

Paisajes de la memoria: el Romancero en ruinas

*Luis Moreno Moreno**

UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

Resumen:

El romance es una tradición de la cultura española que se conoce desde finales de la Edad Media y que ha permanecido activa hasta nuestros días. Cuando tras el Siglo de Oro el Romancero perdió el favor de los círculos cultivados, encontró refugio en la memoria colectiva de las gentes sencillas que, a la vez que continuaron cantando el romancero tradicional, fueron incorporando nuevos romances más modernos, a veces más vulgares. En nuestros días esa vasta memoria se está perdiendo y está pronta su desaparición. El presente artículo es una reflexión sobre tal pérdida; una pérdida que dejará a la cultura española mutilada de una de sus manifestaciones más singulares. El enfoque adoptado parte del pensamiento del antropólogo francés Marc Augé acerca de la memoria y el olvido. Cuando en la descripción del proceso de olvido aparezca la metáfora de las ruinas, invocaremos la voz de María Zambrano cuyas profundas y fértiles reflexiones nos orientarán hacia una mejor comprensión del fenómeno descrito.

Palabras clave:

Romancero, música de tradición oral, Marc Augé, María Zambrano, memoria y olvido.

Memory's landscapes: the «romancero» in ruins

Abstract:

The romance is a Spanish cultural tradition known since the end of the Middle Ages and that has remained active until today. After the Spanish Golden Age, when the romancero lost the cultural circles' favour, it found its place in the collective memory of simple people who kept singing the traditional romancero and gradually incorporated new romances, more modern and sometimes more vulgar. Nowadays, this extensive memory is being lost and is close to disappear. The current article is a reflection on that loss, a loss that will leave the Spanish culture mutilated from one of its most genuine manifestations. The adopted approach is based on the thinking of the French anthropologist Marc Augé about the memory and the oblivion. When in the description of the forgetting process the metaphor of ruins appears, we will make an appeal to the voice of María Zambrano, whose deep and productive thoughts will guide us towards a better understanding of the described phenomenon.

Key words:

Romancero, Music from oral tradition, Marc Augé, María Zambrano, Memory and oblivion.

La memoria es una facultad de la mente a la que es difícil aproximarse. Tal vez no sea una única facultad, sino que bajo la denominación común de memoria albergamos una serie de funciones complejas que nos auxilian en diversos momentos trayendo al instante actual todo tipo de conceptos, datos, imágenes, sensaciones, fantasías, recuerdos del pasado, etc. en una secuencia y cadencia que no siempre podemos controlar. Para describir la memoria siempre se ha recurrido a metáforas que en cada época toman prestadas imágenes del pensamiento contemporáneo. Durante el siglo pasado se concebía como un registro lineal que como una cinta magnetofónica o un microsurco iba grabando todo cuanto nos pasa o sentimos. Hoy día, en otro momento de la tecnología, es muy habitual comparar

la memoria con el gran almacén de datos que es el «disco duro» de un ordenador. Y es una comparación fructífera que nos hace entender algunos de los complejos mecanismos de esta facultad. Sin embargo, en el pasado y durante un largo periodo fue habitual una visión espacial de la memoria en la que existirían variados lugares en los que habitarían nuestros recuerdos. Una de las metáforas más afortunadas ha sido la de un inmenso palacio con innumerables habitaciones, unas frecuentadas a diario, otras caídas en el olvido, otras pocas secretas o inaccesibles sin una clave especial que las abra.

Acercarnos hoy al romancero¹ de tradición oral² es enfrentarnos a un fenómeno en trance de desaparición. Un

Recibido: 15-X-2015. Aceptado: 9-XII-2015.

* Profesor de Música. Dirección para correspondencia: aa1momol@uco.es

¹ Para una definición del Romancero puede consultarse DÍAZ VIANA, L., *El romancero*, Madrid, 1990, pp. 14 y ss. Para una clasificación de los romances, DÍAZ-MAS, P., *Romancero*, Barcelona, 1994, pp. 6-10.

² El presente trabajo tiene su origen en la reflexión que cierra el trabajo de recogida, transcripción y análisis del romancero de tradición oral de la provincia del Córdoba realizado por el autor y que constituirá su tesis doctoral.

repertorio a punto de ser olvidado, borrado de la memoria colectiva que lo ha sustentado durante siglos. En este sentido, ya es un caso ejemplar de olvido; de olvido colectivo, además. Y nos preguntamos cómo ha sido posible –y por qué– que una tradición que se ha mantenido viva durante siglos mediante la transmisión oral con periodos de enorme esplendor, con continuos florecimientos y renovaciones, vaya a terminar secándose de esta manera tan abrupta.

Hay una causa de este olvido que parece evidente: el modo de vida actual, tan distinto de aquellos que se dieron en el pasado, con la inmediatez de los medios audiovisuales que permite la rápida difusión de noticias, novedades y todo tipo de información con un propagación y alcance amplísimo, y que hace perder todo el atractivo e interés de unos relatos en los que el otrora agradable sabor de lo antiguo se va convirtiendo en un acre gusto a rancio.

Puede argüirse que el romancero ha vivido ya a lo largo de la historia otros momentos de descrédito y retraimiento y que siempre ha sabido reponerse y reconstituirse. Pero también es cierto que ya durante el tardío y lento –desesperantemente lento– proceso de industrialización de nuestro país, el romancero ha venido vulgarizándose, recluyéndose en el sector de la población más rural e iletrado, perdiendo su universalidad anterior y debilitando su aura de relato original. A todo ello, no obstante, quizás hubiera podido sobreponerse de no ser por la última vuelta de tuerca de tal proceso: la modernización, industrialización y tecnificación de nuestra sociedad se ha acelerado exponencialmente en la segunda mitad del siglo XX de un modo que jamás se podía haber sospechado, produciéndose en la vida del género humano cambios de tal calado que nos resulta cada vez más difícil reconocernos en aquello que fuimos hace tan solo unas décadas.

Esta explicación del fenómeno de olvido del romancero que se nos ofrece como obvia y que podría resumirse en la pérdida absoluta de su razón de ser y funcionalidad no es, sin embargo, tan evidente si consideramos que otras manifestaciones de nuestro patrimonio de tradición oral han sabido adaptarse a las características del momento actual integrándose en él con notable vitalidad. Piénsese por ejemplo en el flamenco, manifestación que podía compartir con el romancero la mayoría de sus potencialidades y sus hándicaps pero que ha sabido entrar en diálogo con la caleidoscópica realidad cultural actual alcanzando con ello un vigor que tampoco se supo pronosticar. Luego la pérdida no puede deberse a la vetustez de las temáticas tratadas en los textos ni a lo arcaico de las melodías ni mucho menos a la pérdida de autenticidad, de la que ambos, flamenco y romancero, pueden presumir sin complejos. Y sin embargo, mientras el flamenco exhibe

músculo mostrando la robustez de su vitalidad, el romancero permanece olvidado. Su presencia entre las gentes es tan pobre, dispersa y fragmentaria que se asemeja a un vasto campo de ruinas. El ingente trabajo de recopilación de romances que durante más de un siglo viene realizándose no hace sino convertirlos en piezas de museo que, como fósiles en el gabinete del paleontólogo, solo pueden traernos el recuerdo de una tradición que estuvo un día viva.

