

Oralidad y escritura en el romancero portugués

Pere Ferré
Universidade del Algarve

Como tantas y tantas veces fue señalado, el romancero, en Portugal, es un género de rancio abolengo, presentando, al igual que en los demás reinos peninsulares medievales, los mismos problemas, en lo que concierne a sus orígenes y fechación.

Con seguridad se puede afirmar que ya en los últimos años del siglo XV la balada ibérica había alcanzado tal fortuna que versos romanceriles formaban parte —generalmente como *contrafacta*— de poemas u obras dramáticas de autores lusos.

Asimismo, si tenemos en cuenta que la forma de transmisión de los diversos géneros literarios, durante el medioevo y parte de la Edad Moderna —lectura en voz alta, canto o recitación y representación—, se hacía sometida a lo que por facilidad terminológica llamaremos 'oralidad', la confusión entre fijación escrita o memorial se acentúa enormemente. Pese a ello, no podemos ni debemos renunciar a una visión crítica que nos aparte de un intento de análisis que no observe la intrínseca diferencia entre dos modos de construcción literaria cuya pervivencia, en el caso del romancero, llegó hasta nuestros días.

Las primeras documentaciones romancísticas, en Portugal, se encuentran en el *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, publicado cinco años después del de Castillo, y que colecciona obras probablemente fechables a partir de 1449. Sin embargo, la utilización y conocimiento del romancero, en este reino del occidente peninsular, fue, sin duda, anterior. La carta-promemio de D. Íñigo, que parece mencionar este género popular, fue dirigida al Condestable de Portugal; del mismo modo, el rey D. Duarte, muerto en 1438, ya se refiere, según nos recuerda Carolina Michaëlis de Vasconcelos, a «cantos segraes do povo»¹.

¹ Michaëlis de Vasconcelos, C., *Romances Velhos em Portugal*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1934, pp. 263.

Estas dataciones, documentalmente verificables, sirven solamente para determinar algunas de las huellas materiales dejadas por el género. No reflejan, sin embargo, las perdidas voces con que se propagaron, irremediablemente borradas por lo etéreo de sus concreciones, imprescindibles para soslayar el fascinante y complejo paso de la voz a la letra.

No me cumple recordar las añejas polémicas ni refrescar las no menos viejas heridas. Los excesos cometidos en el pasado — que, lamentablemente, de vez en cuando se reescriben — con radicalismos críticos que obnubilaron la razón deberán dar paso a más cautas observaciones, lo que no significa el no afiliarse a una teoría. De este modo, si rechazar toda prueba que no asiente en el soporte escrito, sobrevalorando el papel del 'documento', refleja una profunda ignorancia, el no aceptar el papel de la versión textualizada, en la cadena tradicional, traduce un dogmatismo que sobrepasa la letra y el espíritu de la lección de Menéndez Pidal, ya que un número considerable de versiones 'orales' procede de un texto escrito, ya sea en su origen, ya sea en su nueva reconfiguración.

Los límites de la 'oralidad' y de la escritura, en un género tradicional, son demasiado complejos e importantes para que no se esté al acecho permanente de sus cruces. Las vicisitudes de la tradición exigen atentas lecturas de sus versiones y, a la luz de la documentación disponible —entiéndase documentación en su sentido más amplio—, construir el posible *stemma* de la vida de sus lecciones.

1. La tradición antigua

Al dedicar el Prof. Di Stefano su lección, en este seminario, a la tradición antigua, me eximiré de ahondar, con muchos ejemplos, este campo del romancero. Quisiera, no obstante, puntualizar, con algunas observaciones muy someras, la vida de la balada peninsular en el siglo XVI portugués.

En un estudio que leí en Padova, dedicado a la presencia de romances en un poeta y dramaturgo del *Cancioneiro Geral*, Anrique da Mota, y en algunas obras de Gil Vicente, intenté comprobar el conocimiento generalizado del romancero en esta época, en Portugal. Las constantes citas, burlescamente contrahechas, destinadas a provocar la risa, muestran el amplio dominio que el público del XVI tenía de este género. Así, los romances del 'Cid y el moro Búcar', 'Morir vos queredes, padre' y 'Tiempo era el caballero que se me acorta el vestir' fueron utilizados para parodiar situaciones y personajes presentes en textos dramáticos de dichos poetas.

El vertido vino que se encontraba dentro de un tonel, perteneciente a un clérigo, se comparaba, mediante el concurso de versos del *Helo, helo*, a la pérdida de Valencia. Del mismo modo, un judío fanfarrón, que menospre-

ciaba las canciones líricas entonadas por su mujer y que sólo admitía en su repertorio temas que hablaran sobre «guerra de coitiladas/e despadas desnudas/lançadas e encontradas/ e coysas de peleyjar», sacaba a relucir el mismo romance cidiano. Además, si se tiene en cuenta que los versos cantados por D. Judá eran las palabras amenazadoras del moro Búcar y que este personaje no se caracterizaba por su fiereza, ya que huye apresuradamente del combate, el efecto producido no necesitaba explicaciones.

A su vez, la mujer encinta que pretendía esconder su preñez, pero que oía el romance 'Tiempo era el caballero', cantado por su criada, así como el sastre que habiendo perdido su «cruzado» y que se lamentaba diciendo

Mas ir'-ei por essa terra
Como homem sem ventura

contrafacta del romance de las «Quejas de D. Urraca», son dos ejemplos más de un romancero revisitado cuya ironía solamente produciría el efecto deseado si sus *oidores* reconocieran los romances utilizados.

De este modo, si estos casos documentan la amplia expansión del romancero, en Portugal, poco aclaran la cuestión que aquí nos ocupa, a saber: ¿derivan estas *contrafacta* de versiones orales o de fijaciones escritas?

Diego Catalán nos ofrece el ejemplo de unos versos del ya citado *Helo, helo* «sin correspondencia» en la vieja versión de Francisco de Lora, entresacados de *Ulysippo* de Jorge Ferreira de Vasconcelos que dicen:

Se o cavalo bem corria a egua melhor voava

verso que veremos reaparecer en el *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* de Gonzalo Correas, en 1630, y que anteriormente había sido parodiado en una 'troua' del *Cancioneiro Geral* de 1516 dirigida por don Pedro d'Almeida a Juan Ruiz de Saa 'porque trazia hua carapuça de veludo e tyrou huu barrete que trazia por lhe dizer dona Ana Deça que nom lhe estaua bem':

s'ò barrete bem volaua la hegoa mijor corria

Estas citas, en que la independencia respecto al texto divulgado por los Pliegos Suelos y Romanceros es manifiesta, nos permiten suponer que buena parte de los autores que en el siglo XVI recuerdan algún verso de nuestro romance tienen presente una versión oral y no el texto impreso, aunque el verso citado no contribuya a demostrarlo.²

² Catalán, D., *Siete siglos de romancero (Historia y poesía)*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 149-150.

Si, por un lado, el razonamiento de Catalán nos conduce hacia la visión de que precede a estas citas un romance tradicional, del que habrían tomado el verso, por otro, admite - al escribir que «el verso citado no contribuya a demostrarlo» - la posibilidad de una fuente escrita.

La anónima *Comedia de las haçañas del Cid y su muerte con la tomada de Valencia*, atribuida, por sus lusismos, a un autor portugués, y que en su Segunda Jornada dramatiza dicho romance, desarrolla una intriga que se asemeja a la de las versiones portuguesas que, como se sabe, presentan la particularidad, de dar a conocer, contrariando a las demás tradiciones, los sentimientos apasionados de la hija del héroe burgalés hacia el moro. Por esta razón, cree Catalán que la mencionada intriga refuerza el origen portugués de la obra: su autor, conociendo las versiones orales lusitanas, así construyó su drama.

Un argumento opuesto, y tan lógico como el anterior, desarrolla Di Stefano en su libro *Sincronía e diacronía nel 'Romancero'* (Pisa, 1967). Para el crítico italiano, la tradición habría heredado este desarrollo especial. Nacieron las versiones portuguesas de esta reformulación del romance, a través del teatro.³

Si con los ejemplos seleccionados se nos presentan como valederas ambas hipótesis, trataré de recordar dos casos en los que los caminos parecen más claros:

a) De origen escrito es, sin duda, el romance de 'Don Duardos y Flérida'. Su autor fue Gil Vicente y compuso esta comedia, según acertadas y eruditas investigaciones de I. S. Révah, hacia 1522⁴. La *Tragicomedia de D. Duardos* o *Auto de D. Duardos*, como Révah prefiere intitular esta obra, concluye con un breve romance. La edición *princeps* del *Auto de D. Duardos* fue publicada en 1562, sin embargo habrá tenido una edición anterior (entre 1547 y 1551) puesto que no figuraba en el *Index* de 1547, apareciendo, no obstante, en el de 1551 en el que se prohibía la edición de «o auto de Dom Duardos que nom tiver cesura como foy emendado»⁵. Así pues, como el romance aislado fue publicado, por primera vez, en el *Cancionero de ro-*

³ Di Stefano, G., ob.cit. pp. 84-87.

