

Menéndez Pidal: la revelación del Romancero

De la rama pidalina materna recibe Ramón Menéndez Pidal la savia de la fina intención y comprensión de la lengua, la literatura y la historia de España. La vocación por las letras de Menéndez Pidal, y en general de todos los Menéndez Pidal, entronca directamente con su tío abuelo, Pedro José, marqués de Pidal, a quien Menéndez Pidal profesaba, entre todos los de su apellido, especial predilección. De hecho, en los volúmenes de estudios literarios de Pedro José Pidal ya está en germen, en embrión, la que posteriormente habría de ser la colosal y vasta obra de Ramón Menéndez Pidal¹. Efectivamente, en los estudios literarios a que me refiero está ya presente el interés vivo por nuestras Crónicas alto-medievales, especialmente la de Alfonso X el Sabio, por los cantares de gesta castellanos (“Poema, Crónica y romancero del Cid”), por los juglares y su mundo (prólogo del *Cancionero de Baena*), por los orígenes de la lengua española (“Formación del lenguaje vulgar en los códigos españoles”), por el Romancero. Precisamente, sobre este último aspecto quiero hacer ahora hincapié.

(1) PEDRO JOSÉ PIDAL, MARQUÉS DE PIDAL, *Estudios literarios* (2 vols.), Madrid, 1890.

La publicación de romances asturianos de tradición oral se inaugura en 1849 con los textos incluidos por Agustín Durán en su *Romancero General*. Se trata de versiones recordadas de su infancia por Pedro José Pidal, pertenecientes a su Villaviciosa nativa, y que, en rigor, representan la primera colección regional de romances tradicionales publicados en España, si se exceptúan las versiones andaluzas de Gallardo (1825), y muy poco posterior al primer volumen del *Romanceiro* portugués de Almeyda Garret (1843).

No obstante, a pesar del recuerdo de su niñez, Pedro José Pidal, junto con Agustín Durán, compartía la creencia de que los cantos narrativos populares se hallaban ya olvidados en la España de su tiempo. Y en 1853, en la tertulia dominguera del marqués de Pidal, se dudaba mucho de la noticia, que allí llevó Durán, según la cual existían abundantes romances en Cataluña, recogidos por el joven poeta mallorquín Mariano Aguiló Fuster (1825-1897). El propio Ramón Menéndez Pidal relata estas circunstancias: Durán se empeñó en arreglar una visita de Aguiló al marqués, aunque éste partía para Asturias aquella misma tarde, y Pidal, mientras escogía los libros que había de llevar en el viaje, exponía al joven Aguiló fuertes motivos de duda. Aguiló respondía que la tradición es más persistente de lo que se cree; precisamente movido por aquellas mismas muestras que Pedro José Pidal dio en otro tiempo a Durán, había hurgado en la memoria de una sirvienta de Cangas de Narcea y había copiado de ella varios romances caballerescos, similares a algunos de los que había recogido Aguiló, y que más tarde publicaría en su *Romancer de la terra catalana* (1893). Sorprendido Pidal, al escuchar una muestra de tales romances, dejó súbitamente los libros, fue a dar un apretón de manos al joven mallorquín, seguido de frases halagadoras, y mostrando vivo deseo de escuchar a su regreso, con más detenimiento, los romances que había recogido. “Con esta conversación, concluye Ramón Menéndez Pidal, se comienza a vencer el completo desconocimiento en que estaban todas las personas ilustradas,

lo mismo en las grandes ciudades que en los pequeños lugares, respecto a la persistencia del romancero tradicional en la memoria del pueblo".²

No cabe duda, que la antorcha, tímidamente encendida por Pedro José Pidal, fue recogida por su sobrino para concluir el maratón. Ahora bien, el estudio detenido y pormenorizado, casi exhaustivo, del Romancero ha revelado (de ahí el título de esta conferencia) a Ramón Menéndez Pidal características esenciales del origen y desarrollo de las literaturas románicas medievales. Un breve análisis de estas circunstancias nos pone en contacto con la problemática general de aquellas literaturas, tal como fue concebida por Menéndez Pidal. De ahí, que la consideración particular del Romancero nos sirva para establecer un análisis global.

