelos que, entre los serbios y croatas, aunque había muchos que en bodas y fiestas recitaban cantos burlescos o heroicos, nadie podía asegurar quién era el autor, aunque tales cantos hubiesen sido inventados recientemente; nadie tenía por algo especial, ni menos por algo digno de alabanza, el componer esta clase de poesía, y aún es más: si se sospechaba de alguien ser el autor de un canto, el aludido rehusaba y decía que lo había oído a otra persona⁵.

La mente de los cantores yugoslavos del siglo XX permanece nativamente fiel dentro de esa edad de tipo primitivo en que la diferencia entre letrados e iletrados es muy poca, e inestimada porque aún no hay letras, sino canto; una edad en que la ambición de autoría y de originalidad es desconocida; aunque el cantor se esfuerce en modificar un canto, no es para apropiárselo, pues no lo repite dos veces igual; es una edad en que toda función intelectual pertenece a la colectividad, el anonimato es universal, porque la autoría es inconcebible. La crítica, alucinada por el individualismo, desestima el espectáculo social que tiene delante; no comprende a los que ella quiere dar renombre, haciéndolos autores; y cree que el anonimato es una gran ficción de los anónimos.

Insistamos. Según se desprende de las conversaciones registradas por Parry (I, pp. 240 y 265), los cantores yugoslavos, aunque, por una parte, en la práctica innoven la canción que ejecutan, por otra parte ponen su orgullo profesional en cantar fielmente las canciones aprendidas. Demo Zogic, refiriendo haber cantado en su café un poema que sólo había escuchado la noche precedente, se preciaba de que era «la misma canción, palabra por palabra, verso por verso; no añadí ni un verso, no hice ni una sola falta». Aún más explícito es el ya citado Suleimán Makic, a quien un compañero le pregunta si repetiría fielmente una canción que va a oír: «—¿No añadirías nada? ¿No olvidarías algo? —No, contestó, ¡por Alá!, la cantaré exactamente como la había oído; *no está bien el cambiar ni añadir*» (Lord, pp. 26-27). Bien vemos que para los cantores, en general, tiene el improvisador mucho de temible y de rechazable; está muy lejos de ser él el único representante de la tradición viva. La recitación memorista fiel parece tener más parte que la que nos dejan ver las pocas declaraciones sueltas que hace Lord, cuando nos dice que hay cantores que no cambian mucho sus palabras, de una reci-

5. D. Subotic, *Yugoslav Popular Ballads*, 1932, p. 137.

tación a otra (p. 99), y que no todos los cantores hacen en su canto los cambios que hace el gran improvisador Avdo, existiendo en la colección magnetofónica de Parry cantores que tratan de repetir de memoria o de seguir muy de cerca el texto aprendido (p. 109).

De todo lo dicho deducimos que en Yugoslavia hay una doble tradición completa de repetidores y de innovadores; tradición débil al parecer, por escasez de temas nacionales largamente perdurables, y por una irregular hipertrofia de las improvisaciones, que ponen el género épico en gran decadencia y en peligro de diluirse en la cuentística popular.

Yugoslavia, sobre todo después de su larga sujeción al imperio turco, no desarrolló esta poesía como la desarrollaron Francia y España por su multiseccular empresa antiislámica. El título del libro de Lord, *The Singer of Tales*, ¿no nos invita a pensar que sobre los cantores épicos influyan los narradores de cuentos, que, tratando materia prosística, no tienen fijeza ni en la materia ni en la forma expositiva?

ESTABILIDAD Y VARIANTES.

Los cantores juglarescos son, hasta la invención de la imprenta, los principales agentes en la publicación de la poesía en lengua vulgar. Cuando a comienzos del siglo XII se manifestó activo el concepto de «autor» en la poesía románica, el poeta publicaba sus versos confiándolos a la memoria de un juglar, al cual exigía fidelidad verbal absoluta; cualquier palabra cambiada era censurable: «Erró el juglar», decía el trovador⁶. Pero cuando la exigencia del autor no existía, el juglar, y mucho más el cantor no profesional, gozaba de gran libertad de memoria. Libertad grande, pero no absoluta, sino dentro de los límites del recuerdo común.

No es válido el argumento de Lord: puesto que no hay «un original», creación de arte estable, no se puede hablar de «variantes» a un original inexistente; no hay «transmisión oral»: sólo hay «composición oral, creación oral» (Lord, p. 101). Frente a esto, nuestra experiencia en Occidente nos dice que, cuando un cantor aprende un poema de tradición oral, lo recibe como un poema sabido por muchos, propiedad de todos, cuyo texto versificado no tiene la rigidez absoluta de un texto formulado por un autor, pues es un texto flexible a los pequeños cambios que la memoria de los muchos le

6. *Poesía juglaresca y juglares*, pp. 14, n. 1, y 380; *Reliquias de la épica española*, p. xix.

imprime, conformándolo a la manera y gusto de cada uno. De igual modo, cada individuo amolda a su individual temperamento la letra manuscrita, de modo que entre cientos de autografistas no hay dos iguales, y *sin embargo* la forma del alfabeto permanece estable. La canción oral tiene fijeza y estabilidad fluidas; admite «variantes», no al prototipo fluido, sino variantes entre los muchos cantores; la variante es la fluidez misma.

El cantor de una balada o romance de tradición oral, teniéndolo por patrimonio común del pueblo, se siente poseído del texto poético que ha aprendido de otro cantor; se recrea en él, y a la vez lo re-crea, acomodando la expresión, libre o vagamente recordada, a su espontánea sensibilidad del momento; el verso aprendido, si es de llaneza evidente, se repite inalterable, pero por lo común admite variantes de pormenor, pudiendo expresarse de varias maneras, y, a pesar de esas pequeñas variantes, el que canta pretende siempre seguir un *prototipo colectivo*, sabido por los demás, como un bien comunal de todos, y toda desviación grande de cualquier cantor parece intolerable a los otros, que le corrigen: «Eso no es así», contribuyendo todos a la estabilidad del prototipo con variantes⁷. El autor individual rechaza la mínima infidelidad a su «original» y corrige: «Erró el juglar.» La comunidad de cantores y escuchantes tradicionales desaprueba la grave discrepancia respecto al prototipo colectivo: «Eso no es así.»

Lo mismo se observa respecto a las variantes de los cantares de gesta. En la famosa página de Bédier, antes aludida, declaración involuntaria antiindividualista, se destaca con gran viveza la multiplicidad de las variantes de un mismo verso o de una misma tirada de tradición oral, que, aunque difieren entre sí, todas dicen lo mismo; los ejemplos abundan para todos los que tratan el texto de un cantor de gesta; yo pongo un ejemplo en una tirada del desafío de Ganelón en la *Chanson de Roland*, pp. 97-98; pongo otro ejemplo en seis versos del aviso de Margariz conservados en siete manuscritos, p. 106; insistiendo en la variabilidad y en la fijeza fluida. Lord, p. 203, compara una tirada del *Roland* de Oxford con la correspondiente del *Roland* de Châteauroux y juzga que «son textos orales del mismo canto»; aquí tenemos el mismo original o prototipo que Lord niega.

