



1

# El Romancero medieval

## (I. Teoría general)

Por Francisco LOPEZ ESTRADA

Catedrático de Literatura Española de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid. Especialista en literatura española medieval y del Siglo de Oro, es autor de libros como *Introducción a la literatura medieval española* e *Historia de los libros de pastores*, y ha publicado numerosos artículos sobre diversos temas de su especialidad en revistas europeas y americanas.

*Introducción a la literatura medieval e Historia de los libros de pastores*, y ha publicado numerosos artículos sobre diversos temas de su especialidad en revistas europeas y americanas.

### INTRODUCCION

#### 0.1. Finalidad de este artículo

Invitado a colaborar en las páginas de esta revista, he querido ofrecer un artículo informativo sobre un aspecto determinado de la Historia de la Literatura: el del Romancero en el primer período de su establecimiento como modalidad poética o grupo genérico, según mi denominación. El artículo se desarrolla en dos partes: una teórica, en que planteo el estudio del Romancero en su período primero; y otra, práctica, en la que comento el «Romance del rey moro que perdió a Valencia» comprobando sobre el texto algunas de las características literarias enunciadas en la parte teórica (\*). Esta parte teórica procede de la nueva revisión de mi libro *Introducción a la literatura medieval española* (que en su cuarta edición aparecerá pronto en Ed. Gredos). La parte práctica ha sido preparada para este artículo, insistiendo sobre todo en su sentido pedagógico en un doble aprovechamiento: por un lado, para que lo que digo pueda usarse, debidamente adecuado, en las aulas; y por otro lado, para que también pudiera valer como

un ejemplo, limitado a un asunto específico, de lo que concibo como unos cursos de «educación permanente». Dada la velocidad a que se desarrolla la investigación y el número de obras que aparecen en un corto tiempo, es muy difícil que el profesor dedicado a la práctica escolar pueda estar al tanto de cuanto se publica sobre un aspecto determinado de la enseñanza que explica. El problema es muy serio y apenas se concibe que se trate de un asunto de interés nacional, una de las cuestiones capitales de la Universidad. Es cierto que los problemas que hoy se plantea la Universidad son muchos, y que añadir otros es poner más leña al fuego; sin embargo, la cuestión de la «educación permanente» se tiene que plantear algún día en toda su gravedad, y tiene que contar en la lista de asuntos a los que habrá que conducir hacia una posible solución.

Este artículo mío representa sólo una mínima aportación en el campo de la literatura española, y estas líneas preliminares sirven para justificar su orientación pedagógica.

(\*) La segunda parte del artículo se publicará en el próximo número de «Revista de Bachillerato».

## 1. Significados de la palabra «romance» en la Edad Media

1.1. La palabra *romance* (sus análogos *romanz* y *román*, con el verbo *romanzar* y *romanzar*) tiene una significación polisémica durante la Edad Media; su uso para designar la forma poética que aquí se pretende establecer, aparece en convivencia con otros varios usos cuyos límites no se ofrecen siempre con claridad. La acepción más amplia del término es la que lo refiere a la lengua vernácula (o *vulgar*, según el uso medieval) de los lugares en que ésta procede del latín del Imperio Romano (1). *Romanzar* equivale a traducir del latín a la lengua moderna; así Santillana en su *Prohemio* se refiere a que sería difícil conocer cómo las ciencias de la poesía «hayan primeramente venido en mano de los romancistas o vulgares» (2); el Marqués se refiere en este caso a las ciencias que comprenden la elaboración artística del lenguaje, de la que establece los tres grados del mismo: el sublime, el mediocre ('medio') y el ínfimo. *Romanzar* sería, pues, pasar desde el grado sublime del griego o del latín a los de las lenguas provenzal, italiana y la española del Marqués, deslizando así los procedimientos artísticos de las lenguas antiguas a las modernas.

1.2. Los otros usos de la palabra *romance* con un sentido literario denotan una significación difícil de precisar con exactitud, pero que se sitúa en los límites de 'relación escrita, relato o narración, obra realizada según un criterio artístico'. Así ocurre en el comienzo del *Libro de Apolonio*, cuando el autor pide ayuda a Dios y a Santa María para que, si Ellos lo guían, «estudiar [intentar, tener el propósito de] querría / componer un romance de nueva maestría» (3). En este caso el término se refiere al esfuerzo artístico que supone el menester literario de la clerecía. Sin embargo, al final del texto del manuscrito del *Poema del Cid*, escrito por otra mano que el copista, aparece la mención: «El *romanz* es leído...», seguido de una fórmula juglaresca de petición de vino. Por tanto, en 1207 ó 1307 también el *Poema del Cid* habría obtenido la consideración de ser un *romance*, aun cuando su realización poemática hubiese sido juzgada por los autores de clerecía de menos valor artístico que los poemas que ellos escribían.

1.3. En otro sentido menos comprometido con la literatura, en el *Libro de Buen Amor* hay un pasaje en que el autor se refiere a una cuestión de Derecho Canónico sobre los casos reservados al Papa; tratar de «... decir cuántos y cuáles / serí grand el romance, más que dos manuales...» (est. 1148); en este caso *romance* significa 'relación', desde luego escrita, puesto que su extensión se compara con dos [libros] manuales. Por otra parte en el mismo *Libro de Buen Amor* se llamó *el-romance* a lo que el autor cuenta desde el mismo comienzo de la obra: «Si queréis, señores, oír un buen solaz / escuchad el romance, sosegadvos en paz...»; y a la terminación del mismo libro el manuscrito T (que aparece fechado en 1330) trae la indicación: «fue acabado este *libro*», mientras que el manuscrito S (que indica la fecha de 1343) dice: «fue compuesto el *romance*», esto es el libro entero, con toda la variedad de su contenido en metros y la prosa de los preliminares. Los tres manuscritos del *Libro* han coincidido, por otra parte, en la lección «Así, señoras dueñas, entended el romance» (est. 904); esto es, lo dicho antes es la fábula

Cancionero de  
**Romances**  
EN QUE ESTAN  
recopilados la mayor parte  
de los romances cast.  
llanos que fasta ago.  
ra sean com.  
puesto,



EN ENVERES  
En casa de Martín Nucio

Portada del «Cancionero de Romances», Amberes, sin año.

del león y del burro, una de las piezas de la obra. En este caso, es 'entendido lo que he contado, el relato'. La acepción de *romance* como 'lengua vulgar' aparece en el mismo *Libro* en la mención despectiva «abogado de romance», 'el que no conoce el latín y no puede consultar los derechos romano, visigótico y canónico' (4).

1.4. Otras veces la palabra se asocia con términos relativos a la 'historia' como en el *Poema de Alfonso XI*, en que se refiere a que los reyes godos: «dejaron por su testigo / romances muy bien escritos y crónicas hermosas...» (5). Ocurre que en otras partes la palabra se empareja con los *cantares* o *cantares de gesta*, como en la *Primera crónica general*, acabada hacia 1289: «Y algunos dicen en sus romances y en sus cantares que el rey, cuando lo sopó, que mandó...» (6). En este caso la disposición paralela de ambas palabras no obliga, por ello, a suponer su identidad completa, pues el uso fluctuante antes men-

(1) Véase Ramón MENENDEZ PIDAL: *Romancero hispánico*, Madrid, Espasa-Calpe, I, págs. 3-7.

(2) L. SORRETO: *Il proemio del Marchese di Santillana*, «Revue Hispanique», LV, 1922, página 28.

(3) Véase *Libro de Apolonio*, ed. de M. ALVAR, Madrid, F. March-Castalia, 1976 II, pág. 19 est. 1, y las concordancias; lo confirma la est. 428, donde Tarsiana dice que, después de cantar y tocar: «Tornóles a rezar un romanz bien rimado».

(4) Véase la nota de J. COROMINAS, en su edición del *Libro de Buen Amor*, Madrid, Gredos, 1967, pág. 160, quien pone en relación esta mención con lo de «abogado de fueros» (est. 320), es decir, que se vale de la ley consuetudinaria o tradicional, y, por lo tanto, no necesita la erudición en latín.

(5) *Poema de Alfonso XI*, ed. BAE, est. 146-147.

(6) *Primera Crónica general*, ed. de R. MENENDEZ PIDAL, Madrid, Gredos, 1955, pág. 375, a.

cionado permite una interpretación más imprecisa. Y otras veces el relato del *romance* se califica de 'placentero' como ocurre en las *Partidas* en que el autor se refiere a «las historias y los romances y los otros libros que hablan de aquellas cosas de que los hombres reciben alegría y placer» (7).

1.5. Más adelante, Alfonso Martínez de Toledo, en su *Corbacho* (acabado en 1438) ofrece un texto en que *romance* se encuentra emparejado con narraciones de escaso porte: «por cuanto para vicios y virtudes harto bastan ejemplos y pláticas, aunque parezcan consejuelas de viejas, pastrañas [patrañas] o romances; y algunos entendidos, reputarlo han a *fabillitas* [género poco apreciado por los cultos] y que no era libro para en plaza» (8). Ya en el mismo siglo XV ocurre otra mención, muy comentada pues se encuentra en la teoría poética del marqués de Santillana, en la parte en que trata de los grados antes mencionados de las ciencias poéticas; después de atribuir el sublime al latín y al griego, el medio, al vulgar de Italia y Provenza, escribe «Infimos son aquellos que sin orden, regla ni cuento hacen estos romances y cantares de que las gentes de baja y servil condición se alegran» (9). La mención queda imprecisa, y se ha interpretado como una posible indicación de los romances cantados.

1.6. En este amplio campo de significaciones se establece la que aquí nos importa: el romance como forma poética determinada. Esto ocurre, al parecer, en el transcurso del siglo XV. En un cuaderno del estudiante mallorquín Jaime de Odesa, fechado hacia 1421, se encuentra el primer romance, escrito en una lengua mixta (castellana de estructura morfológica, con catalanismos) que responde a los principios de esta forma poética (10). Pedro Tafur, contando sus viajes, dice que en 1437 había un ministril en Constantinopla que era muy apreciado del emperador bizantino porque «le cantaba romances castellanos en su laúd» (11).

1.7. Desde entonces en adelante, el término *romance*, aún con algunas vacilaciones procedentes de estos usos indicados, se fija para la forma métrica que estudiaremos a continuación. Muy pronto, Juan de Valdés, en el *Diálogo de la lengua* (h. 1535) aseguró la relación entre el *romance* 'forma poética determinada' y el *romance* 'lengua vernácula común' en el siguiente juicio que asegura para el primero una representación limpia del segundo: «[de los romances] en ellos me contenta aquel su hilo de decir que va continuado y llano, tanto que pienso que los llaman *romances* porque son muy castos en su romance» (12).