El estudio del Romancero le lleva a Menéndez Pidal a descubrir y a ponerse en contacto directo con una literatura de tipo tradicional, que después de siglos sigue viva en todo el ámbito iberorrománico. Pero R. Menéndez Pidal, al establecer el concepto de poesía tradicional, ha repetido, sin que la crítica menos atenta haya reparado en ello, que en ningún momento hemos de confundir poesía tradicional con *poesía popular*; y, así, ha rechazado repetidamente el concepto romántico de "Naturpoesie" o *poesía popular*, como obra espontánea del "pueblo poeta", y, en su lugar, ha establecido con rigor el concepto, muy diferente, de *poesía tradicional*.

A menudo un grupo social o una comunidad acoge una canción de autor contemporáneo, y la incorpora a su repertorio. El canto, en este caso, puede convertirse en patrimonio común, asimilado por una comunidad, más o menos amplia. En ese supuesto, cada individuo se siente dueño del canto por herencia, lo repite profusamente, sintiéndose con autoridad para

(2) Véase R. MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero Hispánico. Teoría e historia*, vol. II, Madrid, 1953, pp. 280-281.

introducir, como co-autor, innovaciones personales. Esta poesía, variable y estable a la vez, que vive en variantes constantes, es la que se llama poesía tradicional, que en ningún momento debe confundirse con la canción popular³. Lo esencial de lo tradicional está, pues, más allá de la mera repetición o aceptación de una poesía por la comunidad; está en la re-elaboración del poema por medio de variantes.

La obra, así concebida, es por definición dinámica. Buena conciencia tenía el Arcipreste de Hita de esta característica del texto tradicional:

... E con tanto faré
punto en mi librete, mas no lo cerraré
...
Qualquier ome, que l'oya, sy bien trobar sopiere,
puede más añadir e emendar si quisiere.
Ande de mano en mano, qualquier que lo pediere;
Como pella de dueñas, tómelo quien podiere.

(*Libro de Buen Amor*, estrofas 1626 y 1629)

La obra tradicional crece, se transforma y muere. Más que una *esencia*, el texto tradicional es una *producción*⁴. Y si cada una de las variantes afortunadas de una canción tiene una fecha, un autor y un lugar distintos de las otras variantes de la misma canción, claro es que cada canción, que tiene en su nacimiento un autor determinado, en su vida tradicional son muchos los que en ella pusieron algo de su sensibilidad, de su imaginación, de su gusto; es, pues, una obra colectiva en su perduración tradicional, aunque es obra individual en la primitiva forma de su conjunto⁵. Y esto no es una simple hipótesis de trabajo. Ya vimos que el Arcipreste de Hita dejó abierto su libro, permi-

(3) Véanse, entre otros trabajos, R. MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía popular y poesía tradicional*, Oxford, 1922, reimpresso en *Los romances de América y otros estudios*, Madrid [1941], 1958 (Col. Austral); *Romancero Hispánico*, I, Madrid, 1953, pp. 44-46 y 55-57, en donde se citan además otros trabajos del autor, en ese sentido, desde 1916.

(4) Véase P. ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale*, París, 1972, pp. 75-82.

(5) R. MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero Hispánico*, cit., I, p. 49.

tiendo, a quien bien supiere trovar, adiciones y retoques al mismo. Y los deseos de Juan Ruiz se cumplieron. Las plazas de Alcalá o de Guadalajara, que conocieron las correrías del Arcipreste, fueron después el escenario en donde se declamó por los juglares el *Libro de Buen Amor*. No es ésta una afirmación caprichosa. Por fortuna, el propio R. Menéndez Pidal encontró el testimonio fehaciente en un juglar cazurro del siglo XV que, al sentir desfallecer el interés de su público, le daba una sacudida con palabras mágicas: "Agora comencemos del *Libro del Arcipreste*", seguro de que este simple anuncio hacía al auditorio regocijarse de antemano. Y al recitar algunos pasajes del *Libro de Buen Amor*, como se ve por los conservados en el breve documento, descubierto por Menéndez Pidal, el juglar se ha apropiado del texto del Arcipreste, según las normas de la tradicionalidad, modificándolo a su antojo, sin mostrar el menor cuidado de exactitud. Así, dice Juan Ruiz en la estrofa 547 de su *Libro*:

A do puja el vyno que'l seso dos meajas,
fazen rroydo los beodos como puercos e grajas;
por ende vyenen muertes, contyendas e barajas:
el mucho vyno es bueno en cubas e en tinajas.
Y así re-crea este pasaje nuestro juglar:
Desque pesa más el vino que el seso dos o tres meajas
por eso se contienen cuitas e males e barajas;
departían los onbres como picaças e grajas;
el mucho vino es bueno en cubas e tinajas,
más no acá en las cabeças.

