

Actas del
IX Congreso Internacional
de la Asociación Hispánica
de Literatura Medieval

(A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)

III

Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica
de Literatura Medieval, 2005.

© Carmen Parrilla
© Mercedes Pampín
© Toxosoutos, S.L.

Primera edición, septiembre 2005

© Toxosoutos, S.L.
Chan de Maroñas, 2
Obre - 15217 Noia (A Coruña)
Tfno.: 981 823855
Fax.: 981 821690
Correo electrónico: editorial@toxosoutos.com
Local en la red: www.toxosoutos.com

I.S.B.N. obra conjunta: 84-96259-72-2
I.S.B.N. volumen: 84-96259-75-7
Depósito legal: C-2072-2005

Impreso por Gráficas Sementeira, S.A. - Noia
Reservados todos los derechos

En torno a los romances fronterizos

Armando López Castro

Universidad de León

En las lenguas indoeuropeas, *Dhwer* es un término dialéctico que marca las diferencias entre lo de dentro y lo de fuera, lo propio y lo extraño, conservando así la frontera su doble carácter simbólico de continuidad ritual y actividad guerrera. La tensión del límite, al hacernos presente al Otro que nos constituye, nos reconoce y humaniza. Desde sus inicios, la España medieval es una sociedad de frontera (“Estonçe era Castiella un pequeño rincón, / era de castellanos Montes d’Oca *mojon*, / e de la otra parte Fituero el fondon, / moros tenien Caraço en aquella sazón”, nos dice el *Poema de Fernán González*, al hablar de los orígenes de Castilla), donde la lucha contra el moro va configurando una cultura de frontera, una ideología caballeresca, que integra la experiencia de la victoria propia y el punto de vista del derrotado. De tal integración surgen los romances fronterizos, producto de una larga convivencia de moros y cristianos, que siguen la línea de los romances históricos de los que derivan y se distinguen por su veracidad histórica y rigor geográfico. En los más representativos del género, *Romance de Abenámar*, *Romance de Álora la bien cercada*, *Romance de la pérdida de Alhama*, la frontera aparece como principal agente de la creación poética y lo que está al otro lado de ella ejerce una especial atracción.¹

¹ El carácter guerrero y expansivo de la frontera ha sido analizado por E. Benveniste, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, I, Minuit, Paris, 1969, pp. 293, 331 y ss. Apoyándose en su carácter mental y oral, C. Lisón Tolosana ha trazado toda una antropología de la frontera en su estudio *Las máscaras de la identidad. Claves antropológicas*, Barcelona, Ariel, 1997, pp. 142-179. Respecto a los tres romances aquí analizados, muestras representativas del género, sigo la antología *Romancero*, ed. de Paloma Díaz-Mas, Crítica, Barcelona, 1994, con el estudio preliminar de Samuel G. Armistead, que destaca su alto grado de creatividad artística, y tengo también en cuenta las ediciones de M. Débax, *Romancero*, Alhambra, Madrid, 1982, y de G. Di Stefano, *El romancero*, Taurus, Madrid, 1993.

Todos los manuales literarios, desde M. Menéndez Pelayo en adelante, han destacado la *morofilia*, es decir, la empatía hacia el punto de vista del moro, como principal resorte de los romances fronterizos y moriscos. En ellos, el suceso histórico no es más que el punto de partida para la estructuración poética. De las tres versiones antiguas que presenta el romance de *Abenámbar*, impresas en el siglo XVI, la del *Cancionero de Romances, impreso en Amberes sin año*, reproducida con variantes en la *Primera Silva* de Zaragoza (1550) y en la *Rosa española* (1573), de Timoneda; la del *Cancionero de Romances* de 1550; y la publicada por Ginés Pérez de Hita en sus *Guerras civiles de Granada* (1595), seguimos aquí la segunda por ofrecernos un prólogo narrativo y algunos versos internos, que están ausentes de las otras dos versiones. El texto de la segunda versión dice así:

- Por Guadalquivir arriba el buen rey don Juan camina;
 encontrara con un moro que Abenámbar se decía.
 El buen rey desque lo vido desta suerte le decía:
 – Abenámbar, Abenámbar, moro de la morería,
 5 hijo eres de un moro perro y de una cristiana cautiva,
 a tu padre llaman Hali y a tu madre Catalina;
 cuando tú naciste, moro, la luna estaba crecida
 y la mar estaba en calma, viento no la rebullía.
 Moro que en tal signo nasce no debe decir mentira.
 10 Preso tengo un hijo tuyo, yo le otorgaré la vida
 si me dices la verdad de lo que te preguntaría.
 Moro, si no me la dices, a ti también mataría
 – Yo te la diré, buen rey, si me otorgas la vida.
 – Dígasmela tú, el moro, que otorgada te sería:
 15 ¿qué castillos son aquéllos? Altos son y relucían.
 – El Alhambra era, señor, y la otra es la mezquita,
 los otros los Alixaes labrados a maravilla;
 el moro que los labró cien doblas ganaba al día
 y el día que no los labra de lo suyo las perdía;
 20 desque los tuvo labrados el rey le quitó la vida
 porque no labre otros tales al rey del Andalucía.
 La otra era Granada, Granada la noblecida
 de los muchos caballeros y de la gran ballestería.
 Allí habla el rey don Juan, bien oiréis lo que diría:

- 25 – Granada, si tu quisieses, contigo me casaría;
 dart’he yo en arras y dote a Córdoba y a Sevilla
 y a Jerez de la Frontera que cabo sí la tenía.
 Granada, si más quisieses, mucho más yo te daría.
 Así hablara Granada, al buen rey le respondía:
- 30 – Casada so, el rey don Juan, casada soy que no viuda;
 el moro que a mí me tiene bien defenderme querría.
 Allí habla el rey don Juan, estas palabras decía:
 – Échenme acá mis lombardas doña Sancha y doña Elvira;
 tiraremos a lo alto, lo bajo ello se daría.
- 35 El combate era tan fuerte que grande temor ponía;
 los moros del baluarte con terrible algacería
 trabajan por defenderse, mas facello no podían.
 El rey moro que esto vido prestamente se rendía
 y cargó tres cargas de oro, al buen rey se las envía;
- 40 prometió ser su vasallo con parias que le daría.
 Los castellanos quedaron contentos a maravilla;
 cada cual por do ha venido se volvió para Castilla.

Aunque desconocemos el romance original, el núcleo de las tres versiones es el diálogo entre Abenámbar y el rey don Juan, que implica una relación, un intercambio de puntos de vista, gracias al cual lo extraño se percibe como familiar en un ambiente de galantería. Pues lo distintivo del romance es la proximidad afectiva del diálogo, que tiende a hacer fluida la impenetrabilidad de los dos mundos, cristiano y moro, lo cual se materializa en la elegante fastuosidad de los edificios granadinos, eco de la brillante civilización andalusí, y su visión contrapuntística en la distancia (“El Alhambra era, señor, / y la otra es la mezquita, / los otros los Alixares / labrados a maravilla”), así como la relación amorosa que el rey establece con la ciudad (“–Granada, si tú quisieses, / contigo me casaría; / dart’he yo en arras y dote / a Córdoba y a Sevilla”), que simboliza el deseo de poseerla a pesar de la negativa. Por encima de la realidad histórica, lo que importa es esa relación ficticia, construida mediante el diálogo simbólico, en el espacio imaginario del poema. Desde los presagios favorables que acompañan el nacimiento de Abenámbar, que anticipan su integridad moral, hasta la respuesta distante de la ciudad, que

puede sugerir las pruebas del amor cortés, pasando por la personificación de los vocativos (“Abenámar, Abenámar”), el formalismo inherente al género épico, visible en fórmulas (“moro de la morería”) y paralelismos (“Casada so, el rey don Juan, / casada soy que no viuda”) y el uso abundante del imperfecto de cortesía, con su técnica evocadora (“¿qué castillos son aquellos? / Altos son y *relucían*”), que pone las cosas entre la realidad y el sueño, fundiendo el tiempo de la narración y el tiempo del discurso directo, lo que prevalece, aunque de forma estilizada, es una visión dramática de la vida, donde la conciencia de lo otro, de aquello que nos constituye, se impone al oyente con toda su fatalidad. La revelación del otro, su inclusión en el discurso a través del diálogo, abre la vía a la trascendencia del yo y es señal de su supervivencia. Frente a la uniformidad épica, irrumpe la individualidad inmediata del romance, que es, en rigor, fragmento, no totalidad. En esa perspectiva dilatada de la tradición común, el romance de *Abenámar*, cuya escritura nos llega incluso no fijada en la materialidad textual de las distintas versiones y su lectura, por su misma naturaleza ambigua, se resiste a todo comentario clausurante, sigue llegando hasta nosotros como espacio de la esencial constitución del otro.²

² La singularidad de la frontera, espacio cambiante y humano, halla su modo de expresión en el intercambio simbólico del diálogo y afecta al problema de la creación poética, pues el lenguaje poético, y el del romance lo es en grado sumo, cuando no media, desaparece como tal. A esta intensa poetización se han referido P. Bénichou en su estudio *Creación poética en el romancero tradicional*, Gredos, Madrid, 1968, pp. 61-92; y L. Spitzer, “El romance de Abenámar”, en *Sobre antigua poesía española*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1962, pp. 59-84; reimpresso en *Estilo y estructura en la literatura española*, Crítica, Barcelona, 1980, pp. 118-145. En cuanto a la tendencia a ennoblecer al moro, que es una de las constantes de nuestra literatura desde los *Siete Infantes de Salas* hasta *Misericordia* de Galdós, podemos destacar los estudios de M^a Soledad Carrasco Urgoiti, *El moro de Granada en la literatura (del siglo XV al XIX)*, Revista de Occidente, Madrid, 1956; y Amelia García Valdecasas, “La retórica del romancero morisco”, en *Revista de Literatura*, 49 (1987), pp. 23-71. Respecto a la elaboración del romance, mezcla de suceso histórico e invención poética, tengo en cuenta los ensayos de J. Torres Fontes, “La historicidad del romance *Abenámar*”, en *Anuario de Estudios Medievales*, 8 (1973), pp. 225-256; y de A. Álvarez Sanagustín, “La composición artística: el Romance de Abenámar”, en *Homenaje a Álvaro Galmés de Fuentes*, III, Gredos, Madrid, 1987, pp. 293-302.

