

ALGUNAS PERVIVENCIAS EPICAS
MEDIEVALES EN LOS "ROMANCES
VULGARES" DEL ROMANCERO
GENERAL

Por

ANDRES SORIA

Universidad de Granada

El concepto de "héroe épico" ha de considerarse, en el dilatado **proceso** de la poesía narrativa, como un concepto mudable, no fijo, sometido a esa variabilidad que **es, según** Todorov, "indicio propio de la historia de la literatura".

Son muchos e importantes **los** estudios que, dentro de la épica francesa, **ilustran** la evolución de sus héroes (1). A pesar de su tendencia a cristalizarse en determinados comportamientos, circunstancias internas y externas los modifican. La tipología de los héroes de los cantares de gesta es diferente y entraña una evolución. Son como **hermanos** muy poco **parecidos** en sus facciones, aunque todos de igual origen.

Junto a la tradición gloriosa y secular de la épica francesa, hay otra, más reciente, la del Romancero, extendido desde **Castilla** a toda la Península y luego a los países de habla hispánica. En estas breves notas **trataremos** de examinar algunos aspectos de la evolución heroica dentro de este vasto sistema poético que, en cierto modo, **prolonga**, en dominio lingüístico distinto, la producida en la epopeya **francesa**.

1. En un momento dado surgen, en la diversidad del Romancero, los elementos heroicos que se han venido a **llamar** "anti-héroes". Este vocablo, expresivo y de gran fortuna, fue utilizado, en principio, para designar a los personajes de la novela picaresca, que planteaban y siguen planteando todavía, problemas estéticos y **sociológicos** (2). Aquí habilitamos el término para

(1) Citamos, entre otros, aparte del conocido trabajo de Reto R. BEZZOLA, *De Roland a Raoul de Cambray* («Mél. Hoepffner», París, 1949, págs. 195-213), a P. LE GENTIL, *Ogier le Danois, héros épique*, en «Ro.», LXXVIII, 1957, pág. 233, y P. LE GENTIL, *Reflexions sur le thème de la mort dans les chansons de geste*, en «Mél. Lejeune», Gembloux, 1969, II, páginas 801-809.

(2) A Frank W. Chandler (1899), ilustre historiador de la novela picaresca española en su contexto europeo, se debe la palabra *anti-héroe*, para designar a los protagonistas de estas novelas. Véase Pedro SALINAS, *Ensayos de Literatura Hispánica*, Madrid, 1961, especialmente

aplicarlo a otros personajes cuyas hazañas no son los "altos hechos" de la épica, sino, por el contrario, **acciones totalmente** opuestas a lo que siempre un general **consenso** ha considerado incluíble en el campo de lo propiamente "heroico".

Puede señalarse, a partir de fechas imprecisas, la presencia de anti-héroes (e incluso "anti-heroínas") en el **Romancero**, como antes habían irrumpido en la novela y el teatro. El mismo aliento épico que durante siglos se reservaba a unos **personajes** heroicos, aparece ahora impulsando a los que no lo son. Hay que proceder a examinar, **primero**, las **condiciones** internas que **han podido** motivar esta aparición en el acervo épico y, después, las presiones del **entorno** social e histórico, cuyo **resultado** es esta nueva escritura heroica.

Antes de establecer esta trama de relaciones hay que ahondar en la *silva* del Romancero. Por su índole, el **corpus romancístico** se ha ido formando por agregación e imitación de unos géneros primitivos (las distinciones entre romances "viejos" y "nuevos" son muy antiguas). La noción de modernidad es **correlativa** de la marcha histórica a **partir del** llamado **Nuevo Romancero**.

La enorme vitalidad y dinamicidad de los romances (dependientes en **gran** medida de su estructura fundamental, transmisión oral y alianza muy estrecha con la música) los hace muy flexibles. Esto, que ya ha sido señalado para el Romancero, podría **relacionarse con la variabilidad** —dentro de su **género**— que Jean Rychner ha visto para los *fabliaux*, también orales en su base, para la literatura medieval francesa (3).

En el **Romancero**, y en época tardía, hay **una** bifurcación: por un lado, romances **artísticos**, de **nueva** creación, en la que intervienen todos o casi todos los grandes nombres de **la** literatura; por otra, romances vulgares.

