

quisiéramos ser injustos con el autor, a quien desearíamos ver más reposado, más horaciano, elaborando lenta y concienzudamente sus trabajos, ni con el libro, que representa sin duda un esfuerzo inmenso de información y de elaboración. Si los estudiosos y romancistas que no estén muy familiarizados con la fonética española y argentina deben manejarlo con sumo cuidado, es indudable también que cualquier investigación futura que quiera emprenderse deberá tomar en cuenta sus observaciones, para rectificar unas y confirmar otras. La obra de Malmberg servirá entonces de estímulo, y hasta ahorrará una parte importante del camino.

ÁNGEL ROSENBLAT

Universidad Central de Venezuela.

RUTH HOUSE WEBBER, *Formulistic diction in the Spanish ballad*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1951. (*University of California Publications in Modern Philology*, vol. XXXIV, núm. 2, págs. 175-278).

Los estudios sobre el romancero español se han ocupado principalmente de sus orígenes y de sus temas: casi no se ha atendido, en cambio, a sus características formales. Para colmar tan grave laguna, la señora Webber ha emprendido el estudio del romancero viejo en dos de sus aspectos estilísticos más importantes: los giros estereotipados y los esquemas de repetición y paralelismo.

La primera parte del trabajo (págs. 180-213) se dedica a la clasificación y recuento de las fórmulas fijas del romancero: fórmulas de introducción al diálogo (por ejemplo, *bien oiréis lo que dirá*) y a la acción (*ellos en aquesto estando*); fórmulas de diálogo (*calledes, hija, calledes*), fórmulas de acción (*ya se parte, ya se va*); frases adjetivas (*hombres de muy gran valía*) y otras análogas, frases adverbiales (*otro día de mañana*). En breve esquema se agrupan los prototipos y principales variantes de esas fórmulas; un comentario conciso registra su posición en verso non o par, señala algunas variantes secundarias y enumera ejemplos paralelos de la épica española y francesa y de la poesía popular europea; una tabla indica para cada grupo el número de veces que las diferentes fórmulas se presentan en cada uno de los cuatro tipos de romances de la *Primavera* y *flor* de Wolf y Hofmann, con un recuento del total y del porcentaje.

La segunda parte (págs. 214-236) estudia las diversas maneras como suelen repetirse en los romances palabras, ideas y construcciones, y

conserva en algunos *patois* (en ninguna región del español se podría considerar vulgarismo la conservación de la *ll*). Tampoco la pronunciación *l'y* por *ll* (*cabályo*) se da "sobre todo en las personas de cultura insuficiente" (pág. 154); se da, en la Argentina, Venezuela y todas las regiones yeístas, entre las personas que se esfuerzan por pronunciar la *ll* y no lo logran: lo hemos notado en personas cultísimas, profesores, académicos o escritores (se les puede reprochar falta de don fonético, pero no falta de cultura). Etc., etc.

recuenta después los versos de romances de la *Primavera* que contienen repeticiones.

En la parte final (págs. 237-255), la autora se propone aplicar los resultados de su estudio a los problemas de clasificación, origen y fecha de los romances. Los dos apéndices contienen, respectivamente, la lista de romances de la *Primavera*, con su asonancia y número de versos, y una tabla numérica que resume todas las anteriores, señalando para cada romance el porcentaje total de fórmulas y repeticiones.

Si en toda literatura la tradición es elemento importante, en la poesía popular es condición y ley esencial de su creación y difusión. Por lo general, el pueblo sólo aprende lo que le suena conocido; al crear, el poeta se mueve dentro de cierto conjunto de temas, motivos y esquemas estilísticos, y lo mismo hace el pueblo cuando al repetir reemplaza lo olvidado o sustituye lo que no entiende. Determinar en cierto género de poesía popular cuáles sean esos elementos sin cesar empleados por creadores y repetidores ya es casi definir ese género.