⁴ Révah propone esta fecha a partir de la lectura de la 'carta-prefácio' de Gil Vicente dirigida al rey de Portugal Juan III que figura, solamente, en la segunda edición de la *Copilaçam de todas las obras de Gil Vicente*, publicada en 1586. Véase Révah, I. S., «Édition critique du 'romance' de Don Duardos et Flérida», *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais*, III, 1, 1952, pp. 10-11.

⁵ Apud. I. S. Révah, art.cit., p. 109. Cfr. también, del mismo autor, «La censure inquisitoriale et les oeuvres de Gil Vicente», *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais*, I, 1, 1950, pp. 117-119.

mances s.a. y en un pliego no fechado, pero seguramente derivado de la versión de Amberes - mandado imprimir por un portugués que estudiaba en Salamanca - por la fecha del romancero de Amberes hay que suponer, si no existió alguna edición anterior a 1547, que la publicación a la que se refiere el *Index* de 1551 fue editada entre 1547 y 1549. De este romance, publicado entre esas fechas, proceden las versiones portuguesas y sefardíes recogidas en la tradición oral.

b) De origen oral son los versos insertados en el *Auto de la Sibila Casandra*, de hacia 1513, que dicen

Despues en casa refiir
y groñiir

Son, a mi juicio, estos versos un clarísimo reflejo del conocimiento que Gil Vicente tenía del romance tradicional 'Él reguñir, yo regañar', un romance recogido por primera vez en la tradición oral moderna segoviana y anunciado por Menéndez Pidal, en 1909, en una conferencia pronunciada en la Columbia University de Nueva York⁶, que en aquel entonces juzgaba que su aparición documental más antigua se encontraba en el *Vocabulario de refranes* de Gonzalo Correas. No obstante, en un artículo que publiqué hace precisamente veinte años, creo haber probado que este tema ya figuraba entre los romances utilizados por Gil Vicente.⁷

Los orígenes de esta cita vicentina parecen bastante claros: al no figurar, por su estilo, entre las baladas coleccionadas por los editores de romanceros y pliegos del quinientos sólo puede derivar de la tradición oral.

En síntesis: los caminos de la oralidad y de la escritura, en Portugal, tal como dije al empezar, presentan complejos límites desde antiguo y, de este modo, nos encontramos, en algunos casos, ante problemáticos y dudosos ejemplos en que no están claras sus fronteras.

Hasta ahora me dediqué a analizar orígenes, a continuación, teniendo en cuenta la tradición oral moderna, me volcaré sobre otros problemas.

1. La tradición moderna

Aparentemente, mucho más sencillo sería observar los cauces de la oralidad y de la escritura en la tradición oral moderna: serían versiones 'orales',

⁶ Estas conferencias, publicadas por «The Hispanic Society of America», New York, The Vinne Press, 1910, fueron reeditadas en Menéndez Pidal, R., *Estudios sobre el romancero*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, pp. 11-84.

⁷ Ferré, P. «El romance 'Él reguñir, yo regañar' en el *Auto de la Sibila Casandra*», *Revista Lusitana*, Nova Série, III, 1982-1983, pp. 56-67.

solamente, las que circularan en la memoria colectiva, mientras que los textos fijados por los colectores de los siglos XIX y XX constituirían los *corpora* de la llamada tradición escrita.

Sin embargo, tal visión olvidaría que la tradición oral moderna, independientemente de sus particularidades⁸, depende también de la tradición vieja y que sus manifestaciones son el resultado de las constantes modificaciones obradas gracias al continuo o fugaz encuentro entre la 'oralidad' y la 'escritura' procesado desde el siglo XV al XIX y, tal como ocurrió en el pasado, la tradición oral se entremezcla, de cuando en cuando, con las nuevas fijaciones escritas o reproducidas por la industria fonográfica. En una palabra, la complejidad de las relaciones entre la oralidad y la escritura no cesa en las versiones de estos últimos siglos.

De la oralidad a la escritura

Las encuestas, en Portugal, empezaron en 1824 gracias a la labor de un joven romántico llamado Almeida Garrett. Cuatro años más tarde, durante su exilio británico, publicó este poeta los dos primeros romances portugueses: una 'Silvana' contaminada por 'Delgadina' y un 'Bernal Francés' contaminado por 'La aparición'. Los incluyó en una obra que, además de estas dos versiones, presenta un importante prólogo, la 'Carta a Duarte Lessa' —jugosísimo manifiesto del romanticismo poético portugués— y dos refundiciones de dichos poemas tradicionales intituladas 'Bernal Francés' y 'Adozinda'.

Los propósitos que movían a Garrett, en sus tareas de recolección, mucho distaban de los actuales. Intentaba este poeta, mediante la prospección del romancero oral, introducir la balada romántica en Portugal a fin de renovar las letras en su país. Por ello, aplicando metodologías bebidas en autores extranjeros, alemanes y, principalmente, británicos —Walter Scott fue para él un modelo— reelabora, muy libremente, sus fuentes, ofreciendo, como resultado final, un nuevo poema.

La presentación, en simultáneo, del texto recreado y de su fuente oral, sirvió para mostrar a sus lectores y, en especial, a los jóvenes poetas el modelo que tendrían que seguir para revolucionar la literatura portuguesa. Las palabras que, a continuación transcribo, dirigidas a Duarte Lessa, son un buen ejemplo de su metodología:

⁸ Véase el reciente estudio de D. Catalán, «A modo de prólogo. El romancero tradicional moderno como género con autonomía literaria» en *Arte poética del romancero oral*, I, Madrid, Siglo Veintiuno de España Editores S.A., 1998.

Comecei a arranjar e a vestir alguns [romances] com que engracei mais; e para lhe dar uma amostra do modo por que o fiz, aqui lhe copio um dos mais curiosos, [se refere al 'Bernal Francés'] ainda que não menos estropiados, e com elle o remoçado ou enfeitado por mim, o melhor que pude e soube sem alterar o fundo da historia e conservando, quanto era possível, o tom e stylo de melancholia e sensibilidade que faz o principal e peculiar character d'estas peças antiquissimas de nossa infancia poetica.»⁹

También epocal fué la razón por la que el romancero formó parte de sus intereses. La renovación poética tendría que hacerse bebiendo en las fuentes más profundas y arcanas de la cultura nacional —no olvidemos el papel atribuido a la balada, en esta época, por la crítica internacional— sometidas a una primitiva musicalidad¹⁰ y rechazando la perniciosa influencia, antinacional y afectada, de las poéticas humanistas. Por ello escribiría, con su cristalina retórica romántica:

enfasiados dos Olympos e Gnidos, saciados das Venus e Apollos de nossos paes e avós, lembrámo-nos de ver com que maravilhoso enfeitavam suas ficções e seus quadros poeticos nossos bis e tres-avos: achamos fadas e genios, incantos e duendes, - um stylo diferente, outra face de coisas, outro modo de ver, de sentir, de pintar, mais livre, mais excentrico, mais de phantasia, mais irregular, porém em muitas coisas mais natural»¹¹

En su larga producción literaria, dedicó Garrett a la balada peninsular, además de su juvenil *Adozinda*, tres voluminosos tomos. En el primero, publicado en 1843, colecciona sus romances, inspirados o no en textos orales¹²; en los dos siguientes, publicados en 1851, edita 37 temas romancísti-

⁹ *Adozinda. Romance*, Londres, Em casa de Boosey & Son, Broad Street; ed. de V. Salva, 1828, pp. XXV-XXVI.

¹⁰ «Não é portanto em nenhum sentido novo o genero romantico em nossa litteratura; (...) Se reclamo prioridade é somente em ter instaurado as antigas e primitivas fórmulas métricas da nossa lingua em uma especie de poesia que tambem foi a primitiva nossa, e ao menos a mais antiga de que tradição nos chegou.» (*Adozinda*, p. XXI).

¹¹ Ob. cit., p. XII.

