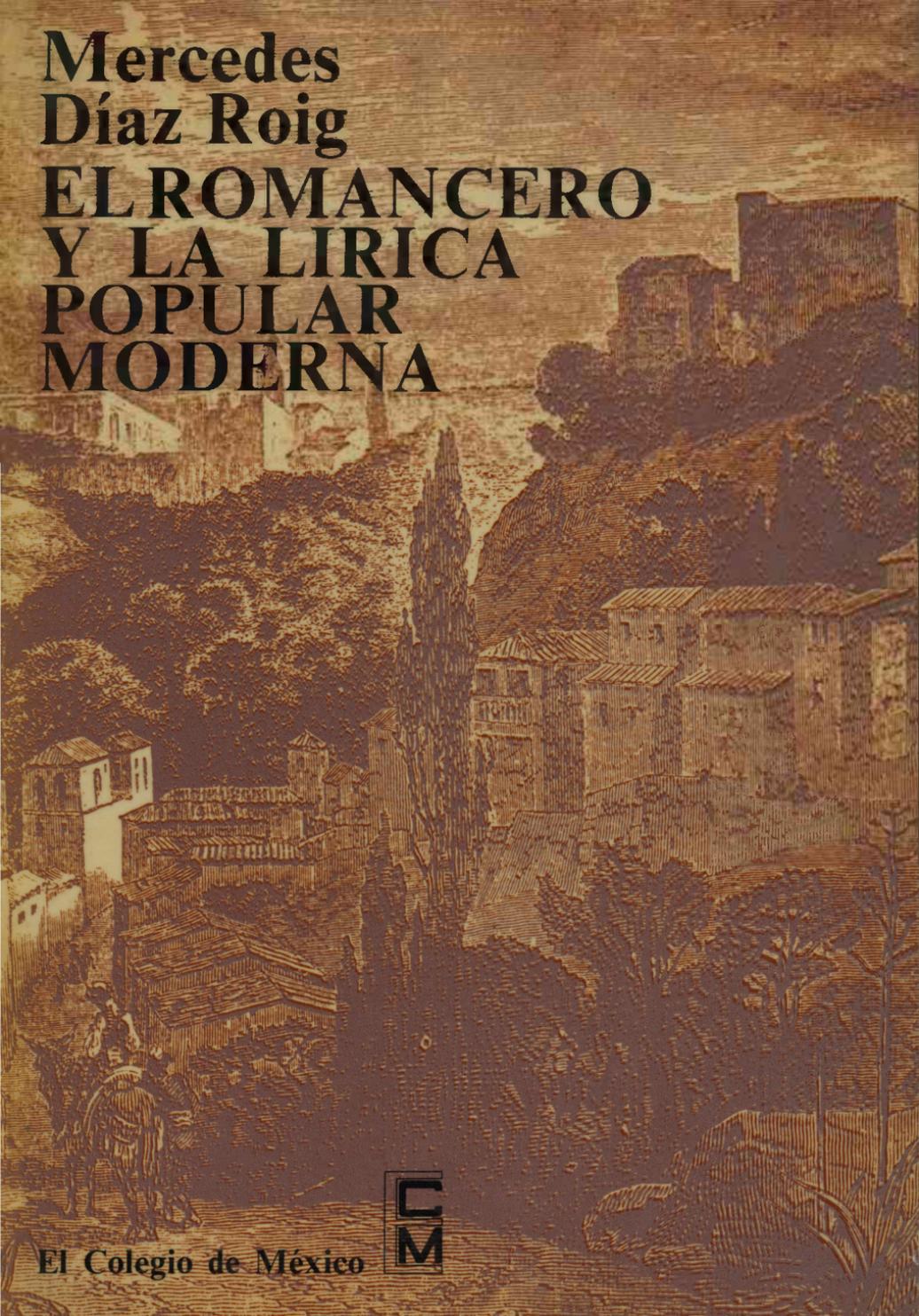


Mercedes  
Díaz Roig  
**EL ROMANCERO  
Y LA LIRICA  
POPULAR  
MODERNA**



El Colegio de México







**EL ROMANCERO Y LA LÍRICA POPULAR  
MODERNA**

SERIE  
ESTUDIOS DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA  
III

MERCEDES DÍAZ ROIG

EL ROMANCERO  
Y  
LA LÍRICA POPULAR MODERNA



El Colegio de México

Primera edición, 1976

Derechos reservados conforme a la ley

© 1976, EL COLEGIO DE MÉXICO

Guanajuato 125, México 7, D. F.

Impreso y hecho en México

*Printed and made in Mexico*

## ÍNDICE

### INTRODUCCIÓN

I. Poesía popular y folklore	1
II. La poesía popular hispánica: el romancero y la lírica	3
III. Panorama sucinto de los estudios romancescos y líricos	6
IV. Plan general y corpus de trabajo	9
V. Definición de términos	11
VI. Criterios de clasificación de los textos	15
VII. Aclaraciones pertinentes respecto a este estudio	17

### Primera Parte

#### LOS PROCEDIMIENTOS COMUNES

<i>CAPÍTULO PRIMERO: LA REPETICIÓN</i>	23
Generalidades	23
I. LA REPETICIÓN SINTÁCTICA	24
II. LA REPETICIÓN SEMÁNTICA	28
A. <i>En una unidad menor</i>	29
1. Repetición de palabras	29
a) Palabras idénticas	29
i) Esquemas en un verso	30
ii) Esquemas en dos versos	31

iii) La anáfora	32
iv) Variedad de formas en la lírica	33
b) Repetición con palabras semejantes	37
2. Repetición de un verso	38
a) Reiteración del concepto con repetición de algunas palabras	38
i) Repetición total	38
ii) Repetición parcial	38
iii) Repetición con ampliación	40
b) La repetición paralelística	41
i) Variación por sinonimia	41
ii) Variación por inversión	43
c) La repetición textual	44
d) Repetición combinada con antítesis	47
B. <i>Repeticiones en unidades mayores</i>	49
1. La repetición en los diálogos	49
a) Generales	49
b) La respuesta-calco	52
c) La repetición textual	58
2. Repetición en secuencias y a lo largo del poema	59
a) Generales	60
i) En el romancero	60
o) Las repeticiones formulísticas	60
oo) Otras repeticiones a lo largo del poema	61
ooo) Los romances concéntricos	65
ii) Las repeticiones generales en la lírica	72
o) La repetición en parejas (o grupos) de coplas	72
oo) Las repeticiones encadenatorias	79
b) El estribillo	82
i) En la lírica	82
ii) El estribillo en el romancero	86
Conclusiones sobre la repetición semántica	90
<i>CAPITULO SEGUNDO: LA ANTÍTESIS</i>	91
Características generales	91
Sentido totalizador y sentido diferenciador	91