El fino instinto lingüístico de Valdés encuentra en el romance como forma poética una de las manifestaciones más castas (esto es, genuinas) que pueden lograrse en el romance como lengua (española, en este caso). Las dos significaciones de *romance* que habrían de perdurar hasta hoy, se han reunido así en este libro en el que se examinan las condiciones de la moderna lengua de España. Valdés predijo con acierto que la forma poética del romance sería una de las manifestaciones más claras de la lengua literaria española.

## 2. Disposición métrica y rítmica del romance

2.1. El romance tiene su base métrica en el verso octosílabo; esta base métrica se reúne en grupos de dos al fin de los cuales se sitúa la rima. Puede considerarse establecido de dos maneras:

a) Según lo considera Nebrija: «este pie [verso] de romance tiene regularmente dieciséis sílabas» (13), con una cesura intensa después del primer octosílabo. Esta consideración lo acerca a los versos medievales de la juglaría (contando con el anisosilabismo propio de estos) y con los de clerecía (contando con que la base es, en este otro caso, heptasílabo). Esto justifica su impresión sobre las páginas en series de diez y seis sílabas, que a veces se realiza para así aprovechar mejor el espacio de la línea impresa.

b) Dando entidad al octosílabo y considerando que la rima sólo actúa en los versos pares. De esta forma suele aparecer en los textos y las ediciones primeras, pues resultaba así más fácil la distribución de la composición en la imprenta primitiva, sobre todo en los pliegos sueltos. Esto lo acerca a las formas de la poesía lírica, de base octosílabo en muchos casos.

2.2. Dos cuestiones quedan por establecer: la rima y la estrofa. La rima fue sobre todo asonante, y así quedó asegurado para las formas más características. Este aspecto lo sitúa en relación con el verso épico de los orígenes. No obstante, en algunos casos se usa la rima consonante mezclada con la asonante, y aún la consonante sola, probablemente como moda divergente del uso general. Así ocurre con el romance de «Rosa fresca...», que en el mismo *Cancionero general* aparece según la forma general:

*Rosa fresca, rosa fresca, tan garrida y con amor,  
cuando yo os tuve en mis brazos no vos supe  
servir, no,  
y agora que os serviría no vos puedo ya haber, no...*  
(fol. CXXXII y v.)

Y, en otra parte, con el título de «Romance mudado por otro viejo», en que dice:

*Rosa fresca, rosa fresca por vos se puede decir  
que naciste con más gracias que nadie pudo  
escribir,  
porque vos sola naciste para quitar el vivir...*  
(fol. CXXXVI, v.)

Y en la forma «mudada», la rima es la consonante —ir hasta el fin de la composición.

2.3. El romance es obra de extensión indeterminada, pues se presenta en forma de una estrofa indefinida, mantenida por la rima; la asonancia suele mantenerse en forma continua hasta el fin, si bien en algunos casos puede producirse cambio de asonancia. En casos determinados la extensión del romance

(7) ALFONSO X: *Las Siete Partidas*, II<sup>a</sup>, 5.º, 21.

(8) Alfonso MARTINEZ DE TOLEDO: *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, Madrid, Castalia, 1970, edición de Joaquín González Muela, pág. 179, y nota 10 de la pág. 20; el trozo se encuentra en un prólogo de transición entre la parte II y la III.

(9) Marqués de SANTILLANA: *Prohemio...*, ed. citada de L. SORRENTO, pág. 29; la mención de *baja* sólo la trae un manuscrito. Véase Ludwig PFANDL, *La palabra española «romance»*, «Investigaciones lingüísticas», II, 1934, págs. 242-262; y W. C. ATKINSON, *The interpretation of «romances y cantares» in Santillana*, «Hispanic Review», IV, 1936, págs. 1-10.

(10) Véase Sylvanus G. MORLEY: *Chronological list of early Spanish ballads*, «Hispanic Review», XIII, 1945, págs. 273-287; existe una reproducción facsímil de este romance y de otras primeras manifestaciones en Ramón MENENDEZ PIDAL, *Estudios sobre el Romancero*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, pág. 446 a y siguientes.

(11) Pedro TAFUR: *Andanzas e viajes de...*, Madrid, E. Ginesta, 1874, pág. 139.

(12) Juan de VALDES: *Diálogo de la lengua*, ed. de J. F. MONTESINOS, Madrid, La Lectura, 1928, pág. 163.

(13) Antonio de NEBRIJA: *Gramática castellana* (1492), ed. de Pascual GALINDO ROMEO y Luis ORTIZ MUÑOZ, Madrid, CSIC, 1946, pág. 51.

aparece dividida en grupos de cuatro versos, que establecen cada uno una unidad interior, sin que por esto se cambie la continuidad de la asonancia.

2.4. La base métrica del octosílabo es la medida dominante del verso, y la más característica, pero el verso puede a veces manifestar ligeras oscilaciones en su medida, mucho menores que las del verso épico; la fluctuación oscila sólo entre 7 y 9 produciéndose una «ametría atenuada» (15). Otra característica es que la rima admite la —e paragógica, análoga en su constitución morfológica a la del verso épico (o sea, que puede ser etimológica —*besare*— o mero recurso métrico —*dane* por 'dan', con la alternancia de formas —*paz*[e] con *traen*).

2.5. Dentro del octosílabo, Tomás Navarro reconoce tres órdenes rítmicos:

a) el trocaico: òo óo òo óo

*Helo, helo por do viene  
el infante vengador...*  
(«El infante vengador»)

b) el dactílico: óoo òoo óo

*Pláceme, dijo Rodrigo,  
pláceme, dijo de grado...*  
(«Jura de Santa Gadea»)

c) el mixto TD: o] óo òoo óo

*Que yo tenía una hermana,  
de moros era cautiva...*  
(«La cautiva»)

d) el mixto DT: o] óoo òo óo

*En medio de todas ellas  
está la del renegado...*  
(«Bobalías el pagano»)

El efecto rítmico del trocaico es «lento, equilibrado y suave»; el del dactílico «produce efecto rápido y enérgico, apto para el énfasis y el mandato», y los mixtos «de movimiento más flexible se acomodan a los giros del relato y del diálogo» (15).

Estas modalidades se mezclan en la línea del desarrollo del romance, que es, por tanto, polirrítmico en conjunto, acomodándose la variedad al desarrollo del significado y sirviendo para subrayar con el ritmo del verso las situaciones que expresa la pieza.

2.6. Un uso que se hizo bastante general en los romances de los comienzos del período renacentista fue el de estrofas adicionales que se situaban al final o en medio del desarrollo de la pieza; estas eran formas métricas populares y cultas (llegaron a ser versos de métrica italianizante), y su dimensión iba desde ser breves hasta convertirse en el motivo de la poesía pasando el romance a ser el arranque o el cuadro de la pieza. Si estas estrofas eran breves, e intercaladas a intervalos regulares, se convertían en estribillos. Estos recursos, propios de autores que querían dar una novedad al uso métrico del romance, contribuyeron a crecer su carácter lírico.

Otro recurso métrico que conservó algunas versiones antiguas de romances fue el de la glosa: el poeta elegía un romance y dividía el texto en partes. Escogiendo para la glosa una estrofa adecuada (por ejemplo, décimas), situaba estas partes del romance al fin de cada estrofa, de manera que estas partes presentaban una doble rima en cada uno de estos

versos: la del romance que era objeto de la glosa, y la que le correspondía en la estrofa.

2.7. Hay que contar de una manera fundamental con que el romance es una forma literaria que está sustancialmente unida con la música. En este sentido algunas de las primeras manifestaciones del romance aparecen referidas a su interpretación como cantos acompañados con instrumentos, y se documentan en cancioneros musicales. En tales casos, la unidad melódica contiene dieciséis sílabas (y, por tanto, la disposición es la de pareados sucesivos); o bien en grupos de treinta y dos sílabas (en los que la disposición es la de parejas de pareados de versos de dieciséis sílabas). El progreso de la melodía y de la letra pueden no ir paralelos, pero manteniendo el ritmo constituido por los cuatro octosílabos. Así, por ejemplo, en su estudio sobre los vihuelistas, D. Devoto nota que el romance I, de Alonso Mudarra, aparece con esta disposición relacionando letra y música:

Primera estrofa aplicada a la música.	$\left\{ \begin{array}{l} \textit{Durmiendo iba el Señor} \\ \textit{en una nave en el mar} \\ \textit{sus discípulos con El,} \\ \textit{que no lo [o] san recordar.} \\ \textit{El agua con la tormenta,} \\ \textit{comenzóse a levantar...} \end{array} \right.$	Segunda estrofa.

La organización, la melodía y la palabra es:

música	A	A	A'	A'
verso	1-4	3-6	5-8	7-10

Por tanto, la consideración del carácter musical del Romancero es fundamental para el estudio de esta forma poética puesto que sobre el ritmo de la palabra actúa el ritmo de la música acompañante (16).

### 3. La documentación inicial de los textos romanceriles.

3.1. La especie poética que se sitúa bajo la denominación de *romance*, obtuvo gran fortuna en la literatura española, y aparece documentada desde la Edad Media hasta nuestros días. Los romances se conocen por medio de los textos escritos o impresos, y por medio de la exploración folklórica, desde que ésta se formuló con un criterio científico; y además se le aplica la tesis de la poesía tradicional para unir así el texto documentado con la pieza recogida por medio del folklore y poder reconstituir de esta manera la riqueza de sus manifestaciones desde los orígenes hasta hoy, tanto en el caso de la poesía oral, como en la escrita, anónima o de autor. De este extenso conjunto aquí sólo me toca referir las cuestiones que corresponden al desarrollo del Romancero en el período medieval contando con que este corte rompe una perspectiva que hay que considerar continua, y en la que muchas veces es imposible situar una limitación temporal como la que aquí propongo (17). En

(14) Tomás NAVARRO: *Métrica española*, 3.ª ed., Madrid, Guadarrama, 1972, pág. 75.

(15) *Idem*, págs. 71-72.

(16) Véase Daniel DEVOTO: *Poésie et musique dans l'oeuvre des vihuelistes (notes méthodologiques)*, «Annales musicologiques», IV, 1956, pág. 92.

(17) Un punto de partida para el estudio moderno del romancero es el libro de Manuel MILA Y FONTANALS *De la poesía heroico-popular castellana*, Barcelona, C.S.I.C., 1959, edición preparada por Martín de Riquer y Joaquín Molas, que reproduce la de Barce-

efecto, el Romancero fluye desde el Medievo hacia los siglos siguientes en forma abierta y creadora y, sobre todo, recreadora. Por esto resulta la más intensa vía de comunicación por la que todo cuanto reunió el Romancero en la Edad Media (tanto en el aspecto formal como en el de los contenidos) pasará a las épocas siguientes; en ellas, este Romancero de orígenes medievales se mantuvo en unos casos, y en otros se rehizo e imitó, adaptándose a sucesivos criterios artísticos a causa de las modas.