¹² Basados en romances edita los siguientes poemas: «Adozinda» y «Bernal Francez». Con el concurso de algunos versos o motivos romancísticos, publica: «O Anjo e a Princeza» (presenta fórmulas de «La infanta parida», «Muerte del príncipe D. Juan» y «Conde Niño») y «Rosalinda» (con versos del «Conde Claros preso» y de la «Princesa peregrina»). Sin relación alguna con fuentes romancísticas tradicionales publica: «Noite de San' João», «O Chapim

cos sometidos, de un modo general, a una intervención muy distinta de la llevada a cabo en el primer tomo. Mientras que en la edición de 1843 Almeida Garrett nos brindó con reinterpretaciones de sus fuentes, en 1851 presentó un catálogo, destinado a futuras refundiciones, con versiones mucho más cercanas a las orales, aunque con copiosas intervenciones suyas.

El tipo de correcciones efectuadas por Garrett se caracterizaron por una gran falta de uniformidad. Deteniéndome solamente en los textos reelaborados a partir de auténticos romances, señalo la enorme diferencia entre la ampulosa redacción del de 'Silvana' en su poema 'Adozinda' y el más parcimonioso retoque que hace, en el primer tomo, de su 'Bernal Francés'. A su vez, entre los romances editados en 1851, un abismo separa las fijaciones de temas como 'La vuelta del marido', 'El regreso del navegante' o el 'Conde Alemán', mucho más cercanas a sus respectivas versiones orales, de las que nos ofrece en otros como, por ejemplo, 'La infantina', 'El caballero burlado' o 'Gaíferos', totalmente rehechos a partir de las versiones antiguas, y conocidas por él gracias a las muestras publicadas por Ochoa y Durán¹³. Y, aunque todas ellas presenten como denominador común su guardarrópía romántica, se pueden distinguir dos grandes modelos de fijación textual, a saber:

- a) Un modelo que parte de la oralidad hacia la construcción de un poema romántico y
- b) otro que se limita a recuperar la versión oral, transformándola en una versión romancística retocada.

d'el-rei» y «Por bem» (no incluidos en esta edición pero publicados en la segunda edición de esta obra, en 1853). A su vez «Miragaia», aunque publicado por vez primera en 1843, en el *Jornal das Bellas-artes*, tampoco figurará en la primera edición de su *Romancero*. Su divulgación se hará, sin embargo, en la segunda. Este 'romance', al que Menéndez Pidal dedicará un estudio («En torno a 'Miragaia' de Almeida Garrett» en *De primitiva lírica española y antigua épica*, 2ª ed. Madrid, Espasa-Calpe, 1968, pp. 137-154), no deriva de un romance. Tiene como fuente un poema del siglo XVII de João Vaz, escrito en octavas reales e intitulado «Breve composição e tratado, agora novamente tirada das antiguidades de Espanha. Que trata de como el Rey Almançor morreo em Portugal junto a cidade do Porto, onde chamaõ Gaya, às mãos del Rey Ramiro, e sua gente, donde tambem cobrou, e matou sua molher chamada Gaya, que estaua con este Mouro, da qual ficou este lugar chamado de seu nome».

¹³ Cfr. Ferré, P., «Editing Problems of The Romantic Tradition» en Nicholas Spadaccini y Jenaro Talens (eds.), *The Politics of Editing*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1992, pp. 110-125 y «Influências de Agustín Durán e Eugénio de Ochoa no *Romanceiro* de Almeida Garrett» en María Rosa Álvarez Sellers (ed.), *Literatura portuguesa y literatura española. Influencias y relaciones*, València, Anejo XXXI de la revista *Cuadernos de Filología*, Universitat de València, 1999, pp. 275-299.

Como representante del primer tipo selecciono el poema 'Adozinda'. La versión oral editado por Garrett, en 1828, se compone de 112 octosílabos, con asonancia en í-a, los versos de 'Silvana', y en á-a, los de 'Delgadina'. Tiene este romance como personajes principales, además de la protagonista, a sus padres y hermanos - los criados y la Virgen María cumplen en este tema una función ancilar. Tal como ocurre a menudo en el romancero oral, sus nombres no son conocidos, desarrollándose las acciones con una enorme parsimonia descriptiva.

'Adozinda', sin embargo, es un extensísimo poema estrófico, compuesto por 1.264 versos, casi todos octosílabos¹⁴, dividido en cuatro cantos o 'cantigas' - expresión utilizada en la edición de 1843 a fin de darle un sabor menos clásico y más medieval. Esa búsqueda tan romántica se refuerza con la forma cuidadosa de enmarcar el poema en un espacio y en un tiempo también medievales.

Sisnando, el padre de Adozinda, —al contrario de lo que ocurría en el romance, los personajes tienen nombre— regresa, con sus guerreros, protegidos con sus yelmos y relucientes armaduras al pazo:

Que tropel que vai nos paços
De Landim ao pé dos rios!
Sons de festa e sons de guerra
Em seus muros e alta torre?
Geme a ponte, treme a terra
C' o peso de homens armados.
Cavalos acobertados
Trotam ligeiros;- e corre
O alferes que tremulando
Vai guião de roxa cruz...
Já chegado é Dom Sisnando.
Entre os cavaleiros todos
Sua armadura reluz:
E o penacho flutuante
Das plumas alvas de neve
Sobre o elmo rutilante
De longe a vista percebe.

celebrándose con ricas fiestas su regreso:

¹⁴ Los versos no octosilábicos presentan los siguientes números: 26 pentasílabos, 4 hexasílabos y 5 heptasílabos.

Oh! que alegrias que vão
Pelos paços de Landim!
Que magníficos banquetes,
Que sumptuoso festim!

La estética romántica va dejando sus huellas en las largas descripciones de los nocturnos sentimientos de los personajes:

Na feiticeira beleza
Da noite, do céu, das flores
Várias de aroma e de cores,
Sisnando todo embebido,
No seio da natureza
Do resto do orbe esquecido,
Pouco a pouco a agitação
D' alma lhe foi abrandando,
E o pesado coração
Do afogo desapertando:
Já pode gemer,- suspira,
E como que se lhe tira
Um peso de sobre o peito,
Que a suspirar foi desfeito.
Porque geme, porque anseia
Dom Sisnando, o lidador?
.....
—Dor que lhe nasce no peito
É dor que no peito morre;
Ânsia que lhe rala a vida
Não é para ser sabida.
—E desde quando? há tão-pouco
Feliz e ditoso ainda,
Com tanta alegria e júbilo
Festejada sua vinda!...
Vassalos, esposa, filha...
Filha!... A filha é tão formosa!
Oh! essa Adosinda bela
Nos olhos encantadores
Tem com que matar de amores
A metade dos humanos!
Não, não é peito sensível
Peito que lhe resistir:
Mas o pai!... não é possível.

Y en las no menos largas descripciones de los solitarios e inhóspitos espacios en los que domina la poderosa Naturaleza:

Agreste, não feio é o sítio,
Medonho, horrível de ver;
Porém tem a natureza
Horrores que são beleza,
Tristezas que dão prazer.
Mão de arte ali não chegou;
A virginal aspereza
Ficou em toda a rudeza
Que a criação lhe deixou.
De um lado, choupos anciãos
Seus ramos lóbregos pendem,
E o vivo seixo fendem
Crespas raizes nodosas
Das soveiras anosas
Que as cortiças remendadas
Têm dos estios lascadas
A pedaços a cair.
—Do outro, altivos rochedos,
Como do céu pendurados,
Difundem pálidos medos
Que em funda gruta acoitados
De espectros a povoaram.
—Di-lo toda a vizinhança,
Que ou são sombras de finados,
Ou de negras bruxas más
Ali há nocturna dança.

Nuevos personajes, inexistentes en la balada tradicional, como un misterioso ermitaño, tienen, en esta balada, un importantísimo papel:

De um santo ermitão fadado
Que vinha da Palestina;
Passou pelo povoado,
Foi-se direito ao castelo
Pediú pousada, e lha deram
Porque intercede a menina:
Que o pai soberbo e descreído,
—«Nessa gente peregrina,
Disse, quem sabe o que vem?»

—Mas pede Adosinda bela,
Tal virtude e formosura,
Quem lho há-de negar a ela?
Não pode o pai nem ninguém.

Garrett reescribió muy libremente el romance de 'Silvana', amplificó su intriga, introdujo nuevos personajes, individualizándolos, magnificó los monólogos y las descripciones, hizo intervenir al narrador... en suma, construyó un poema antitético al discurso 'esencialista' tradicional. La oralidad, en la que bebió su inspiración, le sirvió tan sólo para poder afirmar que se basaba en una historia antigua y 'nacional'. Al recrearla, fijó una canónica versión romántica, muy lejana ya del romancero tradicional.

Como ejemplos del segundo tipo, y de mucho mayor interés para nuestro estudio, por las implicaciones que tienen en la vida del romancero tradicional, se encuentran gran parte de las versiones publicadas en 1851.