Función expresiva	93
Los dos grados de la oposición	94
<b>I. LA ANTÍTESIS EN UNIDADES MENORES</b>	<b>97</b>
A. <i>Antítesis pura</i>	97
1. Presentación	97
a) En el romancero	97
i) Oposición dentro de un verso	97
ii) Oposición entre versos	97
iii) Oposición entre versos largos	98
b) En la lírica	98
2. Los esquemas sintáctico-temáticos en el roman- cero y en la lírica	101
a) Oposición temporal	101
b) Singularización	104
c) Oposición entre una pareja	107
d) Posibilidades o alternativas	109
e) Esquema opositivo con negación y afirma- ción	111
i) Binaria simple	111
ii) Binaria compuesta	112
B. <i>Antítesis combinada</i>	116
1. Antítesis y repetición: series antitéticas	116
2. Antítesis y enumeración	118
<b>II. LA ANTÍTESIS EN SECUENCIAS</b>	<b>119</b>
A. <i>En el romancero</i>	119
1. Fórmulas de transición	119
2. Las secuencias paralelas antitéticas	121
3. Las correlaciones	122
B. <i>En la lírica</i>	123
1. La oposición en las parejas de coplas	123
<b>III. LA ANTÍTESIS A NIVEL POEMA</b>	<b>123</b>
A. <i>En el romancero</i>	123
<b>CAPÍTULO TERCERO: LA ENUMERACIÓN</b>	<b>125</b>
Generalidades	125
I. LOS ELEMENTOS DE LA SERIE	126

A. <i>Presentación</i>	126
1. Individualizado, sin ninguna ampliación	126
2. Acompañado de algo que lo describe	126
B. <i>Colocación</i>	129
II. LAS SERIES	130
A. <i>Naturaleza de los elementos</i>	130
1. Nombres de persona	130
2. Los topónimos	132
3. La progresión numérica	133
4. Flores, árboles, etc.	134
5. Los atavíos	134
6. Descripciones de rasgos físicos	135
B. <i>Los campos semánticos</i>	137
III. LAS ENUMERACIONES MÍNIMAS	139
A. <i>Parejas con dos elementos seriales</i>	140
B. <i>Parejas con elementos equivalentes</i>	142
C. <i>Parejas con elementos antagónicos</i>	143
D. <i>Cambios de enfoque</i>	144
IV. LA COMBINACIÓN DE LA ENUMERACIÓN CON OTROS PROCEDIMIENTOS	146
A. <i>La enumeración distributiva</i>	146
B. <i>Enumeraciones y repetición</i>	148
1. Enumeración repetitiva	148
2. La variación serial	149
V. EL RELIEVE A UNO DE LOS ELEMENTOS	151
VI. ENUMERACIÓN ABIERTA Y ENUMERACIÓN CERRADA	155
A. <i>En el romancero</i>	155
1. La enumeración abierta. Ejemplos	155
2. La enumeración cerrada. Límites de una enumeración	157
a) Límites externos	157
b) Límites internos	159
B. <i>Las enumeraciones abiertas y cerradas en la lírica</i>	161
1. En la copla	161
2. En la canción	163

## Segunda Parte

## LAS INFLUENCIAS MUTUAS

Introducción	167
<i>CAPÍTULO PRIMERO: LAS INFLUENCIAS DEL ROMANCIERO EN LA LÍRICA</i>	168
I. INFLUENCIAS FORMALES	168
A. <i>La cuarteta lírica</i>	168
B. <i>Los recursos</i>	170
1. <i>El oppositum</i>	170
2. <i>La respuesta-calco</i>	171
3. <i>El esquema enumerativo de tres elementos</i>	171
II. LAS INFLUENCIAS TEMÁTICAS Y TEXTUALES	176
A. <i>Utilización de algunos romances en canciones</i>	177
1. Las canciones de pedir aguinaldo	177
a) <i>Las quejas de Jimena</i>	177
b) <i>La merienda del moro</i>	179
c) <i>El Maestro de Santiago</i>	180
2. Las mayas y marzas y <i>El prisionero</i>	182
3. Las canciones con el tema de la muerte y el motivo romancesco de enterrar fuera de sagrado	185
B. <i>El romancero en las coplas sueltas</i>	188
1. Los dísticos romancescos convertidos en coplas	188
2. Condensación de versos romancescos en una copla	190
3. Utilización de versos sueltos	193
4. Utilización de un motivo general	193
5. Coincidencias textuales generales	195
<i>CAPÍTULO SEGUNDO: LAS INFLUENCIAS DE LA LÍRICA EN EL ROMANCIERO</i>	199
I. INFLUENCIAS FORMALES	199
A. <i>La rima varia</i>	200
1. Los pareados en <i>La muerte ocultada</i>	201

2. El pareado y la repetición paralelística	204
3. Los pareados enumerativos	210
a) <i>La dama y el pastor</i>	211
b) <i>El romance de Alfonso XII</i>	215
4. Un romance con forma lírica: <i>Los peregrinos</i>	227
B. <i>La división estrófica</i>	231
1. Posibilidad de estrofismo	232
2. Los romances en cuartetas	234
3. El predominio del dístico romancesco	235
C. <i>El estribillo</i>	239
D. <i>Otras influencias formales</i>	243
1. La repetición textual del primer verso en el tercero de una cuarteta octosilábica	243
2. La aliteración y el paralelismo fónico	247
II. INFLUENCIAS TEMÁTICAS Y TEXTUALES	249
A. <i>Algunos temas y motivos</i>	249
B. <i>Los cruces textuales</i>	255
 <i>CONCLUSIONES</i>	 263
 <i>APÉNDICES</i>	 265
I. NOMBRES DE LOS ROMANCES	267
II. FRECUENCIA DE LOS ROMANCES DE TRADICIÓN ORAL	272
III. DISTRIBUCIÓN GEOGRÁFICA DE LAS COLECCIONES UTILIZADAS	273
 <i>BIBLIOGRAFÍA Y ABREVIATURAS</i>	 275

*Para Margit,  
con admiración y cariño*



Para este libro he contado con la ayuda de numerosos amigos que me han proporcionado material adicional, como textos de tradición oral, discos, cancioneros o información. También han discutido conmigo los muchos problemas a que me he enfrentado durante el proceso de elaboración y me han dado valiosos consejos. Quiero destacar a Cristina Conde, Yvette J. de Báez y Margit Frenk Alatorre, sin cuya ayuda moral y material no hubieran salido a luz estas páginas.