Trataremos aquí de reflexionar acerca de esta ausencia del recuerdo y el olvido del romancero, y lo haremos de la mano de las ideas del antropólogo francés Marc Augé, cuyas últimas reflexiones sobre cómo debe ser la antropología actual nos iluminarán en el modo de enfrentarnos a la realidad evanescente del romancero. La idea que nos ha dirigido hacia este autor es la necesidad de afrontar el abandono del romancero, que casi siempre se acompaña de lamentos apocalípticos, desde una perspectiva más favorable y la hemos encontrado en el marco conceptual del trabajo *Las formas del olvido*, en el que podemos leer ideas tan estimulantes para nuestra reflexión como la que sigue:

«Llevar a cabo el elogio del olvido no implica vilipendiar la memoria, y mucho menos aún ignorar el recuerdo, sino reconocer el trabajo del olvido en la primera y detectar su presencia en el segundo. La memoria y el olvido guardan en cierto modo la misma relación que la vida y la muerte.»³

Analizaremos bajo este prisma el trabajo de la memoria y el olvido y sus mecanismos de actuación en distintos momentos de la práctica del romancero y en esta etapa final que supone su práctica desaparición. También acudiremos a las sugestivas palabras que María Zambrano dedica a la contemplación de las ruinas, pues es una ruina la que encontramos en ese paisaje de la memoria que es el romancero.

Desde esta perspectiva, puede entenderse que el acercamiento que hacemos al romancero podría englobarse en el ámbito de la Etnoliteratura, pues como dice el profesor Manuel de la Fuente, «la Antropología debería estudiar no sólo lo que las gentes hacen, sino también lo que la vida deshace: se diría que hay un interés manifiesto por descubrir lo que una sociedad ha llegado a ser, y un olvido –preocupante en mi opinión–, de lo que sus componentes han dejado de ser (el tema del paso del tiempo y de la consideración de la vida del hombre como pérdida.»⁴, lo que parece ajustarse perfectamente a la orientación que aquí estamos adoptando. No está tan claro, sin embargo, que el estudio que aquí abordamos pueda catalogarse sin más como Etnoliteratura. Y ello por tres razones principales. En primer lugar, nos ocupamos de un corpus que además de

³ AUGÉ, M., *Las formas del olvido*, Barcelona, 1998, p. 19.

⁴ DE LA FUENTE LOMBO, M., «La Etnoliteratura como método antropológico», en DE LA FUENTE LOMBO, M., *Etnoliteratura. Un nuevo método de análisis en Antropología*, Córdoba, 1994, p. 56.

literario es musical y ambas facetas inseparables son objeto de nuestra reflexión. En segundo lugar, no se trata de una literatura o música «de autor» sino de tradición oral. Una literatura que se compone y recompone continuamente a lo largo de siglos y por ello, y esta es la tercera razón, el contenido de los textos no puede considerarse como representativo de tal o cual sociedad, sino de muchas de ellas a lo largo del tiempo. A pesar de ello, sí que reconocemos que nuestra visita al Romancero posee «el poder evocador de la obra literaria [que] le ayudará [al antropólogo] a «estar allí», lo que, como subrayaba Geertz, es principio esencial del trabajo etnográfico. Esta capacidad de evocación será especialmente útil cuando «allí» ya no exista porque pertenece a una época pasada, o las circunstancias que fueron ya no son. Será como la segunda oportunidad de hacer la etnografía que no se hizo (por la razón que fuera), o como el rescate de una etnografía que el autor literario hizo por nosotros»⁵. Aunque en nuestro caso, como hemos señalado, tal autor se pierda en el anonimato. Y es que la reflexión que vamos a iniciar aquí no parte del contenido literario de los romances que han perdurado hasta nuestros días, sino que se centra en el hecho de que una tradición que, de una u otra forma, ha sido una constante en el imaginario cultural español esté desapareciendo sin, aparentemente, dejar huella.

Comenzamos abordando la creación del propio relato que cada romance nos narra. Los romances nos cuentan historias que se encuentran entre la realidad y la leyenda. Aun cuando se trate de hechos cercanos en el tiempo, como es el caso de los romances de ciego y todos los noticiosos, y aunque abunden las fechas y topónimos que tratan de proporcionar credibilidad a lo relatado, en todos los casos constituyen una recreación de un relato en el que, desde el momento de su nacimiento, olvido y memoria han comenzado su tarea.

Hay un número considerable de romances como son los de tema clásico, los bíblicos, los de los ciclos carolingio o del Cid, etc. que se basan en relatos antiguos rememorados por el autor del romance a través de unos versos de un cantar o a partir de ciertos rasgos de los protagonistas y determinados gestos de los mismos que los hacen dignos de recuerdo. El olvido ha modelado el relato del romance y

el perfil que nos ofrecen estos hombres y mujeres del pasado queda entonces recortado en figuras de héroes. Es esta una cualidad de toda la literatura de ficción que en el romancero aparece, tal vez, acentuada.

En su historia del Romancero, Menéndez Pidal señala el hecho de que en el siglo XVI y pasado el reinado de los Reyes Católicos, tan prolífico en la generación de romances al hilo de las hazañas históricas coetáneas, hay un momento en el que «... acaba el uso antiguo de noticiar por medio del canto los sucesos impresionantes» y sin embargo, «las leyendas viejas siguieron cantadas en el romance y aún siguen hoy; además el romancero nuevo las rehízo y las renovó durante todo el siglo XVI». El propio Menéndez Pidal analiza las posibles causas que se habían apuntado como origen de este decaimiento en la práctica anterior, descartando la mayoría de ellas. No cree que se deba a la falta de materia para la idealización épica, pues «las empresas guerreras y políticas, las victorias prodigiosas, los descubrimientos, las conquistas» se suceden en ese momento precipitadamente. Tampoco le parece razonable la hipótesis de los folcloristas que apuntan hacia una temprana decadencia del romancero por el hecho de que deja de ser cantado. Pues, de hecho, hay pruebas de que el romancero nuevo era muy cantado. Igualmente descarta como causa la ausencia de la «fermentación nacional que los epicistas exigen para el desarrollo de la poesía heroica». Finalmente, encuentra la causa en el hecho de que las empresas vitales del momento se sitúan en América y Europa lo que «trasplantaba el esfuerzo español muy lejos de su casa, fuera de su ambiente secular, y lo diversificaban en extremo» lo que le resta la calidez y emotividad necesarias para «complacerse en un relato imaginativo y musical».⁶

Encontramos aquí la figura del retorno, la primera de las tres figuras del olvido caracterizadas por Marc Augé⁷, la anexión de un pasado anterior que se supone épico. Sin embargo, como nos dice el propio Augé, «no hay nada más difícil de llevar a cabo con éxito que un retorno; requiere una gran capacidad de olvido: no conseguir olvidar el último pasado o el último pasado del otro es prohibirse anexionar el pasado anterior».⁸ En efecto, para recobrar el pasado épico idealizado en el romancero, sus relatos heroicos, sus historias fronterizas, es preciso obviar el pasado reciente

⁵ JIMÉNEZ NÚÑEZ, A., «Fuentes y métodos de la Antropología: consideraciones un tanto críticas», en DE LA FUENTE LOMBO, M., *Etnoliteratura. Un nuevo método de análisis en Antropología*, Córdoba, 1994, p. 47.

