

## MENÉNDEZ PELAYO Y EL ROMANCERO

Con las obras de Lope satisfacía Menéndez Pelayo su más personal inclinación, su predilección constante. Pero en esta época de esplendor la disciplina triunfaba, y con la *Antología de líricos* se somete dócilmente al plan de historia literaria que exigía de él mayor sacrificio, el de los primeros amores. Menéndez Pelayo había dicho displicente: “ensalcen otros la Edad Media”, y abominaba de los “hórridos cantares” que alegran a los pueblos bárbaros; pero ahora dedica los mejores años de su vida al estudio de la poesía medieval y de los cantos populares. Y la *Antología* rebosa una sincera y profunda compenetración con estas formas de arte, antes despreciadas\*.

Cuantos manejan la *Antología de poetas líricos castellanos* que Menéndez Pelayo escribió en 13 volúmenes, publicados entre 1890 y 1908, se encuentran sorprendidos por la mezcla que allí observan de poetas narrativos como Berceo, el autor del *Alexandre*, el Arcipreste de Hita, etc., y la sorpresa llega al colmo cuando esa *Antología de líricos* consagra sus últimos volúmenes a hacer una historia completa y detenida de la poesía *épica*; es decir de otro género literario que se considera como opuesto al de la lírica.

La culpa de esta aparente falta de plan la tiene la tradicional división de la poesía en géneros diversos.

---

\* [Este párrafo no forma parte del ms. original de la conferencia impartida en Buenos Aires en 1914. Procede de un texto copiado en limpio por María Goyri, que Menéndez Pidal conservó junto con el ms. de su conferencia, tachando lo que no se refería a la *Antología de poetas líricos*. Creo muy probable que lo utilizara como introducción y, a la vez, transición con las conferencias anteriores].

Mucho tiempo hace que tal división es rudamente combatida. Mas si bien es cierto que en principio no puede admitirse que la belleza literaria se dé repartida o diversificada en géneros, hay multitud de razones teóricas y prácticas que nos imponen el considerar aparte algunas modalidades de muy acentuada individualidad, como la Novela, el Drama, la Epopeya. Pero, he aquí que casualmente la modalidad lírica es, sin duda, la menos susceptible de ser tomada aparte, pues ella se difunde por todas las otras, y las impregna íntimamente.

De modo que cuando Menéndez Pelayo al ejecutar su Antología lírica incluye en ella obras narrativas o didácticas, no hace con esta aparente falta de plan sino adaptarse a la realidad estética, pues todas esas obras son un agregado de elementos líricos. Y venimos a parar, en último término, a que lo chocante en la obra de Menéndez Pelayo no es su plan y ejecución, sino únicamente su título. Cambiado éste (como hizo el autor en la edición nueva que empezó para las Obras completas), rotulada la antología como *Historia de la poesía antigua*, nada hay ya que en ella nos pueda chocar. [\*1]

Al examinar las otras obras mayores de Menéndez Pelayo en los días anteriores, tuvimos que hacerlo mirando a las exigencias que en absoluto podrían tener la ciencia literaria y la erudición *hoy día*, respecto a aquellas materias tratadas por Menéndez Pelayo *hace años*. Esas obras carecen en general de precedentes bibliográficos.

Pero al examinar ahora la última de ellas, la *Antología de líricos castellanos* hallamos multitud de tales precedentes y podemos juzgarla no ya refiriéndonos a exigencias posteriores y últimas de la ciencia, siempre inasequibles en total, sino comparándola con los resultados anteriores obtenidos por los que trataron igual asunto, y así apreciaremos bien la gran superioridad que alcanza Menéndez Pelayo sobre todos sus predecesores, y podremos después generalizar este resultado a las otras obras examinadas en los días atrás y juzgar mejor de su excelencia, aunque para ellas no hayamos utilizado esa comparación con los precursores.

Esto nos impone el hacer la bibliografía de esas obras precedentes; y en la necesidad de escoger, dejaremos a un lado las colecciones de poetas en general, como las de Sedano, Quintana, Böhl de Faber y otros, a las cuales es inmensamente superior la de Menéndez Pelayo, y tomaremos como base las colecciones especiales de romances, campo en el que más intensamente habían trabajado los eruditos, y donde, a pesar de eso, resalta también la excelencia de la *Antología* que examinamos.

Sabido es que el romance, por su rima imperfecta o asonancia, por su falta de mudanza en la rima y su sencillez general, es una forma *popular* de arte, que los eruditos empezaron por despreciar, a pesar del elevado valor artístico de esos poemitas. Téngase bien presente que esa poesía popular antigua era incomparablemente más bella que la vulgar de hoy día, por razones que ahora no son del caso.

Debido a ese desprecio de los eruditos, la recolección por escrito del romancero popular fue producto lento y laborioso de sólo dos épocas, muy distantes entre sí. La primera fue en el siglo XVI; luego siguieron más de dos siglos de olvido y no se reanudó el trabajo sino modernamente.

La historia de las ediciones de romances, que vamos a hacer rápidamente, será la historia del aprecio y éxito que tuvieron en el gusto de los letrados. Por eso, creo que tendrá interés y merecerá atención la bibliografía que creo, al mismo tiempo, conveniente para juzgar el valor de la obra de Menéndez Pelayo.

Aunque desde el siglo XIV, o acaso antes, se cantaban en España romances, los hombres de letras no los mencionan hasta mediados del XV. El año 1444 Juan de Mena, en su *Laberinto*, publica la primera mención de un romance popular, alusivo a un suceso ocurrido doce años antes: la muerte alevosa que los moros de Álora dieron al capitán general de la frontera de Granada, Diego de Ribera. La mención es tan oscura que resulta casi ininteligible. Juan de Mena no podía atreverse a citar abiertamente un romance del pueblo. Por aquellos años, hacia 1455, otro poeta erudito, el Marqués de Santillana, despreciaba todo el género de los romances, llamándolo *ínfimo* y propio de *gente baja*. Tengamos en cuenta que entonces era un tiempo de cultura acentuadamente cortesana; es el tiempo de Juan II, y todos los poetas que se estimaban en algo, admiradores de Boccaccio, Dante y Petrarca, miraban con el más profundo desvío la poesía popular nacional o juglaresca. Hasta la despreciaba el tantas veces tabernario ropero de Córdoba, Antón de Montoro, cuando al escribir una envenenada sátira contra Juan de Valladolid (lleno de envidia al ver que este cobraba por sus poesías dinero del cabildo de Córdoba, del Arzobispo de Sevilla y hasta de la Reina) le echa en cara que es un repetidor de cosas ajenas:

*De arte de ciego juglar  
que canta viejas fazañas,  
que con un solo cantar  
cala todas las Españas.*

Sólo cuando pasó el primer fervor admirativo sentido hacia Italia y se inició la edad de oro española, la literatura peninsular empezó a apoderarse de los ideales y recuerdos de la nación entera. Entonces los poetas cultos empezaron a comprender la poesía de los ciegos juglares y la belleza del romance popular; pero deslumbrados todavía por la elegancia cortesana, no concibieron sin ésta aquella; y como la poesía cortesana se redactaba entonces en metro octosílabo, pudo absorber en sí el romance, y lo diluyó en las llamadas *Glosas*, es decir, en décimas cuyos ocho primeros versos eran inventados por el poeta cortesano, para motivar los dos versos finales que se iban tomando sucesivamente de un romance popular. La Glosa era pues una desmesurada *dilatación* del romance; género radicalmente falso, semillero de toda clase de languideces y de ripios. [\*2]

Los primeros cancioneros, que se decidieron a publicar entre las poesías cortesanas algunos romances, no los publicaron sino en esta forma de *Glosas*. Así el *Cancionero de Constantina* o Guirnalda esmaltada de galanes y elocuentes decires, y el *Cancionero General* de Hernando del Castillo en 1511. Poco después se publicaban también los romances en hojas sueltas o volantes, pero también, en general, *glosados*, y con villancicos finales. Es decir que en la primera mitad del siglo XVI el romance popular no interesaba en sí mismo, sino por las variaciones que sobre ese tema popular hacían los poetas eruditos, y por los contrahacimientos o imitaciones que se les ocurría hacer a propósito. [\*3]

Pero he aquí que hacia 1550 un librero extranjero, en los Países Bajos, Martín Nucio de Amberes, realizó una revolución publicando un *Cancionero de Romances*, en que tomó de las *Glosas* los dos versos finales, es decir los populares, y desechó los demás, publicando también por primera vez otros romances, no glosados nunca, y que él recibía de los soldados, negociantes y magistrados españoles residentes en los Países Bajos, y probablemente también de los judíos españoles allí refugiados cuando su expulsión de la Península.

¿Qué evolución había ocurrido en el gusto literario, para que el *Cancionero* de Amberes, en 1550, siguiese un sistema de publicación enteramente opuesto al que había seguido el *Cancionero General* de 1511? En esos cuarenta años transcurridos, había ocurrido: en primer lugar el triunfo del italianismo en la poesía artística, después de un siglo de invasión. Con Boscán y Garcilaso triunfan los metros italianos largos y se desacreditan entre los eruditos las *Glosas*. Había ocurrido, en segundo lugar, el triunfo del humanismo, el cual estudiando directamente el arte

clásico, en vez de hacerlo servir, como en el siglo XV, tan solo para exótico ornato del arte moderno, lo apreció en su íntima conexión con la vida de la antigüedad, y aprendió con eso a poner a su vez el arte moderno en conexión con la vida del presente. Así nuestros latinistas y helenistas aprendieron de los clásicos a estimar la expresión popular como medio de intensificar la expresión artística culta. Nebrija, el Comendador Griego, Juan de Valdés, estiman los refranes y los romances del pueblo como modelos de bien decir. De este modo, apreciado el *arte popular* del romance y despreciada la *Glosa*, se impuso la nueva dirección que marca el *Cancionero* de Amberes: el romance fue entresacado cuidadosamente de las glosas, se le despojó de los adornos eruditos, y se le obtuvo puro, o en estado libre como un producto que la industria aísla de las escorias que lo aprisionan.

Razón tenía el librero de Amberes en contar con el gusto del público por el romance puro, pues el mismo año 1550 le hizo la competencia el librero de Zaragoza Esteban de Nájera, publicando con el mismo criterio pero con mejor acierto una *Silva de romances*, y las ediciones de ambos libros se sucedieron con rapidez. A estos siguió el poeta y editor valenciano Juan de Timoneda, incansable en publicar la *Rosa de amores*, la *Rosa española*, la *Rosa gentil*, la *Rosa real de romances*; y, ya a fines del siglo XVI, el soldado en la guerra morisca de la Alpujarra, Ginés Pérez de Hita, recogió también varios romances fronterizos y moriscos que incluyó en su famosa *Historia de las guerras civiles de Granada*.

Estas cuatro principales colecciones de romances viejos, de 1550 a 1610, marcan el triunfo del romancero y su boga grande en el teatro, en la novela y en el arte de la sociedad culta. Nótese ahora que esa época de 1550 a 1610 es la edad de oro de la literatura, la del *Lazarillo* y el *Quijote*, y esto nos permite corroborar la afirmación hecha un día anterior, de que en la literatura española cada periodo de mayor florecimiento coincide con una corriente de *popularismo* en el arte. [\*4]

Pero la gran popularidad que entonces ganaba por momentos el romancero, le trajo la ruina. El romancero que antes vivía oscuramente, ni envidiado ni envidioso, al atraerse ahora el estudio e imitación de los literatos eruditos se ganó unos terribles amigos. Empezaron los cultivadores de la historia patria, no diremos que a admirar, que a tanto no alcanzaron, pero sí a codiciar el favor que gozaban los romances viejos, y Alonso de Fuentes y Lorenzo de Sepúlveda pretendieron de buena fe copiar el estilo popular tan en moda; pero lo hicieron con la más absoluta incapacidad para sentirlo y comprenderlo, relatando sucesos históricos en largos y pe-

sados romances que querían imponer como mejores que los viejos. Después, tras los historiógrafos eruditos, continuaron la imitación los poetas artísticos, con más sincera intención pero también con cariño que mata. A fines del siglo XVI los poetas no se entretenían ya como antes en glosar los romances, sino que se pusieron a imitarlos con afán; claro es que a su manera; deteniéndose en las descripciones o en los monólogos, cargando la mano en el lirismo o en la sentencia... cada uno a su gusto; y en general predominaba la moda morisca; los poetas en lugar de disfrazarse de pastores para cantar sus esperanzas y sus celos, se vestían el albornoz y la marlota, y en vez de llamar a su dama Galatea o Diana, la habían de llamar Zaida o Daraja. Lo cierto es que, cuando a principios del siglo XVII se publicó el titulado *Romancero general*, ya los verdaderos romances viejos estaban casi del todo olvidados y en cambio dominaban los artísticos moriscos. Un poeta del mismo *Romancero general* lamenta el olvido de los antiguos asuntos y la apostasía de los nuevos poetas:

<p><i>Renegaron de su ley y ofrecieron a Mahoma Los Ordoños, los Bermudos, ¿qué es de ellos y qué es del Cid? ¡Justicia, Apolo, justicia! contra poetas moriscos Dales calambre en sus diestras,</i></p>	<p><i>los romancistas de España, las primicias de sus gracias. los Sanchos y los de Lara, ¡Tanto olvido a gloria tanta! Vengadores rayos lanza que el romancero profanan. y en sus voces dales asma.</i></p>
--	--

Pero todas las quejas fueron inútiles. Ya no se volvieron a recoger más romances viejos, y aun los mismos causantes de su olvido, los romances eruditos y artísticos, vinieron a su vez a olvidarse por completo durante el imperio del pseudo-clasicismo francés que dominó en España, como en toda Europa, en el siglo XVIII.