En donde el juglar, además de introducir modificaciones y alterar el orden de los versos, mejora la oposición "puercos e grajas" en "picaças e grajas", añade un estrambote a la cuarteta para acentuar el carácter moralizador, de acuerdo con el temple especial de nuestro juglar, etc⁶.

(6) R. MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, 1957⁶, pp. 209 y 235.

Así es como se desenvuelve la que R. Menéndez Pidal ha calificado de *poesía tradicional*: una poesía variable y estable a la vez; obra de un autor culto individual, que acogida por una comunidad vive en continuas variantes de re-creación colectiva. Pero todavía podemos aducir otro ejemplo más llamativo por pertenecer a nuestro mundo contemporáneo:

En 1889 un poeta culto, Juan Menéndez Pidal (hermano de Ramón), publicaba, en el *Almanaque de la Ilustración Española y Americana* (que reimprime después en *Alalá*, y, en 1893, en *Blanco y Negro*) un poema de erudito título en latín, *Lux aeterna*, cuyas dos primeras estrofas dicen así:

¡Aulla un perro, madre,
junto a la puerta;
en cuanto aclare el día
ya estaré muerta!
- Si vas mejorando,
no digas eso...
- Por ti y por Juan lo siento,
madre adorada.
- ¿Qué ruido suena, madre?
- Los rondadores;
es sábado, y cortejan
a sus amores,
- ¿La voz de Juan no escuchas
entre esos cantos?
- Alguna igual te engaña,
porque son tantos...
- No, madre mía...
¡Y el pérfido juraba
que me quería!

El poema, muy de época, nacido al calor de un sentimiento íntimo, fue del agrado de la colectividad, que, muy pronto, lo incorporó a su acervo poético. Ya, en 1901, doce años después de la publicación del poema, *la Revista de Artes y Letras* (II, nº 38) dio a conocer la notación musical de la salmodia con que se cantaba ya entonces *Lux aeterna* en Asturias. Y el propio poeta

pudo declarar su íntima satisfacción, más tarde, en 1913, en el prólogo a una edición de sus poesías juveniles, de cómo *Lux aeterna* “por su timbre de verdadera poesía”, según sentencia de Federico Balart, habría tenido la fortuna de sobrevivir adoptada por el pueblo, refundida en versiones diversas, una de las cuales, entre multitud de romances tradicionales, se cantaba en la región del Bierzo. Y a partir de entonces el poema adquiere una extraordinaria difusión por toda España, incluidas las islas Canarias y las Baleares, en donde yo mismo he recogido versiones de Mallorca y Menorca. Se cuentan por centenares las versiones hoy conocidas, que se conservan en el archivo de Ramón Menéndez Pidal.

Claro está, que podríamos pensar en un proceso inverso, es decir, que el poeta hubiese tomado y retocado una canción tradicional preexistente. Pero se opone a ello, en primer lugar, las propias y sinceras palabras citadas del prólogo de Juan Menéndez Pidal, en las que no cabe sospechar una ingenua y simulada superchería, fácil de descubrir; en segundo lugar, el hecho de que ningún folklorista del siglo XIX haya recogido, de una canción tan ampliamente difundida en nuestro siglo, alguna versión anterior al poema publicado por Juan Menéndez Pidal, y en tercer lugar, sobre todo, la bien conocida fuente de inspiración, pues el poema del poeta asturiano bebe sus aguas muy directamente en un idilio de Tennyson, que había traducido, poco tiempo antes, en 1883, Vicente de Arana⁷, y al que sigue de cerca en cuanto al motivo temático: Una joven enferma, que presintiendo su muerte por el aullido de un perro, dialoga con su madre, expresando con angustia sus relaciones amorosas que quedarían truncadas, y todo ello dentro de un marco de relaciones semánticas, según, naturalmente, la traducción de Arana⁸.

(7) *Poemas de Alfredo Tennyson*, puestas en castellano por Vicente Arana, Barcelona, 1883.