3.2. Dentro del cuadro general de la literatura de la Edad Media, las manifestaciones poéticas que se acogen en el romance se pueden considerar como obra de dimensión media, o sea que se sitúa entre el poema extenso de la juglaría o de la clerecía y la pieza breve de la lírica popular o cortés. El romance se conservó por diversos cauces relacionados entre sí: la vía folklórica (que fue fundamental en su difusión y mantenimiento), la divulgación profesional (propia sobre todo de juglares y ministriles y toda suerte de intérpretes), y la vía cortesana (que acabó por darle firmeza artística), con las correspondientes modalidades de escritura textual. Por otra parte, su dependencia con la música es un factor importante, tal como se dijo, sobre todo en la época medieval (18). Por entre esta variedad de cauces, el romance acabó por lograr un curso propio en el dominio literario del texto escrito e impreso, que adoptó el nombre colectivo de *Romancero* (19).

Iona, 1874; tratando conjuntamente poemas épicos y romancero, establece una erudita exposición de la bibliografía sobre el asunto; en esta obra se basaron, absorbiendo y ampliando los datos Menéndez Pelayo y Menéndez Pidal. El estudio más amplio e informativo sobre la materia es el de Ramón MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero Hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí) Teoría e historia*. Madrid, Espasa-Calpe, 1953, (2 tomos). Teniendo en cuenta las fechas de su primera aparición (1890-1908), la parte de la *Antología de poetas líricos castellanos* del «Tratado de los romances viejos» de Marcelino MENÉNDEZ PELAYO (Tomos VI a IX de la edición de *Obras Completas*, Santander, Aldus, 1944-1945) constituye un gran corpus sobre el Romancero que recoge la *Primavera y Flor de Romances* de Fernando José Wolf y Conrado Hofmann (1856), corregida y adicionada por Menéndez Pelayo. Un resumen general de las cuestiones del romancero primitivo se encuentra en David W. FOSTER, *The Early Spanish Ballad*, Boston, Twayne, 1971, con un muestrario comentado de los diversos grupos de romances con versión inglesa y bibliografía fundamental comentada. De los estudios sobre el Romancero en Historias generales menciono el de Manuel GARCÍA BLANCO, *El Romancero*, en la *Historia general de las literaturas hispánicas*, Barcelona, Vergara, 1953, II, págs. 3-51, y la parte que Manuel ALVAR dedica al Romancero en la *Historia de la Literatura española (hasta siglo XVI)*, Madrid, Guadalupe, 1974, I, págs. 222-243. Los trabajos de carácter general y teórico de Ramón MENÉNDEZ PIDAL se han recogido en los *Estudios sobre el Romancero*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973. Diego CATALAN MENÉNDEZ-PIDAL ha reunido los estudios sobre este período en *Siete siglos de Romancero (Historia y Poesía)*. Madrid, Gredos, 1969. La cuestión de la tradición, en relación con varios aspectos del romancero medieval, se expone en el libro de Manuel ALVAR, *El Romancero. Tradicionalidad y pervivencia*, Barcelona, Planeta, 1974, 2.ª edición. Manuel Alvar realizó una antología con estudio preliminar en *Romancero viejo y tradicional*, México, Porrúa, 1971. Otra antología, *El Romancero*, Madrid, Narcea, 1973, contiene un prólogo informativo de Giuseppe di STEFANO y los textos conservan las grafías antiguas, con ligeras modificaciones; y otra es *El Romancero viejo*, Madrid, Cátedra, 1976, con prólogo de M. DÍAZ ROIG, con grafía modernizada en los textos.

(18) Para una información sobre la música del Romancero véase el apéndice *Ilustraciones musicales* de Gonzalo MENÉNDEZ-PIDAL, situado al fin del tomo I del *Romancero hispánico* de R. MENÉNDEZ PIDAL, obra citada, págs. 367-402. Una amplia colección de melodías modernas de los romances se encuentra en Kurt SCHINDLER, *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*, New York, Hispanic Institute, 1941.

(19) El estudio sistemático de la conexión entre el folklore y el romancero parte de un estudio de 1920 de MENÉNDEZ PIDAL, que se ha publicado, junto con otro de Diego CATALAN y Alvaro GÁLMEZ, en el tomo *Cómo vive un romance. Dos ensayos sobre Tradicionalidad*, Madrid, Anejo LX de la «Revista de Filología Es-

## ROMANCE DEL REY

Moro que perdió a Valencia.

**H**Elo/helo por do viene  
el moro por la calçada  
cauallero ala gineta  
encima vna pegua baya  
borgegues marr oques  
p espuela de oro calçada  
vna adarga ante los pechos  
p en fu mano vna zagaya  
mirando estaua a valencia  
como esta tan bien cercada  
o valencia/o valencia  
de mal fuego seas quemada  
primero fupste de moros  
que de christianos ganada  
si la lança no me miente  
a moros seras tornada  
aquel perro de aquel Cid  
prenderelo por la barua  
su muger doña ximena  
sera de nu captiuada  
su hija Vrraca hernando  
sera mi enamorada  
despues de yo harto della  
la entregare a mi compañia  
el buen Cid no esta ran lexos  
que todo bien lo efuchaua  
venid vos aca mi hua  
mi hua doña Vrraca  
dexad las ropas continas  
e vestid ropas de pafcau  
aquel moro hi de perro  
deteneme lo en palabras  
mientra yo enfillo a Bauicca  
p me ciño la mi espada  
la donzella muy hermosa  
se paro a vna ventana  
el moro desque la vido  
desta fuerse le hablara  
ala te guar de sefiora  
mi sefiora doña Vrraca  
affi haga a vos sefior  
buena sea vuestra llegada  
Siete años ha rep siete  
que soy vuestra enamorada  
otros tantos a sefiora  
que os tengo dentro en mi alma  
ellos estando en aquesto  
el buen Cid que assomaua  
a dios a dios mi sefiora  
la mi linda enamorada  
que del cauallo Bauicca  
yo bien oygo la parada  
do la pegua pone el pie  
Bauicca pone la para  
alli hablara el cauallo  
bien opreps lo que hablaua  
rebenstar deua la madre  
que a su hino no esperaba  
siete bueltas la rodea  
al derredor de vna xara  
la pegua que era ligera  
muy adelante passaua  
fasta llegar cabe vn rio  
adonde vna barca estaua  
el moro desque la vido  
con ella bien se holgaua  
grandes gritos da al barquero  
que le allegasse la barca  
el barquero es diligente  
ruuo se la aparejada  
embarco muy presto en ella  
que no se detuu nada  
estando el moro embarcado  
el buen Cid que llego a agua  
p por ver al moro en saluo  
de tristeza rebenstana  
mas con la furia que tiene  
vna lança le arroiaua  
p dixo recoged mi perno  
arrecogedme esta lança  
que quiçatiempo verna  
que os sera bien demandada.  
Fin.

3.3. El Romancero, palabra que valió para designar una reunión de romances, aparece en el siglo XVI, y se asegura con la publicación del gran *Romancero General* de 1600 (20). La primera colección exclusiva formada por romances se había llamado *Cancionero de romances* (Amberes, h. 1547) (21); antes los romances estuvieron presentes en colecciones poéticas, como el *Cancionero musical de Palacio* (período de los Reyes Católicos) y en el *Cancionero General* (desde 1511). Durante la primera mitad del siglo XVI los romances, reunidos con obras líricas diversas, algunas de origen tradicional, alcanzaron una gran difusión en los pliegos sueltos de la primera imprenta popular.

De este proceso de difusión resulta que el Romancero ya había alcanzado en la segunda mitad del siglo XV un alto índice de popularidad. Unido a la conservación y propagación folklórica, pasó a formar parte de los repertorios cortesanos, tanto por su incorporación a las piezas de moda en interpretaciones musicales como por su escritura en los *cancioneros* y luego por su impresión en los pliegos y en los libros. En tiempos del reinado de Enrique IV (1454-1474) el romance se canta en la Corte, y hay después noticias de que la reina Católica se enternece oyéndolos entonar. Convertido así en obra que se beneficia del progreso análogo de la lírica popular, el romance salió de la Edad Media con una gran fuerza poética, adaptable a los más diversos medios sociales de público. Para comprender mejor este triunfo, conviene recordar la opinión que en 1449 había puesto de manifiesto el Marqués de Santillana en su *Prohemio*; al clasificar en tres estilos la literatura dejó —como ya se ha dicho— para el grado infimo los *romances* y cantares con que se alegraban las gentes de baja y servil condición (22).

Contando con que Santillana pudo usar la palabra en alguno de sus sentidos más amplios, esta progresión social del romance es necesaria para su afirmación como género poético.

#### 4. Poesía épica y Romancero

4.1. Por la complejidad propia de sus orígenes, el Romancero es una modalidad difícil de fijar en cuanto a su desarrollo temporal. No puede saberse con certeza cuáles fueron cronológicamente los primeros romances ni su carácter, y muchos de los que se consideran como antiguos sólo se testimonian sobrepasado el período medieval, por conjeturas en relación con el conjunto del Romancero.

Esta dificultad hizo necesario formular de una manera hipotética la iniciación de la corriente poética, relacionándola con las formas existentes de la épica y de la lírica en la situación paralela. Estas hipótesis sitúan la valoración de los datos en juego: a) o en la posible relación entre el romance y otra forma preexistente que condicionase su aparición (tesis diacrónica); b) o en la función determinante del romance que por sí mismo modela la materia argumental, cualquiera que sea su procedencia.

4.2. Por una parte, Menéndez Pidal estudia los romances que por su contenido pueden enlazar con los poemas de asunto análogo, existentes en la épica medieval. De esta manera establece la relación entre esta épica y lo que es el romance, la nueva forma poética cuya contextura aparece encauzada por una intercomunicación de procedimientos de versificación y de materias. Los procedimientos de versificación sí son comparables; las series épicas

asonantes quedan cerca de la métrica romanceril, y el anisosilabismo de las canciones épicas se aproxima a la «ametria atenuada». Por otra parte, la materia épica se trasvasó asimismo a las Crónicas; y queda también como gran fuerza operante lo que fueran los efectos de la difusión juglaresca de los poemas, verificada sobre públicos que mantenían la tradición de esta poesía. La recitación continuada de los poemas establecería entre los públicos una selección en los mismos o en partes de ellos, consistente en unas preferencias que pudieron guiar los criterios de la difusión juglaresca. Los públicos asegurarían —según Menéndez Pidal— esta persistencia dentro de la tradición; y la aparición de los romances como tales piezas poéticas independientes dio menos cauces a las materias épico-heroicas y a las que se les añadieron dentro de estas manifestaciones de la hazaña heroica.