Una reacción vino de Alemania. Después de dos siglos de olvido, Grimm, en 1815, formó en Viena la primera colección moderna de romances viejos; Depping en 1817 formó otra de varios estilos de romances; y este impulso se perfeccionó y maduró en España, produciendo la primera edición del *Romancero* de Agustín Durán, 1828-1832. Todos estos romanceros modernos aprovechan el caudal de los antiguos acompañando los romances con notas eruditas y con introducciones literarias.

La obra de Durán no significa sólo un esfuerzo de erudición y de crítica, sino que además se asocia manifiestamente a una revolución en el orden puramente estético o literario: la revolución romántica. Durán

que, como todos sus coetáneos, había seguido el sendero trillado de reprobar la literatura patria que mal conocía, de “despreciar en público lo que en secreto admiraba”, tuvo el vigor reflexivo de sacudir la esclavitud intelectual, y de proclamar que la verdadera originalidad e independencia debía nacer de la fecunda unión del pasado con el presente. Por eso confió en que el conocimiento del Romancero, y de otras obras antiguas semejantes, contribuiría a despertar el ingenio español entumecido por el pseudo-clasicismo. Y así fue; que el *Romancero* de Durán tuvo su parte en el triunfo del romanticismo, difundiendo la antigua materia legendaria y rehabilitando el antiguo metro narrativo, que volvió a ser empleado por los poetas modernos. Cuando Durán publicó la segunda edición del romancero, que se hizo necesaria en 1849-51, podía decir satisfecho: “Nunca me pedó haber acometido tal empresa, pues el tiempo y los hechos han demostrado que la idea que la presidió era fecunda”.

Los que continuaron y mejoraron la obra de Durán, son los que mejor encarecen su mérito: Wolf y Menéndez Pelayo. Éste expresa en hermosas palabras su admiración por el trabajo de su predecesor, por ese monumento de una vida entera consagrada a recoger y congregar las reliquias del alma poética de su raza... una de esas obras para las cuales sólo la gratitud de un pueblo puede ser digna recompensa.

Algunos defectos se descubrieron en la colección de Durán: la mezcla de diversos estilos de romances, y la poca fidelidad en reproducir los textos. Una nueva colección, la *Primavera y Flor de romances*, publicada en 1856 en Viena por Fernando Wolf y Conrado Hoffman, remedió estas faltas, recogiendo únicamente los romances de un solo estilo, los tradicionales, y fundando su texto en una labor crítica, todavía no superada, de clasificación de cancioneros y de cotejo de cuantas fuentes se conocían de cada romance.

Esta actividad mantenida durante la primera mitad del siglo XIX, y, sobre todo, la diligencia y talento crítico desplegado por Durán y Wolf, parecían haber agotado la materia. Y a la *Primavera y Flor de romances* siguió otro medio siglo de inactividad.

Pero en este tiempo la bibliografía y la crítica habían adelantado bastante para que la obra de Wolf resultase anticuada en su texto y mucho más atrasada en sus ideas sobre los romances. Era preciso que un crítico competente tomase sobre sí la difícil tarea de renovar la colección de Wolf, y por fortuna fue Menéndez Pelayo el que se encargó de ello.

Menéndez Pelayo procedió con el mayor respeto hacia su ilustre predecesor. Le pareció aceptable el texto de la *Primavera*, y reimprimió



íntegros los dos tomos de que ésta consta, pensando hacer al fin del segundo las adiciones necesarias. Pero las adiciones abultaban tanto que llenaron la mitad de ese segundo tomo, y aun dieron materia para un tercero. De igual modo, el estudio sobre los romances iba a ocupar un volumen aparte; pero éste se llenó enseguida, y Menéndez Pelayo tuvo que añadir otro tomo más. Así la materia se multiplicaba y enriquecía al ser tratada por tal maestro; y habiendo sido el primitivo pensamiento del autor la reimpresión de la *Primavera* de Wolf, resultó un romancero de doble extensión y enteramente nuevo, lleno de la abundante bibliografía y de la valiosa erudición que atesoraba Menéndez Pelayo.

Los colectores modernos se habían esforzado en agotar el rebusco de los romances viejos; parecía que poco quedaba por hacer. Mas a pesar de esto, la Antología de Menéndez Pelayo encierra novedades de primer interés. Para dar una idea de ellas, baste decir que, formando el núcleo de la *Primavera* de Wolf las dos colecciones citadas: el *Cancionero de Romances* de Amberes y la *Silva* de Zaragoza, no se conocían de esta última sino dos partes, y en la obra de Menéndez Pelayo aparece por primera vez aprovechada la tercera parte, hasta ahora pedida, y vuelta a desaparecer después que la utilizó Menéndez Pelayo, de modo que la Antología tiene así un valor extraordinario de conservarnos era tercera Silva, que ahora parece perdida definitivamente. Añádase que utilizó muchos pliegos sueltos de singular rareza y una sección enteramente nueva en los romanceros, cual es el estudio de los romances conservados por medio del teatro, materia descuidada hasta ahora, y que Menéndez Pelayo comprendió en toda su importancia; esta es ciertamente mucha, ya que los dramáticos antiguos hallaban un poderoso recurso estilístico en repetir o imitar en la escena los romances famosos, dándonos de ellas versiones desconocidas por otros medios.