Uno de los mayores problemas planteados a los primitivos editores del romancero portugués era la inexistencia de fuentes documentales romancísticas viejas. Hacia los años 50 del siglo XIX contaba España con un considerable caudal de romances viejos publicados por editores alemanes, ingleses, franceses y españoles. La inexistencia de versiones conocidas en portugués obligó a que se redoblaran esfuerzos para encontrarlos y el único camino posible fue hallarlos en la tradición oral. Esta fue, a mi juicio, la causa decisiva del considerable adelanto de Portugal en este campo. Mediante textos recogidos en la oralidad, los investigadores del romancero portugués intentaban suplir la ausencia de textos escritos y, en consecuencia, no solamente probar que su poesía era tan antigua como la de los demás pueblos que contaban con este género narrativo, como también mostrar que el pueblo lusitano tenía un romancero propio, con temas nacidos al sabor de sus particularidades históricas y culturales. En una palabra, con las investigaciones de campo efectuadas en los primeros años del siglo pasado se le otorgaba al romancero portugués existencia e importancia.

La ingenuidad con que se formulaban estas tesis derivaba o del desconocimiento de algunos romances editados en España o de que todavía no habían sido recogidas, en los demás territorios ibéricos, versiones de temas hasta entonces sólo encontrados en este país del occidente peninsular. No nos olvidemos que la colección de Garrett dio a conocer, entre muchísimos otros romances, la 'Muerte del príncipe D. Juan', 'Las hermanas reina y cautiva', 'La mala suegra', 'El regreso del navegante', etc. Con estas premisas parte Almeida Garrett para la edición de su colección.

Entre los textos ofrecidos por Garrett en el segundo y tercer tomos de su *Romanceiro* encontraremos romances que, pese al carácter facticio —compuestos muchos de ellos a partir de conjuntos de versiones recogidas en dis-

tintas provincias portuguesas y con retoques o intervenciones de fondo hechas por la minerva de su autor—, se acercan más al romancero oral que a las recreaciones poéticas llevadas a cabo en 'Adozinda'¹⁵. Infelizmente, la lectura de su manuscrito, atesorado en la Universidad de Coimbra, no nos permite recuperar sus fuentes orales ya que buena parte de los romances allí anotados presentan notables enmiendas.¹⁶

Propondré, a continuación, una lectura de un romance garretiano («El regreso del navegante») —recogido, según el manuscrito, en Torres Vedras (distrito de Lisboa), aunque en su versión impresa señale haber sido oída en Almeida (distrito de Guarda)—, intentando, con el auxilio de versiones tradicionales, verificar el tipo de intervenciones por él efectuadas. Me baso en un *corpus* de sesenta y tres versiones portuguesas publicadas hasta el corriente año.¹⁷ He aquí la versión fijada por Garrett y las variantes de su manuscrito:

¹⁵ Estas palabras no se aplican a la totalidad de los romances publicados en 1851. Como antes señalé, hay poemas que siguen atentamente las versiones antiguas divulgadas por Durán y Ochoa; otros, como por ejemplo «A Ama», «Avalor» y «Cuidado e Desejo» son poemas de Bernardim Ribeiro.

¹⁶ Sobre este manuscrito, que se encuentra catalogado con el número de registro 14.657 en la Biblioteca de la Faculdade de Letras de la Universidad de Coimbra, intitulado por Garrett «Cancioneiro de Romances, Xacaras, Soláos», véase José Joaquim Dias Marques, «Nota sobre o início da recolha do Romanceiro da Tradição Oral Moderna», *Boletim de Filologia*, XXXII (1988-1992), 1992, pp. 71-82.

¹⁷ Se describen, a continuación, las fuentes utilizadas. El número consignado corresponde al que figura para cada versión en Pere Ferré y Cristina Carinhas, *Bibliografia do Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna (1828-2000)*, Madrid, Instituto Universitario Seminario Menéndez Pidal, 2000, pp. 47-48. A saber: [1] Joaquim Alves Ferreira, *Literatura Popular de Trás-os-Montes e Alto Douro. I. Romanceiro*, Vila Real, Câmara Municipal de Vila Real, 1999, pp. 200-203; [2] Vanda Anastácio, *Romanceiro Tradicional do Distrito de Faro*, I, Madrid - Santiago do Cacém, Universidad Complutense de Madrid - Real Sociedade Arqueológica Lusitana, 1988, p. 43; [3] António Gomes Beato, «Manhouce (Notas para a sua história)», *Beira Alta*, XI, nº 4, 1952, p. 360; [4] Theophilo Braga, *Cantos Populares do Arquipélago Açoriano*, Porto, Livraria Nacional, 1869. Reedición facsimilada, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1982, pp. 200-202; [5] Sylvio Romero, *Cantos Populares do Brasil, acompanhados de Introdução e Notas Comparativas por Theophilo Braga*, II, Lisboa, Nova Livraria Internacional-Editora, 1883, pp. 146-147; [6 y 7] Maria Leonor Carvalhão Buescu, *Monsanto. Etnografia e Linguagem*, Lisboa, Publicações do Centro de Estudos Filológicos, 1961, pp. 172-173 y 227; [8 y 9] Maria da Ascensão Gonçalves Carvalho Rodrigues, *Cancioneiro. Cova da Beira. Romanceiro*, III, Edição de Autor, Covilhã, 1990, pp. 66-67 y 67; [10, 11 y 12] Armando Cortes-Rodrigues, *Romanceiro Popular Açoriano*, Ponta Delgada, Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1987, pp. 231-232, 235-236 y 239-240; [13 y 14] José Pires da Cruz, *Romanceiro Tradicional da Beira Baixa*, Fundão, Edição da Câmara Municipal de Idanha-a-Nova, 1995, pp. 88-89 y 89; [15] Pere Ferré, con la colaboración de Vanda Anastácio, José Joaquim Dias Marques y Ana Maria Martins, *Romances Tradicionais*, Funchal, Edição da Câmara Municipal, 1982.

- Deus vos salve, minha tia,
na vossa roca a fiar!
—Venha embora o cavaleiro
tão cortês no seu falar!
- 5 —Má hora se ele foi, tia,
má hora torna a voltar!
Que já ninguém o conhece
de mudado que há-de estar.
Por lá o matassem moiros,
- 10 se assim tinha de tornar!
—Ai sobrinho de minha alma,
que és tu pelo teu falar!
Não vês estes olhos, filho,
que cegaram de chorar?
- 15 —E meu pai e minha mãe,

pp. 85-86; [16] Pere Ferré, con la colaboración de José António Falcão, Jorge M. Rodrigues Ferreira y Fátima Freitas Morna, *Romanceiro Tradicional do Distrito de Castelo Branco*, I, Santiago do Cacém - Lisboa, Real Sociedade Arqueológica Lusitana - Estar Editora, 1987, pp. 39-40; [17, 18, 19, 20 y 21] Manuel da Costa Fontes, *Romanceiro Português do Canadá*, Coimbra, Por Ordem da Universidade, 1979, pp. 39-40, 40-41, 41, 41-42 y 42; [22, 23, 24, 25, 26, 27, 28 y 29] Manuel da Costa Fontes, *Romanceiro Português dos Estados Unidos I: Nova Inglaterra*, Coimbra, Por Ordem da Universidade, 1980, pp. 15-16, 16, 17, 17-18, 18, 18-19, 19 y 20; [30, 31, 32, 33, 34, 35, 36 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43 y 44] Manuel da Costa Fontes, *Romanceiro da Ilha de S. Jorge*, Coimbra, Por Ordem da Universidade, 1983, pp. 34, 35, 35-36, 36-37, 37, 37-38, 38-39, 39, 40 [2 versiones], 41 [2 versiones] y 42 [2 versiones]; [45, 46 y 47] Manuel da Costa Fontes, *Romanceiro Português dos Estados Unidos II: Califórnia*, Coimbra, Por Ordem da Universidade, 1983, pp. 30, 30-31 y 31; [48] Manuel da Costa Fontes, «Portuguese ballads from Canada: A supplement», *La Corónica*, 18, 2, 1989-1990, p.54; [49 y 50] Maria Aliete das Dores Galhoz, *Romanceiro Popular Português*, I, Lisboa, Centro de Estudos Geográficos, INIC, 1987, pp. 118 y 120-121; J.B. de Almeida Garrett, *Romanceiro*, III, Lisboa, Na Imprensa Nacional, 1851, pp.108-111; [52, 53, 54, 55, 56, 57 y 58] José Leite de Vasconcellos, «Dialectos Populares Alentejanos», *Revista Lusitana*, IV, 1895, p. 35; José Leite de Vasconcellos, *Romanceiro Português*, I, Coimbra, Por Ordem da Universidade, 1958, pp. 126, 127, 127-128, 129-130 y 130; [59] José Leite de Vasconcellos, *Romanceiro Português*, II, Coimbra, Por Ordem da Universidade, 1960, pp. 490-491; [60] Elsa Brunilde Lemos de Mendonça, «Ilha de São Jorge. Subsídio para o estudo da etnografia, linguagem e folclore regionais», *Boletim do Instituto Histórico da Ilha Terceira*, XIX-XX, 1961-1962, pp. 189-190; [61] José Joaquim Dias Marques, «Romances tradicionais do concelho de Loures», *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, IV, 1989, pp. 88-90; [62] Joanne Burlingame Purcell, *Portuguese Traditional Ballads from California*, Tese de Mestrado, Los Angeles, University of California, 1968, p. 51; [63] Sebastião Phillippes Martins Estacio da Veiga, *Romanceiro do Algarve*, Lisboa, Imprensa de Joaquim Germano de Sousa Neves, 1870, pp. 108-111.