Los juglares, cuando hacen algún prólogo a su cantar, presumen recitar un prototipo antiguo: uno dice que los demás juglares aprendieron mal el cantar y él lo aprendió directamente de boca de un

7. «Rev. Filol. Esp.», 1920, pp. 251 (seis variantes de un verso), 325-327, 330; *Romancero hispánico*, I, pp. 43-44; Catalán-Galmés, *Cómo vive un romance*, p. 276.

monje de la abadía de Saint Denis ; otro afirma que lo aprendió de uno que tenía el cantar muy guardado ; otro, que los demás juglares saben mal el texto y él lo va a cantar correctamente ; otro, que la *chanson* fue escrita en el monasterio de Saint Denis ⁸ ; siempre así, amparándose en un original antiguo, oral o escrito ; ninguno pretende improvisar libremente.

En suma : el cantar oral del Occidente, sea balada o poema, tiene un prototipo, de texto fluido, un prototipo que debemos definir diciendo que *vive en variantes* — entiéndase siempre variantes breves o poco importantes, las que los editores llaman variantes a pie de página — ; vive variando entre los que lo aprendieron de memoria unos de otros ⁹. Esto no lo aprecia el actual ejemplo yugoslavo, porque no le merece atención el elemento conservador de la tradición, la memoria. En cambio nos permite formular que la poesía oral en Yugoslavia *vive en improvisaciones*, fórmula rechazable no sólo por la dudosísima improvisación, sino por ser aplicada en general, sin tener en cuenta el elemento conservador, al cual se quiere calificar de factor negativo ; sin embargo, hemos visto que gran parte de la épica yugoslava vive también en variantes, aunque vive una vida de desprestigio equiparada a la muerte. Dije antes que la tradición occidental, falta hoy de cantores profesionales, sólo aproximadamente nos informa respecto a los juglares, pero nos informa con muy suficiente exactitud, pues el experimento yugoslavo no nos quiere informar bien.

Una aclaración necesaria. Lord usa correctamente la palabra «improvisación» en su sentido literario, como acto de repentizar el contenido y la forma de una poesía, un discurso o una composición musical, y en este sentido nos dice que el cantor yugoslavo siempre improvisa. Los romanistas que se valen del yugoslavismo en defensa de su individualismo, introducen confusión, llamando también improvisaciones a las variantes espontáneas de la canción épico-lírica, debidas a la deficiencia de la memoria o a la espontánea sensibilidad del momento ; verdad es que, en sentido forzado, la mayor parte de los actos de nuestra vida son improvisación, pero, tratando cuestiones literarias, es sembrar confusionismo el llamar improvisaciones a las menudas variantes de reelaboración espontánea de los romances, y erróneo confusionismo es pretender diferenciarlas de las variantes de las *chansons de geste*. Para estos romanistas, los romances pertenecen a la trasmisión oral, que es «una *reimprovisación*

8. E. Faral, *Les Jongleurs*, pp. 178-182.

9. En los romances, «*Rev. Filol. Esp.*», 1920, pp. 322-327; *Romancero*, I, pp. 40-46. En *Chanson de Roland*, pp. 35 y 57-71.

continua», mientras que las *chansons de geste* son «de tradición manuscrita»¹⁰. El individualismo de los romanistas al echar mano del yugoslavismo se agarra a un clavo ardiendo, pues el yugoslavismo auténtico considera la *Chanson de Roland* como obra de tradición oral.

LOS AGENTES DE LA RENOVACIÓN. LAS REFUNDICIONES.

Según el experimento yugoslavo, la única vida de la tradicionalidad es la improvisación, pues la memoria significa muerte. En Occidente, en lugar de «improvisación» ponemos «refundición», considerándola como un segundo elemento de vida.

Con gran claridad percibe esto Alperto de Metz, hacia 1020, notando que cuando una vieja canción de gesta muy cantada llega a fastidiar, se la repite renovada y se la oye con más deleite¹¹. Es decir, la renovación es absolutamente necesaria, pero la canción perdura: la renovación no la priva de su identidad. Conocemos varias refundiciones de poemas franceses, y ninguna transforma por completo la redacción anterior, como parece que hacen Avdo y los demás maestros de la llamada «improvisación» yugoslava. En Occidente las refundiciones de los cantares de gesta fueron sin duda más que las conservadas; se las llevó el viento, nada sabemos de ellas, pero las pocas que se han puesto por escrito y que han llegado hasta nosotros nos dicen que, a pesar de tanta refundición, un prototipo colectivo perdura y se mantiene sobre todos los cambios; las mudanzas y adiciones, jamás sustituyen todo lo primitivo, como en la nave de Argos. En las siete u ocho refundiciones del *Roland* que se conservan, de los siglos XII y XIII, subsisten mayoría de versos y tiradas de la versión de hacia 1100, que es la primera hoy conocida¹².

Según Lord (p. 152), en Yugoslavia no hay «un original fijo» de la tradición — «fijo» claro que no será: «de fijeza fluida» —; sólo existe «una substancia flexible, proteica, según nos dice nuestra investigación sobre la tradición oral en el campo yugoslavo»; esto escribe Lord en el capítulo en que aplica sus investigaciones yugoslavas a Homero. Pero las investigaciones que otros hemos hecho en el campo occidental nos obligan a pensar que la «substancia proteica», que envuelve al «esqueleto» dicho antes, no tiene aplicación a la gran epopeya de Occidente, donde la memoria tiene un papel

10. Me refiero a los señores Delbouille y D. McMillan, de quienes trato en mi intervención en el Congreso Rencesvals de Venecia; véase «Cultura Neolatina», XXI, 1961, pp. 6-9.

11. En *Chanson de Roland*, p. 351.

12. Véase *Chanson de Roland*, pp. 466-467.

tan importante como la refundición, y donde la improvisación no es virtud estimable, sino alarde frívolo y vitando, y donde cada diaria sesión de canto no es un acto de aventurera renovación total, atentatorio a la tradicionalidad.

FUNCIONAMIENTO DE AMBOS AGENTES.

Siguiendo a Alperto de Metz, resumamos que la vida tradicional de un canto requiere por igual el concurso de la habitual repetición más o menos fiel, y de la eventual refundición renovadora de alguna parte del poema.

Los cantores trasmisores repiten el prototipo colectivo, de texto fluido — como colectivo y fluido es el lenguaje — ; operan sobre ese prototipo una *re-creación conservadora*, producto de una memoria re-creativa, que asimila y conforma el texto, al aprenderlo y repetirlo, aportándole acaso algunas breves mejoras. No son muerte de la tradición, como en la Yugoslavia improvisadora ; no son materia despreciable, sino que son aliento que mantiene con vida en la colectividad una forma dada de la canción a través del tiempo.

Los cantores refundidores reaniman la canción cuando, a fuerza de repetirse, se ha hecho ya vieja y fastidiosa ; renuevan algo de ella ; principalmente modifican el desenlace ; de un modo u otro practican una *re-creación innovadora*, que altera notablemente alguna parte de la canción añadiéndole algún episodio, para devolverle el interés que había perdido entre los oyentes.

Los cantores memoristas o repetidores son la vida, el esqueleto, la carne, la sangre y el espíritu de la canción tradicional.

Los cantores que innovan son la fabulosa fuente de juventud que restaura la frescura vital. En fin : *la canción tradicional oral vive en variantes y se rejuvenece y crece en refundiciones.*

NO UN PROTOTIPO, SINO VARIOS.