Si en el romance de *Abenámar* el deseo de poseer Granada, transmutada poéticamente en una mujer hermosa, domina sobre la intención noticiosa, en el de *Álora* se da una mayor exactitud histórica, pues la noticia de la muerte del adelantado Diego de Ribera llega a la corte en el mes de mayo de 1434 y el romance debió componerse muy poco tiempo después, ya que aparece recogido en la *Crónica de los Reyes Católicos* y por Juan de Mena en su *Laberinto de Fortuna* (estrofas 90-112), quien llama a Álora “villa no poco cantada” (v. 1518), y más tarde por los comentaristas del poeta cordobés, sobre todo Hernán Núñez y Sánchez de las Brozas, quienes destacan la proximidad del cantor a los acontecimientos descritos y la maestría del versificador para concentrarse en lo esencial. El texto conservado, mezcla de canto y relato, nos ofrece todo el dramatismo del instante inmediato:

- Álora la bien cercada, tú que estás en par del río,
 cercóte el Adelantado una mañana en domingo,
 de peones y hombres d'armas el campo bien guarnescido.
 Con la gran artillería hecho te había un portillo;
 5 viérades moros y moras todos huir al castillo:
 las moras llevaban ropa, los moros harina y trigo
 y las moras de quince años llevaban el oro fino
 y los moricos pequeños llevaban la pasa e higo.
 Por cima de la muralla su pendón llevan tendido;
 10 entre almena y almena quedado se había un morico
 con una ballesta armada y en ella puesta un cuadrillo.
 En altas voces decía que la gente lo había oído:
 –Treguas, treguas, Adelantado, por tuyo se da el castillo.
 Alza la visera arriba por ver el que tal le dijo.
 15 Asestárale a la frente, salido le ha al colodrillo;
 sacólo Pablo de rienda y de mano Jacobillo,
 estos dos que había criado en su casa desde chicos;
 lleváronle a los maestros por ver si será guarido;
 a las primeras palabras el testamento les dijo.

Nos hallamos ante un texto poético dramatizado en el que los signos lingüísticos esconden estructuras semánticas más profundas. En la organización del relato, destaca la estructura bipartita, pues a la descripción de la huida sucede el suspense que anticipa

el trágico final (“entre almena y almena / quedado se había un morico”), y la habilidad técnica del poeta para ir de lo colectivo a lo individual, de la simpatía por los moros al sentimiento por la muerte del caballero cristiano. Tal dualidad emotiva se mantiene a lo largo del poema gracias a la articulación de distintos niveles: fónico, morfológico, sintáctico y semántico. Toda obra poética es un artificio, una convención, y el romancero lo es en su totalidad. A nivel fónico, la unidad métrica del octosílabo junto con las anáforas acompañadas de enumeraciones (“las moras ... los moros / y las moras ... los moricos”) sirven para subrayar la musicalidad del verso, ya señalada por Ramón Menéndez Pidal. Morfológicamente, habría que destacar la fórmula épico-lírica del apóstrofe que comienza con el verbo *ver* (“*Viérades* moros y moras todos huir del castillo”), que sugiere a los oyentes una actualización de los sucesos. Desde el punto de vista sintáctico, las frecuentes inversiones (“de peones y hombres de armas / el campo bien guarnescido”), con su ruptura de construcción, hacen que los elementos desplazados de su lugar habitual cobren notable expresividad. En cuanto al léxico, el campo semántico de naturaleza militar (“cercar”, “peones”, “hombres de armas”, “campo guarnescido”, “artillería”, “pendón”, “ballesta”, “cuadrillo”, “visera”) contribuye a concretizar la acción guerrera, a visualizarla ante el público. En cierto modo, la integración del diálogo en el relato, la comunicación del narrador con los oyentes, depende de esta visualización.

La conexión entre los distintos niveles va precisando una polaridad temática que oscila del vivir espontáneo de la ciudad al fin trágico del adelantado que la asedia, intentando así establecer una difícil comunicación a partir de la división de mundos opuestos. Durante su corta existencia, los romances fronterizos surgen de la conciencia entre dos civilizaciones, impulsada por la presencia de la reina Isabel en la frontera y sentida por el público cortesano, de ahí que el juglar, en vez de enfrentar a moros y cristianos como enemigos irreconciliables, tienda a equiparlos, sin que sepamos a veces hacia dónde van sus simpatías. Esta poética de la ambigüedad, tan presente a lo largo de nuestra épica y que revela un hábil

manejo de las medias tintas, según vemos en la respuesta de doña Urraca a las proposiciones del traidor Vellido Adolfo en la leyenda del *Cerco de Zamora*, que prefigura el dudoso resultado del duelo entre zamoranos y castellanos, o más tarde en la jura de Alfonso VI en Santa Gadea, tiende a reconciliar artísticamente ambos bandos y es lo que da al romance fronterizo su peculiar encanto. A esta lucha entre Álora y el adelantado, que reúne en un mismo destino a la comunidad sitiada y al desgraciado agresor, habría que añadir otras estructuras no menos ambiguas, como la metáfora de la ciudad-mujer, ya presente en el romance de *Abenámar*, que conjuga ideología guerrera y cortesana, y cuya resistencia despierta el deseo frustrado del agresor, o los recordados Pablo y Jacobillo, cuyos nombres juntan el “apóstol de los gentiles” con el del “santo patrono de España”, figuras que sobreviven en la memoria de los oyentes poco después de los sucesos. El que al final del romance se recupere para los cristianos aquellas simpatías que en la primera parte del texto habían ido hacia los moros es un claro signo de su ambivalencia. Porque la ambigüedad de los romances fronterizos consiste en “jugar sobre dos tableros”, en pasar de un mundo a otro, tomando conciencia de su oposición pero sin renunciar nunca a ninguno de ellos. De este modo, se presentan como enigmas llenos de tensiones internas, cuyo doble sentido no puede nunca fijarse ni agotarse.³