- tia, que os quero abraçar?
—Teu pai é morto, sobrinho,
tua mãe foi a enterrar»
- 20 —Qu' é da minha armada, tia,
que eu aqui mandei estar?
—A tua armada, sobrinho,
mandou-a o fronteiro ao mar.
—Qu' é do meu cavalo, tia,
que eu aqui deixei ficar?
- 25 —O teu cavalo, sobrinho,
el-rei o mandou tomar.
—Qu' é de minha dama, tia,
que aqui ficou a chorar?
—Tua dama faz hoje a boda,
30 amanhã se vai casar.
—Dizei-me onde é, minha tia,
que me quero lá chegar.
—Sobrinho, não digo, não,
que te podem lá matar.
- 35 —Não me matam, minha tia;
cortesia eu sei usar:
e onde faltar cortesia,
esta espada há-de chegar.
—Salve Deus, ó lá da boda,
40 em bem seja o seu folgar!
—Venha embora o cavaleiro,
e que se chegue ao jantar!
—Eu não pretendo da boda
nem tão-pouco do jantar;
45 pretendo falar à noiva,
que é minha prima carnal.
Vindo ela lá de dentro
toda lavada em chorar,
mal que viu o cavaleiro,
- 50 quis morrer, quis desmaiar.
—Se tu choras por me veres,
já me quero retirar;
se é os teus gastos que choras,
aqui estou para os pagar.
- 55 —Pagar devia co' a vida
quem me queria enganar,
quando te deram por morto

nessas terras de além mar.
 Mas que fiquem com a boda
 60 e bem lhes preste o jantar,
 que os meus primeiros amores
 ninguém mos há-de quitar.
 —Venha juiz de Castela,
 alcaide de Portugal;
 65 que, se aqui não há justiça,
 co' esta espada a hei-de tomar.

1. ó minha tia; 3. Venhais com Deus, cavaleiro; 4. Com vosso cortês falar; *omite entre* 5 y 14; 15. Que é de meu pai, minha mãe; 16. Que eu aqui deixei ficar; 17. O teu pai já está morto; 20. deixei ficar; 22. anda no mar a cruzar; 23-26. *corresponden, en la versión manuscrita, a los versos 5.-8.*; 25. O seu; 28. Que eu aqui deixei ficar; 31. Diga-me; 33. Não te digo, meu sobrinho; 36. *omite* eu; 37.-38. *omitidos*; 42. Chegai-vos para jantar; 49.-50. y 55. 60. *omitidos*; 61. *omite* que; 62. Roubar 63. Venha cá juiz de fora; 65. Na terra não há justiça; 66. Mas eu a mando buscar.

Analizaré, a continuación, los hemistiquios de Garrett cotejándolos con sus paralelos en versiones recogidas en la tradición oral:

(1) *Deus vos salve, minha tia*

Este hemistiquio se encuentra refrendado en la tradición de la Beira Litoral, Coimbra (55). Una versión de Torres Vedras, editada por Costa Fontes, presenta como variante «minha madrinha» (18) en vez de «minha tia». Sin embargo, como veremos en otros hemistiquios, el texto oral recuperará la variante «tia». Aclaro que, en las versiones analizadas, «minha tia» (2, 3, 21, 35, 53, 54, 58 etc.) o «minhas tias» (5, 11, 20, 24, 25, 32, 33, 34, 40, 41, 42, 43, etc.) son las fórmulas más utilizadas.

(2) *na vossa roca a fiar*

Curiosamente, el posesivo «vossa» figura solamente en versiones basadas en Garrett, sobre las que más adelante hablaré (15 y 63). Aunque se perfilen varias fórmulas alternativas más lejanas como, por ejemplo, «na sua mesa a jantar» (54), «trabalhando na almofada» (9) - en versiones del centro de Portugal - en textos de Lisboa encontramos una fórmula muy parecida: «sua roca» (18 y 50). La razón de la posible sustitución efectuada por Garrett se debe a que este autor buscó la concordancia con el *vos* del primer hemistiquio.

(3) *Venha embora o cavaleiro*

Si cotejamos este hemistiquio con el anotado por Garrett en el manuscrito, observaremos una sustanciosa modificación. Se decía en éste: «Venhais com Deus, cavaleiro!». El deseo de que venga *con Dios* («Vem com Deus», «Deus salve o» «Deus Venha com») es casi unánime en la tradición, siendo mucho más literario, en portugués, este *embora* (=en buena hora). A su vez, aunque el lexema «cavaleiro» figure en cuatro versiones (9, 47, 61 y 63), la tradición prefiere reforzar, coherentemente, el tipo de parentesco, por lo que figura, normalmente, «sobrinho». Una vez más el artificiosismo romántico asoma con intentos medievalizantes y por ello prefiere «caballeiro». Fue, sin duda, este hemistiquio también retocado.

(4) *tão cortês no seu falar*

Tan sólo en dos versiones (58 y 61), influenciadas por la de Garrett, aparece «cortês». No rechazo totalmente la tradicionalidad de este vocablo ya que, aunque no refrendado en versiones tradicionales portuguesas figura en la tradición gallega insertado en otra secuencia narrativa (Se fue de aldea en aldea y de portal en portal // - Dios los guarde, ay señores, Dios me los deje guardar. // - ¿Quién es ese caballero tan cortés en su hablar?).¹⁸ ¿Habría Garrett inventado esta lección con el concurso de su enorme conocimiento del lenguaje tradicional?

(5-14) *Má hora se ele foi, tia,
 má hora torna a voltar!
 que já ninguém o conhece
 de mudado que há-de estar.
 Por lá o matassem moiros,
 se assim tinha de tornar!
 Ai sobrinho de minha alma,
 que és tu pelo teu falar!
 Não vês estes olhos, filho,
 que cegaram de chorar?*

Una rápida lectura, confirmada por el manuscrito, nos hará sospechar de la autenticidad de los hemistiquios 5 a 14 por su estilo no formulístico y por su rebuscada sintaxis. En el manuscrito, repito, no hay rastro de estos

¹⁸ Versión I.59 del *Romancero Tradicional*, III, *Romances de tema odiseico*, Madrid, Gre-dos, 1969, p. 58.

versos; la tradición, a su vez, tampoco los conoce. Dos excepciones: una versión de Estacio da Veiga (63) los refunde, en su totalidad y otra de Madeira (15), por mí recogida, afiliada en Garret contiene, solamente, los dos últimos hemistiquios.

(15-18) *E meu pai e minha mãe,
tia, que os quero abraçar?
Teu pai é morto, sobrinho,
tua mãe foi a enterrar*

Aunque, en este caso, los hemistiquios figuran en el manuscrito, tampoco la tradición los refrenda. Su presencia en el «Cancioneiro de Romances, Xacaras, Soláos» no tiene una importancia decisiva. El manuscrito, hay que recordarlo, no es un fiel reflejo de las legítimas versiones orales, aunque, en muchas de sus páginas, sus versiones se encuentren en un eslabón más cercano al de los textos cantados que su definitiva versión impresa. Por ello la tradición tiene un papel de relieve en este estudio. Una vez más, siguiendo buena nota de esta versión la de Estácio, el texto madeirense arriba señalado y otra versión lisboeta (57) inspirada en Garrett. En síntesis, hay también que rechazar estas lecciones.

(19) *Qu'è da minha armada, tia,*

Esta pregunta hecha por el navegante a su tía tampoco tiene paralelo en la tradición pan-hispánica. Una versión de Mangualde, Viseu (54) la sustituye por «armas». Las alternativas tradicionales se centran en la «espada» (18, 50, 58, 57) o en el «anillo» (variante azoreña)¹⁹. Sin embargo, lo más común es que se omita. Por esta razón, ya que según creo, en Portugal, se resumen las preguntas al caballo y a su amada, continuaré este cotejo a partir del hemistiquio 23.