Hemos visto que, tanto en Yugoslavia como en Occidente, es imposible encontrar el original primero de una canción que vive vida oral. En Occidente podemos precisar algo más. De las 600 versiones del *Gerineldo* que remontan a tipos diversos no podemos buscar un original único, porque aunque podamos ascender mucho en el tiempo y lleguemos al siglo XVI, en que tenemos dos solas versiones, esas dos representan ya dos tipos diferentes del romance, conservados hasta

hoy día, que viven en dos regiones distintas de la Península¹³, y además de esos dos tipos tiene el romance de Gerineldo otros varios que viven en regiones particulares de España.

Lo mismo cabe decir de los varios tipos de la *Chanson de Roland*, representados en los siete manuscritos que han llegado a nosotros. Debemos suponer que la versión consonantada del *Roland* según los manuscritos Châteauroux-Venecia 7 era cantada en cierta región de Francia, mientras la versión según los manuscritos París-Cambridge-Lyon circulaba en otra región diferente¹⁴.

La multiplicidad de prototipos se debe a que toda canción que alcanza gran longevidad tradicional tiene en el transcurso del tiempo muchas refundiciones, de las cuales unas se extinguen con la voz del cantor que introdujo cada una, alguna otra perdura, cuando es acogida por otros cantores que, repitiéndola, la hacen poco a poco tradicional, es decir, la convierten, de invención individual, en un nuevo prototipo colectivo¹⁵, y éste a su vez envejece y muere si no halla en otro refundidor la fuente de juventud. Así, cada refundición que tiene vida tradicional es un prototipo.

Y aún la tradición del Occidente nos obliga a otra precisión. La clasificación genealógica de las diferentes versiones de una canción, que se haga según el prototipo de cada versión en total, será siempre una clasificación vacilante, porque no se ajustarán a ella todas las varias partes de la versión; cada episodio, cada tema, cada rasgo importante de la versión de un cantor de gesta o de una canción épico-lírica puede tener difusión geográfica y relaciones genealógicas distintas de la difusión y relaciones del resto de la versión¹⁶.

RESUMEN COMPARATIVO.

Insisto finalmente en que todas mis observaciones al libro de Lord, por mí altamente estimado, obedecen al convencimiento de cuán fácil es que el investigador exagere sus impresiones e ideas sobre la materia estudiada. Atribuyo a los estudios en el campo yugoslavo un deslumbramiento ante la actividad del cantor individual,

13. «Rev. Filol. Esp.», 1920, p. 332. *Chanson de Roland*, p. 69.

14. Véase *Chanson de Roland*, pp. 65-66, y mi intervención en el Congreso Rencesvals de Venecia, en «Cultura Neolatina», XXI, 1961, p. 13.

15. «Rev. Filol. Esp.», 1920, pp. 326-327.

16. Véase *Chanson de Roland*, pp. 67-68, y todo el capítulo III, en especial las pp. 83-85, 97, y compárense entre sí los tres cuadros genealógicos. Para la canción épico-lírica, véase sobre todo el estudio particular de D. Catalán, *El "motivo" y la "variación"*, que cito en la nota siguiente.

porque yo también, en ocasiones, incurrí en una sobrevaloración de la actividad creadora de cada cantor de romances, en cada ocasión que canta, y di motivo a que se creyesen individuales los rasgos de una recitación que tienen carácter colectivo y viven en región geográfica determinada¹⁷. La sobrestima de la improvisación y de la rapidez en Yugoslavia hace que ese bardo rural, que principalmente actúa ante un público campesino, no pueda ilustrar gran cosa el arte del juglar occidental.

En Yugoslavia el refundidor de un poema, poseído de un virtuosismo improvisador allí muy apreciado, transforma por completo el tradicional tema, vistiéndolo repentina y rápidamente de nuevo, con un ropaje ornamental compuesto principalmente de fórmulas y lugares comunes. Lo que innova es mucho más que lo que conserva. El canto breve yugoslavo no requiere tantos ornatos y tiende a hacerse más estable cuanto más se canta (Lord, pp. 99 y 100).

En Occidente, el refundidor juglar, lo mismo que el cantor de romances, no ejercitan ninguna improvisación: pretenden conservar una historia cantada que es ya muy vieja, y la innovan un poco, conservando la mayor parte de lo antiguo. Escasean mucho en su trabajo las fórmulas y lugares comunes¹⁸, predominando la narración objetiva y directa de los hechos. Sólo en la extrema baja edad media se observa algún raro caso de innovar totalmente, por el gusto de alterar totalmente el relato tradicional¹⁹.

* * *

Mecanografiado ya todo lo antedicho, recibo del profesor de Leningrado Victor M. Zirmunsky una memoria suya titulada: *The Epic Folk-Singers in Central Asia (Tradition and Artistic Improvisation)*, presentada en el VII Congreso Internacional de Ciencias Tropológicas y Etnológicas, celebrado en Moscú en agosto de 1964.

Los científicos rusos vienen estudiando desde hace mucho los cantores épicos del Asia Central, y Zirmunsky aduce esos estudios como apoyo de los trabajos de Parry y de Lord sobre los sur-eslavos y de mis libros sobre juglares españoles y sobre la *Chanson de Ro-*

17. Véase el esclarecimiento especial de esta cuestión en D. Catalán, *El "motivo" y la "variación" en la transmisión tradicional del romancero*, «Bulletin Hispanique», 1959, pp. 153-181.

18. Sobre el falso concepto del lenguaje formulario, véase mi estudio *Fórmulas épicas en el Poema del Cid*, «Romance-Philology», VII, 1954, pp. 261-267.

19. Véase *Reliquias de la época española*, pp. LXXIII y ss., poema de las Mocedades de Rodrigo de hacia 1400.

land, con objeto de afirmar la poesía épica como poesía de tradición oral y no como producto de un autor individual único.

SEMEJANZAS TURCO-ESLAVAS ; PRECISIONES.

Esos pueblos del Asia Central, ahora considerados, son los del este del mar Caspio, de estirpe turca : los turkmenios o turcomanos, los kirguises, los uzbekos y otros. En todos estos pueblos turco-hablantes florece una poesía épica o narrativa oral, de caracteres enteramente análogos a los que ofrece en Yugoslavia : relatos de asunto histórico o novelesco ; de corta o grande y muy grande extensión ; recitados, no con memoria mecánica, sino en tensión poética, creadora ; el texto de tradición colectiva es fluido, impreciso, y el cantor lo recita con variabilidad de enunciación verbal, o alterándolo más, con cambio de incidentes y episodios, sirviéndose de fórmulas y temas poéticos consabidos, propios suyos o ajenos ; la improvisación es muy apreciada ; se trata de un arte popular propio de aldeanos, labriegos, obreros, pastores. En vista de estas y otras semejanzas, especialmente la gran estima de la improvisación, cabe preguntarse si los cantores yugoslavos deben algo a los turcos otomanos, aunque la minoría turca es hoy escasísima en el pueblo eslavo.

A estas semejanzas yuxtapongamos alguna precisión esclarecedora que los cantores turco-asiáticos aportan.

