

Autor: TRAPERO, Maximiano

Tema: Romancero / Música

Título del artículo: EL ROMANCERO Y SU MUSICA

.-.-

La Cátedra Seminario "Menéndez Pidal", órgano interfacultativo de la Universidad Complutense de Madrid y depositaria de los riquísimos archivos romancísticos y de la herencia de realidades y proyectos sobre el Romancero hispánico de don Ramón Menéndez Pidal, viene organizando desde hace dos años unos Cursos de formación de jóvenes investigadores con el propósito de acelerar, antes de que sea demasiado tarde, el rescate del Romancero tradicional que aún pervive por todo el mundo hispánico. En el primero de estos Cursos, celebrado en Segovia en el verano de 1980, a la par que las clases sobre el estudio de los textos literarios se celebró un curso sobre la música tradicional y romancística española que reunió a algunos de los más renombrados folkloristas de nuestro país dedicados, algunos exclusivamente, a esta tarea. Sus nombres y los títulos en que se encuadraron sus actuaciones son lo suficientemente ilustrativos sin que merezcan más comentario: Joaquín Díaz, acompañado de Félix Pérez y José A. Ortega, en "El romancero tradicional y su reinsertión en la cultura musical española"; Agapito Marazuela, acompañado de Fernando Gomarín, Joaquín González y Lorenzo Sancho, en "El acompañamiento instrumental del canto cántabro, castellano y leonés"; el grupo Nuevo Mester de Juglaría, en "Formas actuales del romancero"; Julia Sanz Vaca, en "El repertorio romancístico de la Castilla del Duero"; Amancio Prada, en "Cantigas de amigo y romancero tradicional", y Antonio Mairena, en "El romancero en el cante andaluz". Además cabe añadir la audición de cintas magnetofónicas originales sobre "El romancero sefardí" ofrecidas y recogidas por el mejor especialista actual en esta parcela romancística Samuel Armistead.

La importancia y la novedad de estos recitales y audiciones, a mi modo de ver, radica en que por vez primera se ofrece y se trata en un colectivo de especialistas y estudiosos del Romancero uno de sus elementos constitutivos: su música. Porque la música de los romances sigue siendo un campo prácticamente intocado por los tratadistas del Romancero. Cierto que algunos de los grandes recolectores modernos del Romancero tradicional lograron plasmar en sus colecciones algunas transcripciones pautadas pero del todo insignificantes en su número y, lo que es peor, no siempre directamente sino por medio de terceras personas ni siquiera presentes en las encuestas. Cierto que en los tomos del Romancero tradicional de Menéndez Pidal se contienen también melodías correspondientes a las versiones textuales que se transcriben, pero en número tan reducido que en forma alguna pueden constituir una representación suficiente de la música de las versiones textuales allí recogidas. Cierto también que bastante recientemente han aparecido una serie de folkloristas y cantantes que han tomado los romances como principal repertorio de su actividad y que han logrado difundirlos y hasta popularizarlos a través de sus actuaciones personales o a través de los medios de difusión, pero, a decir verdad, la mayoría de las veces lo que se nos ofrece es un producto adulterado, manipulado al propósito de tal o cual estética, tal o cual armonía, tal o cual instrumentalización. Cierto, en fin, que todos los recolectores cuando oyen un romance lo oyen, por lo general, cantado y que en consecuencia conocen múltiples melodías con infinitas variantes que posteriormente son incapaces de transcribir, aunque tampoco sea raro el caso de quienes iniciando una encuesta pidan al encuestado les "diga" el romance y no se lo cante, pues con ello se alarga extraordinariamente la

recogida. Hay casos, es cierto, de recolectores de romances que posteriormente y de forma activa y personal se encargarán de difundirlos sin reelaboraciones sustantivas particulares, fundiendo en una persona la extraña condición de investigador y juglar, pero ejemplos de este tipo son muy raros de encontrar en el panorama actual del Romancero hispánico.