## INTRODUCCIÓN

### I. POESÍA POPULAR Y FOLKLORE

El romancero y la lírica popular se inscriben dentro de los fenómenos folklóricos; así pues, es deseable definir, de la mejor manera posible, lo que se entiende por folklore. La palabra *folklore* expresa la idea básica de: saber (*lore*) del pueblo (*folk*). Hay muchas discusiones acerca de la interpretación que se debe dar a cada uno de estos términos, así como sobre el alcance de los mismos. A mi parecer, en lo que se refiere a *pueblo*, éste sería el conjunto de personas que usan de alguna manera tal saber, creándolo, recreándolo, manteniéndolo o transmitiéndolo. Dado que hay pocas personas que en una u otra ocasión no hayan hecho uso de una u otra manifestación de ese saber, *pueblo* somos todos, y ese saber es nuestro patrimonio. Definir el *saber* es más difícil, pero parece que la idea fundamental que contiene el término es la de *tradición*; el *lore* sería el saber tradicional, es decir, lo que viene traído del pasado, transmitido de generación en generación (cf. Caro Baroja, p. 15).<sup>1</sup> Quizás la diferencia más importante que se podría invocar entre el *lore* y el saber que se imparte en escuelas y universidades es que el *lore* no opera con términos o ideas abstractas, sino con ideas y técnicas concretas, y su plasmación depende más de la habilidad que de la inteligencia (me refiero a la inteligencia en cuanto a capacidad de abstracción; no quiero de ninguna manera significar que está ausente en sus otras manifestaciones).

<sup>1</sup> Para las abreviaturas utilizadas, cf. *infra*, bibliografía y abreviaturas, pp. 275-283.

Esta transmisión se hace, por lo general, oralmente; sin embargo, puede intervenir la palabra escrita (y esto sucede sobre todo en las manifestaciones folklóricas que tienen que ver básicamente con la literatura). La transmisión no es de ninguna manera automática ni estática y tiene dos aspectos fundamentales que la caracterizan: la conservación y la variación. Una y otra son inseparables, y la tensión entre ambas y su adecuado equilibrio son la esencia de lo tradicional. Por ejemplo, gracias a la fidelidad de la memoria tradicional, se conservan textos de varios siglos; gracias a la facultad de cambio, estos textos se renuevan, mediante variaciones de distinto grado e importancia, actualizándose y revitalizándose cuando es necesario. Ambas facultades (conservación y variación) permiten al saber tradicional perdurar en el tiempo por su doble cara, vieja y nueva, semejante y distinta, familiar y sorprendente.<sup>2</sup>

Ahora bien, lo heredado se modifica para adaptarlo al gusto o a las necesidades del momento, y los cambios que se ejercen sobre lo transmitido se transmiten a su vez, modificando lo recibido. Estos cambios suelen ser pequeños, por lo que implican evolución —no revolución—, pero muchas veces esta evolución llega a transformar significativamente lo heredado, con el correr del tiempo. El proceso suele ser lento, y las modificaciones se hacen casi siempre con materiales también tradicionales y de una manera que no choca con la manera tradicional de hacer, lo cual tiene como consecuencia que muchas veces el proceso evolutivo no se evidencie a primera vista. No obstante, aunque no es lo común, una determinada tradición folklórica puede modificarse substancialmente en un lapso relativamente corto por la irrupción de nuevas técnicas o materiales, que por una razón u otra son aceptados por el pueblo y utilizados con profusión, haciendo que se olvide, o al menos se disminuya notablemente, el uso de lo que hasta entonces se había empleado. En estos casos, la tradición anterior suele dejar rastros más o menos notables de su existencia en la nueva tradición.

Tanto un tipo de cambio como otro nos indican que, si

<sup>2</sup> Margit Frenk Alatorre ha hablado ya de esta combinación de lo conocido y lo desconocido como un factor importante para que una manifestación literaria logre la aceptación del gran público (cf. Frenk Alatorre 71, p. 35).

bien el folklore existe en todo conglomerado humano, adopta unas ciertas características en cada determinada dimensión espacial y temporal, por lo que sus manifestaciones concretas pueden ser muy diferentes y diversas, y tienen principio y fin. No se puede, pues, hablar de tradición, sino de tradiciones, cuando se examina el conjunto de manifestaciones en el tiempo y en el espacio. Sergio Baldi ha tratado de definir este fenómeno hablando de "escuelas", o sea unidades espirituales temporales y espaciales con características propias (cf. Baldi, pp. 66 ss.), Margit Frenk Alatorre ha estudiado en varios trabajos el cambio radical de una determinada tradición a propósito de la lírica hispánica medieval<sup>3</sup> y J. Vansina no deja de mencionar esta peculiaridad de las manifestaciones folklóricas, a la que da una explicación social, al asegurar que "toda tradición oral está más o menos estrechamente vinculada a una sociedad y a una cultura de la que es producto y esto condiciona su propia existencia" (Vansina, p. 175).

El estudio del folklore abarca un campo enorme y muy diverso, por lo que se han hecho dos divisiones básicas a nivel muy general: el folklore que se refiere a los usos y costumbres (*Folk-Liv*) y el que entra en el terreno de la literatura (*Folk-Literature*), que comprende cantos, cuentos, proverbios y adivinanzas (cf. Corso, p. 172), es decir lo expresado mediante palabras (ver también Bascom, pp. 245 ss.). En esta literatura folklórica se inscribe la llamada poesía popular, de la cual la lírica y el romancero son las manifestaciones más notables en el ámbito hispánico.<sup>4</sup>

## II. LA POESÍA POPULAR HISPÁNICA: EL ROMANCERO Y LA LÍRICA

Ya se ha dicho que las dos manifestaciones poéticas más importantes de la literatura tradicional hispánica son el romancero

<sup>3</sup> Ver por ejemplo Frenk Alatorre 60; *id.* 65; *id.* 70; *id.* Salamanca.

<sup>4</sup> Menéndez Pidal ha acuñado el término de *poesía tradicional*, mucho más exacto que el de *poesía popular*, ya que implica tanto la noción de transmisión como la de variación. En este trabajo usaré, por comodidad, los términos *popular* y *tradicional* como sinónimos.

y la lírica. El romancero nace en la Edad Media, con un carácter marcadamente épico, pero con ciertas características de tipo lírico que lo diferencian notablemente de la canción de gesta (cf. M. Pidal 53, I, caps. II a VI y *passim*). Muchos de los romances, con modificaciones más o menos importantes debidas a su paso por el tiempo, han llegado hasta nuestros días; su tradicionalidad está plenamente probada en un buen número de casos, ya que fueron recogidos de la tradición oral en el siglo xvi (y algunos en el siglo xv) y después en el xix y el xx.<sup>5</sup> El conjunto se conoce con el nombre de romancero tradicional. La recolección de los siglos xv y xvi constituye el llamado romancero viejo, y lo recogido en este siglo y el pasado se designa bajo el nombre de romancero de tradición oral moderna.<sup>6</sup> Hay diferencias notables entre una y otra recolección, pero hay la suficiente unidad temática y estilística para asegurar que tanto una como otra son producto de una misma "escuela poética"; las diferencias se deben precisamente a su carácter tradicional, que trae consigo un constante remoldeamiento.<sup>7</sup>

Si el romancero es un género plenamente tradicional, con una vida de más de seis siglos de existencia, no sucede igual con la lírica, la cual ha sufrido una modificación profunda a partir del siglo xvii; se puede decir que la lírica de la Edad Media y la lírica moderna (que surge a finales del xvi) representan dos tradiciones, dos "escuelas" con algunos rasgos en común, pero con divergencias profundas.