4.3. Estableciendo así una relación entre la épica juglaresca y los romances, Menéndez Pidal asigna al juglar una función en el proceso de convertir la estructura del poema épico en la del romance, modalidades poéticas que evidentemente son distintas; se trata de explicar el paso de lo que, en líneas generales, es la obra de gran extensión y trascendencia colectiva que constituye el poema épico, a la obra de extensión media y resonancia individual que es el romance. Este proceso pudo llevarse a cabo porque los juglares eligieron para sus recitaciones los trozos que ellos sabían que el público escuchaba con más gusto, y los redondeaban buscando una entidad poética adecuada; por otra parte, la necesidad de renovar los repertorios les condujo a poetizar los argumentos carolingios y bretones, los de las historias romanas, y también por esta vía los que procedían de las baladas europeas. La adopción cada vez más firme del molde resultante, hizo que se asegurase lo que iba siendo cada vez más romance y menos poema épico. Toda esta variedad confluyó en lo que Menéndez Pidal llamó romances *juglarescos*, que son más extensos que el término medio de los otros, con predominio de la narración, que manifiestan ser obra de un profesional que conocía a fondo los gustos de estos públicos, en los que se acusa, cada vez más, la presencia de los caballeros y de los círculos cortesanos.

4.4. Así asegurado este cauce poético para el romance, fue en él donde obtuvieron expresión los asuntos de las banderías señoriales (sobre todo en relación con el rey don Pedro, muerto en 1369) y también los referentes a los hechos de la guerra con

pañola», 1954, cuyos respectivos títulos son: «Sobre Geografía Folklórica. Ensayo de un método» y «La vida de un romance en el espacio y el tiempo» referente a los de «Gerineido» y «La boda estorbada»; también, el estudio de MENÉNDEZ PIDAL en *Estudio sobre el Romancero*, obra citada, págs. 217-323. Por su parte, Daniel DEVOTO en *Sobre el estudio folklórico del romancero español. Proposiciones para un método de estudio de la transmisión tradicional*. «Bulletin Hispanique», LVII, 1953, págs. 233-291, pone de relieve los factores individuales, de carácter psicológico, que intervienen en el proceso. Diego CATALAN, en el artículo *El «motivo» y la «variación en la transmisión tradicional del Romancero*, «Bulletin Hispanique», LXI, 1959, págs. 149-182, defiende el empleo del método geográfico, aún contando con las invenciones individuales en el curso de la transmisión.

(20) La colección completa de las fuentes de este Romancero de 1600 fue publicada por Antonio RODRIGUEZ-MOÑINO, *Las fuentes del Romancero General*, con notas e índice, Madrid, Real Academia Española, 1957, en doce volúmenes.

(21) Ramón MENÉNDEZ PIDAL publicó, con un prólogo, una edición facsimilar de esta importante colección (Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1914; reimpresión, Madrid, C.S.I.C., 1945).

(22) Marqués de SANTILLANA: *Prohemio*, ed. cit. de L. SORRENTO, pág. 29.

el moro hasta la rendición de Granada. En estos casos cabe establecer una fecha, que es la del hecho que el romance cuenta, a partir de la cual pudo aparecer la pieza poética.

4.5. De los romances indicados son de procedencia heroica los relacionables con los poemas medievales, y los que otros participan de esta procedencia en grado menor. Se puede aplicar a ellos, en esta interpretación de Menéndez Pidal, lo que él dice en relación sobre la continuidad de la presencia del tema heroico: «Es que ese gusto romancístico por los temas heroicos es el mismo que sostuvo la vida de las gestas desde el siglo X al XV; es que todas las gestas se hicieron romances; es que la epopeya se hizo romancero» (23).

4.5. Aun contando con la solidez de la teoría expuesta por Menéndez Pidal, algunos críticos han insistido en señalar que con el estudio de los romances de tema épico-heroico no se cubre más que un aspecto del Romancero. Y, por otra parte, la relación entre el poema (como ocurre en el caso del *Poema del Cid*, el único relativamente completo) y el romance no aparece en la mayor parte de las ocasiones claramente determinada, sino a través de acondicionamientos que filtran una «materia argumental» (24). Hay que tener, pues, en cuenta, que estas diferencias son constitucionales en el romance; como señala P. Bénichou importa considerar «la libertad creadora con que pudieron formarse los romances viejos, aún de los temas más venerables» (25). En el proceso habría que contar, además, con la «combinación de muchos o la reinvención de otros nuevos a partir de recuerdos incompletos» (26). Por su parte, Menéndez Pidal se empeña en que lo importante es encontrar las líneas guidoras del proceso que conduce hacia las formas más idóneas del romance. La orientación del crítico busca el conjunto de este progreso a través de las variantes, aun sabiendo que no se detiene en las versiones mejores y que la cronología es muy difícil de fijar.

Otros críticos no estimaron que el proceso propuesto fuese tan decisivo para los efectos de la idoneidad poética del romance, y prefieren considerar el efecto de un acto creador sobre una materia argumental conocida de todos, y no el lento proceso de una transformación; si bien pudo partirse de un conocimiento de los poemas épicos como fondo, el romance resultaba una obra de diferentes características. Así escribe Vossler: «Es cierto que la forma de los romances está emparentada con la del *Cantar* por nexos históricos, pero se alza frente a ella como algo nuevo y original, así como el niño es algo nuevo, no un fragmento de sus padres, no un producto de su desmigajamiento» (27). No es el Romancero un «campo de ruinas épicas», según la expresión de Heinrich Morf; y si en una primera impresión puede parecer que la variedad de romances sobre asuntos que en la épica pudieran haberse dado reunidos, ofrece un aspecto fragmentario, dice Vossler que «se trata de ruinas artificiales, no de edificios desplomados que tal vez pudieran reconstruirse y restaurarse; son velos y sombras pintados, y ningún corrosivo filológico sería capaz de desecharlos para volver a la prístina pintura» (28). En relación con el caso de los romances épicos-históricos, donde este proceso habría de resultar más aparente, hemos de ver que el hecho sustantivo será la confluencia de los temas hacia el estilo general del Romancero. Ahora pasaremos a considerar el caso de las relaciones del Romancero con la lírica.

## 5 «Balada», poesía lírica y Romancero

5.1. W. J. Entwistle escribió un importante estudio sobre el grupo genérico de las *ballads* europeas; el término inglés se aplica al estudio de las *romance ballads*, y entre ellas al grupo español (29). El hecho de que Entwistle haya sido profesor de español en Oxford hizo que la parte española se hallase bien representada en el conjunto. El estudio de esta parte española se verifica sobre el Romancero, con lo que básicamente *ballad* equivale en la literatura española a romance; en comparación con los paralelos franceses e italianos, que son cantos de origen lírico, los españoles son sobre todo narrativos, de tono objetivo, austero, intensamente dramáticos (más que las *víser* escandinavas y otras baladas europeas), con una impresión de historicidad, una ausencia de elementos sobrenaturales y con un estilo singularmente uniforme. Entwistle trata de los romances épico-históricos en la gran variedad antes mencionada, y también de los que tienen asuntos procedentes de Francia, de los libros carolingios y bretones de caballerías, y de los semi-carolingios, que son baladas internacionales situadas en un contexto carolingio (como el «Conde Alarcos», «Don Dirlos» y «Gaiferos»), de origen germánico a veces; otros asuntos son variados como el de la malmaridada, el del prisionero, «Rosa fresca», etc. El Romancero se muestra, pues, como la modalidad poética que en España recibe y rehace la compleja materia baladística europea.

5.2. La recepción mencionada dio sus abundantes frutos poéticos en la segunda mitad del siglo XV, sobre todo cuando los poetas que cultivan la obra cancioneril cortés, de condición musical, adoptan las formas romanceriles en convivencia con las líricas de orden culto y popular. Los Cancioneros de la época y los posteriores recogen esta corriente, y en ellos aparecen romances con mención de autor, que se encuentran dentro de la corriente del estilo romanceril, matizándose con un tratamiento artístico peculiar. Tales autores conocieron los romances mantenidos por la vía folklórica y también la resonancia de la labor de los últimos juglares y, al escribir sus piezas, contaron además con el conocimiento de la Poética propia de la poesía cancioneril de índole cortesana. Por eso en los romances con mención de autor existe una matización de la obra romanceril hacia una mayor dignificación artística según esta teoría de la creación literaria; los romances de autor pueden quedar muy cerca de la condición de los anónimos, aunque muestren por otra parte, contactos con las obras de la lírica

(23) R. MENENDEZ PIDAL: *Romancero hispánico*, I, obra cit., pág. 193.

(24) Fueron decisivos para asegurar esta teoría los trabajos publicados bajo el nombre común de *Poesía popular y Romancero* (1914-1916), en *Estudios sobre el Romancero*, obra cit. págs. 87-216. Sylvanus G. MORLEY, *Spanish Ballad Problems. The native historical themes*, University of California, Publications in Modern Philology, Berkeley, XIII, 1925, págs. 207-228.

(25) Paul BENICHOU: *Creación poética en el romancero tradicional*, Madrid, Gredos, 1968, pág. 7, explora los romances de «El destierro del Cid», «El castigo de Rodrigo de Lara», «Abenámar» en cuanto a las génesis antiguas; y las variantes modernas de «La muerte del Príncipe Juan», «Helo, helo por do viene», (El Cid y Búcar) y «El cautivo del renegado».

(26) Idem, pág. 8.

(27) Karl VOSSLER: *Estudio sobre otras formas de la poética romance*, párrafo «Romance y cantar», publicado en *Formas poéticas de los pueblos románicos* ordenadas por Andreas Bauer, Buenos Aires, Losada, 1960, pág. 237.

(28) Idem, pág. 238.

(29) William J. ENTWISTLE: *European Balladry*, Oxford, Clarendon Press, 1939; hay una segunda edición de 1951, con un prólogo añadido y algunas correcciones; otra reproducción, 1969.

cancioneril, menciones de orden mitológico, relaciones con los libros de ficción cortesanos, etc. El resultado más patente es que se favorece la consideración del romance como obra de condición lírica, sobre todo amorosa, en particular si intervienen los factores sentimentales; y así ocurre que en algunos casos el romance llega a ser obra lírica «pura», en conexión con la poesía lírica tradicional y la cortesana medievales, con las que tiene «importantes puntos de contacto estructurales», como muestra J. M. Aguirre (30). Por esta vía confluyen también los argumentos procedentes de los temas extranjeros, de las baladas europeas, que van quedando hispanizados mediante la incorporación de unos determinados nombres de personajes y una vaga geografía caballeresca.