Detengámonos en esta denominación. Menéndez Pidal considera que en el **siglo XVIII** se deja de oír el **canto** de romances entre la gente culta. Hay, sin embargo, un auge de nuevos romances, impresos en pliegos sueltos. Parece resurgir un fervor por los romances **juglarescos**, pero su estilo es **vulgar**, plebeyo. Menéndez Pidal insiste en que deben llamarse así, mejor que "vulgares", **pues** son destinados al "**pueblo abatido e inculto**" (4). Siguen imitando estos

el cap. titulado «El "Héroe" Literario y la Novela Picaresca Española», págs. 57-61.

Véase esta correlación de los «sobrenombres heroicos» (tipo Fierabras, etc.) con los nombres de antihéroes, tomada de un texto religioso:

«Como los capitanes más bravos, a quien alguna hazaña suele poner nombre nuevo, como ha quedado hoy en España, el nombre de los Machucas. A los cuales se quieren parecer los rufianes fanfarrones, que se llaman Tripa en Brazo, Fuertes Vello, Juan del Guante» (en Cristóbal DE FONSECA, *Primera Parte de la Vida de Cristo Señor Nuestro*, Toledo, 1596, f. 107 v.).

(3) Véase José F. MONTESINOS: *Algunos problemas del Romancero nuevo*, en «Ro. Phil.», VI, 1953, págs. 231-247, sobre todo págs. 236-37.

(4) R. MENÉNDEZ PIDAL: *Romancero Hispánico* (Hispano-Portugués, Americano y Sefardí), Madrid, 1953, II, pág. 248.

romances a los antiguos, pero no a los *viejos* (es decir, populares o tradicionales), sino a los artificiosos del romancero nuevo.

Menéndez Pidal señala algo muy interesante. Los asuntos de estos romances soii nuevos. El mundo culto y oficial del siglo XVIII los reprueba, como Menéndez Pidal muestra con abundantes y autorizados testimonios. Esta actitud, que el gran maestro comparte —en su visión general e histórica de todo el Romancero—, continúa, respecto a los textos romancísticos vulgares, puntos de vista nacidos en la época romántica. Agustín Durán, editor del *Romancero General*, enfoca los *romances vulgares* (que ha recogido y editado) con prejuicios que son cifra de una ideología y una postura doctrinal muy concretas. Forman parte de toda una teoría cultural de la "degeneración" (en la que participaron muchos hombres del XIX) y que se puede resumir así: a partir del XVI, hay una continua regresión y el pueblo español, agotado su ingenio, no puede —por la opresión general— abrirse nuevos caminos intelectuales. Un fondo de corrupción moral llevaba a la vulgaridad total de los ideales artísticos (y romancísticos). Y entonces, precisamente, emergían con gran pujanza estos antihéroes (5).

Durán vuelve sobre este motivo en el Apéndice de su colección, donde justifica todas sus clasificaciones. El conjunto de los romances forma "una cadena no interrumpida de progreso intelectual". La demanda del público receptor de los romances es decisiva y está determinada por la "civilización del vulgo" que los hacía o al que se destinaban (6).

Romances vivos y, claro está, modernos, que al ser incluidos en el apartado de vulgares o plebeyos muestran la presencia, muy poderosa, del aspecto social del diálogo, ronstante a lo largo de los siglos entre texto épico y público.

Por sus temas abarcan subgéneros (religiosos, novelescos, eróticos). De todos modos, es observable que mientras que esquemas de un romance viejo pasan inalterados a otro artístico (del Romancero Nuevo) y sólo se vulgarizan en la medida en que se hacen, por ejemplo, paródicos, los romances vulgares ensayan por sí mismos esquemas que van a modificar algunos de los tradicionales, por exigencia de las nuevas figuras que los animan.

Podía intensificarse la búsqueda de las raíces de esta inclinación a la vulgaridad (atracción de la sociedad consumidora de los romances, como advirtió Durán) y que hace limitado al genero, camino de gran importancia, que únicamente podemos indicar.

(5) A. DURÁN: *Romancero General*, Madrid, BAE, I, Prólogo, pág. XXXI. La cita de Durán ha sido reproducida —y refutada— en Julio CARO BAROJA: *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid, 1969, págs. 22-23.

(6) DURÁN, *ob. cit.*, pág. XXXIX.

Es preferible señalar cómo, en ciertos romances, **continúan perdurando** las estructuras básicas épicas. Y la primera que nos asalta es la mención o ligazón **histórica** de los aconteceres **cantados** (7). Los romances que vamos a ver procuran destacar, desde los primeros versos del relato, la **consistencia** histórica de sus personajes (nacimiento, filiación y a veces **enfances** condensadas). **Podrá** argüirse que todo esto parece obvio, porque se ha pasado del plano heroico tradicional a este nuevo (igualmente lieroiro, pero de niveles y contenidos más bajos).

