

A la caza del romancero en el *Libro de miseria de omne*

Ignacio CEBALLOS VIRO
(Universidad Internacional de La Rioja)

ABSTRACT: Here we study the possible influence of the Spanish *romancero* in verse 116 of the *Libro de miseria de omne*, argued from the stylistic similarities and the «failed hunting» motif.

RESUMEN: Se estudia la posible influencia del romancero en la estrofa 116 del *Libro de miseria de omne*, argumentada a partir de las similitudes estilísticas y del motivo de la «caza frustrada».

KEYWORDS: Spanish balladry, folk-ballad, *Libro de miseria de omne*, clergy, motif, failed hunt.

PALABRAS-CLAVE: romancero, romance, Libro de miseria de omne, clerecía, motivo, caza frustrada.

La historia humana reserva siempre unos años oscuros para los orígenes de las manifestaciones culturales. La neblina del tiempo parece hacerse más densa en torno al nacimiento de los ritos, las costumbres, las instituciones... y también los textos patrimoniales. Aunque cada vez conocemos mejor las circunstancias en que vivían en el pasado medieval los textos romancísticos, y tenemos noticias concretas de algunos detalles de su transmisión, variación y reelaboración, aún podemos calificar los siglos anteriores al año 1400 como «oscuros» para el romancero en ciertos aspectos. Entre otros, es neblinosa la relación entre los autores individuales (frecuentemente denominados «cultos») y los procesos de creación, transmisión y apropiación de los textos tradicionales.

Aquí nos vamos a ocupar de un caso concreto de esta relación de los textos escritos y los orales: la presencia en el *Libro de miseria de omne* de elementos comunes al romancero, y las posibles causas de esta aparición. Comenzaremos describiendo algunas características formales compartidas por ambos textos, para a continuación centrarnos en pasajes concretos de la obra medieval y tratar de dar cuenta de las reminiscencias romancísticas que allí aparecen.

1. EN EL *LIBRO DE MISERIA DE OMNE*...

Como es sabido, el *Libro de miseria de omne* (LMO en adelante) es un poema castellano de 502 estrofas escrito en cuaderna vía; tal vez alguna estrofa más se haya perdido (Artigas 1920: 5). Existe en un único manuscrito perteneciente a la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander (Manuscrito 77, signatura interna R I-10-28 y signatura alternativa C-67), ocupando los folios 7r-79r de dicho volumen, a excepción de un conjuero contra la gota interpolado en 53v-54v.

Dejando aparte la descripción y funcionalidad de dicho códice facticio, nos interesa remarcar su vinculación o pertenencia a la región de Valderredible, al sur de la actual Cantabria. En efecto, parece ser que el anticuario Remigio Garmendia lo compró en 1915-1916 a un labrador de Valderredible, quien lo había encontrado en las ruinas de

una torre. En Santander, Garmendia lo entregó a las manos Miguel Artigas, y, de ahí, a la Biblioteca Menéndez Pelayo (para la historia del código, véase Artigas, 1919).

Este nexo ha permitido suponer que la composición del *LMO* pudiera haber sido obra de un monje de la colegiata de San Martín de Elines, perteneciente al mencionado municipio de Valderredible. La suposición se mantiene desde que la apuntara Artigas en unos versos de la dedicatoria de un ejemplar de su reedición de 1920 dirigida a Enrique Menéndez Pelayo (reproducidos en Cuesta 2012: 14), hasta hoy.

La fecha de composición, en cambio, es un asunto aún discutido, aunque sin mucho acaloramamiento ni márgenes de variación: a excepción de Connolly (1987), la crítica sitúa unánimemente la obra en el siglo XIV, si bien la tendencia en las últimas décadas ha sido la de aproximar la fecha hacia el año 1300 (la más reciente revisión al respecto se halla en Cuesta, 2012: 34-38). Estamos tratando, así pues, con una obra posterior a la etapa de estricta composición en el mester de clerecía, que (al igual que otras como los *Proverbios de Salomón* o el propio *Libro de buen amor*, también del siglo XIV) presenta «anomalías formales» con respecto a las famosas «sílabas contadas».

2. LA MÉTRICA DEL *LMO* Y LOS ROMANCES

Estas irregularidades consisten fundamentalmente en variaciones métricas. Se ha hablado mucho de ellas y de las posibles causas del «deterioro» del tetrástico monorrimo preceptivo del mester del siglo XIII (véase una revisión actual y exhaustiva en González-Blanco, 2011), cuestión en la que no podemos detenernos aquí. Lo cierto es, en definitiva, que los versos del *LMO* no coinciden formalmente con las características de una definición escrupulosa de la cuaderna vía. En primer lugar, los versos no son alejandrinos, sino dieciseisílabos, formados por hemistiquios mayoritariamente de 8 + 8 sílabas, de modo que el acento obligado recae en la séptima y no en la sexta; por ejemplo (estrofa 43):

Aquesta vos que la fembra disce quando nasce («eh»)
sabed que es dolorosa e por escrito lo sé,
ca esto yas en escripto: «*Quid est Eva nisi eh?*»;
por la razón que se sigue luego vos lo provaré.¹

En segundo lugar, la rima consonante se exceptúa en muchas estrofas, en las que existe rima asonante (Artigas, 1920: 79, contabiliza 65 estrofas con asonancia, aproximadamente un 13% del total)²; por ejemplo (estrofa 432):

Demás, quanto él ganare del día que fue naçido
fasta el día que moriere, todo non vale un figo,
si non fuere oración o buenas obras que fizo,
ca non levará otra cosa de quanto ganó consigo.