5.3. La consideración de que hayan existido unos romances primarios, paralelos a los poemas épicos, es una tesis de procedencia romántica; J. Grimm, F. Wolf, G. Ticknor y A. Durán estimaron que estos romances primitivos serían una manifestación de la poesía popular y que sobre ella se establecieron los grandes poemas épicos. La tesis romántica fue recogida en 1914 y 1915 por H. R. Lang y P. Rajna, que apoyaron la existencia del romance desde los comienzos de la literatura vernácula; este romance primario sería de condición épico-lírica, en correspondencia con el carácter de las baladas europeas.

La tesis de un romance primario es indemostrable documentalmente. Pasando de esta condición primaria a la primitiva, ocurre que los romances de tendencia lírica (comprendiendo en ella desde lo que Menéndez Pidal prefiere llamar «épico-lírica» hasta las piezas decididamente líricas) se encuentran entre las primeras formas escritas del grupo, y aún cabe decir que (relacionando la cronología y la temática conjuntamente) aparecen en mayor número que los épicos, aunque esto sea un factor aleatorio, dominado por la circunstancia de que estos son los romances que mejor afluyen a los cancioneros. En la discusión del asunto ha intervenido la consideración de que los romances épicos responden mejor a las características de la poesía tradicional, y los líricos a la poesía de autor (o «individual») como se la ha llamado en la historia de la crítica), pero esto no puede entenderse de una manera general, pues Menéndez Pidal hubo de establecer un conjunto *épico-lírico* en el que situar las formas más idóneas del grupo poético. Por eso cabe aceptar, en principio, que la tendencia general del desarrollo de la poesía romanceril, en lo que muestran los textos documentados, favorece las manifestaciones en que los factores líricos aparecen con más efectividad, dentro de un ajuste concertado que estableceremos.

## 6. La conservación de los romances

6.1. Siendo, pues, el caso del Romancero en tanto que grupo genérico tan complejo, conviene establecer las vías de su conocimiento con el mayor rigor posible; y así hay que explorar los testimonios de los textos que nos quedan y valorarlos dentro del que fue el cuadro de conjunto en el período que nos ocupa. Pero esto sólo nos dará un conocimiento reducido con una escasa base textual, y hay que suplir de algún modo la noticia de lo que haya sido lo demás del conjunto. Para el caso de la poesía romanceril hay que contar con los dos cauces comunes que valen para el mantenimiento de un texto: el oral y el escrito; ambos valen para el Romancero, y también hay que considerar los procedimientos de conserva-

ción propios de la última parte de la Edad Media que recogieron estas piezas poéticas, como son los intérpretes, bien se sitúen estos en la juglaría del último período o bien en la disciplina de las capillas y grupos de canto de las Cortes. Esto supone la participación de un público variado que ha intervenido en la difusión, que puede ser del estado llano o del estado de los caballeros y nobles, y los que se reúnen en las cortes señoriales y reales. No hay una determinación única para el Romancero, como ocurre con otros grupos genéricos de la Literatura y la reunión de estas diversas vías de conservación de los textos obliga a manejar con cautela los datos, y mucho más teniendo en cuenta la gran fuerza de convergencia con que se manifiesta la creación romancística, pues el romance acaba siendo obra común a todos.

6.2. Menéndez Pidal apoya decisivamente la tesis de que el romance fue conservado y sostenido por la tradición y es, por tanto, una modalidad de la poesía *tradicional*, término que estimó más adecuado que el de poesía *popular*. El Romancero resultó ser el grupo genérico en que mejor se logra el proceso que Menéndez Pidal atribuye a la poesía tradicional, sobre todo en cuanto al logro del «magno estilo impersonal, que es el estilo de la colectividad personificada» (31); y de ahí la suma valoración representativa del grupo, pues «podemos escuchar la voz de los pueblos hispanos en su Romancero más pura, natural y unánime que en ninguna de las grandes producciones de su literatura» (32). De esta manera el Romancero se manifiesta como la expresión más genuina del pueblo español en la literatura. Según Menéndez Pidal, la actuación de la tradición como fuerza de cohesión poética activa no sólo conserva la obra, sino que mejora el valor de cada pieza cuando actúan las direcciones que guían el estilo en un sentido de selección hacia las formas más efectivas del mismo. Esta conversión continua, que en el período aéreo iban verificando en cada interpretación los intérpretes o los impresores con instinto artístico, es forzoso que hoy aparezca ante la consideración del crítico como algo discontinuo y múltiple, difícilmente ordenable, pues sólo se han conservado unos pocos textos, y éstos, de una manera azarosa. Cuando un romance pasó al texto manuscrito o al impreso, no estamos seguros de que la letra conservada corresponda a la mejor interpretación. Por otra parte los recolectores de los romances no aplicaron a estas obras el cuidado textual propio de la poesía culta, y no se esforzarían en perseguir las versiones como lo hace un explorador del folklore actual. Esta poesía en el proceso de conversión tradicional pudo alcanzar diversos grados de penetración en las directrices teóricas del estilo romanceril, y lo mismo ocurre cuando el romance de un autor entra en estos cauces, por su voluntad o sin ella: «La elaboración tradicional — escribe Menéndez Pidal — no logra de un golpe su plenitud en la

(30) Véase el estudio que J. M. AGUIRRE realiza de los romances de la *Mora Moraima* y el *prisionero: ensayo de interpretación*, en los *Studies of the Spanish and Portuguese Ballad*, Londres, Tamesis Books, 1972, págs. 53-70. Sobre el romance de Fronte frida, Eugenio ASENSIO, *Fonte frida o encuentro del romance con la canción de mayo*, en *Poética y realidad en el Cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos, 1957, págs. 241-277. Y la confluencia en el tema trágico que estudia Edward M. WILSON, *Temas trágicos en el Romancero español* (1958) en *Entre las jarchas y Cernuda*, Barcelona, Ariel, 1977, págs. 107-129.

(31) R. MENENDEZ PIDAL: *Romancero hispánico*, obra citada, I, pág. 62.

(32) Idem.

simplificación y total asimilación al gusto más selecto de la colectividad» (33).

6.3. Refiriéndose a los efectos del proceso que implica la tradicionalidad, Menéndez Pidal señala entre los decisivos, el que hace desaparecer las condiciones de origen del romance; por eso escribe: «El poeta inicial y los refundidores sucesivos se desvanecen; toda personalidad de autor desaparece sumergida en la colectividad. El autor se llama Ninguno o Legión» (34). Estas afirmaciones suscitaron la oposición de los que afirman que la creación poética del origen no puede desaparecer de esta manera, y que el autor es siempre alguien que hizo la obra, y que ésta se incorporó al grupo genérico del Romancero desde dentro del hecho poético, con unas características que no pueden desaparecer si la obra poseía la calidad conveniente. Para Menéndez Pidal lo importante es el proceso de la tradición, en el que la sucesión de las variantes y la supervivencia de las mejores no es ciega ni aleatoria, sino que, mientras se mantiene eficiente la tradición, se logran, a través de estos ajustes, las más altas cotas poéticas: «Apartándose la tradición, paso tras paso, de todo lo transitorio que hay en el arte individual, en el de las escuelas y en el de las modas literarias, alcanza una belleza intemporal de la más firme estabilidad, de la más simple y poderosa eficiencia, que nos encanta y recrea en la fatiga del ánimo, como un alivio de perenne frescor» (35).

6.4. La tradición actúa por la vía folklórica, pero de una manera específica, pues no toda la poesía popular alcanza la condición de tradicional: «Toda obra que tiene méritos especiales para agradar a todos en general, para ser repetida mucho y perdurar en el gusto público bastante tiempo, es obra popular» (36). Pero sólo es tradicional cuando «el pueblo la ha recibido como suya, la toma como propia de su tesoro intelectual, y al repetirla, no lo hace fielmente de un modo casi pasivo [...], sino que, sintiéndola suya, hallándola incorporada en su propia imaginación, la reproduce emotiva e imaginativamente y, por tanto, la rehace en más o en menos, considerándose él como una parte del autor» (37).

Por otra parte, Menéndez Pidal reconoce que el proceso por el que se logra la condición óptima del romance tradicional, no se alcanza siempre, pues puede ocurrir que alguna pieza «deje subsistir algunos restos del espíritu individual propios del primer redactor o de los sucesivos seguidores» (38); este es el romance que llama «tradicional a medias», que se queda a mitad de un camino imprevisible. Es evidente que Menéndez Pidal se inclina por conceder la primacía al proceso de la tradicionalidad, hasta el punto de valorar negativamente cualquier presencia de la autoría, aún condicionada.

6.5. Una cuestión importante se plantea si consideramos que la vía oral no fue la única que hizo perdurar los textos de los romances, pues estos se escribieron y, sobre todo, se imprimieron en abundancia en fecha temprana hasta el punto de que Menéndez Pidal escribe: «De todos los géneros poéticos españoles, se puede decir sin error que el Romancero fue el que más ocupó las prensas del siglo XVI» (39). Si se parte de la tesis de que las formas mantenidas oralmente en esta tradición son las primordiales, entonces las escritas o impresas son sólo fijaciones azarosas de aquellas; pero también cabe pensar que estas formas escritas o impresas participaron de las características propias de la obra literaria en el sentido de que estas versiones llegaron a poseer una entidad poética propia, sin que esto supusiera conflicto con las versiones recitadas o cantadas, como indica

D. W. Foster, que titula un párrafo de su estudio «Oral versus Written Literature». Esta peculiaridad de que en el romance confluyen las modalidades de ambos órdenes de manifestaciones hace que su estudio requiera unas técnicas flexibles en que puedan contar una y otra. Así pudo darse el caso de que el proceso oral se culminase en la versión de un autor, que pudo sobreponerse a las anónimas. Se da también el caso temprano del coleccionista de romances que recogió las piezas de la vía folklórica y pudo ser un refundidor activo, sobre todo en el caso de que las quisiera publicar. Todo esto se presenta confuso, y en las exploraciones, como dice P. Bénichou «casi siempre nos tenemos que conformar con probabilidades» (40). El hecho fue que los romances publicados en pliegos sueltos, cancioneros, romanceros o en las obras de un autor dieron el prestigio de la letra impresa a los textos contenidos. Esto lo reconoce Menéndez Pidal con respecto a los primeros: «Así [con los pliegos sueltos] la tradición se robustecía y fijaba por medio de estas ediciones, destinadas a una máxima difusión» (41). Esta difusión, pues, resulta de un efecto conservador, y trasladada a los romances de la poesía folklórica la determinación propia de la poesía impresa; por modesta que sea la función del pliego suelto, pudo servir para recoger y aún corregir la versión oral. Y esto con una eficacia (más efectiva) que la variante personal de un solo intérprete, pues del pliego se imprimieron un cierto número de ejemplares, y es frecuente la reimpresión de los mismos. Y en los pliegos, además, abunda la mezcla de los romances con otras especies poéticas más dentro de la conservación por el criterio de la autoría. Para la subsistencia del Romancero hay que contar, pues, con todas las vías posibles, y considerar que una modalidad poética que persiste tanto tiempo y en tantos lugares, pudo mantenerse por cualquiera de ellos con la cooperación de las otras.