El prof. Zirmunsky, desde el título mismo de su comunicación al congreso moscovita, nunca olvida el mencionar la tradición al lado de la improvisación, y reiteradas veces recalca que la improvisación se mueve dentro de *los límites* de la tradición ; los observadores rusos no participan del aprecio exclusivo que los investigadores norteamericanos dan a la improvisación yugoslava, ni consideran la recitación memoriosa como muerte de la vida tradicional. Zirmunsky (pp. 8-9) piensa certeramente que el gran aprecio de la improvisación y el «identificar la recitación con la obra creadora» — recordemos iguales palabras de Lord — indica que nos hallamos en las fronteras de *una nueva época*, «la época de la autoría individual, que surge sobre un fondo de tradición popular anónima» ; y a propósito nota Zirmunsky que es muy arbitrario el atribuir nombre de «autor» a una u otra versión clásica de antiguos poemas novelescos, tradicionales entre los turkmenos de los siglos XVIII y principios del XIX, y advierte que esos «autores» no son más que los que arreglaron por escrito una obra de arte popular ; son los primeros representantes de la literatura escrita turkmena.

CONCLUSIONES.

Resumamos, en fin, las afirmaciones y confirmaciones que el arte poemático eslavo-turco trae al conocimiento del poema oral en términos generales, concretando las semejanzas y diferencias con la épica heroica del Occidente europeo.

1.º El gran auge de la improvisación en las recitaciones eslavoturcas queda, como una modalidad de la época moderna, ajena a una edad primitiva; es el comienzo de la época de autoría única individual. No hay tal predominio de la improvisación en el Occidente de la edad media. Suprímase, pues, la extravagante improvisación que muchos creen indispensable en el arte de trasmisión oral.

2.º El poema oral eslavo-turco se relaciona particularmente con el género en prosa de la novelística folklórica tradicional, aun en los casos en que narre hechos históricos. El cantar de gesta occidental es épico-heroico, y se relaciona con el género en prosa de la historia nacional, aun en los casos en que alguna refundición lo haya novelizado excesivamente; es siempre historia cantada, y los anales o las crónicas de Francia y de España acogen noticias tomadas de los cantos de los juglares.

3.º A pesar de estas diferencias, el género oriental y el occidental están conformes en las más esenciales características de su oralidad. Ambos dependen de un desarrollo fenomenal de la memoria, facultad mental dilatada en grados increíbles, como medio de fijar un texto, remediando la falta de la escritura. A los ejemplos yugoslavos añadamos dos famosos, el de un uzbeko y un kirguis, ambos florecientes a comienzos del siglo XX, que conservaban de memoria sendas versiones de poemas con unos 20.000 y 200.000 versos respectivamente. Comparado con esto, nada es el conservar de memoria los 4.000 versos del *Roland* o del *Mío Cid*, ni los 6.000 u 8.000 versos que podían tener sus refundiciones.

4.º La memoria aplicada a un poema oral no exige fidelidad verbal absoluta, como la exige un texto religioso o uno poético de autor único; el texto, aprendido por tradición colectiva, es algo variable según el recuerdo de los diversos cantores. En primer lugar, se halla en estado fluido, cambiante, y, por lo tanto, incitante a la re-creación en *variantes* del texto que cada cantor introduce; y en segundo lugar, se halla también sujeto a la renovación que, en una *refundición*, el cantor más personal hace con mayor o menor amplitud. Esta fluidez de variantes y esta refundición dentro de los límites de la tradición estable era hace años una afirmación que, aunque

sin contar con ningún ejemplo vivo en la actualidad, estaba sólidamente establecida, por analogía con la vida de la canción breve épico-lírica y por el testimonio de los varios manuscritos de cantares de gesta franceses y españoles con variantes enteramente iguales a las de las diferentes versiones de un romance. Ahora tenemos el estudio muy detenido de los ejemplos vivientes en Yugoslavia y entre los turcos del Asia Central, ejemplos inestimables, aunque pertenecientes a un mundo cultural muy distinto del de Occidente.

5.º La autoría, desconocida por completo en Occidente, asoma vergonzante en Yugoslavia, negada por los mismos llamados «autores», y aparece consagrada por escrito en Turkmenia, pero es sólo una ficción, sugerida por la idea de «autor» en la edad moderna. No es posible llegar a conocer el autor o inventor primero de una obra propagada por tradición oral. No es posible reconstruir el único texto primitivo, mezclando características de versiones varias. Tampoco es posible atribuir a un refundidor, por muy sobresaliente que sea, una verdadera autoría en sentido moderno, pues gran parte de los versos de su refundición derivan de la fluidez tradicional, y gran parte del poema refundido pertenece a autores anteriores.

6.º La comunicación de Zirmunsky (p. 7) nos sorprende con esta noticia: «Como resultado de la improvisación artística dentro de los límites de la tradición épica estable, se formaron esas versiones muy diferenciadas del mismo tema épico que se encuentran habitualmente *en diferentes áreas geográficas* y en diferentes escuelas de cantores de narraciones populares.» Vemos aquí una inesperada confirmación a la hipótesis que arriba formulé para la épica del Occidente, sobre la distinta área geográfica ocupada por las distintas refundiciones del *Roland*, fundándome en la distinta área ocupada por las distintas versiones de un romance. Sería de desear el estudio comparativo de esas diferentes versiones asiáticas; probablemente diferirán más entre sí que las diferentes versiones del *Roland*, dado el carácter novelístico de los poemas asiáticos y dado el prurito improvisatorio de los cantores.

Observemos además que en esta noticia de Zirmunsky la palabra «improvisación» está empleada como sinónima de «refundición oral», pues se usa refiriéndose a versiones de tiempo pasado de las que no se sabe si tuvieron refundición repentista o pensada, y me parece que tal sinonimia ha de tenerse en cuenta en varios otros casos de esta interesante comunicación; donde «improvisación» que-rrá decir refundición cantada, sin distinguir si es repentista o fruto de elaboración pensada y elaborada en cantos sucesivos.

Las observaciones sobre el poema narrativo que vive oralmente

en Yugoslavia y las hechas sobre igual tipo de canción viva entre los turco-hablantes del Asia Central al ser confrontadas ganan en valor, depuradas y afirmadas recíprocamente. Ahora bien: respecto al poema extenso, mediante el estudio del vivo ejemplo eslavo-turco se ha llegado a un grado de certidumbre igual al que teníamos respecto al romance o a la balada épico-lírica. Hoy, en general, nadie puede pensar como a principios de siglo pensaban Doncieux y John Muller que el romance-balada es poesía de autor único y que la crítica debe esforzarse en reconstruir el primero y único original. Creo también que de igual modo se hará ya opinión general el considerar los poemas tradicionales extensos como poesía de trasmisión oral, y en esto enteramente semejantes a la canción breve.

* * *

EJEMPLIFICACIÓN. VENTAJAS DEL CID COMO HÉROE ÉPICO.

Vamos a ejemplificar algo de lo antes dicho, viendo cómo un héroe del Occidente se hace tema de canciones tradicionales y cómo perfecciona su fisonomía heroica, cómo su poema nace, perdura y se elabora en el curso de su refundición. El Cid es excelente sujeto en este caso.

El Cid, siendo el héroe más tardío de la epopeya occidental, tiene una doble ventaja sobre otros héroes de epopeya: 1.º Se halla abundantemente historiado por escritores árabes y latinos, con una extensión que ningún otro personaje de su tiempo tiene, mientras los otros héroes, o carecen totalmente de historia, o la tienen sumamente escasa. 2.º Nos ofrece cantos variados, unos coetáneos y otros muy poco posteriores a su vida, mientras los otros héroes sólo nos son conocidos poéticamente por cantos muy alejados de su primera forma y muy refundidos. Con el Cid asistimos al nacimiento de una figura heroica y a la cristalización de su fama poética.