(23) *Qu'è do meu cavalo, tia,*

Los hemistiquios más comunes en la tradición se resumen a las siguientes preguntas: «Que é do meu cavalo, tia» (con pequeñas variantes, como «Que é dos meus cavalos, tia»²⁰, «Que é do meu cavalo, minha tia»²¹) y «Que é do meu cavalo branco» (una versión de Lisboa y otra de Portimão y, las demás, de las Azores²²). Esta es, en consecuencia, una lección tradicional.

¹⁹ Véanse las versiones números 4, 10, 21, 25, 28, 30 y 38.

²⁰ Versión nº 26.

²¹ Versión nº 58.

²² Véanse, por ejemplo, las versiones números 2, 4, 5, 12, 33, 35, 41, 57 y 60.

(24-25) *que eu aqui deixei ficar?
O teu cavalo sobrinho*

Es fiel Garrett a la tradición oral. Además de versos idénticos al de Garrett (41 y 61), pequeñísimas variantes presentan los textos orales entre sí, a saber: «Que aqui deixei ficar» (25), «O teu cavalo, meu sobrinho» (58), «O teu cavalo branco, meu sobrinho»(2).

(26) *el-rei o mandou tomar*

Una vez más, Garrett ensaya el retoque, aunque pequeño y, una vez más, sólo hay plena concordancia con las versiones de Estácio y la de Madeira. Los romances portugueses recogidos en Lisboa nos ofrecen los siguientes hemistiquios: «Já o rei o mandou buscar» (50, 57 y 61) y «Também o rei o veio buscar» (18). En vez de «tomar», semánticamente ambiguo, prefiere la tradición el verbo «buscar».

(27) *Qu'è da minha dama, tia,*

La tradición portuguesa unánimemente (se exceptúan una vez más Estácio y la versión del archipiélago de Madeira que, en 1982, publique) rechaza el sustantivo «dama». «Noiva» (16), «esposa» (6), «prima» (50, 57, etc.), son los lexemas preferidos. Sin duda, Garrett utilizó «dama» por las mismas razones que, en el verso anterior, escogió «cavaleiro». El amor cortés dejó sus huellas en el romántico portugués.

(28) *que aqui ficou a chorar?*

Se caracterizan los romances orales por el uso de la repetición. No obstante, a Garrett le parecía este hecho un fenómeno empobrecedor. Se puede comprobar este juicio con la variante aquí introducida. Los textos tradicionales de esta balada se complacen en revelar, con la reiteración del hemistiquio «que eu aqui deixei ficar» —presente ya en el hemistiquio 24— que hay dos tiempos muy distintos, a saber: un antes y un después —pese al deseo del navegante de que nada cambiara. Para éste, el mundo que había dejado permanecía inmóvil, estático y por ello la palabra «ficar». Sin embargo nada había *quedado* igual. De este modo, para Garrett, era necesario darle un sabor dramático a la partida —el llanto de su novia— transformándose el regreso en dos posibilidades: la magnificación del júbilo o la constatación de la traición ¿Cómo era posible que no estuviese allí su llorosa amada?

(29-30) *Tua dama faz hoje a boda
amanhã se vai casar*

En la tradición oral portuguesa continental, estos hemistiquios presentan, generalmente, el siguiente esquema:

A tua esposa [prima, noiva], sobrinho, [meu filho]
Amanhã se vai casar [já hoje se vai casar] [amanhã está para casar]

Sin embargo, no se puede rechazar el lexema «boda» que figura como lección dominante en las versiones isleñas de las Azores («hoje se faz a boda»²³, «hoje se le faz as bodas»²⁴). Sobre la lección «dama» véase lo que escribí sobre el hemistiquio 27.

(31) *Dizei-me onde é, minha tia*

El manuscrito de Garrett no coincide *ipsis verbis* con la versión editada («Diga-me», en vez de «Dizei-me»). Sólo dos versiones azoreñas coinciden con la lección de 1851. Curiosamente, la versión de Madeira (15), basada en Garrett, discrepa de su fuente y prefiere «diga-me», sin duda presionada por la tradición oral. Muy obvio me parece el retoque garrettiano: una vez más, condicionado por el *vos* del primer hemistiquio.

(32) *que me quero lá chegar*

Este es un hemistiquio también retocado por Garrett. En dos versiones, solamente, figura el verbo *chegar*— una de ellas es nuestra conocida versión madeirense (15), la otra una versión de Lisboa (61), que utiliza fórmulas del romance retocado. Prefieren las versiones orales otros verbos, como por ejemplo «falar» o «visitar», u otras fórmulas —«ela aonde vai morar?» (4) «o caminho me ensinar» (11), «quero-a ir acompanhar» (57). Hay que rechazar la tradicionalidad del vocablo *chegar*.

(33) *Sobrinho, não digo, não*

En la tradición portuguesa, la reiteración del adverbio *no* figura, solamente, en nueve versiones y con el siguiente modelo formulístico²⁵:

Não vás lá, não, meu sobrinho (55).
Não, meu filho, tu não vás lá (8 y 9).
Não vás lá, não, meu filho (14).

²³ Versiones números 47 y 62.

²⁴ Versión número 41.

²⁵ No contabilizo, aquí, la versión de Madeira que coincide con el texto de 1851 por razones obvias.

Não vou não, ó meu sobrinho (3).
Não vás lá, sobrinho, não (54).
Não te digo, não sobrinho (18).
Não vais, sobrinho, não vais (34 y 35).
Menino, não vades, não (10).

Así pues, aunque minoritario, este esquema se encuentra en versiones orales. La mayoría excluye este doble «não» aproximándose más al manuscrito («Não te digo, meu sobrinho»). Será difícil, con este *corpus*, rechazar, con seguridad total, la tradicionalidad del hemistiquio editado en 1851, aunque, a mi juicio, la fórmula presente en la versión manuscrita me parece más legítima porque está muchísimo más cercana a la gran mayoría de las versiones.

(34) *que te podem lá matar*

Este hemistiquio es tradicional y así se encontró, sin variantes, en 14 versiones.

(35) *Não me matam, minha tia*

Igualmente tradicional es este hemistiquio y referendado, *ipsis verbis*, por versiones orales. En versiones que reproducen esta fórmula pueden figurar pequeñas variantes como, por ejemplo, la sustitución de «tia» por «mãe» o la omisión del pronombre «me».

(36) *cortesia sei usar*

Es un hemistiquio retocado por Garrett. La única versión que reproduce esta fórmula es, como ya nos podemos imaginar, la versión de Madeira. Ni «cortesia», ni «usar» figuran en las versiones tradicionales. Son fórmulas corrientes, en Portugal: «Que eu lhes saberei falar» (53), «Que eu também sei praticar» (4, 19, 30 y 33), «Que eu também lhes sei falar» (10), «Que eu hei-de le saber falar» (14). Sí encontramos el adjetivo «cortês», pero se apartan muchísimo del de Garrett los hemistiquios en el que concurre este vocablo («que eu sou cortês, sei falar»²⁶).

(37-38) *e onde faltar cortesia
esta espada há-de chegar*

²⁶ Versión nº 61.

La ampliación, en esta secuencia, de los dos hemistiquios anteriores solamente se puede encontrar en las versiones isleñas, pero sus fórmulas nada tienen que ver con estos inventados hemistiquios. Así, por ejemplo, en S. Miguel, se recogió la fórmula siguiente:

Pelos lugares onde eu andei
aprendi a conversar (19).

Como confirmación, de lo que acabo de sostener, recuerdo que la única versión que reproduce la lección fijada por Garrett es el ya famoso texto de Madeira (15).

(39) *Salve Deus, ó lá da boda*

Otro hemistiquio retocado. La tradición optó, mayoritariamente, por saludar directamente a los «senhores» y, en algunos casos, a los «padrinhos». Las dos versiones en que aparece «boda» son la de Madeira (15) y la versión del distrito de Lisboa (61), recogida por Dias Marques, que introduce versos de Garrett.

(40) *em bem seja o seu folgar*

Fue totalmente retocada esta fórmula. Ni «Em bem» ni «folgar» son refrendados. Las alternativas tradicionales nos ofrecen versos como, por ejemplo, «na vossa mesa a jantar» (3), «que estão postos a almoçar» (58), etc.