Uno y otra representan perfectamente las vicisitudes por las que pasan las manifestaciones concretas del folklore en materia de cambios. Así, el romancero ha ido conformándose con lentitud, cambiando su fisonomía aparente, pero ha quedado fundamentalmente el mismo; la lírica ha sufrido una revolución,

<sup>5</sup> En otros casos, los romances no están recogidos, pero sí documentados en los Siglos de Oro (por ejemplo *Moriana*, ver *infra*, p. 206); en otros más, no se tiene seguridad absoluta de su antigüedad, pero el estilo y otras características así parecen indicarlo. Finalmente, están los romances tradicionales "modernos", compuestos hace menos de tres siglos, pero ya tradicionales por su difusión y su estilo.

<sup>6</sup> Que yo designaré, por lo general, con el nombre de *tradición oral* para abreviar.

<sup>7</sup> Cf. M. Pidal 53, II, parte cuarta.

debida principalmente, con toda probabilidad, al aporte de la poesía de cancionero (cf. Jiménez de Báez) y ha cambiado su temática y su forma, convirtiéndose en algo diferente de lo que fue durante muchos siglos, aunque, naturalmente, quedan rastros de la lírica antigua en la moderna (cf. Frenk Alatorre 60 e *id.* Salamanca).

Así pues, resulta que nuestra poesía tradicional actual está representada, al menos en lo que se refiere al territorio peninsular, por dos géneros, uno que nos llega desde la Edad Media y otro que nace en los Siglos de Oro. Aquí surgen las preguntas sobre las influencias que pueden presentarse entre dos manifestaciones folklóricas que no sólo son genéricamente diferentes, sino que también tienen diferente tiempo de vida tradicional.

Lo primero que se plantea es saber cuáles son dichas influencias y si se deben solamente a la convivencia espacial y temporal, o si también existen semejanzas estilísticas que pudieran favorecer el intercambio entre los géneros. Puesto que la lírica moderna nació cuando ya el romancero estaba arraigado como género tradicional, ¿en qué proporción influyó el romancero en la creación del nuevo género (la lírica) y en su tradicionalización? También es interesante ver el papel que desempeñan las influencias de un género sobre otro en lo que se refiere a la conservación, recreación y variación de romances y canciones. Asimismo, se puede considerar si las influencias de un género pueden ser factores de cambios profundos en el otro.

Este trabajo pretende contestar a las preguntas que se acaban de exponer (y que son, por supuesto, solamente algunas de las muchas que se pueden formular referentes a las interrelaciones de dos géneros poéticos). Con este objeto, he establecido dos puntos principales, que, según pienso, podrían ser reveladores al respecto: las similitudes (y también las diferencias) entre ambos géneros y las influencias concretas de cada género sobre el otro. Los dos puntos se desarrollan en las dos partes de que consta el trabajo: *Procedimientos comunes e Influencias mutuas*. Dichas partes no representan un estudio cabal y exhaustivo de cada punto, sino una exploración que quiere contestar, aunque sea someramente, lo antes planteado, como un primer paso en el estudio de las relaciones de dos géneros tradicionales.

### III. PANORAMA SUCINTO DE LOS ESTUDIOS ROMANDESCOS Y LÍRICOS

Con el fin de situar este trabajo dentro del inmenso campo de los estudios sobre poesía folklórica hispánica, trazaré un rápido panorama de éstos.

Las diversas opiniones acerca de la poesía popular en general han sido reseñadas por muchos autores. De entre ellos, se puede citar a Paul Levy, Ramón Menéndez Pidal, Sergio Baldi, Margit Frenk Alatorre, G. Bronzini,<sup>8</sup> así como P. Toschi, que con su *Fenomenologia del canto popolare* (Toschi) ha contribuido enormemente al conocimiento de la poesía de tipo tradicional; la obra completa de Menéndez Pidal es también reveladora en este aspecto, aunque se centra preferentemente en el romancero.

No abundan los estudios sobre la lírica actual hechos con rigor científico; el más importante es sin duda el de Carlos H. Magis (cf. Magis), que analiza la mayor parte de los aspectos temáticos y estilísticos de la lírica hispánica. También se pueden citar, en lo que se refiere a las relaciones entre la lírica culta y la tradicional, el estudio hecho por Yvette Jiménez de Báez y el de Eduardo M. Torner, aunque este último atiende tanto a la lírica actual como a la antigua. Margit Frenk Alatorre también ha tocado la lírica moderna en algunos trabajos.<sup>9</sup>

Los estudios sobre el romancero, en cambio, son numerosísimos. Comienzan en el siglo XIX, como un apoyo a las teorías románticas sobre la existencia de una poesía "natural", contrapuesta a la artística, creada por el hombre primitivo, no pervertido por la civilización. Los estudiosos de esta época utilizan los textos del siglo XVI para ejemplificar esta clase de poesía, o bien para refutar la idea del pueblo hacedor de poesía (para todo lo anterior, cf. M. Pidal 53, I, cap. II). Otro punto que tratan los eruditos es el origen del género; tampoco aquí hay un consenso general y, aunque la teoría más aceptada es la que hace derivar el romance de la poesía épica (teoría susten-

<sup>8</sup> Cf. respectivamente: Levy 11; *id.* 32; M. Pidal 53, I, cap. II; Baldi; Frenk Alatorre 72; y Bronzini.

<sup>9</sup> Respectivamente: Jiménez de Báez, Torner 66 y Frenk Alatorre 60.

tada por Milá y Fontanals, Andrés Bello, Menéndez Pelayo y Menéndez Pidal, entre otros), hay algunos autores que insisten en el origen lírico (por ejemplo Rajna y Lang).<sup>10</sup> Actualmente, la cuestión sigue sobre el tapete y Di Stefano, por ejemplo, se inclina a conciliar ambas teorías y a considerar que el romance tiene fundamentos tanto épicos como líricos (cf. Di Stefano 73, p. 74). Lo mismo opina Baehr respecto al origen del verso romancesco (ver Baehr, p. 211). Por otra parte, incluso la posterioridad del romance a la canción de gesta ha sido cuestionada recientemente por J. M. Aguirre (cf. Aguirre). El problema de los orígenes sigue preocupando, y todavía no se ha dicho la última palabra al respecto.