Y si la obra de Menéndez Pelayo es tan superior en riqueza de textos a las anteriores más lo es en la anotación y estudio del género que colecciona. La mejor historia del mismo no la hallábamos ya en Durán ni en Wolf, sino formando libro aparte de los Romanceros: en el tratado especial de Milá sobre la *Poesía heroico-popular*. Pero el público en general no puede leer esta grande obra. Milá encontraba el arte de la agradable exposición más difícil que útil, y propendía a prescindir de él, para encerrar sus ideas en breves notas, por desgracia a veces demasiado secas, aun para el lector especialista.

En fuerte contraste con Milá, poseía Menéndez Pelayo el extraordinario talento y habilidad de exposición, las más altas cualidades de



vulgarizador, de modo que siempre sabe hacer su razonamiento fácil y claro, con la diestra elección de los puntos culminantes, la exacta triangulación del campo que quiere dar a conocer, las caracterizaciones rápidas y brillantes, el estilo vigoroso. Póngase esto al servicio de la rica materia legendaria tan atractiva de suyo, y se comprenderá lo sabroso que resulta leer en el romancero de Menéndez Pelayo la historia de la poesía más española que produjo España. Por todas partes se hallarán páginas llenas de interés o de novedades. Los probables orígenes visigóticos de la epopeya; los elementos medio musulmanes medio cristianos de la leyenda del rey Rodrigo; los medio aragoneses, castellanos y franceses de la de Bernardo; las feroces tragedias domésticas de los señores castellanos de la alta Edad Media, que aun pueden ocupar con fruto las imaginaciones modernas.

El capítulo dedicado al Cid, a pesar de lo muy tratado del asunto, renueva notable parte de la historia del ciclo. Las páginas dedicadas a caracterizar el poema y las consagradas al estilo de los romances populares y artísticos del Campeador, son de una frescura y fuerza sin igual. No lo son menos las que tratan del tipo histórico del Cid. Romey, Rossew Saint-Hilaire y Aschbach levantaron un nublado siniestro alrededor de la venerable figura del héroe de Vivar, presentándole como aventurero sin fe, patria ni honra; dudaron de sus empresas, suponiéndolas inventadas por los españoles para crearse hazañas nacionales parejas a las de Godofredo de Bouillon y los cruzados. En vano otros historiadores más razonables, a cuyo frente está el austriaco Huber, combatieron estas adversas apreciaciones. El holandés Dozy, más docto que sus predecesores, si desechó la risible incredulidad, siguió enamorado del chocante contraste del personaje vil convertido en héroe ideal de un pueblo; y con el lujo de su erudición orientalista, puso de moda lo que Huber llama *Cidofobia*. Menéndez Pelayo en páginas llenas de sensatez y de vigor, vuelve por los fueros del buen sentido crítico y pone en fiel la apreciación general del Cid histórico.

Debemos señalar también el capítulo de los *Romances fronterizos* (XII 168) que puede pasar por el primer estudio de este género de romances, pues Milá no hizo de él un examen de conjunto, contentándose con fugaces notas a cada romance suelto, y lo mismo podemos decir del capítulo de los *Romances novelescos y caballerescos sueltos*, respecto de los cuales la sequedad de Milá llegó a su colmo. [\*5]

El capítulo dedicado a indagaciones y conjeturas sobre algunos temas poéticos perdidos, de los cuales sólo subsiste un recuerdo fugaz en

alguna crónica, es, como puede suponerse, muy aventurado en sus conclusiones. Desde luego debe hacerse una rectificación. Menéndez Pelayo cree que las páginas llenas de color y vida en que la crónica latina de Alfonso VII cuenta la muerte de aquel gobernador de Toledo Muño Alfonso (tan temido de los sarracenos) son de origen poético, fundándose en que el llanto que la crónica pone en boca de las viudas y esposas toledanas tiene frases evidentemente líricas. Pues bien, ese colorido brillante de los lamentos de las mujeres sobre la tumba de Munio Alfonso no procede en la prosa de la crónica de un original poético castellano, sino que son copia casi literal de la Biblia, de la endecha fúnebre de David por la muerte de Saul y Jonatás en el Libro de los Reyes. [\*6]

Hasta ahora se habrá podido ver que el Romancero de Menéndez Pelayo es más completo y acabado que el de Wolf, aunque siguiendo su misma idea, y más amplio y mejor expuesto su estudio que el de Milá. Pero no es este el único mérito ni el mayor de la nueva obra, sino el haber concebido el Romancero dentro de otro plan más comprensivo y grande.

Los esfuerzos de Grimm, Depping, Durán y Wolf se habían dirigido únicamente a los romances recogidos en los siglos XVI y XVII, sin proponerse hacer algo semejante a lo que habían hecho los colectores antiguos, esto es, explorar directamente el tesoro popular conservado hoy día, como los antiguos habían hecho con el de su tiempo. Las primeras noticias de romances tradicionales modernos proceden de Andalucía y de Asturias. Como sorprendente novedad anunciaba, en 1839, D. Serafín Estébanez que los jándalos y cantadores de Málaga recordaban romances muy parecidos a los viejos; y por entonces también D. Pedro José Pidal apuntaba tres romances asturianos que recordaba de su niñez. Ambas contribuciones entraron en la segunda edición del Romancero de Durán y despertaron la atención. Los literatos observaron que en las diversas regiones que conocían era general el fenómeno que Estébanez y Pidal habían señalado. Fernán Caballero, Machado, Rodríguez Marín y otros recogieron más romances andaluces y extremeños. Almeida Garret, Teófilo Braga, Azevedo y Romero recolectaron los de Algarve, Azores, Madeira y Brasil. Milá, Briz y Aguiló los de Cataluña, Valencia, Baleares; y Abraham Danon presentó al Instituto de Paris la primera colección de romances hispano-judíos cogidos en Andrinópolis, Salónica, Constantinopla y Bulgaria.

Poco a poco se fue observando cómo el romancero oral, que en el siglo XVI se presenta con tanta unidad y sencillez, desde Amberes hasta

Zaragoza y Burgos, ahora con el trascurso de los tiempos había complicado grandemente su historia. Castilla, que antes era el centro de esta poesía, no aparece representada en estas colecciones modernas; en cambio se admira la vigorosa propagación de los romances a todas las partes del suelo peninsular y hasta los últimos extremos donde llegó alguna porción de sus habitantes.