No obstante, el énfasis en la historicidad es **una** exigencia de las apetencias* legendarias vulgares. Mientras que los héroes medievales borran su **historicidad** -cuando la tienen— por causa de su halo legendario, los **héroes** (o anti-héroes) modernos necesitan esta historicidad para **subsistir**. Su público la exige. Y la leyenda nace en los detalles, no en la concepción del conjunto, que es, en todo momento, histórico, ajustándose a la historicidad **más** plena —más **vulgar**—, adornada, además, con los tradicionales "ojos de la historia", geografía y cronología.

El comportamiento heroico convencional suma las proezas y las **hazañas**, en tanto que el nuevo héroe necesita hechos que al **referirse** den en paradójicos (el "tristemente célebre", con que el argot periodístico califioa a los malhechores, la fama conseguida por el resonar de actos criminales, etc.). Las "maldades", las **fechorías**, son equivalentes a las hazañas heroicas (**hauts faits**, **geste**). No vamos a hablar de los bandidos, salteadores de caminos y forajidos, sino de los que son el preámbulo y que han recibido un tratamiento y **afabulación** peculiar: los **guapos**, la majeza, la matonería, que se conecta en seguida con la mala vida y el hampa, **aunque** —y el matiz es importante— no necesariamente.

La musa épica, antes de llegar al bandido y a su variante idealizada ("bandido generoso"), se ha detenido en el **guapo**, no sólo como personaje más **limpio** o más expresivamente anti-heroico, sino también como **personaje** que está al borde y en el origen de una vida totalmente temida y perseguida por la sociedad toda entera.

2. Los intitulados por Durán "romances de valentía, **guapezas** y desafueros", han sido objeto de **un** profundo estudio moderno en la aniplia visión de conjunto de la literatura vulgar (pliegos de cordel), de Julio Caro **Ba-**roja (8).

La sociedad española de los siglos **xvii**, **xviii** y parte del **xix** es la que ha dado lugar al brote de estos anti-héroes, que, respecto a sus orígenes **pura-**

(7) El factor *histórico* (presencia de hechos o personajes históricos en la épica medieval) es fundamental, aunque hoy no se valore tanto. (Véase Paul ZUMTHOR: *Essai de Poétique Médiévale*, París, 1972, pág. 456.)

(8) CARO: *Ensayo sobre la literatura de cordel*, págs. 41-70.

mente literarios e inmediatos, bien podrían venir del teatro de valentones v acaso tener precedentes en el genio de Lope de Vega, como destaca Caro.

La *valentía*, como rasgo, en que estos personajes son pródigos, extiende su campo semántico y deja de ser valor *primero* del héroe épico (*Ambedui unt merveillus vasselage* [*Chanson de Roland*, v. 1094]), previo y anterior a cualquier otro, para desembocar en algo exagerado y antisocial: el valiente de oficio, que ha de ser en todo momento fiel a su fama.

Los personajes oantados por los romances son históricos, como hemos dicho. El más famoso de todos, Francisco Esteban el Guapo (9).

Francisco Esteban, andaluz, natural de Lucena (Córdoba), ha sido cantado por cinco romances anónimos que contienen su vida. Su solar, Lucena; sus padres, "gallegos" (y por tanto, no "moriucos", sino conquistadores de Andalucía. En todo caso, cristianos [viejos], limpia genealogía, correlativa con otra gente nueva, villanos del teatro, etc., que ahora empiezan a despuntar en la literatura). Sus *enfances* son breves. Puesto a aprender el oficio de obra prima, el maestro zapatero le zurra por travieso y él se escapa, apedreándolo. La primera llamada al "ejercicio heroico" aparece con el servicio militar, donde Francisco se encuentra: un ascenso por hechos de armas. Este tema es tópico en el romance vulgar. Es nota de modernidad, por pintarnos un ejército moderno y organizado, colectividad militar, jerarquizada, tal como subsiste hoy día, en la que el valor personal destaca inmediatamente: *Hice tan notables hechos / Que alcancé a pocos días / El empleo de sargento. Y con este tema se enlaza otro, el de la deserción, que Esteban cree hoirosa: Y sobre dos que se huyeron / Me ultrajó mi capitán / Adonde todos lo oyeron.* (Pensamos en una prolongación más moderna, más matizada, culta —no vulgar— de la épica hispánica, el *Martín Fierro*, de José Hernández, con su episodio de vida militar y deserción) (10).