Una salvedad, sin embargo, cabe hacer aquí. El Catálogo Folklórico de la Provincia de Valladolid 1 emprendido por Joaquín Díaz, Luis Díaz Viana y José Delfín Val y que comprende, de lo publicado hasta ahora, dos tomos (I y II) sobre Romances tradicionales, uno (III) sobre Dulzaineros y Tamborileros y otro (IV) sobre el Cancionero Musical (primera parte) es la empresa más interesante de las realizadas hasta ahora en torno a la música del Romancero y a la poesía de tradición oral. En él no sólo se contienen las transcripciones melódicas de la mayoría de los romances recogidos sino que además se intenta, yo creo que por vez primera, una introducción al estudio de la música del Romancero con algunas constataciones y observaciones altamente interesantes. Naturalmente que todo ello es muy poco para poder hablar en términos generales del comportamiento de la música en el Romancero, mucho más cuando la muestra está limitada a una sola provincia, pero la tarea debe servir de ejemplo y convendría imitarla.

Pero el caso es que, salvo raras excepciones, la música del Romancero es, por ahora, una perfecta desconocida no solo para el gran público sino, lo que es más grave, para investigadores y especialistas. Hay que decir que filólogos y musicólogos aún no se han dado la mano en este tema. Las razones pueden haber sido varias y de fácil comprensión: en primer lugar la dificultad de transcribir "in situ", cuando no se disponía de medios técnicos tan cómodos y eficaces como son las modernas y simples grabadoras de pilas, textos y melodías: si ya bastante difícil es transcribir unos textos al tiempo que marca el recitador cuánto más no lo será plasmar en un pentagrama y a la vez notas, Compases, ritmos y tonos; en segundo lugar la falta de una capacitación técnica mínima en lo musical por parte de quienes tradicionalmente se han dedicado a la recogida de romances: filólogos y literatos eminentes que se hayan dedicado al Romancero los ha habido en gran medida, pero ¿cuántos y quiénes de ellos poseían además una preparación adecuada para estudiar de forma paralela la música?; y en tercer lugar, y ésta sería la razón menos admisible, la actitud desdeñosa de estudiar un elemento que tradicionalmente se venía excluyendo en la consideración del Romancero: las pautas iniciadas por los primeros colectores de romances, desde el siglo XVI, de excluir toda referencia o noticia musical de cierta entidad se ha hecho costumbre hasta nuestros días (así se ha logrado hacer tradición sobre tradición). Porque ¿qué Cancionero, Romancero, Silva, Flor o Primavera desde el siglo XVI hasta hoy ha hecho menciones dignas de consideración sobre la forma de cantar los romances?. Podremos argüir que hubo grandes compositores y musicólogos de nuestro Renacimiento y Barroco que recogieron en sus Cancioneros buen número de romances cuya tradicionalidad ha llegado hasta nosotros. Los nombres de Juan de Encina, Alonso de Mudarra, Luis de Narváez, Luis Milán, Pisador o Salinas pueden salvar un Vacío casi infranqueable en el conocimiento de unos momentos primeros de nuestra tradición romancística; pero no es menos cierto que sus versiones musicales no son generalmente, otra cosa que glosas al estilo cortesano impuestas por los gustos y estéticas imperantes en la época y por el genio creador de sus muy personales iniciativas cultas, por lo que de la música y modos auténticamente populares como se cantaban los romances poco o nada sabemos.

El olvido, pues, en que se ha tenido desde siempre a la música de los romances es un grave vacío que afecta de forma sustancial a la comprensión general y totalizadora del Romancero. No hay que perder de vista que música y texto literario son los dos componentes de un romance, los dos importantes, los dos sustantivos, aunque no los dos tenidos y valorados por igual. Los romances son, en definición muy conocida de Menéndez Pidal, "poemas épico-líricos breves que se cantan al son de un instrumento, sea en danzas colectivas, sea en reuniones tenidas para recreo simplemente o para el trabajo en común" 2; es decir, poemas cantados. y no deja de ser sintomático que sea el propio Menéndez Pidal el primero de los grandes recolectores modernos del Romancero tradicional que incluyó entre las páginas de su Flor algunas transcripciones musicales, el primero que intuyó su importancia aunque, a decir verdad, las transcripciones no sean suyas sino del señor Torner y éste nada diga por encima de la fría y escueta plasmación melódica.