La frase estereotipada es la expresión más concentrada de la tradicionalidad, el paralelismo la forma más típica del estilo del romancero viejo. La señora Webber muestra que el estudio de estos dos elementos permite ya por sí solo determinar el grado de tradicionalidad de un canto popular. Sus conclusiones vienen a coincidir por lo común con los resultados de un examen fundado en todos los elementos tradicionales del romancero (temas, esquemas sintácticos y estilísticos, fórmulas fijas, etc.). Si, por ejemplo, el romance sobre la penitencia del rey don Rodrigo (*Primavera*, 7), calificado por Wolf de "primitivo", por Milá y Menéndez Pidal de "juglaresco", se examina desde el punto de vista de los temas y de la sintaxis, se verá que hay en él muy pocos elementos tradicionales; pues bien, en la tabla final de la señora Webber aparece con un escaso 8 por ciento de fórmulas y repeticiones.

Un examen estadístico de este tipo puede, pues, conducir a resultados muy positivos. Por otra parte, los números tienen su tiranía, y han impuesto a este trabajo un esquematismo mayor del que hubiéramos deseado. El rico mundo de fórmulas ha quedado reducido a unas cuantas categorías típicas ilustradas por un solo ejemplo. El manuscrito original de este trabajo incluía al final el texto de todas las fórmulas aprovechadas; al omitirlo en la impresión —¿acaso por exigencias de la editorial?—, sin sustituirlo por un mayor número de ejemplos ni por una lista de los números de romances y versos en que figuran las fórmulas, se hace imposible conocer las variantes. Así, los epítetos de ciudades están representados por a) "de Francia *la natural*", b) "por Toledo *esa ciudad*" (pág. 199), y la autora nos dice que en la primera fórmula el adjetivo tiene gran número de variantes, entre las cuales predominan *la nombrada*, *la grande* y *la llana*; hubiéramos deseado que se nos dijera cuáles son los demás adjetivos y a qué ciudades se aplican, o al menos que se nos diera la oportunidad de descubrir por nuestra parte que Granada se llama

la noblecida, Córdoba la rica o la llana, Narbona la gentil, Valencia la mayor, Roma la sancta; todos estos epítetos se resumen en una despiadada cifra inexpresiva. Y como tampoco figuran las fórmulas que tienen muchas variantes, no hay manera de saber qué medida de flexibilidad cabe en las frases estereotipadas del romancero.

La estadística obliga además a otras limitaciones, como la omisión de giros que sólo figuran en un grupo de romances (así, *aprieta* y *no de vagar*, que es exclusivo de los carolingios); también la omisión de fórmulas que en la *Primavera* aparecen menos de cinco veces decepciona a quienes desean conocer el repertorio formulístico del romancero viejo; se pierden de este modo frases tan importantes como *los pies llevaba descalzos, | las uñas corriendo sangre*. Por otra parte, vemos que varias fórmulas no se han incluido a pesar de aparecer cinco o más veces en la colección de Wolf: *a cabo de una gran pieza, vos sois niño y mochacho, oído lo ha el maestro, cortárale la cabeza, a cazar va el caballero, vió venir un caballero, a los primeros encuentros, sáleselo a recibir o a recibir se lo sale* (muy frecuente; ya en el *Poema del Cid*), *que al cielo quieren llegar, tomárala por la mano, tantos matan de los moros*, etc. ¿Por qué no se consideran dignas de recuento fórmulas como *con lágrimas de sus ojos y las palabras que le dice*?¹

También la adopción de la insatisfactoria clasificación de Wolf y Hofmann parece consecuencia negativa de la simplificación necesaria para la estadística. En efecto, ¿cómo apreciar el estilo de los romances juglarescos si aparecen confundidos con romances breves? ¿Cómo conocer lo característico de los romances fronterizos si están en el mismo grupo que los romances de Isabel de Liar y la Duquesa de Berganza?