La clasificación de los romances es otro punto no resuelto satisfactoriamente. La división temática hecha por Wolf y Hofmann en el siglo XIX (romances históricos y romances novelescos), aunque se usa, con algunas modificaciones, en las diversas antologías y colecciones, no satisface a nadie. Ruth House Webber intentó una clasificación según el grado de tradicionalidad, Margit Frenk Alatorre sugiere una estilística de acuerdo con ciertos elementos formales, Menéndez Pidal, guiándose por la presentación del relato, nos habla de romance-escena, romance-diálogo y romance-cuento, y recientemente Di Stefano intenta una nueva clasificación según la estructura del relato.<sup>11</sup>

Los estudios temáticos son quizás los más numerosos. Muchos autores han rastreado los asuntos romancescos en la literatura nacional y extranjera; los trabajos de Doncieux, Menéndez Pelayo, J. Entwistle, Romeu Figueras, Diego Catalán y sobre todo de Menéndez Pidal, para no citar más que unos cuantos, siguen esta orientación.<sup>12</sup>

Los motivos romancescos también han sido objeto de estudio; a los nombres antes citados hay que añadir los de Bénichou y Di Stefano<sup>13</sup> y, con una orientación particular que quiere

<sup>10</sup> Para lo anterior, cf. M. Pidal 53, I, caps. II-IV, en donde además se encontrará la bibliografía correspondiente a los autores que se acaban de citar.

<sup>11</sup> Cf. respectivamente: Wolf-Hofmann; Webber, pp. 237-245; Frenk Alatorre estudio; M. Pidal 53, I, pp. 63-65 y Di Stefano 72 e *id.* 73.

<sup>12</sup> Ver por ejemplo: Doncieux 900; M. Pelayo; Entwistle 39 e *id.* 49; Romeu 48a; Catalán 69b e *id.* 70 y M. Pidal 53, I, caps. V-X.

<sup>13</sup> Bénichou 68; Di Stefano 67.

evidenciar las relaciones entre los mitos y los motivos utilizados por los romances, hay que citar los trabajos de Daniel Devoto y de Hauf y Aguirre.<sup>14</sup>

La cuestión estilística, aunque está menos explorada, también cuenta con algunos estudios. El aspecto formulístico ha sido bastante analizado; muy valioso a este respecto, en lo que se refiere al romancero viejo, es el libro de Ruth House Webber (ver Webber), que compara las fórmulas romancescas con las de la épica española y francesa, y las de la poesía popular europea; también merecen destacarse los trabajos de Menéndez Pidal (M. Pidal 53, I, pp. 65-71) y de Aguirre (ver Aguirre). Procedimientos como la variación y la repetición han sido examinados por L. Spitzer (cf. Spitzer 11), así como en el ya citado libro de R. House Webber. También la cuestión del paralelismo ha sido tratada por Spitzer en el mismo artículo arriba citado, y por Caso González, entre otros. La comunidad de lengua en los cantares de gesta y en los romances épicos ha sido estudiada por R. Lapesa, y para un análisis detallado del uso de los tiempos verbales hay que referirse a J. Szertics.<sup>15</sup>

Los estudios que se refieren al quehacer de la tradición oral han proliferado en los últimos tiempos. Muy importantes son en este aspecto los trabajos de Menéndez Pidal tanto sobre el concepto de tradicionalidad como sobre geografía folklórica,<sup>16</sup> los de Bénichou, Di Stefano y D. Catalán (ya citados) sobre creación y recreación. En el año de 1971 tuvo lugar en Madrid el Primer Coloquio Internacional sobre el romancero. Las diferentes intervenciones se publicaron en un libro de reciente aparición: *El romancero en la tradición oral moderna* (ver *Coloquio*), con colaboraciones tan importantes como las de Diego Catalán, S. G. Armistead, J. H. Silverman, Manuel Alvar, Alvaro Galmés, Suzanne Petersen, Joanne B. Purcell y Braulio do Nascimento, entre otros, que representan las más recientes ideas y técnicas sobre el estudio de la tradición oral romancesca.

Faltan por reseñar los estudios que se refieren a las relaciones entre el romancero y la lírica. Son bastante escasos, pero se puede citar el artículo de J. K. Leslie que trata la influencia de

<sup>14</sup> Respectivamente: Devoto 51, segunda parte, e *id.* 59, y Hauf-Aguirre.

<sup>15</sup> Ver respectivamente: Caso González, Lapesa y Szertics.

<sup>16</sup> Cf. M. Pidal 53, I, cap. III; *id.* 73, pp. 205-216; *ibid.*, pp. 219-234.

un tema romancesco en algunas canciones americanas (cf. Leslie), así como uno de Manuel Alvar sobre la conversión de una canción en romance (cf. Alvar 59); no es de olvidar el estudio de E. Asensio "Fontefrida o encuentro del romance con la canción de mayo" (cf. Asensio, pp. 241-277), donde se rastrean algunos motivos líricos que se utilizan para un romance y se exponen algunos puntos de contacto entre el romance y la canción oral, particularmente la de mayo. El estudio de Asensio se refiere sobre todo a la lírica antigua, y lo mismo puede decirse de la participación de Sánchez Romeralo en el *Coloquio* (ver Sánchez Romeralo 72), que trata diferencias y similitudes entre el romancero y el villancico. Eduardo M. Torner establece filia-ciones entre algunas canciones antiguas y modernas y algunos romances (cf. Torner 66).

Aunque los artículos que se acaban de citar contienen puntos interesantes acerca de las relaciones entre el romancero y la lírica, no se ha hecho hasta ahora ningún intento por relacionar el romancero y la lírica moderna de una manera más amplia, y esto es, precisamente, lo que intenta este trabajo, naturalmente sin pretender agotar el tema. Al tratar de establecer una comunidad de medios expresivos en la primera parte, atiendo a ciertos aspectos estilísticos de ambos géneros, algunos ya estudiados parcialmente, como el uso de la repetición y el paralelismo, otros solamente estudiados en el romancero viejo, como el uso del formulismo, y otros no estudiados, que yo sepa, y que espero sean mi pequeña contribución al conocimiento del romance y, en menor medida, de la lírica. También me refiero algunas veces al trabajo de la tradición oral sobre uno y otro género y, en la segunda parte, trato algunas cuestiones temáticas a propósito de las influencias mutuas. Así pues, este trabajo toca, aunque levemente, tres grandes hitos de los estudios romancescos: tema, estilo y variaciones tradicionales, pero se centra en las relaciones entre el romancero y la lírica moderna.

#### IV. PLAN GENERAL Y CORPUS DE TRABAJO

Como ya se dijo, este trabajo consta de dos partes, que he titulado, respectivamente: *Procedimientos comunes* e *Influencias mutuas*.

En la primera parte examino los recursos poéticos que me han parecido más importantes; un capítulo está dedicado a la repetición, otro a la antítesis y un tercero a la enumeración. La división interna de los capítulos ha sido dictada por las maneras de aparición del recurso y por su naturaleza. En cada capítulo presento las maneras más comunes de aparición y uso del procedimiento en ambos géneros. Para ejemplificar suelo citar un texto del romancero viejo, otro del romancero de tradición oral moderna y otro de lírica. También hay, en los tres capítulos, apartados donde se examinan fenómenos exclusivos del romancero, que no tienen su igual en la lírica, o viceversa. Constituyen ejemplos de aquellos campos donde se manifiesta, muy obviamente, la diferencia genérica.