La existencia o no de dialefa normativa en el *LMO* es el aspecto métrico más debatido en esta obra. Jane Connolly (1987) realizó un esfuerzo loable al tratar de encajar la norma de la dialefa (supuestamente propia de la cuaderna vía) en los 2.002 versos del *LMO*, mediante enmiendas y apócopies. Sin embargo, su intento no ha resultado convincente al resto de la crítica, que se inclina hoy por la idea de que el poema es flexible en

¹ Sigo en todos los casos la más reciente edición de Cuesta (2012). Señalo en este ejemplo la cesura entre hemistiquios, y en los siguientes marco con cursiva el aspecto comentado.

² Nótese que las asonancias también aparecen en otros poemas de clerecía, como el *Libro de buen amor* (Jones, 1973), aunque no, por ejemplo, en los poemas de Berceo.

cuanto al uso de la dialefa (Cuesta, 2012: 46-54), y que existen hemistiquios en los que parece irresistible recurrir a la sinalefa, llevados por el ritmo regular de versos de 8 + 8 sílabas, como por ejemplo (estrofa 10):

En el vientre de mi madre querría que fuese muerto:
 esse fuese mi palacio e mi casa e mi huerto,
 esse fuese mi sepulcro, que nunca saliese a puerto,
 e non podría pecar *porque a Dios toviese tuerto.*

Resumiendo, nos encontramos con un poema medieval de versos dieciseisílabos, con una tendencia cada vez mayor a la asonancia y con la flexibilidad rítmica y sintáctica que permite la sinalefa. ¿A qué nos recuerda? La respuesta nos viene enseguida a la boca: a la métrica del romancero. No descubrimos nada nuevo constatando esta similitud, pues ya ha sido señalada por toda la crítica especializada. Sin embargo, yendo más allá de la pregunta de la causalidad, es decir, de si el dieciseisílabo en el *LMO* surge por influencia de la literatura popular de la época (como quieren algunos desde Menéndez Pidal, 1968, I: 102-103, pasando por Deyermond, 1987: 188) o por otras causas (Rodríguez Rivas 1993: 16), la cuestión que aquí nos planteamos es: ¿en qué medida afecta estilísticamente esta similitud al *LMO*?

Analizadas estas cuestiones, que en el fondo no constituyen más que un repaso de similitudes que la crítica reconoce de forma casi unánime, aparece la tentación de releer el *LMO* a la caza de concordancias entre su texto y el romancero; es decir, convertir este parecido en una hipótesis, que podríamos enunciar del siguiente modo: contando con que existiera un cierto contacto entre el autor del *LMO* y la literatura oral de su tiempo, y dado que existen parecidos formales evidentes entre el *LMO* y el romancero, es posible que se produjeran trasvases del segundo sobre el primero (fórmulas, motivos, temas) durante el proceso de su composición.

A continuación comprobaremos si hay algo de cierto en esta hipótesis.

3. ALGUNOS EJEMPLOS ACASO RELEVANTES

A primera vista, a poco que se conozca el estilo del romancero, el *LMO* ofrece bastantes versos que podrían responder a una formulación influida por el lenguaje poético de la tradición oral. Es decir, estamos refiriéndonos a una influencia limitada al nivel discursivo, el de las palabras empleadas o, si se quiere, de la “forma de decir”.

Como es sabido, el *LMO* sigue muy de cerca el tratado *De miseria conditionis humanae sive de contemptu mundi libri tres*, de Lotario de Segni (posteriormente papa Inocencio III). Este tratado latino es usado como «dictado» por el autor anónimo de nuestro texto, que la mayor parte de las veces simplemente traduce y metrifica las ideas allí contenidas. Así pues, la comparación de un texto y otro permite ofrecer unas conclusiones nítidas sobre el proceso de reformulación de la fuente inocenciana (cuyas palabras ubicamos en nota al pie).

Por ejemplo, en la parte sobre «De vilitate conceptionis», en relación con las propiedades «nocivas» del menstuo, leemos (estrofa 36 b-c):

Las miesses que ella tañe nunca las dexa granar
 e las yerbas en que cae todas las faze secar.³

³ «*Profecto sanguine menstuo, qui cessat ex femina post conceptum, ut ex eo conceptuss nutriatur in femina. Qui fertur esse tam detestabilis et immundus, ut ex ejus contactu fruges non germinent, arescant arbusta, moriantur herbae, amittant arbores foetus, et si canes inde comederint in rabiem efferantur.*» (De

Lo cual recuerda sin duda a algunos versos que todavía hoy es posible recoger en la tradición oral moderna del romancero, concretamente en el romance de *La infantina*, donde la pronuncia la voz femenina:

La fuente que yo bebiera muy pronto se secaría
y el campo que yo pisara otra hierba no daría,
el hombre que conmigo trate muy pronto se moriría,
caballo que yo montara muy pronto arrentaría.

(Versos 20-23 de una versión de San Martín de Ondes, Asturias, recogida por Jesús Suárez, publicada en Suárez, 1997: 195-196)

Apreciamos que el paralelismo sintáctico en los versos (con los objetos directos y oraciones de relativo en el primer hemistiquio y el verbo principal en posición de rima, precedido de complemento adverbial) es el rasgo más notorio de semejanza, y no existe en la fuente del *LMO* sino que constituye un rasgo de estilo compartido entre el autor del poema medieval y el romancero.