(8) Para la génesis y tradicionalización de *Lux aeterna* véase ahora JESUS ANTONIO CID, “Juan Menéndez Pidal: De la poesía postromántica a la erudición positivista”, en *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, n° 137 (1991), pp. 299-303.

La versión antes aludida de Asturias, muy próxima a la fecha original, permanece bastante fiel al poema de Juan Menéndez Pidal, salvo en lo que se refiere a la supresión de los tres últimos versos de cada estrofa, y a la reducción de ésta a una serie regular de pareados. He aquí una muestra:

-Aulla un perro, madre, junto a la puerta;
a eso que aclare el día ya estaré muerta.
-Si te vas mejorando no digas eso...
-¡Madre mía del alma, por Dios, un beso!
¿Qué ruido suena, madre? -Los rondadores,
que el sábado cortejan los sus amores...

La versión berciana se aparta más del original: suprime varias estrofas; convierte a éstas en cuartetos con aire de seguidilla, y añade un estribillo de tres versos. Para poder apreciar cómo opera la tradición, recuerdo aquí el comienzo de esta versión del Bierzo:

Madre, un perro aulla
junto a la puerta;
antes que venga el día
yo estaré muerta.
*La pobre anciana
llora y se desespera
junto a la cama.*
Oye la voz de Juan
n'aquellos campos.
No lo creas por eso,
porque son tantos...
La pobre anciana, etc.

Tanto la versión asturiana como la del Bierzo son ya versiones tradicionales, y al ser asimilado el poema por la colectividad, la tradición poética imprime en el texto caracteres específicos. El trabajo tradicional es una continua selección. El propósito selectivo lleva a la simplicidad mediante un esfuerzo eliminador de todo lo que puede parecer superfluo o circunstancial, concentrando en la brevedad la fuerza del poema. La eliminación de toda complejidad, la inventiva sintetizadora produce en

la versión tradicional un efecto de intensidad. Y esta simplificada intensidad llega a amoldarse, en el continuo operar de las variantes -selección, rechazo o aceptación, transformación o retoque- a la forma más natural de la expresión colectiva. Pero el proceso de tradicionalización puede llevar también a la vulgarización del poema.

El rechazo a la expresión abstracta lleva, en nuestro caso, a suprimir el diálogo entre la madre y la niña mediante un largo prólogo explicativo. Véase, como ejemplo, el comienzo de la versión de Villanueva de la Fuente (Ciudad Real), que recogimos, en 1947, Diego Catalán y yo:

Una linda muchacha llamada Adela,
por el amor de Juan se hallaba enferma.
Juan juraba que la quería
y a su amiga Dolores la pretendía.
El día de su santo la regaló
un gran vestido de gran valor.
Un día estando muy triste, Adela le dice:
-Pues si es que no me quieres, pues me lo dices:
-Yo no te quiero a ti, que quiero a otra,
que mis ojos han visto que es más hermosa.
Al oír esto se desmayó, etc.

Y así continúa un largo prólogo narrativo, que conduce a la desaparición del diálogo sentimental, esencia del poema originario, entre la madre y la niña que muere de mal de amores. De esta forma, el suave y melancólico diálogo de la niña, ideado por Juan Menéndez Pidal que, en las versiones de Asturias y León, mantiene su tono lírico en selectiva simplicidad, se convierte en la tradición menos afortunada, en una narración dramática vulgar.

Tal es el proceso evolutivo de un poema de autor y fecha determinada, que, en su vida tradicional, puede mantener, y aún superar, el lirismo originario, pero puede también vulgarizar el tema.

Quede, pues, bien claro que la *poesía tradicional*, antes de difundirse en numerosas variantes, es obra de un indivi-

dual, cuya autoría se difumina y desaparece en el proceso de la tradicionalización, como muy bien observa un gran conocedor de la copla tradicional, Manuel Machado:

Hasta que el pueblo las canta,
las coplas coplas no son,
y cuando las canta el pueblo,
ya nadie sabe el autor.

Tal es la gloria, Guillén,
de los que escriben cantares:
oír decir a la gente
que no las ha escrito nadie.

Si me he detenido en este caso ejemplar, en que, al lado de una extensa tradición oral, conservamos el poema originario, de autor individual, es para dejar patente, una vez más, qué es y cómo funciona la que R. Menéndez Pidal ha llamado *poesía tradicional*, que en ningún momento hemos de confundir con *poesía popular*. La tradicionalización efectiva de este poema culto que se realiza en la España del siglo XX resulta excepcional, pues nos pone paladinamente de relieve, sin necesidad de acudir a una hipótesis, lo que es y cómo opera la *poesía tradicional*.