³ Refiriéndose a la composición dramática de los *romances-didlogo*, a la que pertenece el romance de Álora, afirma R. Menéndez Pidal: “Entre los modelos de la poesía épico-lírica debe figurar siempre esta composición, insuperable en su sencillez imaginativa y emocional; la rapidísima narración logra actualizar delante de nuestros el movido episodio de combate y traición”, *Flor nueva de romances viejos*, Austral, Madrid, 1959¹¹, p. 205. En cuanto a los estudios, cabe destacar los de Edmund de Chasca, “*Álora la bien cercada*: un romance modelo”, en *Explicación de textos literarios*, 1 (1972), pp. 29-37; J. Battesti, “El romance ¿modelo de escritura? Análisis del *Romance de Álora la bien cercada*”, en *Prohemio*, 5 (1975), pp. 21-44; A. Deyermond, “*Álora la bien cercada*: Structure, Image and Point of View in a Frontier Ballad”, en *Hispanic Medieval Studies in Honour of Samuel G. Armistead*, ed. de E. Gerli y H. L. Sharrer, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison, 1992, pp. 97-109; D. Hook, “Marksmanship and Meaning in *Álora la bien cercada*”, en “*Al que en buena ora nació*”: *Essays on the Spanish Epic and Ballad in Honour of Colin Smith*, ed. de Brian Powell, Dorothy S. Severin y Geoffrey West, Liverpool University Press-Modern Humanities Research Association, Liverpool-London, 1996, pp. 57-72.

La rígida oposición medieval entre textos líricos y textos narrativos desaparece con el romance, que mezcla canto y relato. La experiencia de Juan de Sevilla, ministrer de laúd en la corte napolitana de Alfonso V de Aragón, fue continuada por Enrique IV, rey entendido en música (“cantaba muy bien de toda música, así de la iglesia como de *romances* e canciones, e había gran placer de oírla”, nos dice Diego Rodríguez de Almela en su *Compendio historial*), y llega a su punto culminante con los poetas del reinado de los Reyes Católicos, quienes aristocratizan los romances viejos por medio del canto cortesano, según vemos en el Cancionero de Londres, compilado entre 1471 y 1500, y el *Cancionero General*, desde 1490 hasta su impresión en 1511, los parafrasean en una glosa y los convierten en propaganda estatal a favor de la guerra contra los moros. Uno de los romances que alcanzó mayor popularidad y despertó mayores controversias entre los investigadores fue el que cuenta la pérdida de Alhama en febrero de 1482, hecho histórico que significa el principio del fin de la reconquista granadina. De las tres versiones conservadas, frente a las variantes II y III, recogidas por Pérez de Hita en su novela y difundidas por los vihuelistas del siglo XVI, Narváez, Pisador, Fuenllana y Venegas, la primera es la más próxima a los sucesos históricos y la que figura en mayor número de romances, cancioneros y silvas. Dice así:

- Paseábase el rey moro por la ciudad de Granada,
 cartas le fueron venidas cómo Alhama era ganada.
 Las cartas echó en el fuego y al mensajero matara,
 echó mano a sus cabellos y las sus barbas mesaba;
 5 apeóse de una mula y en un caballo cabalga;
 mandó tocar sus trompetas, sus añafiles de plata
 porque lo oyesen los moros que andan por el arada.
 Cuatro a cuatro, cinco a cinco, juntado se ha gran batalla.
 Allí habló un moro viejo que era algualcil de Granada:
 10 – ¿A qué nos llamaste, rey, a qué fue nuestra llamada?
 – Para que sepáis, amigos, la gran pérdida de Alhama.
 – Bien se te emplea, señor, bien se te empleaua
 por matar los Bencerrajes que eran la flor de Granada;
 acogiste a los judíos de Córdoba la nombrada,

- 15 degollaste un caballero persona muy estimada.
 Muchos se te despidieron por tu condición trocada.
 – Ay, si os pluguiese, mis moros, que fuésemos a cobralla.
 – Mas si, rey, a Alhama es de ir, deja buen cobro a Granada
 y para Alhama cobrar menester es grande armada,
- 20 que caballero está en ella que sabrá muy bien guardalla.
 – ¿Quién es este caballero que tanta honra ganara?
 – Don Rodrigo es de León, marqués de Cádiz se llama,
 otro es Martín Galindo que primero echó el escala.-
 Luego se van para Alhama, que d’ellos no se da nada.
- 25 Combátienla prestamente, ella está bien defensada;
 de que el rey no pudo más, triste se volvió a Granada.