La segunda parte comprende dos capítulos: *Influencias del romancero en la lírica* e *Influencias de la lírica en el romancero*. Cada capítulo comprende las influencias formales y temáticas más notables.

Dada la extensión del tema y el enorme material recogido, en lo que se refiere a textos poéticos de tradición oral (romancero y lírica), me he tenido que limitar a trabajar con textos peninsulares en castellano (por lo que se han excluido tanto los textos portugueses, gallegos, catalanes y valencianos como los latinoamericanos; si alguna vez cito uno de ellos es como una mera referencia). He tomado en cuenta, sin embargo, el romancero judeo-español (aunque sólo la colección de Alvar, y excepcionalmente textos de otras colecciones) debido a sus características muy especiales dentro del romancero tradicional, como son su arcaísmo, riqueza temática, uso notable del paralelismo, etc.; pero he preferido tomar las citas del romancero peninsular y sólo he utilizado el judío cuando ejemplificaba idealmente la materia tratada (por ejemplo, en "El pareado y la repetición paralelística", pp. 204-210).

En lo que concierne al romancero viejo, me he atenido a la colección de Wolf y Hofmann (198 romances, algunos con más de una versión).

El corpus del romancero de tradición oral moderna incluye unas 1 500 versiones de un conjunto de 80 romances y para la lírica trabajé con unas 10 000 coplas, entre coplas sueltas y estrofas (cf. pp. 11-12). Aunque estoy muy lejos de contar con un

corpus nutrido, sobre todo en lo que se refiere al romancero de tradición oral (por ejemplo, yo tengo 49 versiones de *La condesita* y el tomo IV del *Romancero tradicional* [M. Pidal 57-72, IV], que consigna sólo las versiones no unidas a *Gerineldo*, contiene más de 300), sí creo haber trabajado con un corpus representativo, que cubre, en mayor o menor medida, las distintas provincias españolas; sin embargo, no he podido cubrir totalmente regiones como Aragón, para el romancero, y Canarias, para la lírica.<sup>17</sup>

La gran diversidad de nombres con que se designa a los distintos romances de tradición oral moderna me ha llevado a confeccionar una lista alfabética con los títulos que yo utilizo en este trabajo y, entre paréntesis, los otros nombres por los cuales se conoce también cada uno de ellos (ver apéndices I, II, III, pp. 267-274).

En el momento en que empecé la redacción definitiva de este estudio suspendí las lecturas, por lo que no he tomado en cuenta, más que en casos excepcionales, lo publicado a partir de 1973.

Para las citas y referencias he utilizado abreviaturas convencionales. En las páginas finales (pp. 275-283) se hallan listadas por orden alfabético.

## V. DEFINICIÓN DE TÉRMINOS

Uno de los problemas más importantes a que me he tenido que enfrentar ha sido el de la terminología, tanto por las muchas acepciones que cada término acuñado posee como por la escasez de términos. A este respecto he interpretado, repetido, arreglado y hasta inventado una serie de vocablos cuyo sentido me parece útil aclarar.

### COPLAS

*Copla suelta*: Aquella que se puede cantar sola (jotas, soleá, etc.) o en serie con otras coplas con las que tiene poca o ninguna relación.

<sup>17</sup> Para mayor información al respecto, ver apéndices I, II, III.

*Pareja (o grupo) de coplas:* Coplas estrechamente unidas por repeticiones textuales, paralelismos, etc., que se comportan como coplas sueltas (ver *infra*, pp. 72 ss.).

*Estrofa:* Reservo la palabra estrofa para aquellas coplas que forman parte de una determinada canción y que no se pueden cantar aisladas, por estar unidas conceptualmente a las otras coplas de la canción. Esto es bastante discutible; son pocos los casos en que, por ejemplo, la primera copla de una canción monotemática (cf. Magis, p. 536) no se pueda desglosar del conjunto, y es factible que incluso las que ocupan otro lugar estén en el mismo caso. Así diré que la *estrofa* se refiere a coplas en *principio* no desglosables de la canción a la cual pertenecen.

*Copla:* De las definiciones que acabo de dar se desprende que utilizo *copla* en el sentido amplio de "unidad poética mínima" (cf. Magis, p. 27); cuando quiero referirme a la forma poética que se designa con ese nombre hablo de *copla* (o *cuarteta*) *octosilábica*.

## CANCIONES

*Canción:* Serie de coplas (estrofas o coplas sueltas) que se cantan con la misma tonada.

*Canción con cuento:* Aquella en que se relata una anécdota a lo largo de sus estrofas (definición tomada de Magis, p. 536).

*Canción serial:* Canción cuyas estrofas constituyen una enumeración (por ejemplo, *El retrato*, García Matos, 351) y que muchas veces son también repetitivas, ya que reiteran la misma idea en cada estrofa (por ejemplo, *La mortaja*, ver p. 117).

*Canción con coplas fijas:* Canción compuesta por coplas sueltas, pero que constituyen un repertorio limitado (ver *infra*, p. 83).

*Canción con coplas libres:* Canción con coplas sueltas; algunas (las primeras), siempre las mismas, seguidas por cualquier copla al gusto o memoria del que canta (ver *infra*, p. 83).<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Para una mayor información sobre las diferentes clases de canciones existentes, cf. Magis, pp. 536 ss.

## VERSO

El verso propio de la lírica es el *verso corto* (de arte menor) y el del romancero el *verso largo* (doble octosílabo o doble hexasílabo),<sup>19</sup> pero, con el fin de unificar el vocabulario, cuando hablo de:

*Verso*, tanto para lírica como para romancero, me refiero al verso corto, y éste es el término que uso de preferencia. Todas las combinaciones como:

*Cuarteta, terceto*, etc., se entienden en verso corto. Cuando deseo especificar que son versos de romance, utilizo:

*Verso largo (o romancesco), distico romancesco*, etc.

*Grupo de versos*: Me refiero con este nombre a más de cuatro versos cortos. Para la lírica utilizo también algunas veces *quintilla* y *sexteta* para las coplas de cinco y seis versos, respectivamente.

## UNIDADES

*Unidad menor*: Verso, distico, terceto, cuarteta o grupo de versos, aislados arbitrariamente del conjunto del poema para estudiar en ellos el procedimiento o recurso que estoy examinando.

*Unidad mayor*: Unidades amplias en el poema, como secuencias y episodios, que forman el conjunto del poema, así como el poema mismo.

## POEMA

Romance, canción, copla suelta, pareja (o grupo) de coplas.