En la segunda parte, la clasificación del material parece impuesta desde fuera más que deducida de sus necesidades internas. Por separar las repeticiones contenidas en un solo verso de las que ocupan varios versos, se duplica el examen de los procedimientos (la figura etimológica, por ejemplo, se estudia en las págs. 217 y 227). La distinción establecida por Hubbard entre “repetición” (empleo de la misma palabra o serie de palabras) y “paralelismo” (empleo del

¹ Como la autora reconoce, el recuento mismo de las fórmulas estudiadas no es siempre exacto. Faltando la lista de los textos aprovechados es punto menos que imposible comprobar la veracidad del recuento y conocer las omisiones. Evidentemente, *flor de la . . .* (pág. 199) aparece más de una vez en los romances carolingios (*Primavera*, 189, versos 45 y 261). La fórmula *a las orillas del mar* (pág. 204) tiene una variante, *por orillas de la mar*, que sí figura en un romance fronterizo (*Prim.*, 81, v. 36) y en uno novelesco (125, v. 10).—*Llorando de los sus ojos* es más frecuente que *lloraba de los sus ojos* (pág. 196), y debió haber servido de prototipo; no es exclusiva de los versos nones (*Prim.*, 25, v. 116; 11, v. 6).—La afirmación de que *tate, tate, caballeros* se limita a los romances carolingios (pág. 195) debe ser un error, puesto que la tabla registra la frase —con razón— entre los históricos y los novelescos.—Para *ya cabalga* (pág. 197) podían haberse citado ejemplos de la literatura francesa medieval.—No hay que confundir el novelesco *hija es del emperador* (pág. 206) con menciones de parentesco como *hermano de doña Sancha*; parece además que no se incluyeron en el recuento todas las fórmulas de este tipo.

mismo esquema de expresión) debía haberse seguido sistemáticamente, o no adoptarse; en construcciones del tipo *dueñas, damas y doncellas, llorando viene y gimiendo*, no hay evidentemente repetición de palabras.

Esta segunda parte también constituye, como la primera, una selección. La repetición paralelística es sin duda el recurso más típico del estilo romanceril; pero, claro está, en un panorama completo de este estilo deberán entrar otros muchos procedimientos. La autora ya franquea los límites propiamente dichos del paralelismo cuando incluye (págs. 222-223, 226) las construcciones antitéticas (*que son viejas y no nuevas*); otros esquemas por estudiar serían: “No se fía de ninguno / *sino* de un paje que ha criado”, “*más quieren ser todos muertos / que no* traidores nombrados”, “*mucho* pesó a . . . / *mucho más* pesó a”, etc.

En general, este trabajo muestra la urgencia de llegar al conocimiento pleno de la tradición del romancero. Es necesario, entre otras cosas, para poder precisar el margen de creación original en cada romance. Porque la tradicionalidad no puede ser el único criterio para situar y caracterizar un canto popular; no es ni siquiera garantía de antigüedad (un poeta del siglo xvi bien podía imitar el estilo de los romances viejos). La señora Webber tiende en general a eliminar el aspecto de creación, identificando, por ejemplo, el proceso de composición de un romance con el de su ulterior repetición y elaboración. Pero no todo es tradición en la poesía popular. Cada fórmula ha surgido en un acto de creación único, que tuvo la fortuna de perpetuarse. En la elaboración primitiva de un romance y en su transformación posterior pueden darse todos los grados de creación y tradición, desde una originalidad casi absoluta hasta la repetición inconsciente de giros ya desgastados. Por eso conviene matizar —la autora lo hace en las últimas páginas— la interpretación de las fórmulas y repeticiones; en el trabajo se nos habla a cada paso de su carácter utilitario; sin duda las fórmulas hechas facilitan siempre la labor del poeta y el recuerdo de los cantores, pero, si en algunos casos se emplean de manera ríspida, en muchos otros se aprovechan en todo su valor y fuerza expresiva. En último término, también hay aquí, lo mismo que en la poesía artística, buenos y malos poetas, tanto entre los creadores de los textos originales como entre los de las variantes ulteriores.

Estudiar qué medida de tradición y de creación hay en cada romance y en el conjunto del romancero tradicional es tarea que no podrá esquivar la futura investigación del género.

MARGIT FRENK ALATORRE