Se puso gran actividad en esta exploración local: pero trabajando cada autor en un campo aislado de los demás, corría grave riesgo de crear especial de una región lo que abundaba en todas. Aunque cada folklorista por su parte ponía empeño en estar al corriente de lo que publicaban sus hermanos de aficiones, el defecto del fraccionamiento era inevitable, y cada uno creía original de su tierra lo que en realidad era común a todas. Así el romántico y genial Almeida Garret creía muy propio de Portugal el romance de *Delgadina* y el de las *Hermanas reina y cautiva*, que se recitan en toda España; y Teófilo Braga, que tan fácilmente fantasea hipótesis y tan seguramente las afirma como hechos comprobados, creyó que el romance de la *Doncella guerrera* había sido traído directamente del Mediterráneo oriental a las playas portuguesas por los cruzados, pues según él no existía en el resto de la península, cuando en toda ella se le conoce; el mismo Milá creyó algún tiempo catalán el romance de la *Dama de Aragón*; y nada digamos de los despropósitos a que llegaron los colectores profanos. Como Briz, quien creía que los romances castellanos no se cantaban, y por tanto no eran populares, o afirmaba que era originariamente catalán el romance de *Doña Arbola*, que es de lo más traído y llevado desde Turquía hasta las Azores.

Los folkloristas locales no podían salir de estos atolladeros. Era preciso que un crítico de altas dotes dirigiese una mirada de conjunto sobre el romancero disgregado en regiones tan distantes y reuniese sus destrozados miembros. Y nadie como Menéndez Pelayo podía realizar rápida y fácilmente el enorme trabajo de reunir los materiales, dispersos no sólo en colecciones particulares, sino en revistas locales y extranjeras, o en libros de descripción de pueblos; y todavía acrecentó este caudal (gracias a a las múltiples relaciones personales que rodeaban la vida de trabajo de Menéndez Pelayo) con importantes romances inéditos recogidos por amigos de diversas regiones. La escrutadora infoemación de Menéndez Pelayo registró los más explorados rincones del romancero, buscando vestigios en los libros referentes a Santander, Murcia y Canaias. Lástima que de América apenas nada lograrse. La recolección hecha en Méjico por Ugarte, en Chile por Vicuña Cifuentes, en Colombia por Fabo, en Cuba

por Chacón y la Srta. Poncet, y otras así, son posteriores a la Antología. Mas a pesar de esta sensible falta, el romancero español aparece por primera vez en la Antología de Menéndez Pelayo con aspecto de completo en toda su dilatada extensión. El material reunido de las partes más diversas (que el sabio maestro nos ofrece coordinado, relacionado entre sí, comparado cuando llega la ocasión con la literatura popular extranjera) cobra la unidad de que carecía hasta ahora, y con la unidad, la vida. Por primera vez se presenta a nuestra vista en su complicado conjunto, extendiendo su Imperio desde Galicia a Cataluña, desde Asturias al Algarve, desde Cerdeña y las Baleares hasta las islas del Atlántico, hasta el Nuevo Mundo, hasta las ciudades balcánicas; en fin, el romancero ostentando su incomparable fuerza expansiva, ejerciendo su largo y pacífico dominio sobre la memoria y la imaginación de tantos pueblos.

Y para corroborar lo dicho al comienzo de esta disquisición bibliográfica notaremos que las varias épocas de recolección de romances se señalaron por visibles influencias de los mismos en la literatura artística.

En los siglos XVI y XVII el Romancero vino a animar las insulsas páginas de los Cancioneros; y Juan de la Cueva, Lope de Vega, Guillén de Castro, Vélez de Guevara, repitiendo o imitando en el teatro los romances viejos, transmitieron al público emociones más hondas que hasta entonces solía despertar la comedia y levantaron el teatro a la categoría de un arte nacional.

En el siglo XIX, recordaba con legítimo orgullo Wolf que los alemanes, estudiosos del porvenir en el pasado, fueron los que primero advirtieron a los españoles, víctimas del pseudo-clasicismo, “Que no en los modernos jardincillos franceses, sino en las viejas *Silvas* y *Florestas* de romances patrios debían de buscar las olorosas flores, los manantiales refrescantes de la verdadera poesía”, y que bebiendo en esas fuentes, inició Durán el triunfo del romanticismo y la rehabilitación de la tradición olvidada.

En nuestros días, Menéndez Pelayo ofreciéndonos el más abundante tesoro de poesía popular narrativa, ha logrado que bastantes poetas coetáneos (Marquina, Cristóbal de Castro, Villaespesa) diesen a su modernismo un fondo propio y castizo, habituándoles a saborear la mística alegoría, la ideal vaguedad de algunos de esos poemitas, el perfume primaveral de otros, la rapidez, la fuerza narrativa de todos, y su admirable sinceridad artística, su carencia absoluta de esfuerzos no logrados. [\*7]

## **Materiales complementarios de la primera versión y de anotaciones sueltas**

[\*1] *En ficha suelta RMP precisaba con mayor detalle la cuestión del rechazo a la división de los géneros literarios, con referencias a B. Croce:*

Contra los *géneros literarios*.

Croce, *Saggi filosofici*, I, 1910, p. 11, truena contra la partición en géneros, que considera como enemigo dañoso y eterno “al cual he jurado, como Anibal a los Romanos, guerra eterna”.

Cree que se apoya principalmente en la concepción manualística o enciclopédica y bibliográfica de la Historia literaria. Para tratar de *todos* los autores de que hay noticia, se necesita agruparlos por géneros. Para tratar a los grandes artistas, se reconoce fácilmente que el criterio de los *géneros* es falaz y engañoso; pero los mediocres sólo pueden tratarse agrupados bajo el género que han cultivado.

Pero Croce dice: los mediocres vayan al *Dicc. bibliográfico*, [o] a las *Kulturgeschichten*; no tienen puesto en una *Historia literaria*. ¿Acaso en el estudio de las literaturas contemporáneas se mencionan los malos escritores, los que no son artistas? ¿Pues por la rareza de la noticia erudita tratándose de edades remotas, vamos a Incluir a los mediocres y malos en una Historia literaria de época antigua?

A. Graf dijo en cierta ocasión: “La formas poéticas o los *géneros* tienen una especie de plenitud o integridad ideal que nunca se realizan del todo en ningún tiempo especial ni en ninguna literatura”. Croce, p. 113 n. responde: “Esto es *platonismo* que transforma en entidad metafísica las agrupaciones, sean legítimas o ilegítimas, de la experiencia”.

*En otra ficha suelta aparece, tachada, una primera formulación o guión, de estos primeros párrafos:*

*Antología de líricos*. Háblese primero de su mezcla de épica, Alexandre, Berceo, Romancero, etc., que parece falta de plan.

Si es cierto que los *géneros literarios* son un concepto falso, que la belleza no se da repartida o diversificada en géneros<sup>1</sup>, censuraremos el plan de la obra.