## RIMA VARIA

Designo con este nombre lo opuesto a la monorrima; con ello quiero decir que las diversas coplas o estrofas (y a veces disticos o trísticos romancescos) tienen cada una su propia rima.

<sup>19</sup> A este respecto sigo la opinión de Menéndez Pidal (cf. M. Pidal 53, I, pp. 92 ss.).

## FÓRMULA

Aquí sigo la definición de Parry (*apud* Webber, p. 176), es decir: grupo de palabras que se emplea regularmente, en el mismo metro, para expresar una idea determinada. Distingo, sin embargo, la fórmula general (que se utiliza en cualquier romance) y la particular (propia de un romance); ver *infra*, p. 60.

## ESQUEMA

Modo estereotipado de presentación del material poético, que puede tener distintos contenidos (definición tomada de Magis, p. 37), por ejemplo ver *infra*, pp. 30 ss. y pp. 171 ss.

*Esquema sintáctico-temático*: Determinada presentación del material con ciertas palabras clave que expresan una determinada noción (por ejemplo, *infra*, p. 101).

## CRUCE

*Interpolación y cruce* están usados como sinónimos; se trata del préstamo textual (o casi textual) que un poema toma de otro. Lo utilizo generalmente para los préstamos entre los géneros.

## POETA, CANTOR, etc.

*Poeta, recreador y cantor* son aquí sinónimos y designan el que de alguna manera efectúa algún cambio en lo heredado (sea este cambio significativo o no, consciente o inconsciente).

*Creador*: Reservo este término para referirme al primer autor de un poema.

*Repetidor*: El que repite textualmente.

*El que canta*: Utilizo esta expresión cuando no deseo especificar si el ejecutante varía o no lo que está cantando.

## VALOR

*Valor significativo o semántico*: El valor de toda palabra para comunicar un contenido conceptual.

*Valor expresivo*: El valor estilístico superpuesto al sentido de la palabra o palabras, que produce en el lector u oyente emo-

ción estética o afectiva (concepto tomado en parte de Guiraud, pp. 28-32).

*Función expresiva:* El papel que desempeñan los valores expresivos en lo que se refiere, no solamente al motivo donde se hallan, sino al conjunto del poema, al que dan un relieve particular.

## NARRACIÓN

Uso este término en el sentido amplio, o sea lo que se está relatando, siendo indiferente la forma de hacerlo; cuando quiero distinguir lo narrado en tercera persona del diálogo utilizo: *Parte narrativa*. Divido lo que se está relatando en:

*Narración argumental:* La parte del romance que va desarrollando el argumento.

*Narración ancilar:* La que no es indispensable para el hilo de la trama.

## VI. CRITERIOS DE CLASIFICACIÓN DE LOS TEXTOS

Creo conveniente presentar los criterios que he utilizado tanto para incluir un determinado poema en uno u otro género como para decidir cuándo había influencia de un género en otro.

Para tales fines, he considerado los rasgos constantes en la mayoría de los textos de cada género que constituyen, a mi ver, las características que permiten diferenciar un romance de una canción lírica. Estos rasgos pertinentes son dos: el tipo de rima y la manera de agrupar los versos.

El romance utiliza la monorrimia y la canción lírica la rima varia. El romance no tiene una manera específica de agrupar los versos y está constituido por una tirada sin división regular; la canción lírica se caracteriza por la división sistemática en estrofas (estrofas propiamente dichas o coplas sueltas). Éstos son, pues, los que he considerado rasgos primarios porque creo que forman parte de la esencia genérica.

He desechado, en cambio, como rasgo pertinente la diferencia más comúnmente aceptada: la oposición *objetivo/subjetivo* porque, aunque se suele decir que la canción lírica expresa sen-

timientos personales (lo cual es muy cierto en el caso de canciones y coplas sueltas con tema amoroso), no sucede esto siempre; piénsese, por ejemplo, en los dictados tópicos, en las coplas plenamente sentenciosas, en las que tratan temas relacionados con festejos religiosos, etc.;<sup>20</sup> sin embargo, no suele haber diferencia, en cuanto a forma y tratamiento, entre estos casos y las canciones y coplas "subjetivas", y así se pueden incluir unas y otras dentro del mismo género "lírico", el cual designa entonces tipos diversos de cantares. Considerando la lírica de esta manera tan amplia, la diferenciación que se basa en el carácter objetivo del romance y el subjetivo de la canción lírica no es funcional en primer grado. Sin embargo, es evidente que la distinción actúa en muchos casos, por lo que la he considerado un rasgo secundario.

Estos rasgos secundarios son, además del ya mencionado, la extensión, la continuidad y el papel de algunos procedimientos y recursos.

La extensión permite diferenciar a primera vista una canción con cuento de un romance; este tipo de canciones rara vez tiene más de 20 versos (5 estrofas), un romance suele tener, como promedio general, de 40 a 80. La extensión señala también la diferencia, por demás obvia, entre romance y copla suelta: 40/80 versos frente a 4/7.

En cambio, la extensión no sirve para separar el romance de las canciones con coplas sueltas (fijas o libres, ver pp. 11-12), ni de las canciones seriales, ya que estos tipos de canciones pueden tener 10 estrofas o más; hay que tener en cuenta aquí los otros rasgos secundarios antes citados.

Las canciones que se componen de coplas sueltas, con poca o ninguna relación entre sí, se diferencian con facilidad del romance precisamente por esa falta de continuidad entre las coplas, ya que la continuidad es un rasgo inseparable de la composición romancesca.

<sup>20</sup> Por ejemplo: "La pez en Huertapelayo / y la miera en Armaliones; / la resina en Zaorejas / y en Molina, cañamones" (Vergara, p. 57); "En el viaje de la vida / van los ricos a caballo / los caballeros, a pata / y los pobres, arrastrando" (R. Marín 51, 6627); "La Virgen del Olivar / se apareció en un olivo, / y la Virgen de la Vega / en un espino florido" (Vergara, p. 77); "Señor San Juan, Señor San Juan / ya en la foguera non hay qué quemar" (Díaz, 884).

En las canciones seriales sí existe una relación entre las distintas coplas tanto en la variedad reiterativa como en la enumerativa, pero aquí la diferencia con el romance también se evidencia con claridad, ya que tanto la reiteración como la enumeración constituyen la esencia de las canciones. El romance, por su misma calidad de canción narrativa, aunque puede incluir reiteraciones y enumeraciones más o menos extensas, las utiliza al servicio de la historia que se está desarrollando, y son solamente un componente entre otros. En la canción serial, si hay alguna copla (introdutoria o conclusiva) no reiterativa ni enumerativa, ésta está al servicio de la idea que se reitera o de aquello que se enumera.