En la composición de los romances fronterizos, la información de los hechos va subordinándose a la construcción poética. Más que el hecho histórico en sí, lo importante es la resonancia que deja en el ánimo de los oyentes. Nos encontramos aquí con un *romance-escena*, rico de efectos dramáticos, en el que la acción del episodio se ofrece al público en la inmediatez de su estar haciéndose, en una escenificación donde lo general y lo particular se entremezclan, convirtiéndose las figuras en paradigmas de lo universal humano. Así sucede con Martín Galindo, “que primero echó el escala” contra el muro de Alhama, sitiada por Rodrigo Ponce de León, marqués de Cádiz, hecho que cita el romance y no la crónica, lo cual demuestra que el paso de lo histórico a lo ejemplar puede acentuarse a lo largo de la transmisión del texto. Frente al orden cerrado de la macrohistoria se levanta la microvida abierta del romance en su aparición inmediata, que nombra lo particular, lo anónimo, lo que la Historia había condenado al olvido.

El romance se enmarca en el tópico sobre “caídas de príncipes” y pérdida de reinos o ciudades, tan frecuente en la literatura de la baja Edad Media. De ahí el tono elegíaco que atraviesa sus tres partes, la impresión que causa en el rey la conquista de Alhama por los cristianos, el diálogo entre el moro viejo y el rey, en el que se culpa al soberano de la pérdida de la ciudad, y el intento frustrado de su reconquista, tonalidad acentuada por la reiteración del estribillo musical (“¡Ay de mi Alhama!”) en el proceso de transfor-

mación. A la expresividad del estribillo, documentado como proverbial en el portugués del siglo XVI (“minha Alfama!”), habría que añadir el volumen de silencio sugerente que rodea los versos 12-16, en los que el duro reproche del moro viejo parece reflejar la opinión de un pueblo descontento con la crueldad de su rey, pues éste había mandado asesinar a los Abencerrajes para evitar las luchas internas por el poder, y el artificio convencional de la perspectiva, ya que la alabanza de los cristianos conquistadores de Alhama está puesta en boca de un moro, para dar con ello mayor énfasis al valor de Martín Galindo y don Rodrigo Ponce de León. Con todo, el autor ha sabido enmarcar la representación de una aventura dentro del contexto alegórico para dar realce al significado de la obra. Y así, la tristeza final del rey parece no sólo una consecuencia del fracaso en el intento de recuperar Alhama, sino también una premonición de la derrota final en su lucha contra los cristianos. El elemento unificador de la alegoría, tan frecuente en la literatura emblemática de la época y que establece una forma de cooperación entre el autor y el lector, sirve para dar relieve a la ejemplaridad del asunto: el lamento por el bien perdido.⁴

Los romances históricos de los que tenemos más antigua noticia, el romance de la muerte de Fernando IV el Emplazado en 1312 y el romance de la rebelión del Prior de San Juan contra el rey Alfonso XI en 1328, se vieron continuados por los romances fronterizos, que cuentan sucesos pertenecientes a los siglos XIV y XV, desde la época de Pedro el Cruel hasta la de los Reyes Católicos, se forman en ambientes aristocráticos y cumplen la función propagandística de presentar el punto de vista oficial. Clara-

⁴ Sobre el análisis del romance, así como de sus fuentes y variantes, véase el estudio de P. Correa, *Los romances fronterizos. Edición comentada*, I, Universidad de Granada, Granada, 1999, pp. 357-367. Entre los estudios particulares, podemos destacar los de John F. G. Gornall, “El rey moro que perdió Alhama: The Origin of the Famous Version”, *Romance Notes*, 22 (1982), pp. 324-328; G. Di Stefano, “Los textos del *Romance del rey moro que perdió Alhama* en las fuentes del siglo XVI”, en *Estudios de Folklore y Literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, El Colegio de México, México, 1992, pp. 41-52; y J. Victorio Martínez, “¡Ay de mi Alhama! A propósito de los *Romances fronterizos*”, en *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 de septiembre-1 de octubre de 1993)*, IV, ed. de Juan Paredes, Universidad de Granada, Granada, 1995, pp. 491-497.

mente partidista es el romance fronterizo más antiguo conservado, que surge de la alianza política entre Pedro I de Castilla y el rey de Granada Mohamed V contra el bastardo Enrique y centra su atención en el cerco de la ciudad de Baeza (“Cercada tiene a Baeza”), ocurrido en 1368, y el heroísmo de su defensor Ruy Fernández. Compuesto en época cercana a los hechos que narra, cuando todavía estaba reciente “el traidor de Pero Gil”, nombre despectivo que los partidarios de Enrique II daban a Pedro I y más tarde difuminado por el matrimonio de Enrique III y doña Catalina de Lancaster, nieta de don Pedro, en 1388, adelanta ya algunos de los rasgos típicos del género: nace en torno a la frontera jienense, ofrece un gusto por el detalle, pues la mención de Audallá Mir y el traidor Pero Gil, la torre de Calonge y Ruy Fernández, es una prueba de autenticidad, y utiliza el cambio de perspectiva (“escudero vi salir”) para realzar la victoria final, lo cual revela que el romance ha sido escrito desde el lado cristiano. Su carácter predominantemente oral, aunque desvirtuado por la contaminación, no se extingue, sino que vive en constante transformación y amplía la recepción de oyentes gracias a su prestigio entre el público cortesano y a la difusión de los pliegos sueltos. En su proceso transmisor, la edición de los romances fronterizos con texto y melodía, las múltiples variantes que admiten las fórmulas de discurso en función del contexto y la incorporación del estilo dramático a la narración les confieren un alto grado de tradicionalidad y son factores que aseguran su supervivencia.⁵