Hacia 1082 un clérigo catalán tuvo la ocurrencia de noticiar en versos latinos tres victorias del Campeador. Habla en latín, no para los clérigos latinistas, sino para las turbas del pueblo (*populi catervae*), las que combatían en la hueste del vencedor, las cuales no entendían una palabra de aquellos versos; imitaba evidentemente otros cantos breves en lengua vulgar, noticieros de sucesos famosos. Evidentemente existieron otros de estos cantos breves; con gran probabilidad algunos de ellos fueron recogidos y rehechos en el poema: acaso la toma del castillo de Castejón, o la de Alcoer, o la prisión del conde de Barcelona. La primera fama de todo héroe es simple-

mente noticiera; la epopeya nace, y después vive, como historia cantada para una sociedad analfabeta, y su primer interés es particularmente militar. Pero las victorias del Cid más famosas, según este poemita latino, más que contra moros, son contra los soberbios condes (*comitum lites*). Vemos así en este poemita nacer la fama heroica del Cid, centrada ya en la enemistad de la alta nobleza que envidia y calumnia al Campeador; en este poemita latino está ya el germen del gran poema, con su conde García Ordóñez humillado, presintiendo la afrenta de Corpes vengada noblemente²⁰.

UN MANUSCRITO DEL SIGLO XII.

Hemos aludido a la gran antigüedad del poema cidiano, pero el códice único en que ese poema se conserva fue manuscrito en 1307, por un tal Per Abat. ¿Cuál es el valor arqueológico de este códice?

Los primeros que estudiaron filológicamente el poema de *Mío Cid*, fundándose en la irregularidad métrica, ya lo consideraron como poesía de transmisión oral. Tan evidente es ello. J. Cornu, 1882, y A. Restori, 1887, lo creyeron copiado de la infiel memoria de Per Abat. El mismo Cornu, en 1897, propone más aceptable opinión, creyendo que el manuscrito de 1307 no es el transcrito de memoria, sino una copia. E. Lidforss, en 1895, piensa que hubo entre los manuscritos uno hecho al dictado. Yo, en 1908, considerando algunos olvidos y trastrueques mecánicos de versos, rimas arcaicas estropeadas (*alcaçar* en vez de *alcacer*, *fuert* en vez de *fuort*, *Vermuez* en vez de *Vermudoz*) y arcaísmos conservados (casos de fonética y sintaxis del siglo XII), advierto que la copia de 1307 no procede de un dictado de la memoria de Per Abat, sino de varias copias manuscritas de un dictado mucho más antiguo.

Pero además noté que la copia de Per Abat no es el único recurso disponible para conocer el viejo texto, aunque todavía, pasado ya más de medio siglo, hay quien sigue teniendo a Per Abat por único. Además de la copia de 1307 poseemos en la *Crónica de Veinte Reyes*, también de comienzos del siglo XIV, la prosificación de otra copia del mismo viejo texto, distinta de la de Per Abat, prosificación que ayuda bastante a corregir defectos de ese Per Abat copista.

20. El Cid comenzó a hacerse famoso hacia 1066 (tendría unos veintitrés años), mereciendo el sobrenombre de Campeador, sobre todo por sus lides singulares; pero en 1080 victoria sobre el poderosísimo conde García Ordóñez y 1082 victoria sobre Berenguer y otros condes catalanes fijan su fama en sus victorias contra los condes y contra los moros; en 1092 vence y humilla de nuevo a García Ordóñez y a los condes de Carrión Vani-Gómez.

Poseemos además, aunque de menor utilidad, la prosificación parcial, hasta el verso 1094, contenida en la que llamamos *Primera Crónica General de España*.

Es evidente que el poner por escrito el viejo poema cantado no fue obra emprendida a comienzos del siglo XIV, en que ya no se recitaba ese texto, con sus grandes arcaísmos; en 1307 se cantaba otro texto refundido, que vemos prosificado en la llamada *Primera Crónica General*; por lo tanto, el viejo texto se dictó para ser puesto por escrito mucho antes, cuando estaba vivo en la memoria y en el canto de los juglares, cuando todavía en el oído de los cantores el diptongo *uó* y no *ué* era buen asonante *ó*, y cuando en el habla común era corriente la apócope de los pronombres enclíticos *me te se*, con otros arcaísmos, pues no podemos suponer que nadie por curiosidad arqueológica conservase en la memoria versos anticuados. Aún añadiré un detalle ortográfico que no recogí en mis escritos anteriores. El poema oral se puso por escrito cuando se escribía poco *echar*, *noche*, etc., como escriben siempre Per Abat y la *Crónica de Veinte Reyes*, sino que se prefería *eiar*, *noie*, etc., como escriben los textos del siglo XII y algunos muy raros casos sueltos de comienzos del XIII. Per Abat y *Veinte Reyes* modernizan escribiendo siempre *ch*, pero en un nombre vasco desconocido para ellos, de un mensajero de Navarra, conservan la grafía antigua, *Oiarra* 3394, 3417, 3422, en vez de *Ocharra* «lobuno» (comp. el apellido hoy subsistente *Ochoa* «lobo»²¹). La copia de Per Abat no se hizo al dictado, sino con la vista fija en el viejo manuscrito, como lo prueban las citadas apócopes *aquim parto de vos, estot lidiaré*, y casos muy abundantes de fonética sintáctica, *dandos* «dadnos», *tóvelo* «tuve-te-lo», etc., y otros fenómenos muy desusados hacia el 1300.

Podemos pues afirmar, en virtud de lo dicho, que el viejo manuscrito perdido era de fines del siglo XII o de comienzos del XIII, pero las asonancias en *uó* nos hacen ascender decididamente a fines del siglo XII. De comienzos de esa centuria es el manuscrito más antiguo del *Roland*, el de Oxford.

Así que la primera tarea crítica que nos piden la copia de Per Abat y esas prosificaciones de hacia 1300 es la de reconstruir, lo más fielmente que podamos, el manuscrito del siglo XII; y esta tarea es la que traté de cumplir en mi edición de 1911²².

21. Sólo uno de los manuscritos de *Veinte Reyes* moderniza escribiendo *Oxarra*; véase *Mío Cid*, p. 723, línea 37. Para la grafía de *ch*, véase *Orígenes del español*, 8. y ., y *Cantar de Mío Cid*, III, pp. 1167 y 1219-1220.

22. L. P. Harvey, *The Metrical Irregularity of the Cantar de Mío Cid*, «Bulletin of Hispanic Studies», XL, 1963, pp. 137-143, bajo la impresión de la lectura de *The Singer of Tales*, me atribuye el propósito de reconstruir «el original» remoto del poema, y cree

VERSIFICACIÓN DEL POEMA DEL CID.

Desde antiguo se quiso explicar la irregularidad métrica del *Mío Cid* como efecto de la transmisión oral, pero ya en 1908 argumentábamos en contra, teniendo por imposible que quien conserva en la memoria 4.000 versos los recuerde uniformemente mal. Debemos añadir que nunca la transmisión oral deteriora tanto un metro regular; en los romances manuscritos al dictado, siempre el octosílabo queda evidente, y los versos estropeados quedan en proporción escasa. Fundado en el libro de Lord, suscita de nuevo esa cuestión L. P. Harvey, creyendo que la irregularidad métrica es sólo propia del poema, el cual queda, a su modo de ver, «diferente de todos los versos españoles subsiguientes»²³. Pero no. La irregularidad métrica es normal en la poesía castellana más antigua; en la épica se prolonga hasta el siglo xv, y la épica anglonormanda y la francoitaliana son igualmente irregulares²⁴.