<sup>1</sup> Si bien resulta cómodo en una historia el considerar aparte algunas formas muy acusadas como *Novela*, *Drama*, *Epopéya*; la *Lírica* es la menos susceptible de tomarse aparte, pues impregna todas las otras. La obra poética se compone toda de *motivos líricos*, según dice de pasada Croce, *Saggi*, 1910, I, p. 118.

Repárese que al escrutarlo rectificó. Incluyó las obras narrativas, las didácticas, etc., si bien no consideradas en conjunto, de modo que lo que parece falta de plan es adaptación a la realidad estética y vendremos a deducir en último término que el defecto de la obra está únicamente en el título.

[\*2] *En la primera versión, más sintética, se proporciona, en cambio, una explicación más detallada sobre la alusión de Juan de Mena, y la cita de Santillana:*

Al tratar del Romancero de Menéndez Pelayo nos ocurre la cuestión de sus precedentes. ¿Cuándo empezaron a publicarse romances? Voy a intentar hacer aquí una bibliografía. No os asustéis; no debe hacerse la bibliografía como catálogo de títulos.

La historia de las ediciones de romances es la historia del aprecio que de los romances se hizo; la historia del éxito e influencia del romancero especialmente entre los eruditos.

¿Cómo los eruditos se pusieron frente al romance? Primero sólo osan alguna alusión escasa. Sólo Juan de Mena, *Laberinto, Trescientas*. En visión dantesca mira en torno del trono de Marte sublimados muchos caballeros que va señalando como con el dedo:

*Aquel que tu vees con la saetada  
que nunca mas faze mudança del gesto  
mas, por virtud del morir tan honesto,  
dexa su sangre tan bien derramada  
sobre la villa no poco cantada,  
el adelantado Diego de Ribera  
es, el que biço la vuestra frontera (ed. F. Delbosc; var. nuestra)  
tender las sus faldas mas contra Granada.*

Copla 190, referente al Adelantado (=Capitán General) de la Frontera de Granada por Juan II, el que después de la gran victoria de la Higuera quedó encargado por el rey de colocar en el trono de Granada al aliado de Juan II, Yuçuf IV Abenalmar, al cual en efecto puso en posesión de la Alhambra en enero de 1432. Dilató la frontera hacia la ciudad de Granada, como dice el poeta tendió la frontera 'el vuelo de sus vestidos hasta más cerca de Granada'. Cercando Álora [en] 1434 (en prov. Málaga), estaba para rendirse cuando una traición de las tan normales de los mo-

ros (Mahoma, hacer la guerra es engañar). Parlamentan. Alza visera para hablar y un saetero moro le da saetazo en la boca y muere a poco en ciudad de Antequera. Doce [sic] años después entregaba Mena *Laberinto* al rey, 1444.

Fernán Núñez, comendador de la orden de Santiago, comentario que publicó en 1499: “*Sobre la villa, Allora*, conviene saber. *No poco cantada*, esto dize por un cantar que se hizo sobre la muerte del dicho Adelantado que comiença: *Allora la bien cercada, tu que estas a par del rio*.”

Reinado Enrique IV ya: Santillana, *Proemio*, 1455-8: “Infimos (poetas) son aquellos que sin ningun orden, regla ni cuento facen estos cantares e romances de que la gente baja e de servil condición se alegran”.

Esta alusión fugaz, casi ininteligible de Juan de Mena, y una mención despectiva son lo único en Juan II y es la primer fe de vida que el Romancero da de sí (y el «Retraida estaba la reina», imitación [del romance del Conde] Alarcos, de Carvajales, 1442; Rodríguez del Padrón, antes, *Antología* XI, 10).

Tengamos en cuenta que estamos en época de cultura cortesana, de la corte [de] Juan II. Albores del renacimiento. Santillana y Mena, enamorados de Boccaccio, Dante, Petrarca, cultura clásica a través de los italianos, miraban con el más profundo desvío la poesía juglaresca. Pero esta existía poderosa para el pueblo. La despreciaba hasta Montoro; envenenada sátira de Antón Monto, ropero de Córdoba, contra Juan de Valladolid, envidioso porque este cobraba dinero del cabildo de Córdoba, de la reina, del Arzobispo de Sevilla, le dice que es un repetidor de cosas ajenas:

*De arte de ciego juglar      que canta viejas fazañas,*  
*que con un solo cantar      cala todas las Españas*

Pasado el primer fervor admirativo de Italia, los poetas cultos sintieron el encanto de los ciegos juglares; admiraron la poesía del pueblo, pero todavía deslumbrados por la elegancia cortesana, no la concibieron sin ésta. Como la poesía cortesana se redactaba en metro corto octosílabo, pudo absorber en sí el romance, y así absorbido y diluido en glosas. Hay algún romance trovadoresco amoroso, sin estilo popular, y muchas revesadas glosas, variaciones sobre tema popular, sin atreverse a poner en los cancioneros el mismo tema puro. Enrique IV y la Reina Católica cantaban romances, pero los Cancioneros y antologías no los querían acoger sin el adorno erudito de glosas y villancicos finales.



[\*3] *La primera versión se extendía más que la definitiva en la descripción de los primeros Cancioneros y Pliegos sueltos que contenían romances:*

No incunables. Tenemos que llegar al XVI y aparece ya en *Canc. Constantina*, “Cancionero llamado Guirnalda esmaltada de galanes y elocuentes decires de diversos autores... copilados y recogidos por Juan Fernandez de Constantina, vecino de Belmez”, anterior a 1511. Se citan 11 romances: Glosa de *Por el mes era de mayo*. Otro romance de Diego de Sant Pedro contrahaciendo el viejo que dice *Yo me estaba en Barbardillo*. Romance mudado por Diego de Zamora por otro que dicen *Ya desmayan los franceses*. Romance hecho por Cumillas contrahaciendo al (viejo) de *Digas tu el hermitaño*. Como vemos, los romances eran tenidos por cosa vieja y ellos en sí no interesaban, sino las glosas o ampliaciones artísticas, variaciones sobre el tema, o los contrahacimientos e imitaciones. Lo mismo pasa en *Canc. Gral. 1511*, la gran compilación de los poetas de Reyes Católicos y antes, Glosas y contrahacimientos. Incluye todo Constantina más tres romances más. *Yo me era mora Moraima*, glosado por Pinar, poetisa que bajo fría glosa lamentaba acaso haber abierto de par en par corazón a una pasión, como la morica.