6.6. En cierto modo, la conservación del Romancero lleva implícita la cuestión de su aparición como entidad poética propia. Menéndez Pidal, con la autoridad de sus muchos estudios, escribe: «Cómo nace el Romancero, no lo podemos saber» (42). Y por eso formula la tesis de la tradicionalidad, en la cual se prescinde de plantear el origen; pero si consideramos el Romancero como establecido en un grado elemental, puede pensarse que un romance que escribiera un autor, podría poseer desde sus inicios una alta participación en el estilo que Menéndez Pidal considera «más perfecto»; la labor que él encomienda a la tradición pudo darse en el acto creador del poeta en virtud del instinto selectivo que éste posee por naturaleza, y mucho más si domina los recursos técnicos de la palabra poética, aplicables al

(33) Idem, I, págs. 62-63.

(34) Idem, I, pág. 61.

(35) Idem.

(36) R. MENÉNDEZ PIDAL: *Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española* (1922), en *Estudios sobre el Romancero*, obra citada, pág. 344.

(37) Idem, pág. 345.

(38) R. MENÉNDEZ PIDAL: *Romancero hispánico*, obra citada, I, pág. 62.

(39) Idem, II, pág. 66. Sobre la importancia de los pliegos sueltos, véase el discurso de Antonio RODRÍGUEZ-MOÑINO, *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*, Valencia, Soler, 1965, en especial págs. 50-51.

(40) P. BENICHOU: *Creación poética en el Romancero tradicional*, obra citada, pág. 9.

(41) R. MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero hispánico*, obra citada, II, pág. 69.

(42) Idem, II, pág. 4.

caso del estilo del Romancero. Esto no excluye la existencia de la corriente moldeadora del romance dentro del grupo genérico, que pudo actuar desde un principio o en el curso de la conservación de la pieza; contar con que en la corriente haya habido poetas «guiadores» parece tan legítimo como considerar una legión de retocadores, todos laborando en un mismo sentido de creación estilística.

6.7. Debido a esta larga duración en la persistencia literaria del Romancero desde la Edad Media hasta hoy, y a la gran amplitud de su presencia en el folklore de los pueblos españoles e hispánicos, una obra que nos dé a conocer el Romancero en su conjunto ha de ser de grandes vuelos, y tal es uno de los legados más preciados de Menéndez Pidal. Suya fue la iniciativa de reunir una gran colección de romances que fuera el gran *Corpus* de esta poesía; su propósito fue probar, con la más amplia documentación posible, la tesis de la función de la tradición en el logro de la perfección poética del Romancero. Reuniendo los textos manuscritos e impresos con las versiones que pudo recoger en los muchos años que dedicó a esta tarea, y con la fiel colaboración de sus discípulos que progresaron en la misma labor (43), establece para cada unidad poética del Romancero un curso, muchas veces deslumbrador: «Por eso es preciso poner ante los ojos tal número de versiones que dejen percibir en cada frase, en cada verso, reflejos rielantes y hagan ver el texto del poemita como la corriente de un río rizada de cambiantes centelleos» (44).

6.8. En el examen de los efectos de la conservación tradicional, Menéndez Pidal establece la existencia de dos épocas en la continuidad textual de los romances: a) la época *aédica* en la que domina el poder creador de esta poesía, que no sólo aumenta el caudal de los romances, sino que modifica los existentes mejorándolos dentro de las directrices del estilo y disposición que configuran la obra tradicional en trance de alcanzar su manifestación óptima; y b) la época *rapsódica* en la que lo común es la repetición del romance sin tensión creadora y, por tanto, la pieza pierde cohesión y sus elementos se disgregan, perdiéndose a veces o mezclándose unos romances con otros, mientras que el texto degenera, sustituyéndose términos que no se entienden o interpretándolos en forma que se pierde el sentido inicial.

Hemos de contar, pues, que el Romancero medieval se encuentra en la plenitud de la época aédica, que comprende el siglo XV hasta mediados del siglo XVI; la época aédica recoge la sucesiva propagación del Romancero a través de todas las clases sociales hasta llegar a las cortes. Se trata, pues, de la época en que existe la confluencia entre las manifestaciones folklóricas y las que proceden de la juglaría tardía y las de los poetas cortesanos, y en la cual acaba por perfilarse la condición específica la variedad de romances que será la que tome cuerpo poético en cada una de las piezas que alcancen el más alto grado del estilo romanceril.

## 7 El estilo romanceril

7.1. Dadas las complejas condiciones en que se presenta el Romancero, en último término la clave que recoge la caracterización del mismo se halla en una determinada conformidad de estilo que se manifiesta en el conjunto de esta clase de poesías, sobre todo en el período inicial que aquí nos ocupa; la diversidad de asuntos puede clasificarse en conjuntos que encierran unas materias específicas (épico-

heroicos, noticieros sobre las guerras de banderías y la sostenida contra los moros, carolingios, que son abundantes, bretones, que son escasos, novelescos, líricos, de tema antiguo, etc.), pero en los que cabe reconocer en todos ellos un estilo general, que es el que denominamos romanceril. De esta manera, pues, el moldeamiento artístico del romance, a través de esta realización y reforma estilística, llegó a ser común al grupo en general en cualquiera de sus manifestaciones, bien procediese de la conservación tradicional o bien de la obra de los refundidores profesionales o de los autores en cualquiera de los grados de aproximación de estas manifestaciones. Por eso P. Bénichou comenta, refiriéndose a esta confluencia general: «el autor-legión en sus tanteos, variantes y rehacimientos hace lo mismo —fundamentalmente— que el poeta culto en sus correcciones y borradores» (45). De ahí que el Romancero ya saliese de la Edad Media con esta fuerza predeterminante. En su tesis, Menéndez Pidal insiste sobre todo en los efectos del proceso tradicional sobre cada una de las piezas, pero puede pensarse que los poetas pudieron escribir los romances desde dentro de este estilo y contando con los límites de esta predeterminación.

7.2. Considerada la variedad de versiones que presenta una misma unidad poética, la elección de la pieza «mejor» en el caso de cada romance es empresa arriesgada. Para Menéndez Pidal los romances más «perfectos» serían los que ofrecen más claramente los rasgos característicos del estilo tradicional.

Frente a esta teoría, sus objetores señalan los fueros de la actividad creadora consciente, que defiende la función del poeta en el establecimiento del texto «más perfecto», desde los mismos comienzos. En el extenso curso del Romancero poseen prioridad desde el punto de vista de Menéndez Pidal los romances de procedencia épico-heroica porque serían los que mejor habrían recibido los efectos del proceso de la tradicionalidad. Vossler no cree en este proceso: «... es muy raro que de una desintegración puedan surgir nuevas bellezas, aparte de que el estilo de los romances constituye algo completamente nuevo frente a *Poema del Cid*. Este nuevo estilo, respondiendo a dimensiones más reducidas, es más breve y conciso, más conmovedor, más nervioso y movido, llegando, algunas veces, hasta ser agudo y estridente, impresionista y retador» (46). Pero Vossler señala que el romance no es una creación libre de lazos, pues toma cuerpo dentro de un conocimiento familiar del fondo literario correspondiente, dentro del cual se sitúa como formando parte de algo común a todos: «No presuponen en los antepasados un derruido y desmigajado acervo épico, pero sí [demuestran] entre los contemporáneos una familiaridad con los destinos y títulos de gloria de la nación...» (47).

(43) Esta gran obra ha comenzado a publicarse por el Seminario Menéndez Pidal, *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español, portugués, catalán, sefardí)*. Colección de textos y notas de María GOYRI y Ramón MENÉNDEZ PIDAL al cuidado de Diego CATALAN. El tomo I comprende los «Romanceros del Rey Rodrigo y de Bernardo del Carpio», Madrid, Gredos, 1957; el II, los «Romanceros de los Condes de Castilla y de los Infantes de Lara», Madrid, 1963, el III (1968), IV (1970) y V (1971-1972), «Romances de tema odiseico», el VI (1975), VII (1975) y VIII (1976), sobre «Gerineldo: El paje y la infanta», el IX (1978) «Romancero rústico», el X y XI, «La Dama y el Pastor» (1977-1978)

(44) Obra citada, I, págs. V-VI.

(45) P. BENICHO: *Creación poética en el Romancero tradicional*, obra citada, pág. 9.

(46) Karl VOSSLER: *Carta española a H. von Hofmannsthal* (1924), en *Algunos caracteres de la cultura española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1941, pág. 17.

(47) Idem, pág. 21.

Si esto ocurre con los romances que se originan en relación con los poemas épicoheroicos de la Edad Media, lo mismo puede decirse de los romances noticieros, y también de los que, por resultar atemporales por esencia, se unen a los anteriores para constituir con ellos un fondo común. El Romancero posee un contenido que es accesible a cualquier público español; y donde la relación histórica se ha perdido, queda una «familiaridad» con el suceso contado o con los personajes implicados; y más allá de las raíces históricas se encuentra la adhesión hacia unas figuras poéticas (Gerineldo, Moraima, Conde Flores, Conde Arnaldos, Valdovinos, Gaiferos, Montesinos, etc.), que se consideran como propias; y si también faltan éstas, queda un aire de vida, que puede llegar a ser sólo un ritmo expositivo, un orden poético de las palabras que requiere un levísimo apoyo argumental. Vossler escribió: «Casi todo su romancero, en cuanto poesía popular, es decir, nacional, es la llama poética que sale, en multitud de chispas, del fuego de ese sentir general y común de los españoles» (48).

