

ria pero no la conciencia: ofrecía el relato como un sobre cerrado para que un poeta lo abriera y revelara su verdadero mensaje.

Este libro dedicado al villancico, que nos deja sus aportes, que nos deja un análisis detenido de fórmulas estilísticas, que ofrece datos esclarecedores, considerados ciertos niveles del estudio, no toca los soporres básicos de la creación popular; continúa una tradición que debería revisarse. Seguimos esperando que este tipo de crítica se resuelva a encarar un estudio riguroso y totalizador para dar cuenta de un tema que, tratado de ese modo, podría modificar fundamentalmente nuestra visión del fenómeno literario.

RAÚL DORRA

Universidad de Puebla.

MERCEDES DÍAZ ROIG, *El romancero y la lírica popular moderna*. El Colegio de México, México, 1976; 283 pp. (*Estudios de lingüística y literatura*, 3).

¿Un libro más sobre poesía tradicional? No, sino el primer estudio exhaustivo de los recursos formales y temáticos comunes a dos géneros de poesía popular oral, el romancero y la lírica; un estudio donde el tratamiento monográfico permite adquirir conocimientos analíticos de amplio alcance mientras una perspectiva rigurosamente sincrónica evita entrar de lleno en los muchos problemas que circundan orígenes y desarrollo de la poesía tradicional y lírica hispánicas. La autora conoce muy bien su materia y las cuestiones relacionadas con ella —espinosas algunas, sobre todo cuando se habla conjuntamente de romancero y lírica, de formas métricas, etc.—, y ancla sus observaciones y conclusiones en la corriente historiográfica más aceptada en este campo. Pero los asomos de tales temas generales son rápidos y faltos de cualquier problematización al igual que sabios y elocuentes son los silencios. En efecto, la autora quiere atraer el interés del lector más bien hacia los largos y magníficamente articulados capítulos de análisis de los textos; es aquí donde prefiere concentrar su agudeza, sensibilidad e inteligencia crítica y donde residen el valor y la originalidad de este precioso volumen, que es un diálogo constante con los textos y un inventario perspicazmente organizado y descrito de los rasgos formales más caracterizadores de la poesía tradicional.

Más de la mitad del libro está dedicada al examen de “Los procedimientos comunes” al romancero y la lírica, teniendo como base un corpus de textos muy amplio: todos los romances de la *Primavera* de Wolf y Hofman, 1 500 versiones modernas de 80 romances y más de 10 000 composiciones de la lírica tradicional. El detallado examen gira alrededor de tres recursos cardinales —repetición, antítesis, enumeración— a lo largo de páginas en las que se luce una rara finura en la captación del tejido artístico de los textos y de las motivaciones del juego formal y de los préstamos. Más que intentar un imposible resumen, conviene

reunir aquí una serie de observaciones que la autora deja esparcidas en su análisis y que son del máximo interés para definir un conjunto de rasgos distintivos entre los dos géneros enfrentados, el romancero y la lírica, y para entresacar en el ámbito del primero el perfil divergente de las dos tradiciones, la antigua y la moderna.

Escasean en el romancero y abundan en cambio en la lírica la iteración de una misma construcción sintáctica a lo largo de cuatro versos; la variedad en la repetición de palabras; la "enumeración con variación serial", que en la lírica suele extenderse a todo el texto mientras en el romancero se circunscribe a un episodio o a un motivo. El romancero viejo desconoce la "repetición textual del primer verso en el tercero de una cuarteta octosilábica"; la lírica prefiere "las parejas de sustantivos, mientras que el romancero utiliza también y con más frecuencia que la lírica, verbos y adjetivos" (p. 38); el llamado por la autora "paralelismo estricto" lo encontramos en el romancero "verso a verso (y sólo excepcionalmente entre dos o más versos largos)" (p. 41); raro es el *oppositum* ("que cantara y no llorara") en la lírica y frecuente en el romancero; la "repetición en secuencias y a lo largo del poema" es el elemento que con mayor evidencia separa el lenguaje lírico del narrativo, aunque se conocen romances —que la autora llama "concéntricos"— que usan sistemáticamente la repetición como estructura básica de la exposición: *La doncella guerrera*, por ejemplo (p. 65).

La clave de estas divergencias se capta con acierto en el hecho de que "en ciertas coplas lo importante no es tanto lo que se dice, sino cómo se dice, y en el romancero, aunque importa la manera de contar, también es esencial la historia que se está desarrollando" (p. 90). En el juego entre mensajes formales y mensajes de contenido propio de toda obra artística, la lírica tradicional pone el acento sobre los primeros mientras el romancero realiza los segundos: género eminentemente narrativo, éste selecciona y organiza sus procedimientos formales con vistas a transmitir una información —que es al mismo tiempo reinención interpretativa— relativa a acontecimientos, históricos o novelescos, supeditando a esta exigencia los resortes del lenguaje y de la organización del relato. La potenciación de la autonomía del significante, cuando ocurre, repercute en la solidez del trazo narrativo y puede determinar un aflojamiento de la tensión y del hilo expositivo del romance, y a veces del mismo sentido del relato (cf. pp. 41, 43, 44 y 54). La autora constata la abundancia del fenómeno en el romancero oral moderno, influido masivamente por el lenguaje de la lírica.