⁶ MENÉNDEZ PIDAL, R., *Romancero Hispánico (Hispano portugués, americano y sefardí) Teoría e historia*, vol. II, Madrid, 1968.

⁷ Las tres figuras del olvido que Augé caracteriza tanto en los ritos de las distintas culturas como en determinados impulsos literarios serían las siguientes:

1. La del retorno o el regreso: el retorno al punto de partida, la posibilidad de recuperar un pasado anterior olvidando el presente y el pasado contiguo. Se relaciona con los rituales de *posesión* (por un dios o por un ancestro). En la literatura está asociado a los viajeros que albergan la esperanza de recuperar un día, por sorpresa, una emoción y una sensación perdidas mucho tiempo antes, como ocurre en la «Odisea» o en «El conde de Montecristo»

2. La figura del suspenso: recuperación del presente seccionándolo provisionalmente del pasado y del futuro por cuanto este se identifica con el retorno del pasado. Está asociada a los ritos de *inversión* (sexual o social). Encontramos esta pulsión del tiempo suspendido en la literatura de Stendhal.

3. La figura del comienzo: una inauguración radical que propone recuperar el futuro olvidando el pasado y aun el presente. Está presente en los ritos de *iniciación*. Augé la encuentra en las obras del hoy olvidado Julien Gracq.

⁸ AUGÉ, M., *Op. cit.*, p.72

de aquel momento⁹. Así, las hazañas llevadas a cabo en tierras americanas, que podían ser materia de grandes romances no gozaban del favor de las gentes tanto como las anteriores centradas en los últimos años de la reconquista. Por eso dice Menéndez Pidal que el romancero ya no cumple esta función de informador de sucesos. O, al menos, no en el grado que lo hizo en el pasado, porque «[s]e escribieron muchos romances sobre la conquista de Méjico, sobre las guerras del Perú o de Flandes, sobre la Liga Santa o Lepanto, pero ninguno procuró una redacción inicial tendente al estilo épico-lírico, ninguno pudo aligerar su estilo circunstanciado, ninguno llegó a popularizarse ni menos llegó a hacerse tradicional».¹⁰

Este fenómeno se reproducirá continuamente a lo largo de la historia del romancero. Aunque conservando los romances viejos, todas las épocas han aportado nuevas creaciones al género. En determinadas fases esta labor creativa fue escasa, en otras, abundantísima. En ciertos momentos, como en los años de esplendor del Romancero Nuevo o en el siglo XIX, autores literarios de renombre han colaborado con nuevos romances; en otros, como en el siglo XVIII donde florece el romancero vulgar o a lo largo del XX, ha sido el pueblo llano quien anónimamente ha compuesto sus romances. En todos los casos, hechos y personajes aparecen recortados en silueta por el estilo propio del romance. En definitiva, aparecen mitificados. En todos los casos se es consciente de que lo que se nos narra no pide veracidad, solo cierta verosimilitud. Y para conformar la historia, memoria y olvido han de hacer su trabajo.

Pese a la extrema dificultad de su campo, psicólogos y neurocientíficos avanzan a pasos agigantados en el conocimiento del cerebro y sus funciones. Casi a diario, nuevos conocimientos contribuyen a la explicación del funcionamiento de nuestro órgano más complejo. La dificultad mayor estriba en aquellas funciones del cerebro que sobrepasan el ámbito fisicoquímico y se concretan en sensaciones, sentimientos, ideas, pensamientos e imágenes creadas por el propio cerebro. Todas estas funciones mentales se ponen en juego en la actividad musical, tanto en la interpretación como en la escucha¹¹, de ahí su complejidad.

Particularmente interesante es la relación entre la música y la memoria y, aunque se anuncia como un campo muy fértil en hallazgos, la memoria musical aún no está tan estudiada como otros aspectos de la memoria. Esto se debe en parte a la especificidad humana de la música que hace que no puedan realizarse estudios con otros animales. Los pocos que se han realizado se centran en dos ámbitos: en la retención a corto plazo de elementos musicales (alturas, ritmos, motivos,...) y en la relación entre música y emoción. Muy poco se ha estudiado el funcionamiento de la relación entre la música y la memoria a largo plazo¹², aspecto este mucho más interesante por cuanto en esta relación se basan los hechos más valiosos de la experiencia musical¹³.

La actividad musical desde el punto de vista mental es, según hemos señalado, extremadamente compleja y pone en juego, junto a otras muchas facultades, diferentes tipos de memoria. Por la relación que guardan con nuestro estudio, nos vamos a referir a tres sistemas de la memoria a largo plazo¹⁴: la memoria episódica, que nos permite recordar acontecimientos particulares; la memoria semántica, que permite recordar y asociar los conceptos en los que se basa nuestro conocimiento; y la memoria procedimental, que nos permite aprender y hacer cosas.

En las encuestas que desde hace unos años venimos realizando como trabajo de campo de para el estudio del romancero y el cancionero de tradición oral¹⁵, hemos visto actuar estos sistemas de la memoria en la experiencia de canto de los romances por las informantes con las que hemos trabajado. Ante la petición que le hacemos a una informante¹⁶ de que nos cante tal romance o tal canción según la recuerde, asistimos primeramente al esfuerzo, a veces liviano, a veces arduo, por recordar el texto y la melodía. Menéndez Pidal, que tantas veces asistió a este momento lo rememora así: «...conversando de todo con los vecinos, haciendo corrillo con algunos, sentíamos nacer en ellos la confianza, y cuando la ocasión se presentaba, recitándonos nosotros versos de romances viejos, desempolvábamos su memoria, poniéndoles en tensión poética de recuerdo: “Eso lo oí a mi madre de otro modo”, “Aquí cantamos esto otro...”». Es la misma experiencia que hemos vivido nosotros en innumerables ocasiones. En

⁹ Un instructivo ejemplo de cómo un romance ha pervivido al paso de los siglos nos lo ofrece Paloma Díaz-Mas en «Los romances fronterizos y las fronteras del romancero», en BÁDENAS, P. y AYENSA, E., *Ressons épics en les literatures i el folklore hispànic*, Barcelona, 2004, pp. 53-75. Nos presenta allí el romance fronterizo de *Alonso de Aguilar* como un «ejemplo más de cómo nace, crece y se desarrolla un canto narrativo popular, adaptándose a las necesidades, los intereses y los gustos literarios de distintas sociedades en diferentes épocas. *Ibid.*, p. 69.