Asimismo, refiriéndose a la caída de Nabucodonosor, en *LMO* se dice (estrofa 382 c-d):

fizo·l Dios perder su regno, a los montes fue andar;
por siete años pació yerbas como bestia suele far.⁴

Este fragmento recoge un motivo tratado por la literatura oral, el de los siete años de exilio o ausencia en un yermo, que sin embargo se encuentra también en la fuente *De miseria conditionis humanae*, de modo que no se trata de una intrusión desde el exterior. Sin embargo, cierto es que su formulación recuerda la de ciertos romances tradicionales, como *La hermana cautiva*:

—¡Cómo quiere, madre color todavía,
si fay siete años que pan non comía,
sino amargas yerbas que en los montes cogía.

(Versos 30-32 de una versión de Villaviciosa, Asturias, recogida por Juan Menéndez Pidal hacia 1885, publicada en Cid, 1986: 113-114.)

O ciertas versiones del romance de *Moriana y Galván*:

Siete años habían, siete, que estoy por estos sarale,
comiendo la yerba verde, por agua bebiendo sangre.

(Versos 13-14 de una versión de Tánger, Marruecos, recogida por Zarita Nahón en 1929, publicada en Armistead 1977: 46-47.)

En estos ejemplos y en algún otro del *LMO*, puede quedar la duda de si el parecido estilístico se corresponde ciertamente con una influencia compositiva del romancero, o si bien se trata de una muestra más del código juglaresco que tantas veces incide en

miseria conditionis humane, lib. 1, cap. 5. Citamos por Migne, 1844-1855, y resaltamos la parte correspondiente a los versos analizados.)

⁴ «*Tibi dicitur, Nabuchodonosor rex, regnum tuum transiet a te, et ab hominibus ejiciam te, et cum feris et bestiis erit habitatio tua, fenum quasi bos comedes, et septem tempora mutabuntur super te donec scias quod Excelsus dominetur in regno hominum, et cuicumque voluerit, det illud.*» (*De miseria conditionis humane*, lib. 2, cap. 32.)

los poemas del mester de clerecía. Tal como ha sido señalado en múltiples ocasiones (en relación con nuestro texto, véase Rodríguez Rivas, 1993), el llamado mester de clerecía no difiere del de juglaría en cuanto al proceso de creación, puesto que los autores debían de ser prácticamente coincidentes en uno y otro caso, sino en cuanto a su forma de «exposición» ante el público. Además, la interrelación estilística entre los poemas de clerecía y los cantares se ha estudiado con frecuencia, comprobando cómo hay rastros en el *Libro de Apolonio*, en el de *Alexandre* y en las obras de Berceo, de apelaciones a la audiencia, epítetos, fórmulas geminadas, etc. Aunque éstos no son precisamente los rasgos que se manifiestan en nuestros ejemplos, sí es indudable que «la literatura medieval [...] documenta un momento de la cultura en que los universos oral y escrito no han accedido a espacios diferenciados. [...] No sólo los motivos de la épica se trasladan a los textos de clerecía, sino también las particularidades discursivas del lenguaje tradicional» (Balestrini y Chicote 1997: 44 y 51). Más adelante tendremos oportunidad de volver al asunto del «lenguaje tradicional» y la épica; lo cual, bien mirado, constituirá también un argumento a favor de la hipótesis manejada.

Pero veamos aún otro ejemplo, antes de apresurarnos a sacar conclusiones.

4. UN FRAGMENTO DECISIVO DEL *LMO*: LA ESTROFA 116

El autor desconocido del *LMO*, como hemos señalado, sigue muy de cerca el «dictado» (estrofa 2c) del texto de Lotario de Segni. Sin embargo, existen aisladas excepciones, en las que se separa de la fuente y crea con libertad argumentos y episodios. Es el caso de las estrofas 114 a 119, según Artigas (1920: 83) «el fragmento más interesante y artístico del poema». Así debe de serlo, pues también Dámaso Alonso (1971) lo analizó con interés.

Si seguimos la fuente, en este punto del poema, donde debería iniciarse el traslado del contenido del capítulo 17 («De miseria servorum et dominorum»), se interpolan seis estrofas en las que se relata la injusticia que sufre un siervo cuando su señor marcha de cacería y le obliga a darle alojamiento en su propia casa y servirle de cena la comida que apenas tiene. En la estrofa 116 leemos el episodio concreto de la cacería, que es el que pretendemos observar:

El señor en este comedio por las viñas va caçar;
anda valles e oteros, caza non puede trovar;
trae cansada la bestia, los canes quieren folgar,
el azor anda gritando por amor de se cebar.⁵

Se trata del motivo de la «caza frustrada», el mismo que Daniel Devoto (1960) llamó «mal cazador», y que luego fue estudiado por Rogers (1980) y McGrady (1989) como indicio de mal augurio en el romancero. En este motivo constan varios elementos clave: una persona de rango noble (caballero, noble, aquí «señor») sale a cazar, el fracaso en la caza, el cansancio de los perros (y/o del caballo) y la mención al ave de presa (normalmente perdida, aunque no aquí).