El nacimiento de los romances fronterizos coincide, en Castilla, con una época de profunda anarquía nobiliaria, los reinados

⁵ Para el carácter tradicional del romance fronterizo, véase el estudio de M. Alvar, *El Romancero. Tradicionalidad y pervivencia*, Planeta, Barcelona, 1970, especialmente el capítulo titulado “La frontera y la maurofilia literaria”, pp. 51-160. En cuanto al análisis del lenguaje poético, remito a los trabajos de L. Mirrer-Singer, *The Language of Evaluation: A Sociolinguistic Approach to the Story of Pedro el Cruel and Chronicle*, John Benjamins, Amsterdam, 1986, en donde analiza seis romances trastámaras sobre el rey Pedro I, centrándose en los recursos estilísticos de intensificación, comparación, correlación y explicación utilizados para valorar a los personajes e influir en la opinión del público; y D. Catalán, “Sobre el lenguaje poético del Romancero: la fórmula como tropo”, en *Voces*, 67 (1994), pp. 25-28; desarrollado después en *Arte poética del romancero oral*, Parte 2ª, Siglo XXI, Madrid, 1998, pp. 149-159.

de Juan II y Enrique IV, en los que la figura del rey pasa a un segundo plano, y en Al-Andalus, con el afianzamiento del reino granadino frente a los defensores de la frontera. Sin embargo, en el último cuarto del siglo XV, la situación se invierte cuando los Reyes Católicos intervienen directamente en la guerra de Granada y la figura de Boabdil, débil y pasivo, ofrece la imagen de un rey vencido, dominado por un destino adverso. De ahí que, en los romances fronterizos que giran en torno a la guerra de Granada, haya casi siempre una apología de la monarquía cristiana y un reconocimiento de la nazarita, sin la que aquélla no hubiera llegado a existir en idéntica equiparación, diluidas más tarde en el recuerdo cuando la crónica particular se hace razón de estado y la guerra se transforma en debate caballeresco. Con el paso de la historia a la ficción decae la función noticiaria y aumenta el grado de idealización, según vemos en el *Abencerraje* y las *Gueras civiles de Granada*, sin que por ello desaparezcan una serie de rasgos expresivos, que son fruto de una participación en empresas comunes y configuran una *tipología* del romance fronterizo. Podríamos reducirlos a tres:

1) *La singularidad de la frontera*. La experiencia del límite, espacio humano por excelencia, es un combate, una lucha, en la que nos es dado la posibilidad de extralimitarnos, de situarnos fuera de nosotros mismos. En la España medieval, el enfrentamiento entre moros y cristianos, ya visible en el *Poema de Fernán González*, en la *Leyenda de los Siete Infantes de Salas* y en el *Cantar del Cid*, se prolonga en los *romances fronterizos*, que son un producto cultural de la frontera, donde la seducción ejercida por el Otro se traduce en una poética de la ambigüedad, en la que no cuentan categorías fijas y definidas, sino cambiantes y equívocas, como el diálogo, que representa la estructura fundamental en el romancero, y el punto de vista o perspectiva, estructura poética de sorprendente modernidad si tenemos en cuenta que va a ser utilizada por los pintores italianos del Renacimiento. El diálogo permite una zona de contacto, de intercambio fluido, como sucede en el romance de “Abenámar”, y el punto de vista hace posible

la visión del Otro desde cierta distancia y objetividad. Es lo que sucede en el romance “De Antequera partió el moro”, ejemplo de perspectiva morisca. Aunque los cristianos son los vencedores, lo importante aquí es la reacción de los moros. Ambos procedimientos expresan una relación compartida a través de varios siglos.⁶

2) *El espíritu de galantería*. La cultura cortesana, basada en el valor del caballero y el amor platónico de su dama, está presente en los romances de la guerra de Granada, debido a la presencia de la reina Isabel en la frontera. El romance fronterizo, al entrar a finales del siglo XV en el ámbito cortesano, cuyo gusto se repartía entre la novela de caballerías y la poesía cancioneril del amor cortés, experimenta un proceso de “aristocratización”, en el que tanto la ideología neoplatónica del discurso amoroso como la costumbre de los polifonistas de recoger la forma popular con base monódica y añadirle una superestructura polifónica afectaron a la composición misma del romance. Durante la Edad Media música y poesía constituyen una sola forma de expresión. Los cancioneros de los siglos XV y XVI, sobre todo el *Cancionero musical de Palacio*, fueron compuestos y destinados a un público cortesano, que por entonces estaba familiarizado con el viejo espíritu de la canción tradicional. En los cuarenta romances que figuran en el *Cancionero de Palacio*, algunos de ellos fronterizos, hay una tendencia a simplificar los antiguos cantares y romances, de los que tan sólo sobrevive el estribillo, y a respetar la espontaneidad de la canción anónima, cuya esencia íntima aparece in-