¹⁰ MENÉNDEZ PIDAL, R., *Op. cit.*, p. 64.

¹¹ Puede verse en PERETZ, I., «Le cerveau musical», en NATTIEZ J.-J., *Musiques 2. Le savoirs musicaux*, Arles, 2004, pp. 293-320 una revisión de los estudios acerca de la relación música-cerebro.

¹² SHELEMAY, K. K., «Musique et Mémoire», en NATTIEZ J.-J., *Musiques 3. Musiques et cultures*, Arles, 2005, p. 303.

¹³ Nos referimos por ejemplo a la posibilidad que tiene la música de despertar emociones basadas en experiencias anteriores, asociadas o no a la misma música o al hecho tantas veces comprobado de que en las enfermedades de degeneración de la memoria son los recuerdos musicales o asociados a la música, los que parecen tardar más en desaparecer. Es la memoria a largo plazo la que interviene en todas estas ocasiones.

¹⁴ Véase SHELEMAY, K. K., *Op. cit.*, p. 304.

¹⁵ Véase nota 2.

¹⁶ Nos resulta más fácil hablar en femenino de las informantes dado el altísimo porcentaje de mujeres con que nos hemos encontrado.

realidad, lo difícil es el texto, pues la melodía parece venir sola acompañando¹⁷ a un verso o a un estribillo.¹⁸ Pero una vez el tema viene a la memoria y a medida que se va interpretando, hemos podido comprobar en numerosas ocasiones que la interpretación no es fría y desapasionada, sino que las emociones surgen en la o las informantes y afloran en los gestos que aparecen en su cara y sus manos. Estas emociones están motivadas principalmente por dos posibles razones. En primer lugar, porque en general la recreación de estos cantos trae a la memoria épocas del pasado, momentos en los que fueron entonados y acontecimientos que en su mente vienen asociados a ellos. El sentimiento que este ejercicio de la memoria (la que se ha llamado episódica) produce en este caso suele ser feliz y agradable, aunque pleno de añoranza por un tiempo que pasó y, quizás, por personas que ya no están. Estos momentos de buenos recuerdos suelen acabar con la conclusión de las informantes de que pese a las carencias y penalidades que padecieron en su juventud, sabían muy bien divertirse... «mejor que los jóvenes de hoy». En segundo lugar, suele ocurrir que la propia historia que relata el romance emocione a quien lo está cantando porque se identifica con los protagonistas de la misma. También son muy eficaces las historias de los romances en esta función catártica pues nos narran hechos sorprendentes, amores ardientes, sucesos inverosímiles, reencuentros imposibles o crímenes violentos siempre con una fuerte carga pasional y sentimental que, si en la realidad actual no parecen tan prodigiosos, sí que lo eran en el momento en que nuestros informantes los aprendieron y repitieron. Aún hoy esas emociones reaparecen vívidamente en su ánimo al cantar los romances. Se nos han dado casos en que el canto del romance ha tenido que ser interrumpido momentáneamente porque las lágrimas y la emoción impedían a la informante continuar.

La segunda variedad de la memoria que vamos a considerar es la memoria semántica, la que a través de la música permite recordar ideas y conceptos con los que entender el mundo en que vivimos. Vemos en el teatro del Siglo de Oro, cómo muchos personajes se expresan incorporando en su discurso versos de romances, intactos o modificados al efecto para adecuarlos a la situación de que se trate. Esta costumbre es prueba de que el romance estaba en boca de todos, pues solo así resulta eficaz el recurso, pero también nos muestra que esas expresiones, como hoy hacen los dichos y refranes, configuran el pensamiento de quienes las emplean. Muchas veces hemos tenido la impresión al hablar con nuestras informantes de que, pese a que cuando las hemos conocido se estaban iniciando en la lectura y la escritura, eran poseedoras de un

universo de sabiduría que a nosotros nos resultaba ajeno. Como si los cantares que nos mostraban, con su rico vocabulario, sus expresiones arcaizantes y sus vetustas melodías fueran la punta de un inmenso *iceberg* de sabiduría que nos era inaccesible. En una ocasión, una de las maestras de adultos que tenía como alumna a una informante excepcional (¡llegó a cantarnos más de cincuenta romances!), nos confesó que algunos años atrás había tenido en su aula en el colegio al nieto de la informante, al que tenía bastante respeto y hasta un poco de miedo por la riqueza de vocabulario que exhibía el chico, todo él procedente de escuchar a su abuela cantarle su extraordinario repertorio de canciones tradicionales.

Y, finalmente, nos referiremos a la memoria que hemos llamado procedimental. Los romances que hemos recogido no se han aprendido mediante estudio, sino mediante escucha y repetición. Lo primero que atrae nuestra atención al mirarlos desde esta perspectiva, es el descubrimiento de que un romance es una obra maestra de la mnemotecnica. Todo parece dispuesto para ayudar a la memoria: la simetría métrica y rítmica de los versos, la monotonía de la rima única, las figuras literarias características del género: repeticiones estratégicas de palabras y expresiones idiomáticas, paralelismos, enumeraciones, aliteraciones, anáforas,... Infinidad de recursos que ayudan al intérprete –tanto a nivel consciente como inconsciente– a no perder el hilo del relato. Por supuesto, la melodía con la que se canta el romance, por su carácter reiterativo y a veces circular, también cumple esa función de ayuda a la memoria. Dice Miguel Manzano¹⁹ que lo primero que hay que tener en cuenta al acercarse a las melodías del romancero es que se trata de melodías diseñadas para el canto de un texto narrativo. Por eso se emplean tonadas sencillas, muy pegadizas, con la versatilidad necesaria para adaptarse a los accidentes métricos del texto sin romper la unidad que la repetición proporciona. Las hay de carácter más severo, otras son más líricas, pero siempre responden a esta necesidad funcional, convirtiéndose, como hemos visto, en compañeras inseparables del texto narrativo al que van unidas.

En todas estas funciones de la memoria despertadas y puestas al servicio del canto de un romance reconocemos de nuevo la figura del retorno o del regreso. Cuando a través del canto y del relato la informante se traslada a su niñez o juventud tiene que hacer abstracción del presente y de muchos años del pasado para retrotraerse a un pasado irrecuperable que, sin embargo, por unos momentos reaparece.

¹⁷ Una de las conclusiones más relevantes de nuestro estudio es que, contra la opinión de numerosos autores, la mayoría provenientes del campo de la filología, la melodía con la que se canta un romance no es un mero soporte del texto que, como tal, puede desvincularse de él, sino que cada romance tiene su correspondiente melodía o melodías, aunque es posible que cuando quien la canta no la recuerda, pueda sustituirla fácilmente por otra de otro romance, dado que la mayoría de ellos se ajustan a la misma métrica.