El hecho es que la tradición oral moderna sigue conservando los romances cantados y hasta tal punto es consustancial la música con el texto literario que muchas veces al iniciar una encuesta y pedir al recitador que nos "diga" el romance para no alargar demasiado o para no cansar al buen viejo (desgraciadamente la tradición se va arrinconando cada vez más en los más ancianos cuyas facultades no les permiten, precisamente, hacer exhibiciones de voz) éste "pierde el hilo" de la historia y ha de recurrir a la música para enlazar de nuevo las secuencias narrativas; es decir, la melodía, por muy repetida que sea, sirve de sostén a la historia que se cuenta en la memoria de los depositarios de romances. Pero aunque los romances sigan cantándose y cualquier investigador o curioso pueda recogerlos así no es menos cierto que el gran público tiene noticia de ellos porque posteriormente se recogen y publican en libros. Lo que hace conocer la tradición romancística en toda su magnitud no es la encuesta directa (la extensión de la tradición y su dispersión geográfica son tan fantásticas que su valoración no es empresa para un solo investigador por muy larga vida que llegue a tener y muchos los años de dedicación a la tarea), sino el estudio reposado y contrastivo de las múltiples variantes que en sí misma lleva la tradición. ¿Y qué panorama puede presentar al estudioso del Romancero una colección que relacione uno y otro y cien temas con una y otra y mil versiones pero que nada diga de su música? ¿Su parquedad expresiva no es paralela a la de una antología lírica que recogiese los textos de las Cantigas de Alfonso X y nada dijese de su música? Pues unas y otros nacieron para ser cantadas y su aprehensión globalizadora será sólo posible si ambos elementos están manifiestos.

Lo que queda por hacer es, pues, en este terreno, muchísimo; y no diría yo que lo que falte sea prioritariamente una labor de recopilación de melodías sino, sobre todo., de análisis y estudio de las ya archivadas. Porque las carpetas del archivo romancístico de Menéndez Pidal contienen muchas y las recientes encuestas de la Cátedra Seminario por distintos puntos de la geografía peninsular han dado como resultado una extraordinaria colección de cintas magnetofónicas llenas de romances, .la mayoría de ellos cantados. Y a ellos hay que añadir la sin duda más que apreciable recopilación de folkloristas y particulares que, desperdigados por todo el mundo de la cultura hispánica, trabajan en este campo. Pero ahí están; esperando que alguien (mejor en plural) con suficiente preparación técnica y entusiasmo los saque a la luz, los analice y los dé la valoración que precisan. Lo que falta es más una labor de concienciación y de manos a la obra que de recopilación, de trabajo reposado en el gabinete que de pateo de caminos, de aglutinación que de encuesta. Ahí aguarda un filón incalculable de música antigua y

popular sobre la que no sabemos prácticamente nada y que puede darnos la clave para entrar con un poco más de luz en el todavía tenebroso mundo de nuestra música popular y tradicional.

El objetivo en una tarea de este tipo no es sólo el de conocer mejor la historia de la música popular antigua sino el de comprender en sus justos términos el fenómeno y las características totales del Romancero. Vaya aquí un ejemplo: la estructura métrica predominante en el romancero viejo es la del verso dieciseisílabo en series de rima asonantada y divididos en dos hemistiquios octosilábicos, estructura que heredará de los antiguos Cantares de Gesta y que se proyectará a la tradición oral moderna; sin embargo este Romancero último (desgraciadamente es sobre el único que podemos empezar a decir algo) tiene una estructura musical que se monta predominantemente 3 sobre cuartetas populares, es decir, cuatro frases melódicas sobre cuatro versos octosílabos. ¿Qué hay, qué ha ocurrido, qué pudo hacer que los dos elementos constitutivos del romance tengan un desarrollo estructural tan divergente? ¿Es que se trata, en estos casos, de melodías muy recientes que se adaptaron a la letra de los romances sin tener en cuenta la organización sintáctica y fónica sobre la que operaban? ¿Es que música y texto no nacieron juntos y unidos a un mismo propósito? ¿Es que habrá que dar por perdidas las melodías que, según eso, debieron corresponder a las primeras versiones romancísticas? Contestar a estos y otros interrogantes, tan desafiantes pero tan simples, exige un largo trabajo que ni siquiera se ha iniciado y que, sin duda, reportará sorpresas insospechadas.

Porque un romance -dicen los filólogos llega a conocerse a través de sus múltiples variantes y las varias versiones a que corresponden vienen a veces a darnos la clave para encuadrarlo en uno u otro ciclo, en uno u otro punto de la tradición histórica, en uno u otro camino de la dispersión geográfica, en uno u otro grado de contaminación; vienen, en definitiva, a hacer que lo entendamos mejor. ¿Pero qué decir de las variantes musicales que se multiplican al mismo ritmo que las literarias? ¿Por qué una misma melodía ha servido para cantar distintos temas? ¿Por qué otras veces se ha recurrido a versiones "contrafactas" tomando para temas tradicionales músicas locales o religiosas? ¿Por qué en la tradición oral moderna ya no se cantan siempre los romances e incluso hay determinados temas que siempre se repiten recitados? ¿De qué forma podremos reconstruir una cultura medieval, la de trovadores y juglares, si ignoramos casi todo lo referente al acompañamiento musical, a su forma de decir y de cantar y a la música con que se cantaban los romances?