Una de las conexiones que aparecen como específicas en estos valientes —ilustrada históricamente por Julio Caro— es el contrabando. Esteban lo declara: *Y después, por mi provecho / Di en tratante de tabaco... Sucédense desafíos a otros guapos locales de ciudades pequeñas y de la corte, con otra serie de hechos desafortunados, terminándose el relato con la condena a galeras de Esteban (final lógico, que justifica la segunda parte prometida) (11).*

(9) *Ensayo...*, págs. 106 y ss. Caro da muchas noticias sobre este anti-héroe que eclipsó a otros, también mencionados con sus nombres y apellidos, corrigiendo la fecha de su muerte, que debió ser en 1705 y no en 1605, como dice el último de sus romances (págs. 106-107).

(10) José HERNÁNDEZ: *Martín Fierro*, «I. El Gaucho Martín Fierro», VI, vv. 989-990.

(11) Durán, en nota al final de este romance, insiste, con indignación mal contenida, en la pérdida de gusto del pueblo:

«A tal punto de degradación había llegado aquel pueblo libre, fiero y caballeroso, que en tiempos anteriores sólo oía y cantaba el heroísmo del Cid y otros célebres capitanes... ¡Qué diferencia de tiempos! En unos se entusiasmaba el pueblo con las historias de Fernán González, con las fábulas de Amadís de

En el segundo romance, Francisco Esteban es ya formalmente un contrabandista, que saca un fuerte alijo de Andalucía hacia Aragón. En este romance se maneja la "diversión narrativa", viejo recurso de estilo épico, enfilándose diversos hechos —Francisco, sus hombres, el gobernador— que la narración toma y deja, invitando al público a seguirla. (Este romance es más movido y dramático que el primero.) Al final, después de haber liberado a sus compañeros de la cárcel con un golpe de audacia, éstos lo vitorean y alcanza la apoteosis (*—¡Viva el azote de guapos! / Viva quien tiene en el mundo / Sus hechos tan laureados*), repartiendo fraternalmente el dinero y mercancía y adelantándose, como anuncio de una tercera parte, y episodio principal, el hecho de allanar la morada del presidente de la Chancillería de Granada.

El tercer romance comienza con una invocación al Cristo de la Luz, invocación piadosa de tipo juglaresco. (Ya Menéndez Pidal señalaba este carácter a los romances vulgares, siendo los modernos juglares los ciegos cantores.) Después de rondar a caballo la ciudad de Granada, entra en ella por el Triunfo (precisa topografía! y penetra en la casa del presidente, don Pablo Diante (12). Y Francisco Esteban da cuenta de su vida, respondiendo a las preguntas del magistrado. Tiene padre y su pobreza le ha llevado a abrazar su peligroso menester. Tiene hermanos, que le sirven, y está casado, en Jaén, con María Josefa, de la que tiene una hija, *que desempeña / A su padre y a su madre / En lo hermosa y lo disoreta*. Terminada la requisitoria (que bien puede recordar las variadas escenas épicas entre rey y barón o señor y vasallo), el magistrado propone que hombre de tal valor se enmiende. Pero Esteban ha recelado que el despacioso interrogatorio no sea una trampa..., aunque, si así es, ha fallado: *... pero dio / Esta vez el golpe en piedra*. Un cómplice, en la puerta de la calle, aleja a los ministros. Y entonces el anti-héroe se crece y exige que su delito sea borrado, pero lo hace suplicando. Como el magistrado se lia visto desamparado de los suyos, cede con una vaga promesa. Hay intercambio de armas (otro rasgo remotamente épico) y una cena amistosa, tras la que el guapo es invitado a dormir en casa. Pero, inseguro, no se queda. Llegan de mañana los ministros, cuando el pájaro ha volado. Al lanzarlos en su busca, al magistrado les da su descripción y añade: *Es un segundo Pulgar / que en Granada nombre deja*. (Es decir, lo compara al atrevido Pérez del Pulgar, que entró en la Granada de Boabdil y plantó, en la puerta de la mezquita mayor, una cartela con el "Ave María", proeza — naturalmente — cantada por el Romancero) (13).

Gaula; en otros con las leyendas de falsos milagros y con los desafueros de Francisco Esteban» (*Romancero General*, II, pág. 369 a).