La caza en sí misma es un elemento recurrente no sólo en el romancero, sino también en la balada europea. Pero cuando aparece combinada con detalles ominosos configura este motivo de la caza frustrada, que, normalmente, se ubica al comienzo de los romances y suele interpretarse como señal premonitoria de una desgracia. Los romances de *La muerte ocultada*, *La infantina*, *Ricofranco*, *La esposa de don García* y *La venganza de Mudarra* son los ejemplos más claros del uso de este motivo, el cual no se

⁵ Pompilio Tesauro (1983) lee «en est comedio» en 116a.

encuentra, que sepamos, en otras manifestaciones de la balada europea. Citemos las conclusiones de Rogers (1980: 21):

The Spanish romances [...] use the hunt to build up dramatic tension and to create by means of a few details an atmosphere that foreshadows the main event. [...] These verses express in a capsule the doom of the hunter. He has lost his falcons [...]. He has found no game; he has been marked as a loser. He leans against a beech tree; evidently he is alone and weary, but his withdrawal from the active chase means also that he is giving up the control of events; he turns himself over to fate⁶.

Obviamente, este panorama ominoso que se plantea en los romances que contienen el motivo de la caza frustrada no está presente en el fragmento del *LMO*. Al contrario, el «mal cazador», cuando regresa de la caza a casa de su siervo (estrofas 117-119), aunque se muestra «muy airado», es acogido con besos en la mano, su azor es alimentado con una gallina, su montura es albergada, él cena pan y vino... Ningún síntoma de desgracia. Al contrario, se diría que el destino ominoso y «trágico» se desplaza aquí al siervo del señor, puesto que éste es obligado a vaciar el establo de sus animales, es desposeído de su cena y debe irse a dormir, junto con su familia, a la casa del vecino. Si damos por bueno el sentido augural de este motivo en la literatura folclórica, deberíamos reconocer que en el *LMO* se ha producido un desmentido del indicio trágico que el motivo de la caza frustrada había provocado, o al menos una derivación hacia otro personaje.

Ahora bien, ¿podemos afirmar con certeza que esta estrofa del *LMO* es un traslado del motivo romancístico? Pasemos a analizar las versiones de los romances.

5. LAS VERSIONES DE *RICOFRANCO*, *LA INFANTINA*, *LA VENGANZA DE MUDARRA*, *LA ESPOSA DE DON GARCÍA* Y *LA MUERTE OCULTADA*

Los testimonios más antiguos del motivo de la caza frustrada en el romancero se publicaron en el siglo XVI, dentro del *Cancionero de romances s. a.*, fechable hacia 1547-1549 (Menéndez Pidal 1968, II: 70), aunque seguramente se publicaran con anterioridad en forma de pliegos sueltos. En el folio 191 de dicho cancionero, se encuentra una versión del romance de *Ricofranco* (reeditado en Wolf y Hofmann, 1856: núm. 119), que comienza:

A caça iban, a caça los caçadores del rey;
ni fallaban ellos caça ni fallaban qué traer;
perdido habían los halcones, [...].

Igualmente, en ese mismo cancionero, folio 192, hallamos una versión de *La infantina* (reeditado en Wolf y Hofmann, 1856: núm. 151) que se inicia:

A caçar va el caballero, a caçar como solía,
los perros lleva cansados, el falcón perdido había.

⁶ «Los romances españoles [...] utilizan la caza para construir tensión dramática y para crear, por medio de unos pocos detalles, una atmósfera que prefigura el suceso principal. [...] Estos versos expresan de forma concentrada el destino del cazador. Ha perdido sus halcones [...]. No ha encontrado ninguna presa; ha sido señalado como un perdedor. Se arrima a un haya; se encuentra completamente solo y fatigado, pero su retirada de la caza activa significa también que está renunciando al control de los acontecimientos; que se abandona al destino.»

Y, finalmente, una versión de *La venganza de Mudarra* contenida en un pliego suelto quinientista (El Escorial 53-I-37/2), cuyo comienzo es distinto del de otras dos versiones publicadas en el *Cancionero de Amberes* y en un pliego de Praga ese mismo siglo, y que dice así:

A caça va don Rodrigo, esse que dizen de Lara;
perdido había los açores, no halla ninguna caça.

Ninguna de estas versiones del motivo posee la misma asonancia que la rima de la estrofa 116 del *LMO* (*-á), pero sin embargo encontramos los mismos cuatro elementos: 1. Ir a cazar. 2. No encontrar caza. 3. Cansancio de los perros. 4. Alusión al ave de presa (aunque aquí se extravía y en el *LMO* simplemente está hambrienta⁷).

Si ampliamos nuestro encuadre y revisamos la tradición oral moderna, hallamos que el motivo permanece, a excepción de *La venganza de Mudarra*, de cuya supervivencia no tenemos noticia. Ciertamente, la caza frustrada es rara en las versiones tradicionales de *Ricofranco*, donde se ha impuesto casi totalmente el incipit de la versión vulgata «En Madrid hay...», aunque todavía se puede reconocer en localidades aisladas:

A caza iban, a caza caballeros con el rey,
que ni hallaban la caza ni hallaban qué traer.
(Versos 1-2 de una versión de Marruecos, publicada en Bénichou, 1946: 101)⁸

Sin embargo, permanece como parte casi esencial en *La infantina*, en versiones de casi todas las geografías. En Canarias, donde es muy frecuente:

A cazar sale don Jorge, a cazar como solía,
lleva su perro calzado, el hurón calzado diba.
(Versos 1-2 de una versión de Agulo, Gomera, publicada en Trapero, 1987: núm. 26.)