Hoy podemos afirmar que la métrica antigua castellana, en la poesía cantada juglaresca, era anisosílaba, admitiendo vacilación de una sílaba más o una menos de la medida dominante.

Considerando juntos el *Cid* y *Roncesvalles*, vemos que el metro dominante es el heptasílabo, y la vacilación se ofrece en estas proporciones: sílabas del hemistiquio 7 (40 %) — 8 (25 %) — 6 (15 %); estas tres clases de hemistiquios suman un 80 % del total, mientras se encuentran en proporciones muy bajas los hemistiquios de otras medidas: de 9 sílabas (8 %), de 5 (6 %), de 10 (2 %) y otros de menos uso. Fluctuación igual 7 — 8 — 6, con proporciones muy semejantes, se ve posteriormente en el poema de los *Siete Infantes* y en el *Rodrigo*, observándose tendencia a aumentar los hemistiquios de 8 sílabas²⁵.

Igual fluctuación de una sílaba más y una menos se ve en otros metros de poesía cantada. Los romances más antiguos vacilan 8 — 7

que la imposibilidad de reconstruir el «original» de un poema es idea nueva de Lord. Parece creer que sobre esta materia sólo se tienen «hechos demostrados experimentalmente» cuando se registran las canciones en cinta magnetofónica. Yo lamento que cuando reuní muchos millares de versiones de romances no había magnetófonos, sino copias manuscritas y algo de fonógrafo; pero en esos miles de versiones y en numerosos estudios sobre ellas (en especial Menéndez Pidal, Catalán, Galmés, *Cómo vive un romance*, 1954) hay montones de hechos demostrados experimentalmente. Por lo demás tengo que agradecer muy sinceramente al señor Harvey la consideración y simpatía que siente hacia mi obra.

23. Harvey, p. 137, citado en nuestra nota anterior.

24. Véase mi estudio *La forma épica en España y en Francia*, «Rev. Filol. Esp.», 1933, p. 351.

25. «Rev. Filol. Esp.», 1917, pp. 124-136.

— 9, y en unos los octosílabos alcanzan el 75 %, y en otros, el 69 % del total. En la vida de *Santa María Egipciaca*, de base eneasilábica, tenemos 9 (34 %) — 10 (25 %) — 8 (24 %), sumando los tres un 83 % por total. En *Elena y María*, de base octosilábica, 8 (29 %) — 7 (27 %) — 9 (14 %), sumando los tres un 70 % del total ²⁶.

Esta *fluctuación trimensural*, comprobada por tan diversos ejemplos, es pues la norma de la versificación anisosilábica primitiva. La melodía tolera bien esta fluctuación. Un verso de 7 sílabas en la *Serranilla de la Zarzuela*, que es exasílaba, lo corregían los editores modernos, al parecer evidentemente, quitándole una sílaba superflua: «errara (yo) el camino»; pero esa sílaba, al parecer sobrante, estaba firmemente arraigada en la tradición del canto, y el gran musicólogo del siglo XVI Francisco de Salinas, que recogió la melodía popular, pone en ese verso siete notas, en lugar de las seis notas de los otros versos, a pesar de que Salinas se da cuenta de la anomalía, pues advierte que tal *Serranilla* se cantaba con la tonada del himno religioso, exasilábico, *Ave maris stella* ²⁷.

No hay en el metro diferencia apreciable entre los tres cantares del poema, y sí la hay muy visible en cuanto a los asonantes y en cuanto a la longitud de las tiradas o estrofas. Los cantares primero y segundo usan 11 clases de asonantes, entre los cuales van los más escasos en el idioma, *éa, éo, í, óa, óo*; el tercer cantar, a pesar de ser el más largo de todos, usa sólo 6 clases, no empleando nunca los cinco asonantes difíciles. Bajo otro aspecto, los dos primeros cantares tienen 7 y 5 tiradas (total 12) muy cortas, de tres o cuatro versos nada más; el cantar tercero no tiene ninguna. Los dos primeros cantares tienen 4 y 6 tiradas (total 10) con más de 50 versos, y la más larga tiene 109 versos en el cantar primero y 142 en el segundo; mientras el tercer cantar tiene 10 tiradas de más de 50 versos, y la más larga llega a 190 versos. El cantar primero y un poco menos el segundo son los que tienen versificación más variada, mientras el cantar tercero se distingue por su versificación muy sencilla y de gran descuido: asonantes fáciles, tiradas largas. Refundidor muy preocupado de la grandeza épica y muy despreocupado del verso.

¿Cómo, en una trasmisión oral, se pudo conservar, hasta llegar al perdido manuscrito de la segunda mitad del siglo XII, esta diferencia en la versificación de los varios cantares? No podemos suponer,

26. *Romancero hispánico*, I, pp. 86-89, «Rev. Filol. Esp.», 1914, pp. 94-95.

27. *Romancero hispánico*, I, p. 131; imprimo la música de Salinas en mi estudio de la *Serranilla* reimpreso en la Colección Austral, *Poesía árabe y poesía europea*, pp. 122, 125. Muchos escribieron sobre medida irregular tolerada por la música, desde A. Restori en «Propugnatore», 1867, p. 152, n. 3.

no es verosímil, que hubiese una tradición manuscrita desde hacia 1105; en el siglo XII la práctica de escribir las lenguas románicas era muy escasa y vacilante, y el pergamino o el papel eran demasiado caros para emplearlos en un arte vulgar. A todo más podríamos suponer algún recurso mnemotécnico, como el anotar en un pedazo de pergamino las palabras iniciales de cada tirada²⁸. Siempre debemos contar con una memoria fidelísima, con voluntad de exactitud, que conserva bien separadas una versificación esmerada y otra ruda. Y no temos esto: durante tres cuartos de siglo no hubo en España ningún cantor que, como los yugoslavos, tuviese la intención de alterar el texto en curso, improvisando una versificación nueva; el texto recibido tenía una autoridad tradicional que la memoria estereotípica de los juglares mantenía con profesional respeto.

DOS LOCALISMOS EN EL POEMA, DOS POETAS.

Debo ahora repetir, resumir y completar cosas por mí ya dichas, porque veo que ilustres estudiosos me contradicen sin hacerse cargo de mis principales argumentos — no lo digo en son de queja; sé que en estos tiempos atómicos hay mucho que leer y poco tiempo para ello —, y quiero contribuir, cuanto pueda, a definir algo que es esencial para entender la edad media y toda época de primitivismo cultural: el arte colectivo.

Desde mi primera publicación sobre el poema del Cid en 1908 advertí una diferencia de versificación entre el cantar primero del poema y el tercero; establecí también una doble localización del autor, notando que el poema revela un doble conocimiento topográfico especial de los alrededores de San Esteban de Gormaz y de Medinaceli, dos villas distantes más de 80 kilómetros una de otra; pero la gran unidad que ofrece el poema y el fecharlo sólo unos cuarenta años después de muerto el Cid me hacían pensar en un único autor que por primera vez concibe un poema cídiano. Mucho después tropecé con dificultades que me hicieron imposible la unidad de autor, imponiéndome el convencimiento de que en el poema hay que distinguir por lo menos una primera mano de San Esteban y una segunda de Medinaceli.