7.3. Aun contando con la limitación de los elementos en juego, verificaré un intento de establecer las condiciones del estilo romanceril, que sea a un tiempo resumen de las observaciones de Menéndez Pidal sobre las directrices de la tradicionalidad, y que valga también para establecer las condiciones poéticas de cualquier romance. En el periodo medieval se había culminado el proceso, y estas condiciones quedaron aseguradas por la conformidad —relativa siempre, y admitiendo los matices del caso— entre el gusto popular y el de las clases cortesanas. Pensemos que el romance se establece en la época crítica en que la poesía anónima deja el paso a la de autor, y que mantendrá este doble plano como una característica del conjunto, sin inclinarse decisivamente a una u otra solución.

He aquí el propuesto intento:

7.3. a) Entendemos que en el conjunto del Romancero pueden detectarse unas fuerzas estilísticas que conducen hacia determinados aspectos formales que son constitutivos del grupo. Si bien todas van en la orientación del romance, no pueden fijarse con un criterio histórico porque actúan a manera de una presión discontinua; por otra parte, la observación de los casos concretos está sujeta al azar de la conservación de la unidad poética correspondiente. Se echa de ver que el romance, aún en el caso de que posea un gran número de versiones, manifiesta una gran fuerza de cohesión que mantiene su unidad. Un romance bien logrado poéticamente pudo permanecer así por mucho tiempo. El público sostiene una adhesión firme hacia estas formas «logradas», y entonces los cambios son pocos y de escasa trascendencia. Cabe referirse a una «cultura romancística» de la colectividad en la cual los romances se organizaban de modo que se apoyaban entre sí, y cada romance suponía a los demás; el autor de romances reconocería este conjunto y acordaba su creación personal con él según el criterio adecuado en cada caso.

7.3. b) El romance tiende a ser poesía esencializadora; siendo obra de extensión media, prefiere las formas breves. En el caso de una variedad de versiones, suelen ser más perfectas las formas quintaesenciadas, y puede observarse que las partes de las que se prescinde son o las menos intensas o las que son menos necesarias para sostener la unidad de la pieza. Esto no significa que ocurra siempre un proceso de esta naturaleza, pues hay romances que mantienen el conjunto de la narración expuesta, contando el

«caso» desde un principio hasta el fin. Por otra parte, un romance cuyo argumento cuente un asunto que el público conozca, pudo perder algunas partes por quedar sobreentendido el resto por el público; esto pudo ocurrir con los romances que eran muy populares (en el sentido de que los conocía un público amplio), como los referentes al Cid, a Fernán González, etc., en los épico-históricos; y a Gaiferos, Montesinos, etc., en los procedentes de asuntos extranjeros.

Un factor muy importante de este proceso fue la adopción del romance como letra para las músicas de la Corte; la necesidad de establecer textos cortos adecuados para la extensión de la melodía (como solían ser los de las otras letras procedentes de la lírica) hizo que se escogiesen sólo trozos de romances. Estos trozos aislados resultaban propicios para constituir nuevas unidades, menores que el romance de origen y de mayor fuerza lírica por cuanto que concentraban la significación del conjunto.

7.3. c) De esta manera resulta que en los romances predomina la organización intuitiva sobre la racional. No es necesario que el argumento se exponga de una manera completa y objetiva; los romances no cuentan el suceso siguiendo un orden, sino que se prefiere una comunicación entrecortada, emocional, de gran eficacia comunicativa y que se mueva por resortes de un valor humano común.

7.3. e) Estas tendencias del estilo favorecen la presentación dramática del contenido del romance; esto es, su estructura dialogada (y aún en monólogo). El romance suele alternar las partes narrativas y descriptivas, en forma impersonal, con las dialogadas; algunos llegan a ser tan sólo diálogos o monólogos. Los romances-diálogo y los romances-monólogo resultan de una gran tensión expresiva porque el mismo diálogo o el monólogo ha de contener los elementos de situación mediante vocativos o con referencias al contorno muy precisas. Para Spitzer «la poesía de los romances españoles [es] en su mayoría debates, *contrastis* o diálogos polémicos originados en acciones anteriores, y antecedente a su vez de nuevas acciones» (49). La forma del diálogo implica una dialéctica «como si las fuerzas contrarias hubieran adquirido voces y viviesen su debate bajo la forma de la palabra». Los romances contienen un choque de situaciones de la más diversa especie: son intereses de banderías, encuentros entre enemigos de ley y enfrentamientos de amor. En el romance resulta más importante el enfrentamiento en sí, con la violencia dinámica que desarrolla, que conocer sus consecuencias o llegar a un fin del caso; por eso el romance produce el efecto de ser una pieza incompleta pues su propósito no es alcanzar una solución sino presentar el planteamiento y desarrollo siguiendo el aire de la palabra romanceril.

7.3. f) El conocimiento sucesivo en el oyente o en el lector de muchos romances lo habitúa para el gusto de esta clase de poesía, que acaba por crear un ámbito de alucinación verbal que es común a la generalidad de las piezas; de esta manera se desprenden de lo que pudiera ser la relación con el origen del romance, y cada pieza obtiene por sí misma una participación en este fondo que pasa a ser patrimonio de la comunidad española en el periodo de los fines de la Edad Media.

Esta «alucinación verbal» es resultado, sobre todo,

(48) *Idem*, pág. 16.

(49) Leo SPITZER: *Notas sobre romances españoles*, «Revista de Filología Española», XXII, 1935, págs. 163-164.

de un uso repetido de elementos lingüísticos en una determinada función poética, la del Romancero en este caso. La expresión del Romancero representa una selección de procedimientos lingüísticos que se dan en forma concertada para producir un efecto previsto. Es indudable que algunos de ellos se encuentran también en la épica medieval, pero lo importante es la función que juegan en las nuevas condiciones. Por otra parte, en una consideración de teoría literaria, cabe indicar que estos usos se encuentran entre los procedimientos de la Retórica, identificables en cualquier obra literaria, independientemente de que parezcan originales del caso, pues son modalidades generales del lenguaje poético. El Romancero tiene una tendencia estilística arcaizante, y el uso de estos procedimientos está inscrito bajo este signo común (50). Mencionaré algunos de estos rasgos:

7.3. f) a) El uso de la —e paragógica en posición de rima, como en los poemas épicos.

7.3. f) b) Hay que tener en cuenta determinados procesos fonéticos, como el de f— y algunas desinencias verbales (sobre todo en el caso de —ades y —edes), que pueden dar lugar a arcaísmos y también servir para dar color de antigüedad. A veces estos casos se interfieren en el cómputo del verso.

7.3. f) c) Los usos del verbo constituyen un orden de conjugación válido sólo para el Romancero, que permite un juego poético de planos temporales de gran agilidad (sobre todo en el caso del pretérito y el presente) (51).

7.3. f) d) El orden arcaico de los adjetivos posesivos (*la mi casa*) es frecuente.

7.3. f) e) Es muy posible que en la Edad Media fuese estableciéndose la selección del léxico romanceril, tanto en los nombres de persona y de lugar, como en la preferencia por vocablos que se estimaron propios del Romancero. Esta preferencia, que trae consigo el uso repetido de unas mismas palabras, no gasta ni agota su lozanía, sino que les da un brillo poético singular, sobre todo cuando su uso llega a perderse en el lenguaje común, y quedan entonces como palabras propias del Romancero, como *doliente* por *enfermo*, el adverbio presentador *he + lo*, etc. Otras veces la palabra es exclusivamente poética, como *florido* por 'canoso'. Los romances carolingios emplean términos como *paladin*; *haber*, *tener* o *saber parte*; equivalencias de *ser* y *estar*; uso de la desinencia —s del francés medieval: *Oliveros*, *Gaiferos*, *Carlos*, etc., que se extiende a otros romances novelescos: *Arnaldos*, *Alarcos*, etc.

7.3. f) f) Menéndez Pidal estima que es un recurso intuitivo, también presente en la épica, las fórmulas que establecen la presentación, ante el oyente, de los hechos con el uso del verbo *ver*: «viéredes...», 'viérais', es decir, 'en el caso de estar vosotros, los que me oís, presentes en lo que cuento, vosotros veríais...':

*viérades moros y moras  
todos huir al castillo.*

Uso de adverbios presentadores (*helo*: «Helo, helo por do viene»; *ya*: «Ya se salen de Castilla»); los apóstrofes iniciales («Gerineldo, Gerineldo»); el pronombre de primera persona, realzado como principio: («Yo me estaba allá en Coimbra»).

7.3. f) g) Uso de adjetivos, pronombres y adverbios demostrativos de valor deíctico para situar los personajes en relación con los oyentes.

7.3. f) h) La organización sintáctica del Romancero se establece en el espacio sintagmático del desarrollo métrico (8 + 8/8 + 8/...), con una clara tendencia esticomítica. Esto obliga a una andadura en la que las oraciones ocupan espacios de 16 sílabas, con la división de los hemistiquios. La unidad de 32 sílabas dará lugar a una modalidad peculiar. Por eso abundan las oraciones yuxtapuestas y coordinadas, y son menos las subordinadas explícitas.

7.3. f) i) En un orden estilístico cerrado como el que va configurando el Romancero, aparecen en el curso del sintagma disposiciones lingüísticas troqueladas que articulan los elementos. Estas unidades son de gran efectividad. Así ocurre con el uso de bimembres reiterativos («Río Verde, río verde»); ordenaciones del tipo *xab...x* («siete años ha, rey sietex»); paralelismos muy diversos:

... *do la yegua pone el pie,*           s<sup>1</sup> v c (sinónimo)  
*Bavieca pone la pata,*           s<sup>2</sup> v c (sinónimo)

Distribuciones del orden siguiente:

<i>Tres cortes armara el rey</i>	3 =
<i>todas tres a una sazón:</i>	
<i>las unas armara en Burgos,</i>	1 +
<i>las otras armó en León,</i>	1 +
<i>las otras armó en Toledo</i>	1
<i>donde los hidalgos son...</i>	

La anáfora entra en juego en disposiciones muy variadas; así no sólo encabeza verso, sino que a veces se encuentra en la mitad del mismo:

*quien izaba, quien bogaba,  
quien entraba, quien salía,  
quien las áncoras levaba.  
quien mis entrañas rompía,  
quien proizes desataba,  
quien mi corazón hería...*

Otras veces la anáfora no reitera la misma palabra, sino una análoga forma morfológica:

*Tres años anduve, triste,  
por los montes y los valles  
comiendo la carne cruda  
bebiendo la roja sangre,  
trayendo los pies descalzos,  
las uñas corriendo sangre.*

O con distribuciones de este orden.

*Viérades moros y moras  
todos huir al castillo:  
las moras llevaban ropa,  
los moros harina y trigo,  
y las moras de quince años  
llevaban el oro fino,  
y los moricos pequeños  
llevaban la pasa e higo.*

(50) Sobre las cuestiones del estilo en el Romancero, véase R. MENENDEZ PIDAL *El Romancero hispánico*, obra citada, I, I, capítulo III, Parte primera «El estilo tradicional», págs. 58-80; Rafael LAPESA, *La lengua de la poesía épica en los cantares de gesta y en el Romancero viejo*, (1964), en *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos, 1969, págs. 9-28.