¹⁸ Es cosa bien sabida que, en general, es más difícil de recordar el texto que la melodía de una canción. Esta es la razón por la que desde la Edad Media a nuestros días se conserven cancioneros con los textos de las canciones confiándose en que el lector conocerá la melodía con que se entonan.

¹⁹ MANZANO ALONSO, M., «La música de los romances tradicionales: Metodología de análisis y reducción a tipos y estilos», *Nassarre. Revista aragonesa de Musicología*, n° 10(1) (1994).

Sin embargo, donde podemos examinar con mayor claridad el trabajo de la memoria y el olvido es en el proceso de transmisión del romancero. Hay romances que han tenido muy larga vida y han logrado sobrevivir en un flujo continuado de transmisión oral que los ha traído desde los albores del Renacimiento hasta nuestros días. Las versiones escritas que, diseminadas a lo largo de los siglos, se han conservado de dichos romances nos ayudan a conocer y comprender los mecanismos de la tradición oral que es la que aquí nos interesa.

Es un proceso muy complejo. En cuanto al texto, Menéndez Pidal lo cree en todo similar al proceso de transmisión, conservación y diversificación de la propia lengua y entiende que la metodología que se aplica en el estudio científico de las lenguas puede ser aplicada igualmente a la difusión de la poesía.

Desde las primeras recopilaciones de las que tenemos noticia estos problemas de variantes ya están presentes. La primera de ellas se hace fuera de España. El librero belga Martín Nucio publica en su imprenta de Amberes su *Cancionero de romances* en fecha indeterminada entre 1547 y 1549. Aunque la mayoría son reproducciones de pliegos, algunos de los 150 romances que contiene han sido tomados o enriquecidos con informadores orales que se los han cantado o recitado. Se queja incluso de «la flaqueza de la memoria de algunos que me los dictaron que no se podían acordar dellos perfectamente.»²⁰ Vemos que la memoria y el recuerdo han estado siempre presentes en el romancero. Hay un hecho que Menéndez Pidal subraya porque ha constituido un gran error en el estudio del romancero. Se trata de la multiplicidad de variantes. En sus palabras: «La tradición recogida en el siglo XVI vivía en variantes, como la de hoy». La diferencia es que en el siglo XX se han recogido y anotado todas esas variantes, mientras que en el pasado, se recogía una única versión, la que se creía más completa y menos corrupta. Siempre ha habido la creencia de que un romance es único y que existe una versión que podíamos decir de referencia. Hoy podemos decir que si en algún caso existió es imposible reconstruirla. La realidad que nos encontramos es pues la de una multiplicidad de variantes independientes de cada romance. A esto se añaden prácticas tan comunes como la hibridación de romances, la contaminación de un romance por otro o, en determinado momento, las glosas. Todos ellos juegos de la memoria.

Entre las conclusiones a las que llega Menéndez Pidal acerca del proceso evolutivo de los romances hay dos contradictorias solo en apariencia:

1. En general, «las variantes modernas no proceden de la tradición escrita, sino oral, de boca en boca, pues se apartan del texto más divulgado, o bien carecen de todo apoyo en cualquier texto impreso».²¹ De hecho, encuentra en la tradición oral variantes anteriores incluso a los textos publicados conocidos.

2. Sin embargo, conviene que ambas tradiciones, la oral y la escrita, el romancero antiguo y el moderno sean tratados como una unidad acabando con la inconexión en la que normalmente eran considerados.²² Es esta una recomendación que han seguido fielmente todos los investigadores que se han ocupado del romancero.

En lo que se refiere a la música, las cosas no son tan fáciles. Hay una diferencia trascendental entre la transmisión del texto y la transmisión de la melodía en el romancero. El texto se ha conservado mucho mejor. De hecho es esta constancia del texto en la transmisión la única razón por la que atribuimos a un romance una continuidad de siglos y lo identificamos como el mismo. Las melodías, al contrario, se alteran con mayor facilidad. Diríase que solo el texto conserva la entidad de cada romance mientras que las melodías se van adaptando a los gustos de los tiempos y las latitudes.²³ Es en el romancero sefardí donde mejor podemos constatar este hecho. Buena parte de los romances sefardíes recogidos por todo el mundo reproducen el catálogo de romances habituales en el momento de la salida de los judíos españoles de la península. En cuanto a las melodías, son tan variadas como los países y pueblos en los que los sefardíes se han establecido. Las observaciones de etnomusicólogos como Judit Cohen²⁴ nos han alertado sobre esta divergencia en la «fidelidad» de la transmisión al mostrarnos esta riqueza de estilos musicales en textos claramente vinculados. De nuevo, memoria y olvido en funcionamiento.

Pero lo verdaderamente interesante en este proceso de transmisión es el hecho de que las variantes no son reconocidas por los intérpretes; de manera que, para ellos, la versión que cantan es la auténtica. Las informantes tienen la percepción de que los romances son relatos muy antiguos

²⁰ MENÉNDEZ PIDAL, R., *Op. cit.*, p. 70.

²¹ *Ibid.*, p. 417.

²² *Ibid.*, pp. 440 y ss.

²³ Manuel García Matos trató de encontrar en su artículo «Pervivencia en la tradición actual de canciones populares recogidas en el siglo XVI por Salinas en su tratado «De música libri septem», *Anuario Musical*, nº 18 (1963), pp. 67-85, vínculos entre las melodías populares contenidas dicho tratado de Francisco Salinas y melodías actuales recogidas de la tradición oral. En nuestra opinión, las semejanzas que se dan entre unas y otras no permiten concluir como hace el profesor García Matos una «pervivencia» de tales melodías, sino tan solo de ciertos rasgos, de cierto aire que nos las hacen reconocer como familiares.

²⁴ La hemos escuchado defender esta tesis con vehemencia en su charla «De-mistificando la canción judeo-española». Véase también COHEN, J. R., «Music and Re-creation of Identity in Imagined Iberian Jewish Communities», *Revista de dialectología y tradiciones populares*, (1999), pp. 125-145.

recibidos fielmente por tradición de generación en generación. No les es posible remontarse en la secuencia de transmisión más allá de dos o tres eslabones, pero es suficiente para sustentar la ilusión de que proceden de tiempos inmemoriales.

Sabemos que no es así en muchos casos; que hay romances que no sobrepasan las cinco o seis décadas pues los hechos que relatan están documentados y fechados, como es el caso del *Crimen del barbero de la calle San Pablo* que nosotros hemos recogido. Y aun en el caso de los romances más antiguos, los que está documentada su existencia en los siglos XV y XVI, la multiplicación y superposición de variantes, las interpolaciones de unos romances en otros y muchos otros fenómenos señalados por los filólogos, prueban un laxo rigor en la fidelidad de la transmisión. Por lo que se refiere a las melodías, la fiabilidad es todavía más baja pues, como ya se ha mencionado, tienen la virtud de acomodarse con suma facilidad a los gustos y novedades de cada época.