O en León:

Un cazador fue de caza al monte que él sabía;
los perros iban cansados, las liebres no parecían.
(Versos 1-2 de una versión de Robledo de Sobrecastro, municipio de Puente de Domingo Flórez, León, recogida en encuesta del Seminario Menéndez Pidal, publicada en Catalán y De la Campa, 1991 I: 148.)

A cazar va el caballero, no caza como solía,
lleva los perros cansados y el balcón [sic] perdido había.
(Versos 1-2 de una versión de Camplongo, municipio de Villamanín, León, recogida por Josefina Sela en 1920, publicada en Catalán y De la Campa, 1991, I: 151-152.)

Como se aprecia, es muy reconocible la versión antigua en la mayoría de estas versiones, pudiéndose analizar el surgimiento de las variantes a partir del modelo quinientista (cansado > calzado, halcón > hurón/balcón, etc.).

Pero además de estos ejemplos, el motivo de la caza frustrada, como bien se sabe, aparece en otros romances de indudable antigüedad, como son *La muerte ocultada* y *La*

⁷ El hecho de que el azor no haya sido perdido por el cazador en el *LMO* es reaprovechado en la estrofa 118, acentuando la desgracia del siervo al tener que sacrificar sus gallinas para cebar al ave de presa.

⁸ Adapto la ortografía judeoespañola, suprimiendo las marcas de seseo y yeísmo generales que reproduce Bénichou.

esposa de don García. Aunque no poseemos testimonios medievales ni quinientistas de éstos, se observa que, dentro de su distribución oral moderna, son las regiones más conservadoras de la tradición peninsular, es decir, las provincias del noroeste, las que manifiestan aún el motivo, puesto que en el resto ha desaparecido sepultado por otras variantes o incluso por la versión vulgata (en el caso de *La muerte ocultada*). *La esposa de don García*, romance que se extiende desde Lugo y Trás-os-Montes hasta Cantabria y Burgos, sólo incluye el motivo de la caza frustrada en su franja más oriental:

A cazar iba, a cazar, el infante don García;
no ha encontrado qué cazar, ni caza ni cosa viva,
si no es que un águila real, ni los perros la querían.
(Versos 1-3 de una versión de La Puente del Valle, municipio de Valderredible, Cantabria, recogida por Martínez Torner en 1931, publicada en Ceballos, 2010: 575)

A cazar iba, a cazar, el infante don García;
los perros lleva cansados de andar abajo y arriba,
no ha encontrado qué cazar, cosa ni muerta ni viva.
(Versos 1-3 de una versión de Brañosera, Palencia, recogida por Diego Catalán en 1951, publicada en Ceballos, 2010: 581-582)

A caza la va, a cazar, el infante don García,
a caza la va, a cazar, a cazar como solía;
los perros lleva cansados y el caballo no seguía,
(Versos 1-3 de una versión de Arroyal, municipio de Alfoz de Quintanadueñas, Burgos, recogida por Manrique de Lara en 1918, Archivo Menéndez Pidal)

Y en cuanto a *La muerte ocultada*, presenta el motivo de la caza frustrada en lo que Mariscal llamó tipo 2 (Mariscal, 1985), es decir, en la región conservadora de Trás-os-Montes, Salamanca, Zamora, Lugo, Orense, León y Asturias. El tipo de versos que hallamos iniciando estas versiones recuerda también profundamente a la estrofa del *LMO*:

A cazar iba don Pedro, a cazar como solía;
los perros lleva cansados y el halcón perdido había.
(Versos 1-2 de una versión de Santianes de Molenes, municipio de Grado, Asturias, publicada por Juan Menéndez Pidal, 1885, y reeditada en Mariscal, 1985: 98-99)

A cazar iba don Pedro, a cazar como él solía;
los perros iban cansados, la caza no parecía.
(Versos 1-2 de una versión de Tablado, municipio de Siero, Asturias, recogida en encuesta del Seminario Menéndez Pidal, publicada en Mariscal, 1985: 99-100)

Don Hueso iba de caza,
los perros lleva cansados, la caza no parecía.
(Versos 1-2 de una versión de Hurgas de Gordón, municipio de Pola de Gordón, León, recogida por Josefina Sela en 1918-1919, publicada en Mariscal, 1985: 109-110)

De caza iba don Alonso como siempre se solía;
trae los perros cansados, la caza no parecía.
(Versos 1-2 de una versión de Cubo de Benavente, Zamora, recogida en encuesta del Seminario Menéndez Pidal, publicada en Mariscal, 1985: 125)

Don Berso iba na caza, don Berso na caza iba,
 don Berso venía cansado, los perros cansados viñan.
 (Versos 1-2 de una versión de Mancegar, municipio de Antas de Ulla, Lugo, recogida en encuesta del Seminario Menéndez Pidal, publicada en Mariscal, 1985: 139-140)

En definitiva, es posible realizar un cotejo sistemático de cada uno de los hemistiquios relevantes de la estrofa 116 con estos ejemplos de versiones representativas de romances, tanto antiguas como modernas. El resultado, que aquí mostramos, es elocuente por sí mismo:

- 116a: [...] / por las viñas va caçar
 A caza iban, a caza / [...] (*Ricofranco*)
 A cazar va el caballero, / a cazar como solía (*La infantina y La muerte ocultada*)
 A cazar iba, a cazar / [...] (*La esposa de don García*)
- 116b: [...] / caza non puede trobar
 ni fallaban ellos caça / ni fallaban qué traer (*Ricofranco*)
 [...] / no halla ninguna caça (*La venganza de Mudarra*)
 no ha encontrado qué cazar, / ni caza ni cosa viva (*La esposa de don García*)
 [...] / la caza no parecía (*La muerte ocultada*)
- 116c: trae cansada la bestia, / los canes quieren folgar
 lleva los perros cansados / [...] (*La infantina y La muerte ocultada*)
 los perros lleva cansados / y el caballo no seguía (*La esposa de don García*)
 don Berso venía cansado, / los perros cansados viñan (*La muerte ocultada*)
- 116d: el azor anda gritando / por amor de se çevar
 perdido había los azores / [...] (*La venganza de Mudarra y Ricofranco*)
 [...] / el falcón perdido había (*La infantina y La muerte ocultada*)⁹

Las diferencias que se aprecian entre la versión del motivo en el *LMO* y las del romancero se reducen a la rima (*-á frente a -ía, -é, -áa) y al nivel léxico («trobar» frente a «hallar» o «encontrar»; «traer» frente a «llevar» o «venir»; «canes» frente a «perros»; «bestia» frente a «caballo»). Sin embargo, los elementos sustanciales, como hemos visto, así como la sintaxis y la disposición dentro del verso, son coincidentes.

6. ¿ROMANCERO U OTRA FUENTE COMÚN?

En conclusión, o bien el *LMO* se inspira para esta estrofa 116 en algún tema romancístico que incluyera el motivo, o bien *LMO* y romancero toman el motivo de la misma fuente. Si optáramos por la segunda opción, las miradas se dirigirían primeramente a los cantares de gesta, esos poemas narrativos que fueron llamados mester de juglaría. Como ya hemos señalado, existen parecidos formales entre los cantares y las obras de clerecía. Igualmente, es bien conocida la formación de muchos romances a partir de los poemas épicos. ¿Se encuentra, pues, el motivo de la caza frustrada en ellos?

Tenemos un claro ejemplo en el *Cantar de los siete infantes de Lara* (fecha en el siglo XIV, y reconstruido a partir de crónicas coetáneas) en el episodio previo al encuentro de Ruy Velázquez y Mudarra; pero veamos cómo se formula (versos 363-370):

⁹ Parece ser que la sustitución de los azores por los halcones en el romancero podría constituir un indicio de cronología (al igual que el reemplazo del escudero por el caballero y el infante por el conde, véase Menéndez Pidal, 1968, II: 15), si hacemos caso a lo que afirma Cuesta (2012: 112, n. 101) acerca de cómo a partir de la segunda mitad del siglo XIII el azor fue desplazado en la cinegética hispánica por el halcón. En efecto, en el romancero moderno abundan los halcones, y en el publicado en el siglo XVI los azores.

El cantados los gallos el traidor madrugava,
 fue agua de Espeja acima quando fue de mañana;
 con su açor que traía la ribera catava,
 e ante que llegase a Espeja falló una garça muy brava;
 lançol el açor de lueñe, el açor non pudo alcançalla,
 rodeola atán alto que entre las nubes entrava.
 Muy sañudo Ruy Velázquez en buscar el açor se afincava,
 con dozientos cavalleros que dél avían soldada.¹⁰

Como se sabe, este cantar épico dio lugar, a partir de este mismo pasaje, al romance ya mencionado de *La venganza de Mudarra* (véase el análisis de Menéndez Pidal, 1968, I: 229-234). Volvamos a citar su incipit, en la versión del pliego de El Escorial:

A caça va don Rodrigo, esse que dizen de Lara;
 perdido había los açores, no halla ninguna caça.

Los ocho versos del cantar quedan condensados en dos. El motivo es el mismo, pero su formulación discursiva es en todo dispar. De hecho, sería una tarea imposible intentar concordar la estrofa 116 del *LMO* con el fragmento de la gesta, y sin embargo, como acabamos de analizar, es muy plausible con el fragmento del romance. ¿A qué se debe esto? Fundamentalmente, a una cuestión de estilo. El cantar épico no posee las características que se han venido definiendo como distintivas del estilo tradicional: «Esencialidad, intensidad. [...] Naturalidad. [...] Intuición; liricidad, dramatismo. [...] Impersonalidad; arte intemporal», según las explicó Menéndez Pidal (1968, I: 58-80), y que Catalán (1998: 145-196) precisa detallando el uso de las fórmulas como tropos, los motivos que configuran la intriga, el simbolismo, la sintaxis de elementos, etc., como partes de un artificio poético tradicional y anónimo.

Lo que se deduce de la comparación es que romancero y estrofa del *LMO* comparan un estilo que difiere sensiblemente del de la épica. Por lo tanto, nos inclinamos a creer que el motivo de la caza frustrada en el *LMO* no pudo surgir influido directamente por un poema épico coetáneo.

¿Sería posible que esta influencia proviniera del propio romancero, como hemos sugerido en la primera opción a comienzos de este epígrafe? Existen un par de obstáculos que habría que retirar del camino para llegar a afirmar esa conclusión: en primer lugar, las diferencias (menores) que hemos advertido al comparar los romances con la estrofa 116; y en segundo lugar, la cuestión de si, en los tiempos en que se compuso el *LMO*, existían ya poemas épico-líricos como los romances.