Al lado de estos cancioneros lujosos, de biblioteca de aficionado, había corriente popular de *pliegos sueltos* (reproducción Huntington, espléndida) = décimas, boleros (argentino), octavas, contrapuntos (habla Lenz de ellos), que se venden hoy por un centavo. Iguales, sólo que con más arte tipográfico y más arte literario. El s. XVI hijo del renacimiento era un siglo de arte y lo popular, como veremos, era arte de gran valor.

Descríbelos: Libro popular de 4 o 6 hojas. Largo título en grandes letras góticas, grabadito tosco en madera. De estos se conservan pocos de primera mitad XVI. Sabemos que abundaban por un bibliófilo. D. F. Colón, a quien alaba el noble caballero Pero Mexía, *Silva de Varia lección*, porque “sin ser hombre de grandes rentas ni estado, sino por ser hombre docto, con pequeño patrimonio, recorrió todo lo más de la Cristiandad buscando y juntando libros de todas facultades”, y reunió 20.000 volúmenes. No olvidó los pliegos sueltos. En las entonces florecientes ferias de Medina del Campo compró multitud de estos.. Catálogo: “Romance que comienza *La bella mal maridada*. Otro que dice *De Francia salió la niña*. Item Glosa de otro r. que dice *Que por Mayo era por Mayo*”. “Costó en Medina del Campo 3 blancas a 23 de Nov. 1524”. Si quisiéramos darnos cuenta de este precio (la blanca no era moneda de plata, como en un

principio) recordaríamos J. Encina, Auto Navidad: Pastores que van a jugar y uno de ellos trae de Salamanca 3 brancas de castañas, “Topé con la gran tormenta... e son por todas *sesenta*”. Es decir, los pliegos de Colón = 40 o 60 castañas. Hoy Quaritch y Vindel, miles de p. Porque es de advertir que todos estos monumentos primeros del romancero son rarísimos. *Constantina*: Museo Británico, Bibl Real Munic, Bibl. Nacional. *Pliegos sueltos*, rarísimos. *Canc. Amberes*: Bibl. Nac., Arsenal, Wolfenbüttel.

[\*4] *La primera versión ofrece otra formulación sobre la “revolución” que supone el Cancionero de Amberes, el Humanismo y el “populismo”, y figuran algunas citas adicionales:*

Este *Canc. s. a. Amberes* representa una revolución. Todo él es de romances. Ninguna glosa; ningún metro que no sea romance. Martín Nucio creyó llegado el momento de satisfacer la moda. Soldados, magistrados, negociantes de Países Bajos llevaban pliegos sueltos, cartapacios, su memoria.

Continuaremos esta historia *bibliográfica*, porque es *literaria* también: es la boga, el éxito, la decadencia y la rehabilitación del romancero.

[*Al margen, encirculado:*] ¬Los Cancioneros de Romances (que excluyen toda glosa y todo villancico, etc.) son una consecuencia del triunfo del gusto italiano entre los eruditos¬.

La causa de los *Cancioneros 1550* [Amberes y *Silva* de Zaragoza] es esta: ¿Qué había ocurrido que hizo gustar el romance libre? Pues que desde el *Canc. Gral. 1511* hasta 1550 ocurrió la última consecuencia del italianismo. Después de un siglo el italianismo triunfa imponiendo sus metros con Boscán y Garcilaso. Estos metros excluían el romance. Los eruditos no podían acoger los romances como los antiguos en sus glosas. *La poesía erudita se divorció totalmente, por su forma, de la popular* y toma rumbo enteramente aparte. Entonces el romance, libre de la protección de las formas eruditas viejas, desacreditadas las glosas, se obtuvo puro o en estado libre, como dicen los químicos. Así nacieron los cancioneros de Amberes y Zaragoza.

A este triunfo del romance popular puro contribuyó también como causa más honda el estudio que el humanismo hacía del arte popular como elemento esencial. El solo triunfo de los metros italianos hubiese más bien traído el olvido del romance. Pero los metros italianos triunfan sólo en la lírica erudita; desacreditan, pues, los desarrollos líricos que las glosas daban a los temas populares, las lánguidas variaciones. Por eso

Martín Nucio cogió las glosas y separó de ellas los dos versitos finales de cada décima y los ofreció libres al público.

[*Añadido interlineado:*] ¬No confundir en Siglos de Oro el XVI y XVII, montón de épocas llenas de periodos críticos y de gran evolución en literatura y lengua. Periodo nuevo que debe señalarse: El *Humanismo*, a diferencia del *Renacimiento cortesano* de Juan II y *Edad de Oro* de Felipe II¬.

Los eruditos humanistas desde Nebrija en 1492 hasta Valdés en 1534-36 conocían la antigüedad no a través del italianismo que no podía interesarse por nuestra poesía popular, sino directamente; y sabían cuanta atención el arte clásico prestaba al elemento popular. Todos los humanistas (los latinistas y helenistas) estimaban los refranes del pueblo y los romances. Nebrija en su Gramática cita ya el *Moris se quiere Alexandre*; El Comendador Griego, vimos, *Álora*, y *Refranes* publicados en 1549; Valdés *refranes* y *romances*. En la literatura española cada periodo de florecimiento mayor coincide con *una corriente de popularismo*. Así la época de los grandes *estilistas medievales*, el siglo XIV que produjo a Juan Ruiz cantares de troteras y estudiantes nocherniegos y serranillas. Así el *Siglo de Oro*, 1550-1610 desde Lazarillo a Quijote, es el triunfo del romancero en la primera gran novela moderna y en el Teatro que debe su esencia al romancero. Así en el *Romanticismo*, como luego veremos.

[\*5] *En una cuartilla suelta se formula de modo distinto este párrafo, y se añaden indicaciones de lecturas para la conferencia:*

Todos los capítulos del *Tratado de los romances viejos* son de gran interés y amenidad. Señalemos el de *Rom. Fronterizos* (v. XII, p. 168 etc.) que puede pasar por el primer estudio de este género de romances, pues Milá no hizo de él un verdadero estudio de conjunto, sino fugaces notas a cada romance suelto [*Añadido al margen, a lápiz:*] Adiciones a *Abenámar* y a *Sayavedra* de pasada. Más conocimiento de crónicas haría falta.