⁶ A diferencia del trabajo exhaustivo de J. Szertics sobre los tiempos verbales, *Tiempo y verbo en el Romancero viejo* (Gredos, Madrid, 1967), no tenemos un estudio de conjunto sobre el diálogo o el punto de vista, por lo que tenemos que acudir todavía a algunos ensayos parciales, como los de B. González de Escandón, “Notas estilísticas sobre los romances fronterizos”, en *Universidad* (Zaragoza), 22 (1945), pp. 442-462; A. Díaz Quiñones, “Literatura y casta triunfante: El Romancero Fronterizo”, en *Sin Nombre [ya Asomante]*, 3 (1973), pp. 8-25; y Diane M. Wright, “Temas moriscos: del *Romancero* a la novela morisca”, en *Estudios alfonsinos y otros escritos*, ed. de N. Toscano, National Hispanic Foundation for the Humanities, New York, 1991, pp. 254-261. Es necesario igualmente tener en cuenta el estudio del profesor A. Deyermond, *Point of View in the Ballad: The Prisoner, The Lady and the Shepherd, and Others*, Department of Hispanic Studies, University of London, London, 1996, sobre todo el cap. 3, “Irony and Ambiguities on the Frontier”, pp. 28-39.

mutable a partir de numerosas variantes, evitando que se difumine en el artificio polifónico o contrapuntístico. El estribillo del romance por la pérdida de Alhama (“¡Ay de mi Alhama!”), que Narváez cita en el *Delphin de Música* (1538), es una prueba de la predilección que los músicos tuvieron por este romance.

En muchos casos, la melodía es la que marca la estilización del discurso amoroso, impregnando el lenguaje de una retórica cortés, llena de convencionalismos formales, que *finge* la mujer como alteridad desde un enfeudamiento jerarquizado y represivo. Tal liberación es lo que subsiste en el ciclo dedicado a Antequera, donde el motivo de “La mañana de sant Ioan” transforma la guerra en un episodio amoroso, o el romance de “Abenámar”, en el que la ciudad de Granada se muestra esquiva ante los requiebros del rey don Juan II. En ambos casos, el arte del amor se presenta como juego imaginario, como medio de conexión entre dos seres tradicionalmente distanciados.⁷

3) *Exactitud*. La evolución natural del romancero, sucesor de las antiguas gestas, es una línea que se puede seguir, con mayor o menor intensidad, desde lo épico a lo novelesco. Igual sucede con los romances fronterizos, próximos a los hechos descritos y cuya verdad histórica y exactitud geográfica, propias de la epopeya primitiva, van disminuyendo en las sucesivas refundiciones. Eso es lo que tiene lugar en la versión tardía del romance de *Abenámar*, cuyo verso inicial añadido (“Por Guadalquivir arriba el buen rey don Juan camina”), que figura en el *Cancionero de romances* de 1550, evita la precisión y da lugar a lo narrativo. Precisamente, lo que define a la poesía es una tensión hacia la exac-

⁷ Para los arreglos musicales de los romances montados sobre versiones vihuelísticas, véanse las “Ilustraciones musicales”, recogidas por G. Menéndez Pidal, en la obra de R. Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, I, Espasa Calpe, Madrid, 1968², pp. 367-402. Sobre la música de la época, véase *La música en la corte de los Reyes Católicos*, IV.i-ii: *Cancionero Musical de Palacio (siglos XV-XVII)*, III, ed. de J. Romeu Figueras, CSIC, Barcelona, 1965. En cuanto a la forma ficticia de la cultura cortés, donde la mujer se presenta como proyección de una irrealdad en medio de un mundo ostentosamente viril, puede consultarse, entre otros, el estudio de J. E. Ruiz Doménech, *La mujer que mira (Crónicas de la cultura cortés)*, Quaderns Crema, Barcelona, 1986.

titud. Y exactitud, aplicada a los romances fronterizos más antiguos, quiere decir sobre todo tres cosas: estructura bien diseñada, inmediatez del instante y lenguaje preciso mediante imágenes nítidas y memorables. Lo que sostiene la historicidad del romance *Cercada tiene a Baeza* no es sólo la conservación del apodo “el traidor de Pero Gil”, lo cual revela que el romance llegó hasta nosotros en su forma original, apenas alterada durante la transmisión oral, sino también el estilo pormenorizado, que recoge las cifras de combatientes (“con ochenta mil peones, caballeros cinco mil”), el nombre de los capitanes (“Audallá Mir” y “Ruy Fernández”) y hasta los nombres de “la puerta de Bedmar” y la torre “de Calonge”. La intervención del detalle, junto al diseño bien definido de su estructura, que va en función del heroísmo de su defensor Ruy Fernández, el predominio de la forma verbal en presente, con la que se insiste en la inmediatez de la acción (“la empieza de combatir”, “comiéndzale a conquistar”, “comiéndzale de ferir”), apenas modificada por la intervención del narrador (“escuderos vi salir”), y la evocación de imágenes bélicas (“pone escalas al muro”, “ganada tiene una torre”, “cortado le ha la cabeza”), es una prueba de su autenticidad. Este carácter de revelación inmediata, que define a lo poético, se da con especial intensidad en los romances fronterizos, verdaderas instantáneas o momentos fugaces, que representan el mejor ejemplo de expresar con la mayor precisión posible el aspecto sensible de los acontecimientos, los matices del pensamiento y de la imaginación.⁸