En cuanto a lo primero, es decir, las dichas divergencias en la rima y el léxico, no es impropio pensar que pudiera tratarse de un fenómeno habitual usado por los poetas en la adaptación y reformulación de poemas populares dentro de sus composiciones. En el ámbito de las reutilizaciones del romancero esto es frecuente; por ejemplo, el romance de *La mujer de Arnaldos*, que comienza en sus versiones de la tradición moderna «La mujer de Arnaldos, cuando a misa iba», o «Mujer de Fernando a la misa iría» (en todos los casos con asonancia -ía), fue utilizado en la ensalada de Praga del siglo XVI de esta forma: «La muger de Arnaldos, quando en missa entró» (Menéndez Pidal, 1960: 18-19). La rima había sido cambiada (-ó frente a -ía), así como el léxico («entrar» frente a «ir»), de modo análogo a como ocurre en el caso que nos ocupa.

¹⁰ Sigo la edición de Alvar, 1972 (quien reproduce la versión de *Reliquias de la poesía épica española* de Menéndez Pidal), respetando su ortografía excepto en la acentuación, que añado.

7. SOBRE LA ANTIGÜEDAD DE ESTE MOTIVO DEL ROMANCERO

El segundo obstáculo, el de la antigüedad del romancero, es preciso tratarlo con cautela. Nos movemos en un ámbito que podríamos llamar «paleoromancística» o «arqueología del romancero», en el que existen pocos datos. Ciertamente, las voces más autorizadas datan el origen del romancero precisamente en la época de composición del *LMO*: «estos romances semilíricos de pocos versos no podemos encontrarlos sino a partir del siglo XIV o poco antes» (Menéndez Pidal, 1968, I: 156; véase también Catalán, 1997: 213-241). Claro que se trata de conjeturas, puesto que los «restos arqueológicos» (por continuar con el símil) más antiguos datan de la década de 1420 (manuscritos de *La dama y el pastor*, y de *Prisión del arzobispo de Zaragoza*), y simplemente nos conformamos con asumir que pueden ser más tempranos los romances noticieros sobre eventos ocurridos en el siglo XIV (*La muerte de Fernando IV*, *El cerco de Baeza*, etc.) o incluso antes (el fragmento de *La penitencia de Fernando III*, véase Menéndez Pidal 1968, I: 310-312).

Si estas suposiciones fueran ciertas, no habría obstáculo para considerar que el romancero y el autor del *LMO* pudieran ser, de alguna forma, coetáneos. El camino resultaría allanado para el trasvase de motivos de uno a otro. De hecho, este fenómeno no es excepcional: he aquí «un proceso característico de las literaturas vernáculas medievales: la circulación paralela (y la consecuente red de interrelaciones) de un motivo narrativo en textos compuestos por escritores pertenecientes al estamento “culto” y en elaboraciones literarias procedentes del ámbito de la oralidad» (Chicote, 2002: 45). En concreto, la autora de esta cita se refiere a la relación del romancero con las novelas de caballerías, aspecto que también analiza en otro lugar Campos (2001).

El análisis de la concomitancia de motivos en el romancero y en el *LMO* no consiste sólo en una elucubración sugestiva, sino que revela, a nuestro juicio, una influencia directa del romancero sobre el *LMO*. Obviamente, el *LMO* no pertenece a un género literario oral, sino eminentemente escrito, tal como se manifiesta en las estrofas 4 y 5, donde se adscribe al mester de clerecía, a las sílabas contadas, y donde habla explícitamente de «leer» la obra. Si bien es cierto que las circunstancias evolutivas del propio mester de clerecía sitúan el *LMO* en una posición especial, en la que se asemeja indudablemente al romancero (tal como hemos visto acerca de las características métricas en apartados anteriores). De este modo, el trasvase de motivos del romancero al *LMO* se habría producido por una afinidad rítmica y estilística que el propio compositor del *LMO* habría percibido.