(41-42) *Venha embora o cavaleiro
e que se chegue ao jantar*

Las versiones tradicionales discrepan de estos hemistiquios. En el primer caso, «embora», como ya anoté a propósito del hemistiquio 3, es creación del romántico portugués («Deus te salve, cavaleiro» es la fórmula más común), en el segundo, solamente «jantar» es tradicional, a saber: «Seja bem-vindo ao jantar» (9).

(43) *Eu não pretendo da boda*

En este hemistiquio, reitero las dudas antes formuladas, a propósito del 39. Figura «boda» en las dos mismas versiones (Madeira y Lisboa) y en otra de Castelo Branco (9), sin duda influenciada por Garrett. La tradición nos presenta, como alternativas, fórmulas del tipo «Eu não quero o seu almoço»

(55), «Eu não quero da bodega» (57), «Não venho pela vossa mesa» (3), «Eu não quero mais comer» (53), etc.

(44) *nem tão-pouco do jantar*

Se encuentran paralelos tradicionales²⁷.

(45) *pretendo falar à noiva*

Una única palabra retocada: sustituyó «quero», «queria», «venho» por «Pretendo». Solamente el texto madeirense conserva la lección de 1851.

(46) *que é minha prima carnal*

Verso refrendado por la tradición y con abundantes ejemplos²⁸.

(47-50) *Vindo ela lá de dentro
toda lavada em chorar,
mal que viu o cavaleiro
quis morrer, quis desmaiar*

Estos versos son la refundición y amplificación romántica de fórmulas como «A prima assim que o viu logo se pôs a chorar» (57).

(51) *Se tu choras por me veres*

Hemistiquio tradicional. Se encuentran fórmulas muy semejantes en la tradición: «Se tu choras por me ver» (50 y 56), «Se choras por me aqui veres» (3).

(52) *já me quero retirar*

Es una fórmula muy dudosa.

(53) *se é os teus gastos que choras*

Rechazo la tradicionalidad de «gastos». Son alternativas tradicionales a este hemistiquio «Se é pelo que eu te devo» (54), «Se tu choras pela honra» (56).

²⁷ Versión nº 58.

²⁸ Versiones números 2, 50, 56, 57 y 58.

(54) *aqui estou para os pagar*

Es un hemistiquio tradicional, solamente retocado en «os» por razones métricas. La lección tradicional prefiere «te» sustituyendo «para» por «p'ra».

(55-58) *Pagar devia co' a vida
quem me queria enganar,
quando te deram por morto
nessas terras d'além-mar.*

Nueva recreación de sabor romántico. Sólo encuentro paralelo en la versión de Loures (61) muy basada en Garrett. A saber:

Não choro por te ver
Nem tão pouco por te falar
Só choro o meu pouco juízo
Mais um dia não esperar.

(59-60) *Mas que fiquem com a boda
e bem lhes preste o jantar*

Hemistiquios probablemente creados por la minerva garretiana, aunque con cierto sabor tradicional si se exceptúan la consabida «boda» y «preste». En esta secuencia, los versos originarios de fuentes tradicionales nos presentan la siguiente alternativa:

Altos, altos, meus senhores,
Já não me quero casar,
Quero casar com aquele,
Aquele é que é o meu par (16)

(61-62) *que os meus primeiros amores
ninguém mos há-de quitar*

El primer hemistiquio es totalmente tradicional. El segundo sufrió retoques. Las versiones azoreñas optaron, mayoritariamente, por las fórmulas «eu não os posso deixar» (23, 35, 38, 45, 47, 62) y «no coração têm lugar» (4, 12, 25, 28, 29, 30, 33); en Portugal continental, apenas aparece este hemistiquio. Un raro ejemplo es el «não os posso a deixar» (50) recogido en Loures y editado por Maria Aliete Galhoz. En ninguna de las versiones, ni en las versiones 15 y 61, figura el arcaizante «quitar», sin duda aquí inventado por Garrett.

(63-64) *Venha juiz de Castela
alcaide de Portugal*

Se trata de una libre recreación de dos hemistiquios tradicionales. El juez de Castilla es invención de Garrett. Sólo figura en una versión oral de Castelo Branco (6) un «juiz de direito» y no de «Castela». Las fórmulas más comunes afirman: «Ai, que d'el-rei, quem me acode» (19, 21, 26, 29, 39, 46, 60) o «ai que d'el-rei, ó justiça» (31, 47). El «Alcaide de Portugal» en la misma versión de Castelo Branco se transforma en «O direito lhe venho dar». Para este hemistiquio la tradición prefirió, con creces, «justiça deste lugar» (10, 12, 20, 21, 26, 30, 31, 33, 34, 35, 36, 38, 39, 47, 54, 57).

(65-66) *que se aqui não há justiça
com esta espada a hei-de tomar*

No tienen paralelo en la tradición. Es un remate creado por Garrett.

2. La reelaboración del texto escrito

Entre las versiones cotejadas, pero apenas analizadas hasta ahora, debido a su peculiar fijación, se encuentra la de Estácio da Veiga publicada en 1870.²⁹ Este arqueólogo, conociendo la labor realizada por Garrett, se dedicó a la recolección en la región del Algarve. En la historia del romancero portugués ocupa Estácio un lugar de relieve al haber dado a conocer, por primera vez, el romancero de esta región. Asimismo, al igual que João Teixeira Soares de Sousa³⁰, aunque sin tener noticia de su labor —cuando Estácio da Veiga empezó a recoger en 1865, todavía no se habían publicado los romances isleños de Soares de Sousa— se propone edificar un monumental romancero portugués a partir de colecciones regionales. El espíritu regionalista del editor *algarvio* se puede respirar en todos sus escritos y por ello, al presentar sus romances, se extremaba en retoques y recreaciones muy poco tradicionales a fin de probar la superioridad de su provincia. Además, en largas disquisiciones teóricas, se detenía en intentar probar, de forma poco científica, que el Algarve habría sido la cuna de muchos de los romances o bien el lugar en que mejor se conservaban estas reliquias del pasado. Al llegar a este tema, habiendo leído que Garrett lo consideraba del Algarve extremó sus cuidados.

²⁹ S.P.M. Estacio da Veiga, *Romanceiro do Algarve*, Lisboa, 1870.

³⁰ Su colección fue editada por Teófilo Braga en los *Cantos Populares do Archipelago Açoriano*, Porto, 1869.

De esta versión se conocen varias fijaciones manuscritas en redacciones anteriores a la publicada en 1870 por Veiga³¹. Transcribo, a continuación, la versión más cercana a la oída por este editor:³²

—Deus vos salve, minha tia,
Na sua roca a fiar.
—Para torcer, meu sobrinho,
Os sinais me hás-de dar.
—Que é de meu pai, minha mãe,
Que eu aqui deixei ficar?
—Tua mãe já morrera,
Teu pai foi a enterrar.
—Deus a salve, minha tia,
Na sua roca a fiar.
—Para torcer, meu sobrinho,
Que sinais me hás-de dar.
—Que é do meu cavalo branco
Que eu aqui deixei ficar?
—Teu cavalo está na guerra,
Está posto a guerrear.
—Deus a salve, minha tia,
Na sua roca a fiar.
—Para torcer, meu sobrinho,
Que sinais me hás-de dar.
—Que é da minha madama
Que eu aqui deixei ficar?
—Tua dama está de boda,
Amanhã se vai casar.
Não vás tu lá, meu sobrinho,
Que tu não sabes falar.
—Ó de lá, senhora noiva,
Que é minha prima carnal.
Ela que aquilo ouviu,
Logo se pôs a chorar.
—Se choras por me veres
Já me vou a retirar;
Se choras por algumas dívidas,
Eu já tas vou pagar.
Venha de lá, senhora noiva,
E fique o noivo a chuchar.

³¹ De los manuscritos de Estacio da Veiga, atesorados en el Museu de Arqueologia, en Lisboa, prepara José Joaquim Dias Marques una edición crítica.

³² Le agradezco a José Joaquim Dias Marques el haberme facilitado este manuscrito.

Sin afirmar que esta versión sea auténticamente tradicional, salta a la vista la enorme diferencia existente entre este texto y el publicado en 1870. Por las razones que antes expuse, a Estácio no le satisfacían ni el carácter fragmentario de esta versión —36 hemistiquios frente a los 66 de Garrett— ni el abuso de las repeticiones de las mismas fórmulas ni tampoco el tono plebeyo que se observa en partes del *discurso*. De este modo, se vio obligado a hacer una profunda reelaboración de esta versión.