Tocamos aquí la raíz de los rasgos distintivos entre tradición antigua y tradición moderna del romancero, en la más integral fidelidad de la primera función narrativa original del género; esa fidelidad vacila en época moderna bajo influencias líricas que desplazan la tensión artística del momento expositivo al expresivo. En los textos modernos, en efecto, se introducen o aumentan en frecuencia la repetición sintáctica, el paralelismo, la "repetición fónica variada", la "repetición del primer verso en el tercero de una cuarteta", la antítesis sin motivación interna, las series de personajes con nombres comunes, la "enumeración progre-

siva de cantidades” o de plantas o de flores, etc., la descripción del cuerpo humano, las incongruencias de campos semánticos en las series descriptivas, los “versos paralelísticos variados por aliteración”. Un caso ejemplar es el del “esquema enumerativo de tres elementos”, ausente en la lírica antigua pero corriente en la moderna: la cuarteta que en general lo encierra suele tener el último verso libre en el romancero viejo, que también conoce el artificio aunque escasamente, mientras en la lírica actual, donde la cuarteta actúa como unidad compositiva, el último verso está integrado en el esquema. Ahora bien, el romancero moderno vacila entre las dos soluciones, mostrando una notable absorción de la modalidad lírica; sería de gran utilidad que la autora dedicara un futuro trabajo a perfilar, desde estas perspectivas, las dos épocas en la tradición del romancero.

La segunda parte del volumen trata de “Las influencias mutuas” entre los dos géneros puestos cara a cara. Confieso que aquí la lectura se me hizo más excitante: la finura crítica y el equilibrio acompañan con discreción al lector, como de costumbre; pero ahora el terreno a veces se hace un poco resbaladizo y, si aumentan las precauciones del anfitrión para con sus huéspedes, se despiertan en éstos con más frecuencia las ocasiones de comentar el recorrido.

La materia está repartida en dos amplios capítulos, uno dedicado al influjo del romancero en la lírica y el otro a las influencias inversas; cada capítulo contiene dos apartados, el primero sobre los aspectos formales y el segundo sobre las relaciones del contenido. El capítulo dedicado al romancero no alcanza la mitad del que trata la lírica, y como la escrupulosa información de la autora nos asegura la exhaustividad de la reseña, este simple rasgo exterior atestigua ya la preponderancia de la acción de la lírica sobre el romancero respecto al fenómeno inverso. La profundidad de ese fenómeno no se compensa con la reducida extensión que tiene en el libro. En efecto, la misma autora se nos adelanta en calificar de “influencias menores” el uso del *oppositum* y de la “respuesta-calco”, modalidad ésta en la cual el influjo del romancero se cruza con el de la lírica antigua (pp. 170-171). El esquema enumerativo de tres elementos, como apuntábamos antes, se ofrece en la lírica en forma distinta que en el romancero, aunque parece haber sido éste el transmisor (de la cuarteta se hablará más adelante). Para las influencias a nivel de contenido, M. Díaz nos advierte de la dificultad de fijarlas sin incertidumbres. Efectivamente, si el motivo del entierro fuera de sagrado —aunque ausente en el romancero antiguo— puede encajar en este capítulo, un poco extraños nos resultan en él temas tan típicamente líricos como el de la maya y el del aguinaldo, a pesar de que en alguno que otro texto hayan podido revestirse de formulaciones lingüísticas provenientes del romancero; tan es así, que volvemos a encontrar el tema de la maya en el segundo capítulo. Préstamos menores resultan la conversión o condensación en coplas de algunos dísticos de romance o el paso de un verso romancístico a una canción. Aunque con dudas, la autora dedica breves párrafos al motivo del cambio de la religión por penas amorosas y a algunas “coincidencias textuales genera-

les" (por ejemplo, "salgan una, salgan dos"). En conclusión, la cosecha tiene mucho de problemático y quien nos la ofrece lo advierte repetidas veces; pero esto no merma en nada la utilidad del acopio y clasificación de tantos materiales sagazmente comentados, de los que incluso se puede deducir un buen argumento *e contrario* para constatar la sustancial autonomía de los dos géneros de poesía tradicional, sobre todo en la época antigua.