Observamos aquí con la mayor claridad la estrategia combinada del olvido y la memoria trabajando a favor de la autenticidad del testimonio. Es un ejercicio de memoria que necesita sin embargo del olvido de ciertos detalles para poder «garantizar» la fidelidad de la transmisión y, derivada de ella, la autenticidad de lo transmitido. Es la segunda forma del olvido, la del *suspensio*, que olvida lo anterior y lo porvenir para dotar de actualidad y autenticidad a lo que se está cantando en el instante actual. Por supuesto, no es un fenómeno exclusivo del romancero. Se trata, por el contrario de un rasgo común a las expresiones musicales y literarias de tradición oral.

La tercera forma del olvido de Augé, el *comienzo*, nos parece a primera vista muy difícil de apreciar en el proceso que está siguiendo el romancero. No parece posible que esta tradición renazca en el momento actual porque debido a muchos factores, la percepción que la sociedad española actual tiene de los romances y del folclore en general (al menos de su mayor parte) es muy negativa. El mismo camino que ha conducido a la palabra ‘folclore’ a convertirse en un término despectivo ha recubierto todas las manifestaciones que se incluyen bajo su denominación de un halo de conservadurismo y vetustez que las arrinconan en reductos cada vez más pequeños. Sin embargo, la tradición oral popular conserva un sello de autenticidad que atrae a los creadores actuales que, si son sensatos, saben que consciente o inconscientemente beben de ella. Una vez más se cumple la máxima de Eugenio d’Ors²⁵: «Todo lo que no es tradición, es plagio».

No hemos de ver la muerte del romancero como un punto final, sino como un sacrificio en el rito por el que

renace transmutado. Como nos dice Augé, la memoria y el olvido guardan entre sí la misma relación que la vida y la muerte. «Vida y muerte solo se definen una con relación a la otra y la omnipresencia del sacrificio en las religiones humanas expresa esta constrictión de orden semántico. La vida de unos necesita de la muerte de otros.»²⁶ Habrá una rememoración del romancero olvidado y la veremos como un comienzo, como una inauguración radical, pero el precio a pagar es el sacrificio del pasado. Hemos de estar atentos para detectar este resurgir del romancero porque indudablemente va a aparecer transfigurado y por lo tanto irreconocible. En los párrafos siguientes ensayamos una posibilidad de inauguración.

El romancero, como tantas otras manifestaciones de la tradición oral se halla prácticamente olvidado. Siendo un género que parece diseñado para ser recordado, para su anclaje en la memoria, a primera vista sorprende menos su supervivencia durante siglos que su actual desaparición. En una primera aproximación, lo vemos como una víctima más del ansia devoradora de la modernidad que, sin volver nunca la mirada atrás, se va deshaciendo de lo obsoleto nada más aparecer la novedad, cada vez más efímera, que lo sustituye. Pero una mirada más sutil –más posmoderna– le resta gravedad a esta pérdida y nos la descubre como signo revelador de una cultura viva y plural como es la nuestra. Ante el «vasto erial de ruinas» lejos de caer en la melancolía y el lamento, asumimos el reto que se ofrece a la antropología actual: ensayamos la «disciplina del presentimiento» (Augé) mirando también hacia el futuro.

En las palabras que siguen vamos a tratar de profundizar en esta realidad del romancero descompuesto sirviéndonos de una metáfora: la de las ruinas. Marc Augé ha sentido fascinación por el enigma que las ruinas nos plantean, pero ya antes nuestra María Zambrano tuvo similares intuiciones y dedicó palabras memorables a la experiencia de la contemplación de las ruinas. Seguiremos los pasos de ambos autores para elaborar una lectura diferente del romancero que decae. El paralelismo que estableceremos nos parece razonable y justificado, pero también difícil, por cuanto hemos de sustituir el espacio físico que ocupa la ruina monumental por un espacio virtual de la memoria colectiva. Ambos espacios están siendo desalojados y están perdiendo la claridad y nitidez que tuvieron un día. Ambos están siendo invadidos por una realidad ajena que los coloniza. La contemplación de este fenómeno dará pie para una reflexión sobre la contienda humana para vencer el paso del tiempo.

Antes de nada, posicionémonos ante el prejuicio etnocéntrico con el fin de sobrepasarlo. Todo el valor y el sentido que atribuimos a las ruinas es resultado de nuestro modo de pensar occidental, pues «en los países en los que

²⁵ «Fora de la Tradició, cap veritable originalitat.Tot lo que no és Tradició, és plagio» («Glosari. Aforística de Xènius», XIV, *La Veu de Catalunya*, 31-X-1911).

²⁶ AUGÉ, M., *Op. cit.*, p. 20.

tradicionalmente trabaja el antropólogo, las ruinas no tienen nombre ni estatuto²⁷. Siempre tienen que ver con los europeos, que en ocasiones son sus autores, con frecuencia sus restauradores e, invariablemente, sus visitantes.»²⁸ Es decir, somos nosotros los que con nuestra mirada creamos la ruina porque la vemos como tal. Lo mismo ocurre con el paisaje: «no hay paisaje sin mirada, sin conciencia del paisaje».²⁹ Pero la conciencia de que somos creadores de una realidad cuyo sentido solo está en nosotros, no nos impide continuar construyéndola y extraer conclusiones de la experiencia: «...Las ruinas existen por efecto de la mirada que les dirigimos. Sin embargo, entre sus pasados múltiples y su funcionalidad perdida, lo que se deja percibir en ellas es una especie de tiempo exterior a la historia al que es sensible el individuo que las contempla, como si ese tiempo le ayudase a comprender la duración que transcurre en sí mismo».³⁰

Es decir, la contemplación de las ruinas, además de un ejercicio estético alberga una revelación, la percepción de una dimensión del tiempo diferente a la habitual. «La contemplación de las ruinas ha producido siempre una peculiar fascinación sólo explicable si es que en ella se contiene algún secreto de la vida, de la tragedia que es vivir humanamente y de aquello que alienta en su fondo... las ruinas producen una fascinación derivada de ser algo raro: una tragedia, mas sin autor. Una tragedia cuyo autor es simplemente el tiempo; nadie la ha hecho, se ha hecho».³¹

Vemos cómo la idea de tiempo aparece inmediatamente asociada a las ruinas, pero no se trata del mismo tiempo en ambos autores. Para Augé sería un tiempo puro: «el tiempo «puro» es ese tiempo sin historia del que únicamente puede tomar conciencia el individuo y del que puede obtener una fugaz intuición gracias al espectáculo de las ruinas».³² Para Zambrano, sin embargo, se trata de «un tiempo concreto, vivido, que se prolonga hasta nosotros y que aún prosigue... Tiempo de un pasado que lo sigue siendo, que se actualiza como pasado y que muestra, al par, un futuro que nunca fue, caído en el ayer y que lo trasciende... Y padecemos aun el futuro que nunca fue presente».³³ Es decir, nada de un tiempo sin historia, sino todo lo contrario, preñado de ella. Una historia que, además, se hace tragedia: «Porque ruina es solamente la traza de algo humano vencido y luego vencedor del paso del tiempo».³⁴ Y aún más, tragedia personal: «Y así, las ruinas nos darían el punto de identidad entre el vivir personal – entre la personal historia– y la historia. Persona es lo que ha

sobrevivido a la destrucción de todo en su vida y aún deja entrever que, de su propia vida, un sentido superior a los hechos les hace cobrar significación y conformarse en una imagen, la afirmación de la libertad imperecedera a través de la imposición de las circunstancias, en la cárcel de las situaciones».³⁵