Se pueden seguir algunas de las etapas de la redacción, así como la metodología por él usada, cotejando los varios manuscritos existentes. Me limitaré a un par de ejemplos. Figuraba en la versión más antigua el hemistiquio «Tua mãe já morrera». En una redacción posterior escribirá: «Tua mãe, essa morreu». En su última redacción colocará puntos suspensivos entre «mãe» y «essa». Mucho más interesante es el siguiente ejemplo. Al preguntar por su armada — ausente en el primer manuscrito — primero escribe: «que eu aqui deixei estar». Pero, el mismo manuscrito presenta ya la corrección que formará parte de su texto final, cambiando «estar» por «ficar» Aunque con este retoque haya recuperado una lección tradicional, las razones que explican la transformación nada tienen de filológico: prefirió respetar el texto fijado por Garrett.

Ahora bien, para que no se le acusara de plagio y, a la vez, mostrar la superioridad de su versión, no sólo cambió versos de Garrett, inexistentes en su 'original' («Essa tua rica armada» en vez de «A tua armada, sobrinho»), como inventó versos. Al preguntar el navegante, en la versión de Garrett, por el lugar en el que se encontraba su amada, su tía contestaba de este modo:

Sobrinho, não digo, não
Que te podem lá matar.

Estacio, a su vez, dirá:

Ai, não, não vás, meu sobrinho
Que te podem lá matar,
Fica-te aqui, eu lá vou,
Eu por ti lá vou falar.

En síntesis, a partir de las fijaciones de Garrett, nuevas ramificaciones fueron creadas. Ésta, que acabamos de observar, fructificó rehaciendo la tradición con base en el texto escrito. Garrett fue el punto exclusivo de partida y la llegada se concretó en un texto individual, de autor y antitradicional.

¿Pero fue esta la única fortuna de Garrett? O, preguntando de forma más adecuada, en consonancia con el tema de este estudio, ¿la versión escri-

ta sólo dejó sus huellas en reelaboraciones llevadas a cabo por una tradición 'erudita'? Claro que no.

3. De la escritura a la oralidad

En un estudio, aún inédito, de Ana Valenciano, que gracias a la generosidad de su autora tuve la oportunidad de leer, intitulado «La conducta de la variación tradicional ante un texto de factura artificiosa: La Condesita de *Flor Nueva*», se analiza «el comienzo de la asimilación o re-tradicionalización de la versión facticia» de dicho romance, elaborado por Menéndez Pidal. Por el paralelo existente entre la fortuna de ciertas versiones de *Flor Nueva* y la de ciertos romances de Garrett, asentando, en muchísimos casos su divulgación gracias al papel de la escuela, el modelar trabajo de Ana Valenciano me ahorra un más profundo estudio de las posibilidades de reintegración de una versión libresca en la tradición oral, en el final de este estudio.

A lo largo de la segunda parte de esta lección, señalé varias veces la versión que recogí en 1981, en la Isla de Madeira, como un texto garrettiano que vive en la oralidad. En dicha versión fuimos encontrando hemistiquios idénticos o muy cercanos a la versión de 1851, que en algunos momentos traté de reseñar. Sin embargo, no siempre esta versión fue fiel reproducción de su fuente y, en algunas de sus fórmulas, se alejaba del texto original presentando nuevas lecciones. Me cumple, ahora, revisar algunas de ellas.

Empezaré contando el número de hemistiquios. La versión de Garrett tiene 66, la de Madeira 52. Aunque no sea una diferencia significativa, la versión facticia 'oralizada' presenta ya una reducción de versos y da sus primeros pasos hacia la «esencialidad» defendida por Menéndez Pidal como una de las particularidades del estilo tradicional. Ahora bien, ¿cuáles fueron los versos suprimidos?

Si los versos suprimidos hubiesen sido los refrendados por la tradición, muy lejos estaríamos de las tesis defendidas por Ana Valenciano cuyas palabras conclusivas paso a recordar:

La demostrada incidencia de la tarea realizada por la colectividad recreadora de los poemas narrativos oralizados ante la intromisión, en su específico ámbito de cultura, de un texto de las características que definen a la versión del romance La condesita editado en Flor Nueva, refleja la especial sensibilidad poética de sus consignatarios para readaptarlo según preferencias, pues las variantes consideradas tradicionales no se han introducido en él de forma indiscriminada si no que han obedecido a la aplicación de unos determinados criterios selectivos, compartidos,

consciente o inconscientemente, por diversas comunidades de transmisores de los romances tradicionales, interesadas todas ellas en conservar el relato del poema de La Condesita para generaciones venideras.

Los versos omitidos fueron, precisamente, los que se caracterizaban por su menor tradicionalidad y, por ello, desaparecieron:

—«Má hora se ele foi, tia,
Má hora torna a voltar!
Que já ninguém o conhece
De mudado que há-de estar.
Por lá o matassem moiros,
Se assim tinha de tornar!»
—«Ai sobrinho de minha alma,
Que és tu pelo teu falar!

y

—«Pagar devia co' a vida
Quem me queria enganar,
Quando te deram por morto
Nessas terras de além mar.»
Mas que fiquem com a boda
E bem lhes preste o jantar,

Los ocho primeros son precisamente los hemistiquios inventados por Garrett; los seis siguientes siguen los mismos parámetros.

La prueba de que esta versión se sitúa en un determinado eslabón de una renovadora tradicionalidad se manifiesta a través de la imposibilidad de supervivencia de versos artificiosos en la memoria colectiva.

No obstante, no se limita esta versión a suprimir versos cuya organización sintáctica y léxica se aparta radicalmente del estilo 'oral'. Su rechazo a otras fórmulas, ajenas a la gramática tradicional, se manifiesta retocándolas o cambiándolas por versos más consentáneos con los propagados por la comunidad. De este modo, en el tercer y cuarto hemistiquios, se sustituye el rebuscado «Venha embora o cavaleiro, tão cortês no seu falar» por un «Te conheço, ó sobrinho, te conheço no falar»; del mismo modo, el artificiosísimo «mandou-a o fronteiro ao mar» se transforma en «foi para a fronteira do mar»; asimismo, el «em bem seja o seu folgar» fue corregido por «e bem haja o seu folgar», etc.

Estas correcciones se van haciendo con el concurso de una «Lengua general del romancero» y no por influencia de versiones tradicionales de este

tema. El romance del «Regreso del navegante» es totalmente desconocido en la secular memoria colectiva de Madeira, ya que entre las casi mil versiones recogidas en este archipiélago hasta ahora, solamente ha sido exhumada de la memoria colectiva esta versión. Así pues, el circuito de este texto oral, según parece, a la luz de los elementos disponibles, se procesó sin el auxilio de otras versiones de esta balada. Por ello, quizás, se hayan mantenido tan fieles a su fuente muchos de sus versos, aunque, como vimos, sometidos a una profunda presión de la gramática del romancero tradicional.

Conclusiones

Los límites que me propuse, al empezar este estudio, no me permitieron ahondar infinitas cuestiones que este trabajo presenta. Con muchísimos más ejemplos me hubiera gustado intentar resolver algunos de los temas aquí enunciados. Con más romances y autores, desde la tradición vieja a la tradición moderna, podría haber intentado clarificar un poco más los intrincados caminos que condujeron al romancero en tan largo viaje. Temas como el de la 'Muerte del príncipe D. Alfonso de Portugal' del fraile Ambrosio de Montesinos, así como numerosas citas romanceriles, presentes en los autores portugueses del siglo XVI y parte del XVII, nos ayudarían a contrastar los encuentros y desencuentros de dos tradiciones – la oral y la escrita – que se completan. A su vez, en la tradición oral moderna, además de los autores estudiados, editores como Álvaro Rodrigues de Azevedo o Ataíde de Oliveira, así como el estudio de otros romances como, por ejemplo, la 'Muerte de D. Beltrán', la 'Nau Catrineta' o el 'Labrador caritativo', entre otros, nos ofrecerían jugosos ejemplos de una transmisión a caballo entre la escritura y la oralidad.

Pese a todo, creo haber mostrado que si la memoria tradicional fue el modo de conservación y gracias a ella se siguen transmitiendo los romances, con sus infinitas variantes, la tradición escrita pudo estar, en algunos casos, en sus orígenes o intervenir en la reelaboración de algunas de sus variantes. Asimismo, me preocupé en comprobar el rechazo de la tradición en conservar el estilo individual.

Si con esta conferencia intenté analizar el complejo juego y la curiosa complicidad entre una tradición memorial y una tradición escrita, sigue en pie un viejo problema: ¿Cómo se puede definir un estilo como el oral? Con este propósito, en la actualidad, dirijo estudios dedicados a inventariar el léxico del romancero tradicional y a sistematizar su sintaxis, que complementarán otro ya dedicado a la dramaticidad de su estructura. ¿Serán suficientes estas investigaciones? o ¿seguiremos buscando la Tierra Prometida?