(12) Personaje histórico. Hermano de padre del conocido poeta Juan Bautista Diamante (1625-1687), también mozo crudo y pendenciero (CARO, *ob. cit.*, pág. 107).

(13) *Romancero General*, II, núms. 1115, 1116 y 1117. El primero anónimo y los otros

El cuarto romance celebra **otro arresto** o hazaña de Esteban. El corregidor de Antequera, noticioso de lo que ha sucedido en Granada, ofrece por **él** dos mil pesos de recompensa. Francisco, **disfrazado**, se dirige a su **casa** y le pasa un pliego en el que dice tiene preso al **contrabandista** y le ha quitado su armamento. (Esto da pie a otro tópico épico: la descripción de las armas del anti-héroe, que son distintas a las del **caballero** y ya típicas del **contrabandista**, **del** bandido o de la mujer bandolera: la **charpa** con **cuatro** pistolas, el rejón en el cinto, y en la mano, el trabuco) (14). Esteban consigue que el corregidor, convencido a medias por su palabrería, le pague el dinero y le deje marchar, intentando luego devolvérselo por no parecer codicioso, lo **que el corregidor** no admite.

El quinto y último romance recopila a los dos anteriores y empieza con un propósito moralizador: la muerte, máxima justiciera, arrebatada a los hombres cuando más descuidados **están**. Y así, Esteban, **aun contrabandista**, "vivió dos años gustoso" en su propia tierra, donde no **había** cargos contra **él**. Sin embargo, un tal **Juan Komero**, mozo de garbo, es el encargado de **acabar** con **él** en una de esas peleas finales —semejante a las que nos tiene acostumbrado la filmología del *Western*—. **Francisco** Esteban, muerto a tiros, es luego ahorcado, por escarmiento, de la reja de la cárcel lucentina.

3. Las conclusiones a que puede llegarse, después de este ligero vistazo a los romances de Francisco Esteban, son varias. He **aquí** las que **nos** parecen más destacables.

1.^a El **héroe** **decide** su vocación libremente, como compelido por un hecho de sangre fortuito. **Posee** una situación normal, una familia cuya pobreza parece ser la única circunstancia **motivadora** de su situación. **Como** algunos héroes épicos, es casado y tiene hijos que viven apartados del teatro de sus fechorías.

2.^a Las hazañas del **héroe** épico se ven sustituidas **por fechorías**, que asaban por **plasmarse** más en la **intención** que en los **verdaderos hechos** (el guapo asusta **más** que obra). La fama **derivada** de sus **acciones** le precede, pero no para salvar, sino para **atemorizar**.

3.^a **Estas** hazañas no son muy variadas (ya el romance **cuarto** repite la del tercero, **cambiando** localidad y empleo del personaje) y pronto se hacen

dos de Gabriel Lobo Lasso de la Vega. En el primero se compara a Hernán Pérez del Pulgar con el **fuerte Urgel** (Ogier) **con su maza**: ejemplo convincente de cómo los héroes y motivos épicos saltan a través de los tiempos.

(14) *Charpa*: «Faja o banda de las mujeres, de los bandoleros, etc., tomado del fr. *écharpe*». ... 1.º doc. Vélez de Guevara (m. en 1644) (DCLCE, 1954, pág. 34 a). *Rejón*: «Especie de puñal» (*Dic. de Autoridades*, pág. 556). (Envía a *Cachetero*: «Especie de cuchillo corto y ancho... Hácense de diversos modos, unos son de especie de rejón con dos cortes... Usanlo los assassinos [asesinos] y gente malvada para dar con él como un cachete, de lo que tomó el nombre»; ob. cit., s. v. *cachetero*, pág. 37 a.)

monótonas. Son, ante todo, personales y por **ello** hacen pesada la narración, pidiendo, en cambio, la morosidad y el análisis de la novela.

4.^a ¿Se trata de una sub-literatura? Muy relacionado con este tipo de romance está el **corrido** mejicano (pero ya del siglo **XIX** y **XX**), que, desde el **punto** de vista de su difusión e impacto social, ha sido **analizado** por Robert Escarpit (15) y que, como los romances vulgares que hemos analizado, **continúan**, en la época moderna, esquemas, recursos y motivos de la épica medieval.

(15) Robert **ESCARPIT**: *Le Corrido Mexicain*, en «Bull. du Sém. de Litt. Gén. Littérature et Sub-Littérature», Fascicule X, Bordeaux, 1961-1963, págs. 42 y ss.