Si como dice Diego Catalán⁴ estamos todavía muy lejos de poder establecer una "Poética" del romancero (una Poética de los textos literarios del romancero se entiende aquí) cuando llevamos nada menos que cinco siglos de colecciones y colecciones de romances (y aún queda sin explorar la mayor parte de la tradición oral), de estudios y generalizaciones, aunque, eso sí, con muy desigual atención en uno u otro siglo, ¿qué decir de una Poética de su música cuando aún no se ha iniciado su estudio y ni siquiera se ha planteado seriamente su necesidad? y una Poética del Romancero deberá contemplar ineludiblemente el comportamiento lingüístico y literario de sus textos pero también el comportamiento y funcionalidad de sus elementos musicales. Porque aunque queden aún muchos caminos por recorrer hasta llegar a esa pretendida Poética ya se está en disposición de hacer algunas afirmaciones importantes y de tipo general: por ejemplo sobre el extraordinario conservadurismo del romancero sefardí frente al proceso más evolucionado del portugués o sobre el comportamiento particular del romancero en

Canarias con sus típicos "responderos" o estribillos; afirmar, por ejemplo, que el romancero tradicional evoluciona hacia un predominio de la dramatización en los decursos directos con menoscabo de la narración; decir que la tradición oral, apoyada en la "estructura abierta" del romance, va progresando cada vez más haciendo concreto lo que primitivamente era abstracto, dando soluciones inequívocas a lo que antes era equívoco; poder afirmar que la tradición no es fundamentalmente "conservación" sino sobre todo "uso" continuado que se proyecta a un futuro; poder constatar que la fuerza difusora del Romancero ha sido tan fantástica que allá donde se hable o se haya hablado una lengua hispánica podrán recogerse romances; declarar, en fin, que el Romancero español es, con mucho, el ejemplo más preclaro de poesía de tipo tradicional de toda la literatura universal. Todo ello en base a los estudios que sobre los textos se han hecho; pero en cuanto a su música ¿qué mínima cosa puede afirmarse?

Así que, en conclusión, permítanseme estas seis sugerencias que nacen de un convencimiento personal muy profundo en cuanto a la importancia que el estudio de la música tiene para un mejor conocimiento del Romancero:

1º Es necesario tomar conciencia de que música y texto son dos elementos igualmente constitutivos de un romance.

2º Es necesario que los recolectores de romances atiendan por igual en sus encuestas a la recogida de textos y música; las modernas grabaciones facilitan y simplifican extraordinariamente la tarea.

3º Es conveniente que el encuestador incite al recitador de romances a que los cante y no simplemente los "diga".

4º Es del todo necesario y urgente que la Cátedra Seminario "Menéndez Pidal", que es hoy por hoy la institución catalizadora de los estudios sobre el Romancero, en el mundo hispánico, vincule a sus tareas investigadoras a musicólogos prestigiosos y capaces que rescaten de carpetas, archivos y "cassettes" la música allí recogida y guardada.

5º Es ya hora de que toda publicación de romances a la vez que dé a conocer las distintas versiones textuales de un tema vaya acompañada de sus correspondientes versiones musicales.

6º Han de iniciarse los estudios generales sobre la música de los romances a fin de poder llegar a esa pretendida pero aún lejana Poética del Romancero.

1 Institución Cultural Simancas, Valladolid, 1978-1981.

2 R. Menéndez Pidal, Flor nueva de romances y viejos, Madrid, 2.a ed., 1953, pág. 7.

3 A esta misma conclusión llegan Joaquín Díaz, Luis Díaz Viana y José Delfín Val en su Catálogo citado, Romances tradicionales, II, págs. 214-215.

4 " Análisis electrónico de la creación poética oral ", en Homenaje a la memoria de A. Rodríguez Moñino, Madrid, Castalia, 1975, págs. 157-194.

REVISTA DE FOLKLORE
Caja España
Fundación Joaquín Díaz