A lo largo de estas páginas hemos señalado la similitud textual, y se han intentado aclarar las condiciones de posibilidad del trasvase. La certeza de que haya ocurrido tal como sugerimos no es sino probabilística, puesto que no contamos con testimonios que lo garanticen positivamente. Cualquier dato adicional que se pudiera aportar en este sentido sería bienvenido. Si se demostrara, podríamos contar con una prueba de la fechación del motivo romancístico de la caza frustrada (y por ende de alguno de los romances que lo portan) en el siglo XIV, la época de composición del *LMO*.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Dámaso (1971): «Pobres y ricos en los libros de “Buen amor” y de “Miseria de omne”», en *De los siglos oscuros al de Oro*, Madrid, Gredos, pp. 105-113.
- ALVAR, Manuel (1972): *Cantares de gesta medievales*, México, Porrúa.
- ARMISTEAD, Samuel G. (1977): *Romances judeo-españoles de Tánger, recogidos por Zarita Nahón*, Madrid: Cátedra-Seminario Menéndez Pidal.
- ARTIGAS, Miguel (1919-1920): «Un nuevo poema por la cuaderna vía», en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* I, 31-37, 87-95, 153-161, 210-216, 328-338; y II, 41-48, 91-98, 154-163 y 233-254 (Reed. Santander, Talleres J. Martínez, 1920). Disponible en: <http://archive.org/details/un nuevopoemaporl00arti>
- BALESTRINI, M^a Cristina, y CHICOTE, Gloria B. (1997): «El mester de clerecía en la encrucijada entre oralidad y escritura», *Anclajes. Revista del Instituto de Análisis Semiótico del Discurso*, I:1, pp. 43-58. Disponible en: http://www.academia.edu/1372040/El_mester_de_clerecía_en_la_encrucijada_entre_oralidad_y_escritura
- BÉNICHOU, Paul (1946): *Romances judeo-españoles de Marruecos*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires (reed. de *Revista de Filología Hispánica*, 6-7).
- CAMPOS, Axayácatl (2001): «El rey o caballero perdido durante la caza: un motivo folclórico en narrativa y lírica», en Alvar Ezquerro, Carlos (coord.): *Lyra minima oral: los géneros breves de la literatura tradicional*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, pp. 361-374.
- CATALÁN, Diego (1997): *Arte poética del romancero oral, Parte 1: Los textos abiertos de creación colectiva*, Madrid, Siglo XXI de España Editores.
- CATALÁN, Diego (1998): *Arte poética del romancero oral, Parte 2: Memoria, invención, artificio*, Madrid, Siglo XXI de España Editores.
- CEBALLOS VIRO, Ignacio (2010): «El romancero tradicional y las relaciones de parentesco: la suegra malvada», Madrid, Universidad Complutense, tesis doctoral. Disponible en: http://cisne.sim.ucm.es/search~S6*sp?/aceballos+viro/aceballos+viro/1%2C2%2C3%2CB/frameset&FF=aceballos+viro+ignacio&2%2C%2C2
- CHICOTE, Gloria B. (2002): «La caza del ciervo de pie blanco: resemantización del motivo en el Romance de Lanzarote», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 50:1, pp. 43-58.
< <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=60250103> >
- CID, J. Antonio (ed.) (1986): *Romancero asturiano (1881-1910) coleccionado por J. Menéndez Pidal*, Madrid / Gijón, Seminario Menéndez Pidal / Gredos.
- CONNOLLY, Jane E. (1987): *Libro de miseria d'omne: Translation and Poetization in the quaderna vía*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- CUESTA, Jaime (ed.) (2012): *Libro de miseria de omne*, Madrid, Cátedra.
- DEVOTO, Daniel (1960): «El mal cazador», en *Studia philologica 2. Homenaje a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, vol. 1, pp. 481-491.
- DEYERMOND, Alan D. (1987): *Historia de la literatura española 1: La Edad Media*, Barcelona, Ariel.
- GONZÁLEZ-BLANCO, Elena (2011): «Heterodoxia en la cuaderna vía: nueva revisión del concepto de “sílabas contadas” a la luz de los poemas franceses e italianos», *eHumanista*, 18, pp. 66-93.

- < http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_18/index.shtml >
- JONES, Harold G. (1973): «Las rimas moduladas del Arcipreste», en Manuel Criado de Val (ed.): *El arcipreste de Hita: el libro, el autor, la tierra, la época. Actas del I congreso internacional sobre el Arcipreste de Hita*, Barcelona, Seresa, pp. 211-216.
- MARISCAL, Beatriz (1984): *La muerte ocultada (Romancero tradicional de las lenguas hispánicas, vol. XII)*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal / Gredos.
- MIGNE, Jacques Paul (1844-1855): *De contemptu mundi sive de miseria conditionis humanae libri tres, Innocentii III Papae, Patrologiae cursus completus*, Paris, Garnier, vols. 214-217, pp. 701-746.
- <http://www.documentacatholicaomnia.eu/04z/z_1198-1216__SS_Innocentius_III_De_Contemptu_Mundi_sive_de_Miseria_Conditionis_Humanae_Libri_Tres__MLT.pdf.html >
- MCGRADY, Donald (1989): «Otra vez el “mal cazador” en el Romancero hispánico», en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Frankfurt, Vervuert, vol. I, pp. 543-551.
- MENÉNDEZ PIDAL, Juan (1885): *Poesía popular: colección de viejos romances que se cantan por los asturianos en la danza prima, esfoyazas y filandones*, Madrid, Hijos de J. A. García.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1968): *Romancero hispánico. Teoría e historia*, Madrid, Espasa-Calpe, 2 vols. (2ª ed.).
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (ed.) (1960): *Pliegos poéticos españoles en la Universidad de Praga*, Madrid, Centro de Estudios de Bibliografía y Bibliofilia.
- RODRÍGUEZ RIVAS, Gregorio (1993): «El Libro de miseria de omne y el mester de clerecía», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 69, pp. 5-21.
- <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01475285612392895209079/3Dir00944_007.htm>
- ROGERS, Edith R. (1980): *The Perilous Hunt. Symbols in Hispanic and European Balladry*, Lexington (Kentucky), The University Press of Kentucky.
- SUÁREZ, Jesús (1997): *Silva asturiana, VI. Nueva colección de romances (1987-1994)*, Oviedo, Real Instituto de Estudios Asturianos.
- TESAURO, Pompilio (1983): *Libro de miseria de omne. Edizione critica, introduzione e note a cura di P. T.*, Pisa, Giardini.
- TRAPERO, Maximiano (1987): *Romancero de la isla de la Gomera*, San Sebastián de La Gomera, Cabildo Insular.
- WOLF, Fernando José, y HOFMANN, Conrado (1856): *Primavera y flor de romances*, Berlin, A. Asher & Co., 2 vols.

Fecha de recepción: 23 de febrero de 2012

Fecha de aceptación: 14 de mayo de 2012