El doble localismo revelado en los versos del poema no es doble sólo por los 80 kilómetros de distancia entre las dos villas, sino que

28. H. J. Chaytor, *From Script to Print*, 1945, p. 117, habla de un poema moderno islandés de 4.000 versos, conservado en la memoria de un hermano del cantor que, a los quince años, lo había oído, anotando el comienzo de cada verso.

el uno y el otro tienen carácter interno distinto. El autor — o quizá ya refundidor — más antiguo, el de San Esteban de Gormaz, que suponemos poetiza hacia 1105, muestra un localismo muy intenso y esencial; nombra, en torno a esa villa, 9 pueblos y 3 lugares topográficos por los cuales transita el Cid y donde ocurren importantes hechos de armas del héroe. El refundidor de Medinaceli, que poetiza hacia 1140, muestra un localismo más débil y de carácter accesorio; nombra en torno a esa villa 2 pueblos y 3 términos topográficos por donde no pasa el Cid, sino su familia y sus gentes, y donde no ocurre suceso ninguno que directamente se refiera al héroe.

Otra gran diferencia. El autor de San Esteban conoce perfectamente el estado de la frontera cristiano-musulmana en la sierra de Miedes (v. 415) cuando el Cid sale desterrado por primera vez en 1081; sabe que, al sur de Miedes, los moros de Castejón de Henares y todos los del reino de Toledo eran, en aquellos años, moros de paz con Alfonso VI (v. 435), mientras los moros ribereños del Jalón (v. 634), y todos los del reino de Zaragoza, eran moros de guerra. Por el contrario, el refundidor de Medinaceli poetiza poseído de un error capital: cree que Medina era ciudad terminal del reino de Alfonso (vv. 1382, 1449-52, 1534-39), error grave, pues Medina sólo estuvo en poder de Alfonso después de muerto el Cid, y sólo durante cuatro años, 1104-1108; la reconquista definitiva de Medina no ocurrió hasta hacia 1120.

LA MEMORIA COMO ESCRITURA ANALFABÉTICA.

En el cantar segundo del poema, el de las Bodas de las hijas del Cid, ocurre una manifiesta contradicción. Las hijas, en el cantar primero, el del Destierro, se dice que son niñas pequeñas, para en brazos (vv. 263, 275), y dice bien, pues la mayor tendría cuatro años. Después, cuando se realizan las vistas del Cid con el rey, en 1089, cuando las niñas tendrían entre doce y nueve años²⁹, en dicho cantar segundo dice al rey el Cid exactamente que sus hijas no tienen edad para casar (vv. 2082-83), pero inmediatamente el rey las da «por veladas» en matrimonio a los infantes de Carrión (v. 2098), y se casan con velaciones y misa (v. 2225). Esta contradicción nos revela que el poeta de San Esteban no trataba, no podía tratar ante un público coetáneo de los hechos, sino de esponsales contraídos por las hijas no núbiles, mientras el poeta de Medinaceli convirtió los

29. Véase «Romania», 1961, p. 165, o mi libro *En torno al Poema del Cid*.

esponsales en matrimonio, dejando las palabras del Cid (2082 «non abrie fijar de casar ca de dias pequeñas son») como un simple reparo de corta edad no impeditivo.

Como en este caso y en el del localismo, debemos, en otros varios, atribuir la conformidad con la verdad histórica al poeta coetáneo de San Esteban, y los anacronismos debemos achacarlos al poeta tardío de Medinaceli.

El poema nombra diez personajes de la familia o de la mesnada del Campeador — sin contar la mujer y las dos hijas —, personajes nunca nombrados en la extensa *Historia Roderici*; y todos, salvo dos, los pude identificar documentalmente como coetáneos del Cid, parientes de él o con él relacionados como el poema dice. Igualmente el poema nombra ocho enemigos del Cid, del bando de Carrión, de los cuales la *Historia Roderici* sólo menciona uno, el conde García Ordóñez, y todos están muy exactamente comprobados en los documentos, en cuanto a sus relaciones de parentesco y actuación. Estos dieciocho personajes recordados arguyen una *tradición oral* de antigüedad coetánea a los sucesos, muy distinta, en su dirección e interés, a la *tradición escrita* de la historia latina — que en el siglo XII todavía la historia no se escribía en lengua vulgar —; y esa tradición oral, tan segura para recordar esos dieciocho personajes tan exactamente, tenemos que identificarla con la historia cantada, con los cantares de gesta entonces en uso, y concretamente con el cantar de San Esteban de Gormaz hacia 1105.

Contrastando con la sorprendente exactitud de estos dieciocho nombres y de la veracidad o verosimilitud de la gran mayoría de los sucesos en que toman parte, se destacan dos estridentes mentiras históricas: 1.^a, entre los amigos del Cid, Alvar Fáñez pudo acompañar al Cid en los primeros tiempos del destierro, en el cantar primero, pero es falso que le acompañase siempre, como siempre ocurre en los cantares segundo y tercero, pues Alvar Fáñez en el resto de su vida estuvo al servicio del rey Alfonso y no al del Cid. 2.^a, entre los enemigos del héroe, los infantes de Carrión no fueron maridos de las hijas del Campeador, como se dice al final del segundo cantar y en el tercero, ni fueron vencidos en duelo, ni declarados por sentencia pública «malos y traidores» (vv. 3484, 3702), pues en los documentos hallo que estuvieron siempre honrados en la corte del rey Alfonso, tanto en vida del Cid como después de su muerte³⁰.

Esto nos lleva a ver que la veracidad, en los nombres y en la

30. Véase en «Romania», 1961, pp. 152-155.

condición general de los dieciocho personajes, se debe al autor coetáneo de San Esteban, mientras que la presencia de Álvar Fáñez en los cantares segundo y tercero, así como el matrimonio, el vencimiento y la infamia de los infantes de Carrión, fueron invenciones del poeta, que no sabía, o no quería saber, cuándo se reconquistó su Medinaceli. El poeta de San Esteban, hacia 1105, contaba sólo unos esponsales entre las hijas del Cid y los infantes de Carrión, todos de corta edad; y la ruptura de unos esponsales no era falta grave, ni era causa de desaffío. El poeta de Medinaceli, hacia 1140, convirtió los esponsales en matrimonio, para dar más interés a la acción; y la ruptura de matrimonio era delito, causa de enemistad jurídica y de duelo judicial, en el que los de Carrión habrían de ser condenados.

El poeta de San Esteban de Gormaz construyó su poema dentro de la línea tradicional que dejó indicada el canto breve latino de 1082; el poema de hacia 1105 empezaba contando la victoria del Cid sobre el conde García Ordóñez, seguía con la victoria contra el conde de Barcelona y acababa con la nueva humillación de García Ordóñez y los condes de Carrión Vani-Gómez en las cortes de Toledo. El poeta de Medinaceli perfeccionó esta última humillación con el vencimiento de los de Carrión en duelo. En el plazo de unos sesenta años, que van desde el poemita latino hasta la refundición de Medinaceli, la figura épica del Campeador se ha completado y acendrado; ha salido del estado disperso y multiforme de los cantos histórico-noticieros y se ha estructurado en un poema perfecto, siempre dentro del tema enunciado hacia 1150 por el Poema de Almería: «Mio Cid de quo cantatur quod ab hostibus haud superatur, qui domuit mauros, comites domuit quoque nostros.»