Una confirmación la encontramos en el segundo capítulo (sobre las influencias de la lírica) aunque el panorama en superficie se presente mucho más movido y en gran parte más sólido que el de páginas anteriores. De los trece puntos de contacto examinados, doce son los que no suscitan dudas, según la opinión de la misma autora, mientras que en el capítulo anterior eran sólo dos o tres los seguros respecto a los doce tratados. Las influencias formales de la lírica sobre el romancero alcanzan a pocos textos, nos advierte la autora; pero son concretas e incontrovertibles y comprenden desviaciones del patrón romancístico como las que van bajo el rótulo de "rima varia" (el uso de pareados en textos como *La muerte ocultada*, a veces acompañado de repeticiones paralelísticas o enumeraciones, etc.) o como la división estrófica (sobre todo en el romancero moderno, en el que actúa también la tradición antigua con su molde binario), o el estribillo, cuyo abuso llega a desarticular la estructura narrativa del romance, o la repetición del primer verso en el tercero de una cuarteta de octosílabos, o el popular de aliteraciones y paralelismos. No menos concretas son las influencias líricas sobre temas y motivos: las mayas, la primavera, la tórtola viuda, la "enramada", el "dictado tópico" (que desemboca en el subgénero de las descripciones de ciudades). Existe en fin una serie de préstamos de segmentos textuales varios que "redundan en favor del romance, ya que lo enriquecen mediante ampliaciones, variaciones o incluso innovaciones, reforzando una situación, una idea, introduciendo un motivo o adornando el relato" (p. 262).

El conjunto de esta acción de la lírica sobre el romancero, cuyo empuje la autora llega a juzgar incluso perjudicial para la misma subsistencia del género receptor, se localiza sobre todo en la tradición oral moderna y se nos aparece como una especie de revancha que la lírica se toma sobre el romancero que, en la época antigua (siglos xv y xvi), siendo "el género tradicional en pleno vigor cuando nació «revolucionariamente» la nueva lírica, tuvo sin duda su buena dosis de influencia en su conformación, o al menos en su tradicionalización" (p. 263). Notemos la prudencia de la última frase, que afirma y duda al mismo tiempo, justamente para no atribuir una responsabilidad impropia al capítulo primero, en el que poco o nada recogemos de tan incisivo problema, de amplio alcance y seguro que hubiera podido llegar a "conformar" un género en su origen. O mejor dicho, un elemento se ha presentado, y de relieve, aunque no sé si reúne los tres atributos que acabo de enumerar: se trata de la cuarteta. Podemos así resumir el punto de vista de la autora sobre el asunto: en los siglos xv y xvi la acción del acompañamiento musical sobre los romances, la estructura estrófica de

la poesía culta y en particular del romancero nuevo, la abundancia de dísticos en el romancero viejo, son todos factores que contribuyen en hacer de la cuarteta la "unidad de sentido de la mayoría de las nuevas composiciones" (p. 169), o sea de la lírica tradicional moderna que en aquel entonces iba formándose; en épocas más recientes la lírica, a su vez, influye sobre el romancero oral que cada vez resiste menos a la intrusión del molde estrófico. La opción por el método sincrónico aconseja a la autora no ahondar más, sobre todo en la parte que se refiere al período antiguo del rápido escorzo histórico que acabo de resumir y del cual creo que no puede quedar marginado, como observación secundaria, el hecho que la cuarteta "de ninguna manera era exótica a los oídos populares, sino que era una de las muchas formas que utilizaba la lírica medieval del tipo tradicional y que está documentada ya desde las 'jarchas'" (p. 169). También, si queremos hablar de circunstancias y modalidades de conformación de un género, no relegaría en nota ni confundidas entre otros apuntes constataciones que el escrupulo científico de la autora nos consigna, como la continuidad de las parejas sinonímicas en la variación paralelística desde la época medieval hasta la moderna (p. 209, nota), o la ausencia en el romancero viejo de cierto tipo de repetición que se documenta en la lírica con una continuidad que enlaza hacia atrás con las jarchas (p. 243). Puede que moderando la perspectiva de la formación revolucionaria, estos fenómenos de la más pura y antigua tradición de la forma lírica nos parezcan equivalentes en su peso o quizás superiores a los escasos rasgos ciertos que del romancero pasaron a la lírica, y nos inviten a limitar el papel del primero en los 'orígenes' tardíos de la segunda. Pero esto es materia para otro trabajo y nadie puede acometerlo mejor que la autora, a la que pediría una empresa más: el estudio de las modalidades narrativas del romance, según la muestra (a la fuerza fragmentaria) que nos ofrece ya en este libro con las interesadas páginas sobre el "bordado" y los tipos de desarrollo lineal o concéntrico.

GIUSEPPE DI STEFANO

Università di Pisa.

P. HALKHOREE, *Calderón de la Barca: "El alcalde de Zalamea"*. Grant & Cutler-Tamesis Books, London, 1972; 68 pp. (*Critical guides to Spanish texts*, 5).

Esta guía crítica da una visión bastante completa de una de las obras más populares de Calderón. El autor aplica los métodos del llamado análisis temático-estructural elaborado por todo un grupo de investigadores ingleses y norteamericanos en los últimos 30 años aproximadamente, y cuyo líder fue, indiscutiblemente, el profesor A. A. Parker, quien trazó nuevos caminos en el estudio de la producción dramática del Siglo de Oro español.

Basándose en los cinco principios interpretativos de la *comedia* pro-