Finalmente, para completar el cuadro de características de la *poesía tradicional*, hemos de tener en cuenta que, además del origen culto del poema llamado a ser difundido, en sus comienzos el proceso evolutivo de la *poesía tradicional* es también culto y elitista. Antes de cantarse en las plazas o durante las fiestas populares, la *poesía tradicional* recibe música y es cantada en círculos sociales más restringidos. El Romancero se hizo tradicional en la corte de Enrique IV de Castilla, rey muy entendido en música, al decir del cronista Diego Rodríguez de Almela, y que entonaba con gusto los romances: "Cantaba muy bien de toda música, así de la iglesia como de romances o canciones, e había gran placer de oírla". Poco después, bajo los Reyes Católicos, el Romancero vive ya a sus anchas en la corte. La

estimación social del Romancero había llegado así a su más alto grado, haciéndose tradicional en la corte antes de descender a la plaza pública⁹.

Esta experiencia de una realidad actual de la vida tradicional del Romancero, adquirida por R. Menéndez Pidal, le servirá de ejemplo aleccionador para una mejor comprensión del funcionamiento de las literaturas románicas de orígenes. Y así, frente a la crítica individualista, R. Menéndez Pidal reivindica el carácter tradicional de la épica y de la lírica, tanto en Francia como en España, tradicionalidad fundamentada en textos pre-existentes a los hoy día conocidos, que permanecerían en estado latente, porque, como afirma R. Menéndez Pidal, tanto la poesía épica como la lírica, en los primitivos tiempos de las literaturas románicas, son latentes para nosotros pues los clérigos, únicos literatos que escribían, no prestaban la menor atención a la poesía en lengua vulgar¹⁰. Pero parcialmente, por circunstancias bien conocidas y que naturalmente omito aquí, algunos de estos textos han ido aflorando, viniendo así a confirmar la tesis neotradicionalista de R. Menéndez Pidal. La esencia de la neotradicionalidad, por otra parte, en la épica como en la lírica consiste en vivir en variantes, como los romances. Y esta vida tradicional se caracteriza, tanto en la épica como en la lírica, por el hecho de que cada cantor de una canción antigua, al considerarla como canción de todos, la siente como suya propia, y no puede repetirla sin amoldarla a su personal manera de sensibilidad, fantasía y expresión, mediante continuas variantes. De tal forma que los cinco manuscritos del *Roland* consonantado, por ejemplo, estuvieron a punto de revelar al individualismo bederiano, en sus inexplicables variantes, la esencia de la tradicionalidad, pero, al fin y al cabo, esa esencia sólo llegó a comprenderla con toda claridad R. Menéndez Pidal estudiando en

(9) Véase R. MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero Hispánico*, cit., II, pp. 24 y 26.

(10) Véase R. MENÉNDEZ PIDAL, *La Chanson de Roland y el neotradicionalismo*, Madrid, 1959, p. 75.

vivo las incontables repeticiones orales de la canción tradicional moderna, tal como se refleja en el Romancero Hispánico. En ese sentido, los versos correspondientes de los cinco manuscritos del *Roland* consonantado no se corresponden exactamente entre sí, y el individualismo se asombra de ese hecho, porque se ciega en considerar esos cinco manuscritos como copias de un original escrito, y no como transcripciones varias de una poesía destinada al libre canto tradicional. Las gestas son poesía para los oídos y no para los ojos; son poesía *antigua* renovada de padres a hijos, no total invención *nueva*. La esencia de la tradicionalidad en la épica debe, pues, estudiarse en ese género totalmente afín, el de los romances, que por hallarse hoy vivo puede ser observado en los medios populares más retirados, donde aún se cantan las mismas canciones de *Don Roldán y Doña Alda*, en esa tradición ininterrumpida durante siglos, en la que hemos de aprender lo que fue la tradición de los siglos medievales¹¹. De otra parte, el descubrimiento de las *jarchas* mozárabes le lleva a Menéndez Pidal a reafirmar su tesis neotradicionalista, referida también al género lírico, pues el proceso refundidor, que se observa muy claramente en los largos textos narrativos del Romancero, es perceptible igualmente en los brevísimos cantarcillos líricos¹².