Y ahora amplíemos una nota anterior. Hasta que a fines del siglo XII se puso el poema por escrito, al dictado, no hubo, durante tres cuartos de siglo, un cantor como los yugoslavos, que en cada recitación improvisan un nuevo desarrollo del texto aprendido de memoria, cambiando a capricho en cada momento los personajes y los incidentes; por el contrario, hubo recitaciones de memoria fidelísima — recuérdense clérigos medievales que se sabían todo el Nuevo Testamento al pie de la letra ³¹ —, recitadores que conservaron fielmente versos y tiradas de dos redacciones distintas, y conservaron un pasaje relativo a niñas impúberes, contiguo a otro referente a mujeres casaderas. La memoria del juglar que dictó la copia del *Mio Cid* a fines del siglo XII era de las que abundaban entonces,

31. En el citado Chaytor, p. 117.

una memoria vasta y firme, algo así como una escritura analfabética de deseada fijeza. La poesía oral que nos trasmite es una épica que vive de modo muy distinto al en que vive la moderna épica yugoslava, improvisadora y refundidora de totalidad. La antigua épica románica, aunque anónima, merecía del juglar repetidor una fidelidad conservatriz — si bien no tanta como exigía el autor trovadoresco —, y merecía del juglar o poeta refundidor gran respeto a la parte vieja no innovada. El refundidor de Medinaceli — como desde luego nos lo declara la versificación — no rehace por completo ninguno de los tres cantares; siempre conserva parte de lo viejo: rehace profundamente el tercer cantar, retoca bastante el segundo y deja casi intacto el primero. Es de suponer que el refundidor trabajaría no sobre el pergamino, sino oralmente sobre la memoria de un juglar que supiese a la perfección los versos antiguos y que, en repeticiones varias, se asimilase las enmiendas, mejoras y adiciones.

La versificación y la contradicción de las hijas del Cid impúberes que contraen matrimonio nos indican que el manuscrito cidiano del siglo XII nos trasmite la obra de dos autores, concordés en elaborar la figura heroica del Campeador. Vemos aquí un notable caso de continuidad de inspiración entre el poeta refundidor y el refundido, caso frecuente en la poesía de transmisión oral; continuidad de numen efecto de la continuidad misma del tema famoso, y de la comunidad de ideales, tendencias y ambiente cultural.

Pierre Le Gentil, en muy amplios y esmerados trabajos, reconociendo la elaboración tradicional de los cantares de gesta, logra una conciliación entre el individualismo y el tradicionalismo, suponiendo un refundidor insigne y, digamos, definitivo, que merece el nombre de autor. Por su parte Angelo Monteverdi, como buen conocedor de la épica y la dramática españolas, halla en el teatro español ejemplos como el de *El alcalde de Zalamea* de Calderón, que, aunque bien puede decirse que es casi una refundición del drama de Lope de Vega con igual título, es una gran creación calderoniana. La opinión de estos dos maestros nos puede animar a que pensemos que el poeta de Medinaceli engrandeció la acción del poema y puede considerársele autor definitivo; pero no dejemos de añadir que más de la mitad del poema y de su grandeza pertenecen al poeta de San Esteban de Gormaz.

Dentro de este mismo propósito conciliatorio, en cuanto a la *Chanson de Roland*, el prof. Charles Knudson³² cree que la inspira-

32. En comunicación presentada al Coloquio de la Société Rencesvals, celebrado en Barcelona, 1964.

ción y la estructura de este poema lo hacen «infinitamente superior» a la mayoría de los otros, y esto basta para que no pueda ser explicado por la transmisión oral mediante «la improvisación y el trabajo colectivo de varias generaciones de recitantes y refundidores». Pero a esto es necesario oponer una insistente objeción, notando que una *Chanson de Roland*, con idéntico contenido que la de Oxford, se muestra ya «infinitamente superior» a las demás gestas heroicas desde muy antiguo. En el siglo IX ese poema era ya extraordinario y de gran fama, a juzgar por las muy excepcionales alusiones que a él hacen Eginhardo y el Astrónomo Lemosín, y que las refundiciones del siglo X tenían igualmente un singularísimo éxito, cuando los Anales nacionales de Metz y de Aniane acogieron los dos capitales episodios fabulosos del comienzo y del final de la *Chanson*, el inmenso tributo de Zaragoza y la batalla del sol parado por Carlomagno, siendo así que ninguna otra *chanson de geste* inspiró nada a los anales; pensemos también que la refundición de hacia el año 1000 o poco antes, la que inventó el deuteragonista Olivier, conmovió la onomástica de las familias francesas y extranjeras desde Normandía y Bretaña hasta Provenza, España y Sicilia, inaudito éxito de cordial admiración; recordemos además que en la segunda mitad del siglo XI la *Chanson* corría traducida por el extranjero, como lo prueba la Nota Emilianense, traducción que no conocemos de ninguna otra gesta. ¿Qué nuevo brillo, qué gloria pudo añadir Turaldo en el siglo XII? Nada sabemos. Pero sí sabemos un pormenor: que los versos de la refundición de Oxford, como gráficamente muestran las ediciones de R. Mortier, son fluidamente comunes con la preciosísima versión Venecia 4 y con las varias refundiciones rimadas posteriores, ninguno de cuyos textos procede de la versión Oxford. Debieron existir, por lo menos, dos textos asonantados anteriores al de Oxford, para explicar la fluida igualdad de tiradas y versos entre las tres capitales redacciones conservadas: Venecia 4, Oxford y las múltiples redacciones rimadas³³.

En conclusión. No tenemos que pensar ya en el individualismo antiguo que se aplicaba a mirar toda obra poética de los siglos XI o XII con los mismos ojos con que vemos las del siglo XX; pensemos en el individualismo de ahora, que admite la primitiva reelaboración anónima de la poesía tradicional, pero quiere destacar en ella algún artista superior anónimo, idéntico a los grandes artistas de la edad moderna. Pero aun en los pocos casos de colaboración o refundi-

33. Según mi estudio del Desafío de Ganelón y del Aviso de Margariz, en *Chanson de Roland*, 1959, pp. 96 y 106.

ción que se dan en tiempos modernos el poeta obra de distinta manera que en la edad primitiva. Calderón al rehacer *El alcalde de Zalamea* de Lope de Vega lo transforma por completo; Corneille al rehacer las *Mocedades del Cid* de Guillén de Castro las transforma también, con lo que justifica espléndidamente lo que él llama su «latrocinio» español; en campo yugoslavo más modesto, Avdo, entrado ya en la edad de la autoría individual, improvisa de cualquier manera una refundición total de cualquier poema. Esto no pasa así en la edad del arte colectivo; un gran autor anónimo, cuando refunde una gran obra, se siente inmerso en el espíritu de la colectividad y respeta, cuanto más puede, el genio y el texto de la creación poética de su predecesor.

Este fenómeno de colaboración, con trasmisión de tema versificado y con trasfusión de numen, he tratado de explicarlo en otras ocasiones como algo habitual y de esencial importancia para entender la edad media y su arte de tradición colectiva.