Estas reflexiones sobre las ruinas son a nuestro entender aplicables a la realidad de un romancero en decadencia final. La propia UNESCO ha entendido hace algo más de una década, la necesidad de ampliar el concepto de patrimonio a ciertas realidades inmateriales y curiosamente, son prácticas literarias y musicales las más abundantes en su creciente catálogo; además de las primeras que fueron incluidas en él. Creemos pues legitimada la asimilación de las ruinas al patrimonio inmaterial que es el romancero, el cual, tras un pasado esplendoroso, hoy día sólo podemos encontrarlo en la memoria de muy pocas personas de avanzada edad que no han podido transmitirlo a la siguiente generación de la misma manera que ellas lo recibieron. Las certeras palabras de María Zambrano y Marc Augé acerca de las ruinas nos alumbran en el análisis de la realidad del romancero y nos ofrecen una nueva luz esperanzadora. Ese romancero decadente es símbolo y signo de lo que hemos sido como españoles. Hay en él ideas, actitudes, estribillos y cantinelas que los españoles vienen rumiando, mascullando y canturreando desde varios siglos atrás. De todo ello no queda en la memoria actual sino algunas ideas –quizá más de lo que parece–, unos pocos versos y ciertos rasgos melódicos que aún nos permiten reconocer como españoles o andaluces ritmos y melodías actuales. Visto así, presenta el aspecto de una ruina. Los restos de muro, capiteles caídos, fragmentos de pintura o esculturas decapitadas son aquí romances truncados, versos sueltos, giros melódicos distorsionados... ecos fragmentarios de una música que se apaga. La reflexión sobre esta realidad nos produce las mismas sensaciones que la contemplación de las ruinas. La mirada a través del romancero del pasado que fue y del futuro que no ha de llegar suscita la misma sensación de atemporalidad, la misma percepción de un tiempo «puro» o histórico, la misma visión de la tragedia de lo humano vencido y vencedor del tiempo.

¿Vencedor? ¿Dónde está la victoria? Para descubrirla hemos de echar mano de una nueva metáfora que tanto Zambrano como Augé han sabido encontrar. Muchas veces, parte del encanto de las ruinas está en el modo en que la

²⁷ Una cruel constatación de este hecho la tenemos en estos días en la destrucción de patrimonio que el Ejército Islámico está llevando a cabo en los territorios que domina. Sólo ante los ojos occidentales tal destrucción es dolorosa.

²⁸ AUGÉ, M. *El tiempo en ruinas*, Barcelona, 2003, p. 27.

²⁹ *Ibid.*, p. 46.

³⁰ *Ibid.*, p. 50.

³¹ ZAMBRANO, M., «El hombre y lo divino», en ZAMBRANO, M., *Obras completas, III*, Barcelona, 2011, p. 257.

³² AUGÉ, M., *Op. cit.*, p. 47.

³³ ZAMBRANO, M., *Op. cit.*, p. 258.

³⁴ *Ibid.*, p. 259.

³⁵ *Ibid.*, p. 257.

naturaleza las coloniza³⁶ «como un delirio de la vida que nace de la muerte».³⁷ Por eso nos defraudan las acciones restauradoras y conservadoras de las ruinas, porque traicionan su verdadera significación y, pese a su buena intención no dejan de parecernos un atentado. «Sólo el abandono y la vida vegetal naciendo al par de la piedra y de la tierra que la rodea, abrazándola, invitándola a hundirse en ella dejando su fatiga, hace que la ruina sea lo que ha de ser: un lugar sagrado».³⁸ Porque para María Zambrano la ruina que más conmueven es la de un templo y, a su vez, «toda ruina tiene algo de templo... lugar sagrado... porque encarna la ligazón inexorable de la vida con la muerte; el abatimiento de lo que el hombre orgullosamente ha edificado, vencido ya, y la supervivencia de aquello que no pudo alcanzar en la edificación: la realidad perenne de lo frustrado; la victoria del fracaso».³⁹

¿Y en nuestro caso? ¿Dónde encontramos ese medio natural que abraza y engulle la ruina del romancero? Lo vamos a encontrar en las manifestaciones musicales actuales y en nuestro caso andaluz en el flamenco. Tanto ciertos rasgos melódicos del flamenco como algunos versos sueltos y expresiones que aparecen en el mismo están tomados directamente del romancero. Cuando en los años setenta el flamencólogo Luis Suárez Ávila⁴⁰ encontró en El Puerto de Santa María unos gitanos que medio recitaban, medio entonaban⁴¹ los romances de *Gerineldo*, de *Blancaflor*, etc. supuso una novedad en el mundo de la flamencología. Representaba algo así como el hallazgo del eslabón perdido entre el flamenco y la tradición popular tradicional. Sin duda lo era, aunque no es el único, pues a través de otras manifestaciones (las saetas, las aradas, llamadas «pajaronas» en Bujalance, etcétera) se han visto las conexiones entre ambos universos de tradición musical. El caso del romancero es el más sutil. Después otros cantaores han interpretado esporádicamente versiones de romances tradicionales, como el de *Tamar* tan popular entre los gitanos y que también recogió Lorca en su *Romancero gitano*. Pero lo más interesante es la presencia en algunos cantes, preferentemente en las bulerías, de versos sueltos, expresiones del romancero que, aisladas de su contexto han perdido o incluso tergiversado su sentido, pero que se siguen cantando y guardan así la reminiscencia de la tradición del romance.

El flamenco es un fenómeno musical único y revolucionario pero no ha nacido de la nada. El sustrato del

que se ha nutrido ha sido la amplísima tradición de cantares que se encontraban en las bocas y las mentes de los andaluces y andaluzas de los siglos XVIII y XIX. Y buena parte de esa tradición se basa en el romancero. Ya en los estudios de Menéndez Pidal se adivinó esta reconversión continua de los romances describiendo un proceso que, sin salirse del ámbito de los romances, se asemeja mucho al descrito por nosotros: «Así, esas versiones pésimas, donde fermentan en descomposición tantos restos poéticos de otras edades, se nos presentan desde luego como el mantillo donde puede vegetar y florecer nueva vida artística; ellas contienen siempre, a pesar de su corrupción, una ruda apetencia de idealidad que puede germinar en todo momento...».⁴² Vemos que no falta la metáfora natural y que lo que aplica a ciertos romances recogidos en su momento (y que vale para muchos de los romances recogidos en nuestro romancero cordobés) bien puede aplicarse al flamenco, al pasado y al actual. Por consiguiente, el romancero está ahí. Transmutado, si se quiere, reciclado, reconvertido en algo que ya no es romance porque ha sido fagocitado por una tradición nueva como una ruina es engullida por el bosque que la rodea. Podríamos decirlo con María Zambrano y en su lenguaje más elevado: «la historia se ha hundido en la naturaleza y aún le sirve de pasto, como en un sacrificio ritual».⁴³ Sacrificio del romancero por el que cobra nueva vida.