(51) Véase José SZERTICS SZOMBATI, *Tiempo y verbo en el Romancero viejo*, Madrid, Gredos, 1967.

7.3. f) j) Es frecuente el uso de formulaciones establecidas para determinadas partes del romance (52). Así ocurre en los casos siguientes:

- Las de introducción del diálogo: «estas palabras fue a hablar», «desta manera decía», «allí habló... / bien oiréis lo que dirá», etc.
- Las de continuación del diálogo: «desta suerte respondía», «tal respuesta le fue a dar», «allí respondiera [...]» «Respondíerale [...] / de esta suerte le ha hablado».
- Las fórmulas de saludo e invocación a Dios: «Bien vengáis el caballero», «Manténgavos Dios...», «Alá te mantenga, el rey», «Por Dios te ruego...».

7.3. f) k) Determinados personajes van referidos con un epíteto o una mención: así es frecuente el de *buen rey*, *buen caballero*, *buen Cid*, etc.; «el de la barba vellida», etc.

7.4. Considerada así la variedad de la presentación de los romances, encontramos que constituyen un conjunto al que cada pieza supedita la organización de sus elementos constituyentes. Los héroes que en los poemas épicos juegan un extenso papel para llevar a cabo una empresa de interés comunitario, en los romances aparecen empeñados en una aventura que resulta más bien personal que colectiva, y que es fragmentaria si nos atenemos al sentido unitario del poema épico; de los grandes hechos que pudo conocer el que incorporó el romance a la tradición, se recoge un aspecto, y aun basta con una situación. Desde los romances que narran el hecho con todas sus partes, hay una gradación matizada hasta los que sólo lo hacen episódicamente, y se llega hasta los que acaban por quedarse incompletos pues sitúan el final de una manera inesperada, truncándose la continuidad. Menéndez Pidal otorga a estos romances un peculiar valor estético al que llama fragmentismo; de ellos escribe: «El romance no hace esperar nada; conduce la imaginación hacia un punto culminante del argumento y, abandonándola ante un tajo de abismo impenetrable, la deja lanzar su vuelo a una lejanía ignota donde se entrevé mucho más de lo que pudiera hallarse en cualquier realidad desplegada ante los ojos» (53).

El Romancero resulta, pues, un grupo genérico que poseyó una gran fuerza cohesiva en el corpus de su conjunto. Un convencionalismo establecido sobre bases lingüísticas de gran amplitud receptiva sirvió para mantener esta coherencia. Cada uno de los romances conservados en los manuscritos y en la imprenta (y en el complemento que representan desde nuestro punto de vista las recitaciones conservadas en el folklore actual) ha de considerarse como una versión de lo que constituye la corporación articulada del romance general correspondiente; así «Gerineldo» designa una de estas corporaciones que reúne todos los romances conocidos de Gerineldo e identificables dentro de esta unidad poética. Por tanto, cada romance puede considerarse completo por sí mismo en tanto que ofrezca en su texto el efecto de estas directrices estilísticas cuyo origen se puede situar en la Edad Media; entre la poesía oral y la escrita, el Romancero resultó ser un grupo literario que constituyó una obra fluyente entre la Edad Media y los tiempos siguientes, en la cual se comprendía la conservación del conjunto (o ámbito del Romancero) a través de las distintas versiones de cada pieza, identificables dentro de esta relatividad. Esto mantuvo la persistencia de la forma métrica, que llegó a ser una de las más familiares para el pueblo español. Y también sirvió para asegurar la relación del pueblo con los

asuntos del Romancero, con sus héroes medievales, tanto los reales como los fingidos, pues dentro de su ámbito todos se asimilaban hasta representar una verdad exclusivamente poética. El alto grado de popularidad que mantuvo el Romancero hizo que fuese una modalidad poética que se sintiese como espontánea llegando a penetrar en la vida de las gentes, que se referían a los romances y a su contenido como si fuese un patrimonio de la nación española.

## 8. El Romancero y su significación colectiva

8.1. La parte del Romancero que aquí se estudia es sólo la inicial, que recibe el título de *viejo*. Para Menéndez Pidal, a fines del siglo XVI sólo queda una perpetuación rapsódica del romancero viejo en tanto que aparece el *nuevo*, obra de autores determinados (54). La mención de *viejo* recoge, pues, este período medieval y sus estribaciones renacentistas, mientras perdura esta corriente estilística mencionada. En él se encuentra el arranque de este poderoso grupo literario, extendido en el tiempo hasta hoy y en el espacio, dentro de los límites en que se habló la lengua española. De ahí su interpretación como signo del conjunto de la vida española: «El Romancero, por su tradicionalismo, por la cantidad de vida histórica que representa y por la multitud de reflejos estéticos y morales, es quintaesencia de características españolas» (55).

8.2. Como ocurre con las afirmaciones de conjunto, hay luego que matizarlas en sus aplicaciones prácticas. Sobre todo en la parte de la Edad Media, estos rasgos no pueden presuponer un sentido nacional porque España no estaba aún políticamente constituida, y por eso aparecen muchos rasgos del individualismo señorial frente a los reyes. Los romances fronterizos indican una actitud de comprensión humana en cuanto al moro, que es un precedente de la maurofilia. No siempre las mujeres del Romancero muestran una profunda moral católica, sobre todo en las piezas carolingias, donde aparece un evidente erotismo. La «noticia» del romance no es rigurosamente histórica en cuanto a su formulación poética. Por tanto, el Romancero medieval ofrece una variedad de manifestaciones, que llega a sobrepasar una estricta caracterización nacional a través de diversas épocas históricas. De ahí que algunos críticos indiquen, como C.C. Smith, que «la razón [de que el Romancero sea con el *Quijote* la obra más conocida de España] se encuentra en su sencillo sentido dramático, en la habilidad única de llegar hasta una gran variedad de emociones humanas de condición universal, en los atractivos de su forma» (56). El Romancero así considerado ofrece, pues, un valor poético excepcional en el que puede confluír la tradición y la invención, una flexibilidad de adaptación extraordinaria por hallarse situado en esta frontera entre la obra oral y la escrita, y una proyección de enorme alcance, pues convierte la materia de contenidos en

(52) Véase Ruth H. WEBBER: *Formulistic Diction in the Spanish Ballad*, en las «University of California. Publications in Modern Philology», 34, 2, 1951, págs. 175-277.

(53) R. MENENDEZ PIDAL: *Romancero hispánico*, obra citada, 1, pág. 75.

(54) *Idem*, pág. 60.

(55) R. MENENDEZ PIDAL: *Estudios sobre el Romancero*, obra citada, «Romances y baladas» (1927), pág. 378.

(56) Colin C. SMITH: *On the Ethos of the «Romancero viejo»*, en los *Studies on the Spanish and Portuguese Ballad*, obra citada, pág. 24.

una magia verbal que se sustantiva por sí misma, y puede incluso crear nuevas piezas poéticas con la unión de partes diferentes de otras. El Romancero es también un grupo genérico en el que la melodía y la letra estuvieron unidas en sus manifestaciones de origen, y después también como consecuencia de las modas de tal manera que su sola consideración como «literatura» (sólo la letra) implica una parcialidad; el que se quede sola la letra es otro fenómeno crítico propio de este grupo literario.

8.3. Tal cúmulo de condiciones hizo que los romances llegasen a ser poesías de unas grandes posibilidades poéticas en todos los sentidos; el encanto de las palabras, logrado con una selección lingüística que establecía una expresión perceptible por un público amplio (prácticamente el pueblo español entero) y la fascinación de la música lograron aciertos

sumos, como el romance del Conde Arnaldos que, en su versión del *Cancionero de romances* (sin año) es «pura» lírica. Tal tensión poética convertía al Romancero en poesía de orden simbólico, propicia para los más complejos contenidos (57), a la vez que se incorporaban al lenguaje común sus fragmentos como medios de la expresión común (58).

(57) Así ocurre con la interpretación simbólica que dio T. R. HART al romance del Conde Arnaldos en «*El Conde Arnaldos*» and the *Medieval Scriptural Tradition*. «*Modern Language Notes*», LXXII, 1957, págs. 281-285.

(58) Así ocurre con los siguientes versos «Vuestra fue la culpa, amigo, vuestra fue que mia, no» (del romance de Rosa fresca), y «Si el caballo bien corría, la yegua mejor volaba» (de «Helo, helo por do viene, el moro...»); ambos fragmentos, procedentes de un romance lírico el uno y de otro épico-lírico, aparecen registrados en Gonzalo CORREAS. *Vocabulario de refranes...* (1627), ed. L. Combet, Burdeos, Universidad, 1967, págs. 524 y 277 respectivamente.

# I CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE CERVANTES

Se celebrará en Madrid del 3 al 9 de junio de 1978 en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, Plaza de Colón, Madrid.

Se ha elaborado un temario previo con los siguientes asuntos.

## I. PROYECCION UNIVERSAL DE CERVANTES Y SU OBRA:

El pensamiento de Cervantes y su interpretación.

Cervantes en relación con la literatura universal.

El cervantismo a partir del siglo XVII.

## II. EL QUIJOTE: ESTRUCTURA Y SIMBOLOS:

Fuentes e influencias.  
Cuestiones relativas al tex-

to: Lengua, proceso de elaboración, etc.

Las imitaciones.

El Quijote de Avellaneda.

## III. LAS NOVELAS EJEMPLARES, LA GALATEA Y EL PERSILES:

Estructura y símbolos.

Fuentes e influencias.

Cuestiones relativas a los textos. Autoría dudosa de algunas obras.

Atribuciones y falsificaciones.

## IV. EL TEATRO CERVANTINO:

Estructura y símbolos.

Fuentes e influencias.

Relación con otras obras cervantinas.

Cuestiones relativas a los textos.

## V. CERVANTES POETA: Temas diversos.

## VI. BIOGRAFIA: Nuevas aportaciones biográficas sobre Cervantes, figuras o sucesos en relación con él.

## VII. EL CONTORNO SOCIAL: Relación de las obras cervantinas, o del propio Cervantes, con la pintura, el arte, la música, etc.

## VIII. BIBLIOGRAFIA: Preparación de una bibliografía crítica cervantina universal.

Para obtener información sobre el Congreso pueden dirigirse a la Secretaria del Instituto «Miguel de Cervantes», C.S.I.C., c/Duque de Medinaceli, 4, Madrid-14.