Cosa igual podemos decir de los *Romances novelescos y caballescicos sueltos*, en los cuales la sequedad de Milá llegó a su extremo. En todas partes la expresión holgada, amplia; el estilo vigoroso y caldeado con que expone contribuyen poderosamente a dar conocimiento de esta poética materia que hasta ahora sólo podían conocer los eruditos, pues estaba como encerrada y escondida en el difícil libro de Milá. En ciclo *Carolingio* y *Bretón* resume y completa con ampliaciones lo dicho ya en *Orígenes de la Novela* y prólogos [a las comedias] de Lope.

Como muestra del atractivo que Menéndez Pelayo supo poner en esta materia antes tan abstrusa, citaré el capítulo del rey Don Pedro. Y lo cito porque después no tendré ocasión de hablar de los romances de este ciclo.

[*Añadidos, a lápiz:*] Lee p. 109-112 (3 minutos) + Muerte de D. Fadrique, p. 115-122 (10 minutos). // El romance de D. Fadrique lo tengo de Asturias, Astorga, Zamora, Tánger. // Baste esto como muestra de la [*inconcluso*].

[\*6] *El párrafo adquiriría mayor desarrollo en una hoja suelta, que parece redactada posteriormente, con destino a la conferencia:*

El último tomo (XII de Antología, II de Romances viejos) contiene primero un capítulo, Indagaciones y conjeturas sobre algunos temas poéticos perdidos. *Álvar Fáñez*, el brazo derecho del Cid, el primer capitán de Alfonso VI, el que entronizó en Valencia a Alcahir, el reconquistador [de la] Alcarria, primer alcaide de Toledo. *Dama de pie de cabra*, fantástico; *Abad Juan*, etc.

Materia escabrosa: ejemplo *Muño Alfonso*. [*Añadido, a lápiz:*] Lee p. 26-32 (10 minutos; acortar algo, pues).

Páginas llenas de color y de vida...

Parece muy razonable, considerada aislada la narración de Muño Alfonso, llena de viveza poética. Pero leída en el conjunto de la Crónica de Alfonso VII se ve que el llanto de las viudas toledanas ni es *épico* ni *lírico*. Es un trozo *retórico* como otros, debido al autor de la Crónica, que gusta del discurso directo. Así, p. 343 (*Esp. Sagrada* XXI), otros lamentos lírico-retóricos a la muerte de Alfonso el Batallador y otros semejantes. Los aragoneses, cortados sus cabellos, rotas las vestiduras, mujeres rotas faces: «Oh rey, cómo has muerto, tú que nos amparabas. ¿Por qué graves pecados cayó sobre nos la ira de Dios?», etc. Añádase que como ha notado W. P. Shepard (*Mod. Lang Notes*, XXIII, 1909, p. 146) la Crónica de Alfonso VII en los lamentos imita el texto latino de la endecha fúnebre de David por la muerte de Saul y Jonatas (*Reg*, II, i, 17-27): «Sin sangre de muertos nunca volvió la flecha de Jonatas, ni la espada de Saul se retiró jamás en vano. No deis la nueva en Get, ni lo publicuéis en las plazas de Ascalón por que no se alegren las hijas de los Filisteos, ni hagan fiesta las hijas de los incircuncisos».

[\*7] *La conferencia se completaba con la lectura comentada de dos textos de romances, que figuran entre los materiales anejos, copiados en letra de María Goyri. El primer texto, un fragmento de Florencia Pinar, servía de ilustración a lo expuesto sobre las glosas de romances. El otro es la versión antigua de «La bella en misa» (o «La dama de Aragón») que presumiblemente usó RMP para ejemplificar la pervivencia del romancero viejo en la tradición oral moderna, y su variabilidad.*

[1]

Glosa de Florencia Pinar al romance de Rosa fresca

*Quando yo's quise, querida,  
Si supiera conoceros  
n'os tuviera yo perdida  
ni acuciara yo la vida  
agora para quereros;  
y porque'es bien que padezca  
desta causa mi dolor,  
llamo's yo sin qu'os meresca  
Rosa fresca, rosa fresca,  
tan garrida y con amor.*

*Llamo's yo con voz plañida  
Llena de gran compassion,  
Con ell alma entristecida  
del angustia dolorida  
que ha sufrido el coraçon;  
qu'el se haze mil pedaços,  
yo muero do quier que vó,  
pues que por mis embaraços  
quando yo's tuve en mis braços  
no vos supe servir, no.*

(Cancionero de Castillo. Ed. Bibliófilos, t. I, p. 534)

Como vemos, la glosa es un género de variaciones sobre un tema dado. El artista puede inspirarse en un tema artístico, en vez de inspirarse directamente en la naturaleza y la vida; puede crear en torno a una expresión artística, como puede crear expresando libremente un motivo.

Pero esta inspiración indirecta es rara. En general la glosa es sólo una *dilatación*; escríbense 8 versos para motivar los 2 finales, y como dilatación es un género radicalmente falso, semillero de toda clase de languideces y de ripios [*El comentario en letra de RMP*].

[II]

*En Sevilla está una hermita—qual dicen de San Simón,  
adonde todas las damas—iban a hazer oración.  
Allá va la mi señora,—sobre todas la mejor,  
saya lleva sobre saya,—mantillo de un tornasol,  
en la su boca muy linda—lleva un poco de dulzor,  
en la su cara muy blanca—lleva un poco de color,  
y en los sus ojuelos garzos—lleva un poco de alcohol.  
A la entrada de la hermita—relumbrando como el sol.  
(El) abad que dice la misa—no la puede decir, no;  
monacillos que le ayudan—no aciertan responder, no,  
por decir “amen, amen”,—decían “amor, amor”.*

Esta versión que se halla en los pliegos sueltos del s. XVI se sigue recitando en la Península y entre los judíos de Oriente.

Las versiones recogidas en Castilla y en Extremadura se limitan a ampliar por el final el romance insistiendo en el efecto producido en los que contemplan la belleza de la dama.

En Cataluña, donde se hallan numerosas versiones de este romance, se amplifica recargando de adornos a la dama. Se ha querido identificar a ésta con una hija de D. Jaime el conquistador pero sin base para ello. Quiere el anónimo editor de este romance en un pliego de nuestros días apoyar la anterioridad de las versiones catalanas, en la antigüedad de la música, con que se canta; pero no puede probarse que la tonada sea contemporánea de la música, ni el que esta sea anterior al s. XVI prueba el que naciese en Cataluña, pues la versión del s. XVI puede ser muy anterior a su impresión.

Entre los judíos de Oriente se conserva este romance y de él se han recogido numerosas versiones (Salónica, Smirna, Sarajevo &c). El final varía mucho quizá por contaminación de otro romance de la mujer que va en busca de su amador.