Cuando Menéndez Pidal comienza a interesarse por el romancero observa con desasosiego que las versiones de la tradición oral que se van recogiendo proceden de Asturias, Cataluña, Portugal, Andalucía, ... En definitiva, de la periferia. Le duele que Castilla, solar en el que habían tenido lugar las más de las historias relatadas por los romances viejos, permanezca muda. Le duele una «Castilla sin romances». Puso mucho empeño en encontrar la veta romancera en pueblos y aldeas castellanos convencido de que habría de hallarla, y finalmente sus esfuerzos obtuvieron brillantes resultados. El desánimo, el agotamiento, la pobreza y la incultura que abatían a la población castellana no conllevaron el olvido de la tradición del romancero. Afilando su pericia y la de sus colaboradores, acertaron a encontrar también allí los informantes que conocían viejas versiones y variantes de los romances tan buscados.

Hoy nos encontramos en una tesitura bien distinta. El ingreso, por fin, de España y su sociedad en la modernidad ha alterado, aquí como en todas partes, los

³⁶ También Albert Camus celebraba esta presencia: «En este matrimonio de las ruinas con la primavera, las ruinas se han vuelto a convertir en piedras y, perdiendo el pulimento impuesto por el hombre, han vuelto a entrar en la naturaleza... Lo mismo que esos hombres a los que mucha ciencia conduce a Dios, muchos años han conducido a las ruinas a la casa de su madre». CAMUS, A., «Bodas», en CAMUS, A., *Ensayos*, Madrid, 1981, p. 54.

³⁷ ZAMBRANO, M., *Op. cit.*, p. 259.

³⁸ *Ibid.*, p. 260.

³⁹ *Ibid.*, p. 259.

⁴⁰ Véase SUÁREZ ÁVILA, L., «Corridos recogidos en 1971 en El Puerto de Santa María», en *Fiesta del Cante en los Puertos*, El Puerto de Santa María, 1971.

⁴¹ Los textos que nos cantan en estas versiones son los tradicionales, muy modificados, pero no las melodías que ya son completamente flamencas.

⁴² MENÉNDEZ PIDAL, R., *Op. cit.*, pp. 404-405.

⁴³ ZAMBRANO, M., *Op. cit.*, p. 260.

modos de vida tradicionales de manera que, lo diremos una vez más, el romance ya no vive entre las gentes, se olvida de sus memorias, se pierde irremisiblemente.

Hay quienes, ante este estado ruinoso en el que hoy aparece el romancero de tradición oral, se sienten desolados y creen en la posibilidad de alguna acción de restauración o al menos de conservación. Como ocurre con los monumentos físicos, tales empresas no conducen sino a enmascarar la realidad restándole, además, parte de su decadente belleza. En nuestra opinión el proceso es imparable. El olvido está haciendo su trabajo. Ante esta realidad no nos cabe sino consagrarnos a los ritos del tiempo que nos enseña la antropología: Rituales de *retorno* que nos permitan recuperar aunque sea momentánea e ilusoriamente la grandeza del romancero, a costa de olvidar por un momento el erial de ruinas del presente y el futuro inmediato; rituales de *suspensio* que nos permitan sentir el presente vivo de una tradición no agobiada ni por su pasado abrumador ni por su incierto futuro; rituales de *comienzo* que nos permitan concebir la inauguración de una tradición nueva aun a costa de sacrificar el pasado.

BIBLIOGRAFÍA

- AUGÉ, M., *El tiempo en ruinas*, Barcelona, 2003.
 _____, *Las formas del olvido*, Barcelona, 1998.
- BARTÓK, B., *Escritos sobre música popular*, México D.F., 1979.
- CALADO OLIVO, S., *Por bulerías. 100 años de compás flamenco*, Córdoba, 2009.
- CAMUS, A., «Bodas», en CAMUS, A., *Ensayos*, Madrid, 1981, pp. 51-87.
- COHEN, J. R., «Music and Re-creation of Identity in Imagined Iberian Jewish Communities», *Revista de dialectología y tradiciones populares* (1999), pp. 125-145.
- DE LA FUENTE LOMBO, M., «La Etnoliteratura como método antropológico», en DE LA FUENTE LOMBO, M., *Etnoliteratura, un nuevo método de análisis en Antropología*, Córdoba, 1994, pp. 51-72.
- DÍAZ VIANA, L., *El romancero*, Madrid, 1990.
- DÍAZ-MAS, P., «Los romances fronterizos y las fronteras del romancero», en BÁDENAS, P. y AYENSA, E., *Ressons èpics en les literatures i el folklore hispànic*, Barcelona, 2004, pp. 53-75.
- _____, *Romancero*, Barcelona, 1994.
- GARCÍA MATOS, M., «Pervivencia en la tradición actual de canciones populares recogidas en el siglo XVI por Salinas en su tratado «De música libri septem»», *Anuario Musical*, nº 18 (1963), pp. 67-85.
- JIMÉNEZ NÚÑEZ, A., «Fuentes y Métodos de la Antropología: Consideraciones un tanto críticas», en DE LA FUENTE LOMBO, M., *Etnoliteratura, un nuevo método de análisis en Antropología*, Córdoba, 1994, pp. 9-49.
- MANZANO ALONSO, M., «La música de los romances tradicionales: Metodología de análisis y reducción a tipos y estilos», *Nassarre. Revista aragonesa de Musicología*, nº 10(1) (1994).
- _____, «El cancionero popular de Burgos: Etnomusicología en acción.» *La cultura tradicional en la sociedad del siglo XXI: IV Jornadas Nacionales Folclore y Sociedad*, Burgos, 2009, pp. 63-106.
- MENÉNDEZ PIDAL, R., *Romancero Hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí) Teoría e historia*, Madrid, 1968.
- _____, *Romancero Hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí) Teoría e historia*, vol. II, Madrid, 1968.
- PERETZ, I., «Le cerveau musical», en NATTIEZ, J.-J., *Musiques 2. Le savoirs musicaux*, Arles, 2004, pp. 293-320.
- SHELEMAY, K. K., «Musique et Mémoire», en NATTIEZ J.-J., *Musiques 3. Musiques et cultures*, Arles, 2005, pp. 299-320.
- SUÁREZ ÁVILA, L., «Corridos recogidos en 1971 en El Puerto de Santa María», en *Fiesta del Cante en los Puertos*, El Puerto de Santa María, 1971.
- ZAMBRANO, M., «El hombre y lo divino», en ZAMBRANO, M., *Obras completas, III*, Barcelona, 2011, pp. 99-362.