Por otra parte, al lado de una tradición oral, existe también una tradición escrita. En ese sentido, la cuentística, transmitida en colecciones manuscritas, lo mismo que la narrativa de nuestras crónicas altomedievales de orígenes, en su vida tradicional, han de ser entendidas, según puso de relieve R. Menéndez Pidal, desde la perspectiva del desarrollo actual del Romancero Hispánico.

(11) R. MENÉNDEZ PIDAL, op. cit., pp. 62-64.

(12) Para más detalles, véase R. MENÉNDEZ PIDAL, "La primitiva lírica europea. Estado actual del problema", en *Revista de Filología Española*, XLIII (1960), pp. 279-354. De la refundición operada por medio de variantes en las coplas y villancicos, véase la conferencia dada en Oxford por Menéndez Pidal, en 1922, publicada bajo el título "Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española", en *Los romances de América* ("Colección Austral"), 1958, pp. 52-87.

Ahora bien, podríamos pensar que, después de veinticinco años de la muerte de R. Menéndez Pidal (circunstancia que hoy día recordamos aquí), su vieja tesis neotradicionalista habría perdido vigencia en la actualidad, relegada por obsoleta. Sin embargo, la realidad es bien distinta. En razón de la brevedad sólo recordaré aquí dos testimonios significativos, procedentes no de españoles ni de hispanistas, sino de dos especialistas de literatura medieval francesa, uno de Holanda y otro francés. Así, pues, Paul Zumthor, en 1972 (varios años después de la muerte de Menéndez Pidal), afirma:

“En ce qui concerne l'épopée la plus ancienne et sans doute les formes initiales de la poésie lyrique, force nous est d'adopter en pratique, même si on préfère les récuser en théorie, les positions du *néo-traditionalisme* de R. Menéndez Pidal¹³”.

Mucho más recientemente, en el año 1993, en un libro sobre *La Chanson de geste*, Dominique Boutet, después de descalificar la tesis individualista de J. Bédier (“l'hypothèse de J. Bédier ne tient pas plus que celle des *cantilènes*”), se expresa así:

“Le traditionalisme trouvait ainsi un nouveau départ: la confrontation avec l'épopée espagnole, dans *La Chanson de Roland et la tradition épique des Francs* de Ramón Menéndez Pidal et les travaux que cet ouvrage capital a suscités, allait lui redonner de la force¹⁴”.

Y estos trabajos que suscita la obra de Menéndez Pidal dan lugar a una “escuela neo-tradicionalista”, cuyo principal ilustrador es René Louis, y en la que figuran filólogos como J. Rychner, Pierre Le Gentil, P. Badel, y el propio D. Boutet, etc.

Claro está, que con el paso del tiempo, la tesis de R. Menéndez Pidal requiere algunos retoques y precisiones. Es necesario, en ese sentido, hacer más hincapié en la autoría indi-

(13) P. ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale*, París, ed. du Seuil, 1972, p. 68.

(14) D. BOUTET, *La Chanson de geste*, París, “Presses Universitaires de France”, 1993, pp. 38-42.

vidual del poema original antes de su tradicionalización, y conviene también limar, sin duda, un excesivo historicismo: las deformaciones infligidas en la historia no son debidas exclusivamente a las transmisiones memorísticas sucesivas, sino que, en muchos casos, son modificaciones realizadas desde el inicio, con la intención de transferir hechos actuales a episodios históricos del pasado, tal como ocurre, por ejemplo, en el *Mainet*, en donde un escritor francés en Toledo transfiere la reciente leyenda de los amores de Alfonso VI y la mora Zaida al pasado histórico de Carlomagno. André de Mandach, en otro caso, ha puesto de relieve diversas transferencias de un mundo contemporáneo de la gestión del cantar al periodo carolingio¹⁵.

Pero tales retoques y precisiones ponen, sin duda, de relieve, una vez más, la vigencia de la tesis neotradicionalista de Ramón Menéndez Pidal, que le fue revelada desde la experiencia y desde el conocimiento del Romancero hispánico.

ÁLVARO GALMÉS DE FUENTES

Universidad Complutense de Madrid

(15) Véase la serie de A. DE MANDACH, *Naissance et développement de la Chanson de geste en Europe*, vols. I-VI, Ginebra, 1961-1993.