A lo largo del siglo XX, sobre todo en su segunda mitad, los estudios sobre el romancero no han sido ajenos a los nuevos métodos y técnicas, desde la filología textual hasta los ordenadores electrónicos, discurriendo entre la hipótesis de la difusión oral entre el cantor y el público y la documentación de la singular rela-

⁸ En cuanto al lenguaje poético del romancero, que oscila en buena medida entre el estilo ritual y el estilo artificioso, además del conocido ensayo de R. Lapesa, “La lengua de la poesía épica en los cantares de gesta y en el romancero viejo”, en *De la Edad Media a nuestros días*, Gredos, Madrid, 1967, pp. 9-28, es necesario tener en cuenta, entre otros, el de S. Gilman, “On Romancero as a Poetic Language”, en *Homenaje a Casaldueño: crítica y poesía*, Gredos, Madrid, 1972, pp. 151-160.

ción entre escritor y lector, tan característica de la cultura impresa. Es preciso subrayar dos hechos que concurrieron en el proceso de transmisión de los antiguos romances: 1) A pesar del tema común y de las convenciones formularias compartidas con los cantares de gesta, no hay evidencia de que los romances se hayan desgajado de poemas épicos. Entre los antiguos cantares de gesta y los primeros romances conservados, época que coincide con la transición del período heroico de la independencia de Castilla a la consolidación de su hegemonía política, existen indicios históricos y textuales de que la difusión de los romances, al menos con anterioridad a las primeras impresiones y a los pliegos sueltos, fue esencialmente oral, por lo que los primeros romances de los que tenemos noticia fueron probablemente restos o ecos de otros romances que no sobrevivieron al siglo XVI. 2) Aunque el período de formación de los romances históricos parece remontarse hasta el siglo XIII, como parece sugerir la cantiga 308 de Alfonso X, lo cual le sirvió a Menéndez Pidal, con su mentalidad noventayochista de regeneración nacional, para elaborar su teoría del neotradicionalismo, intentando rehacer una tradición lírica, ausente de Castilla, a partir de la tradición épica, lo cierto es que los romances conservados pertenecen a los últimos años del siglo XV y principios del XVI. Incluso el romance histórico del emplazamiento y muerte de Fernando IV, cuyo origen parece remontarse a la *Crónica de Alfonso XI* (hacia 1376), sólo se conserva en la versión transcrita por el doctor Lorenzo Galíndez de Carvajal, en su *Genealogía de los Carvajales*, a comienzos del siglo XVI. Es lógico pensar que si la más antigua documentación conocida del romancero revela la recepción del romance como forma poética narrativa en ámbitos cortesanos, según vemos por el romance “Gentil dona, gentil dona”, que además ofrece una larga tradicionalidad por su contaminación con el romance de Fontefrida y el de Rosafresca, ese gusto cortesano es el que impone los asuntos y las formas del género romancístico.

El proceso de transmisión oral, en el que hay una relación directa entre el cantor y sus oyentes y donde el romance cumple

una función básicamente noticiera, persiste a pesar de la masiva impresión de romances en forma de pliegos sueltos a finales del siglo XV y de la recolección de los grandes cancioneros, lo cual demuestra que la supervivencia del género medieval en la edad moderna no depende sólo de la tradición escrita. De hecho, en el contexto político donde se virtualizan los romances fronterizos, el escenario de la guerra de Granada, el éxito del cantor no depende tanto del suceso que narra o de la función propagandística, como de la habilidad para involucrar emocionalmente a sus oyentes. Y esto se logra cuando, en la estructura narrativa, se unen los elementos básicos del romance tradicional, la apertura abrupta, la historia condensada y el final trunco, con los propios del lenguaje fronterizo, la ambigüedad poética, transmitida por la tensión de la frontera, el marco cortesano y el lenguaje preciso. Sólo entonces, al combinar los elementos de la tradición oral con la idealización de las relaciones entre moro y cristiano, los romances fronterizos alcanzan su desarrollo artístico y poético, que se extiende a obras como *El Abencerraje* y demás obras posteriores. La convergencia de tradición y novedad en el espíritu de la frontera, zona limítrofe de intercambio y agente de la creación poética, es lo que le da su razón de ser.⁹

⁹ Refiriéndose a este grado de idealización o refinamiento en la frontera como lugar de acción, Menéndez Pidal reconoce que “En el romance de Abenámár no es morisco sólo el que podemos llamar su espíritu heroico, sino también su inspiración artística”, en *Estudios sobre el Romancero*, Espasa Calpe, Madrid, 1973, p. 34. En cuanto a la poética de la ambigüedad en los romances fronterizos, a falta de un estudio conjunto sobre el tema, habría que destacar los ensayos de C. Acutis, “Romancero ambiguo: prenotorietà e frammentarismo nei romances dei secc. XV e XVI”, en *Miscellanea di studi ispanici 1974*, Università di Pisa, Pisa, 1974, pp. 43-80; y A. Mackay, “The Ballad and the Frontier in Late Mediaeval Spain”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 53 (1976), pp. 15-33.