La importancia de estos rasgos secundarios que se acaban de citar se evidencia cuando uno de los rasgos primarios característicos de uno de los géneros está ausente debido a influencias del otro género (ya se ha visto que cada rasgo pertinente excluye a su contrario: la monorrimia a la rima varia, la tirada al estrofismo, y viceversa). En estos casos es cuando los rasgos secundarios van a apoyar la pertenencia a uno u otro género y a indicar la dirección de la influencia.

De acuerdo con lo que acabo de exponer, cuando un texto contiene dos rasgos pertinentes, lo he considerado como perteneciente al género en el cual estos dos rasgos son típicos. Si sólo aparece uno de ellos, pero apoyado por uno o más rasgos secundarios, mi clasificación ha sido la misma y he considerado la ausencia del otro rasgo como una influencia del otro género. Pese a todo esto, hay ciertos textos cuya clasificación me ha resultado dudosa y aquí me ha sido necesario apelar al conocimiento intuitivo: he "sentido" que el poema era romancesco o lírico y ha sido esta sensación (apoyada generalmente por algún rasgo secundario) la que ha guiado mi clasificación; naturalmente, en estos casos el margen de error es mucho mayor que en los anteriores.

## VII. ACLARACIONES PERTINENTES RESPECTO A ESTE ESTUDIO

La exposición del tema desarrollado en este trabajo no comprende la exposición de mis particulares concepciones sobre va-

rias cuestiones, concepciones que, sin embargo, forman parte de la base sobre la cual está construida la obra. Me parece, pues, necesario poner de manifiesto mis ideas personales sobre algunos puntos esenciales sobreentendidos en el texto.<sup>21</sup>

El más importante es quizás el que se refiere al estilo del romance. El estilo propio de un género es, en sentido amplio, aquello que lo caracteriza frente a otros géneros, la manera especial de "ser". El concepto incluye muchos elementos y se puede examinar con varios enfoques y en varios niveles. Me voy a referir aquí exclusivamente a ciertos rasgos generales que conciernen la manera de narrar, y concretamente a la noción de *bordado*, que utilizo bastante a lo largo del trabajo.

La narración romancesca tiene un hilo conductor central que va desarrollando el argumento (esto es lo que llamo narración argumental, ver p. 15); al mismo tiempo avanza sinuosamente, abandonando momentáneamente ese hilo central para ampliar, describir o detallar (narración ancilar), y lo vuelve a tomar para continuar desarrollando la historia. Muchas veces esta narración ancilar, amén de su valor significativo al servicio de la historia (caracterización de los personajes, pasajes de transición con valor estructural, etc.), tiene un valor expresivo, también al servicio del poema, cuya función es, principalmente, dar relieve al relato. Tan importante es esta función que, algunas veces, la narración ancilar ni siquiera posee ese valor significativo al servicio del argumento: su valor es puramente expresivo, con la consiguiente importancia estilística.

El uso de figuras y recursos tiene las mismas características que la narración ancilar con valor expresivo: muchas veces tiene una función significativa muy ligada a la trama y otras muchas la tiene expresiva (en mayor o menor grado), y su importancia es primordial en el romance. A estos dos elementos (narración ancilar, y figuras y recursos) con valor expresivo, en sus dos manifestaciones: al servicio del argumento o al servicio del relato, es a lo que he dado el nombre de *bordado*; este término,

<sup>21</sup> *Personales* no significa exclusivamente mías, sino, en la mayoría de los casos, el resultado de algunas reflexiones propias unidas a otras muchas ajenas. Hago la aclaración porque, aunque me es imposible separar unas de otras, sé que estoy en deuda al respecto con maestros y estudiosos del tema.

pues, no debe tomarse con el sentido de "adorno superfluo", sino con el de elemento característico del estilo romanesco.

Naturalmente, el bordado no es exclusivo del romance, existe en otros géneros. Sin embargo tiene, a mi manera de ver, una importancia de primer orden en el género que nos ocupa, debido a tres características: su abundancia, su variedad y sus limitaciones. Esta última característica parece contradecirse con las otras, pero no es así: el bordado puede adoptar muchas formas (motivo, figura, recurso), con la variedad que cada una tiene, pero esta variedad está sujeta a limitaciones estrictas: las que le impone la estilística de la poesía popular. La clase de bordado finca pues al romance dentro de los ámbitos de una cierta clase de poesía, la de tipo tradicional.

La abundancia y la variedad contribuyen en buena medida a situar el romance en relación con otros géneros también tradicionales: la épica y la lírica. El romancero comparte varias características con la épica: su condición de poesía narrativa, el verso largo, el tipo de rima; se separa de ella precisamente por la gran dosis de bordado que posee, así como por la mayor variedad del mismo. A su vez, dosis y variedad, sobre todo en lo que se refiere al uso de figuras y recursos, lo acercan a la lírica, género en que predomina lo que he llamado valor expresivo; lo que lo separa de ella es principalmente el carácter narrativo del romance. Así pues, el bordado es, junto con el carácter narrativo, lo que distingue al romancero ya de la épica, ya de la lírica, y lo sitúa como género que, aunque comparte elementos con una y otra, es diferente de ambas y tiene su propia identidad.

Es también esta mezcla de bordado y carácter narrativo la que da unidad a una serie de textos diversos, con diferentes asuntos, enfoques y temática (romances históricos, novelescos, legendarios, etc.), con diversos metros (romances octosilábicos, romancillos heptasilábicos y hexasilábicos), con diferentes tipos de desarrollo (romances lineales y romances concéntricos).<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Entiendo por *concéntricos* aquellos romances cuyo núcleo es repetitivo. Cf. *infra*, pp. 65 ss.



**PRIMERA PARTE**  
**LOS PROCEDIMIENTOS COMUNES**



## CAPÍTULO PRIMERO: LA REPETICIÓN

La repetición es quizás el recurso más usado en la poesía popular; además de responder principalmente al placer estético que supone la reiteración, tiene muchas veces un valor expresivo, cuando denota emotividad, y un valor significativo particular, cuando se utiliza para destacar un concepto (cf. *Definición de términos*, pp. 14-15). Puede ser muy importante como elemento estructurador del poema,<sup>23</sup> así como relevante en cuanto a la técnica de composición oral.<sup>24</sup> Sus manifestaciones son múltiples; Asensio, en el estudio sobre las cantigas de amigo hace notar que: "Elementos repetitivos hay en todo poema, desde el isosilabismo y la rima, hasta la aliteración, el acento, las pausas" (Asensio, p. 79); si a esto añadimos, en lo que se refiere al romancero, la frecuente repetición de palabras, la reiteración de una determinada construcción o de un mismo concepto, acompañadas éstas de repeticiones textuales, totales o parciales, con o sin variación, las repeticiones formulísticas, etc., tanto en unidades menores como en unidades mayores (cf. p. 13), resulta que la reiteración no sólo es frecuente, sino diversa y su estudio exhaustivo, complejo y extenso. Yo me voy a referir aquí tan sólo a dos de las repeticiones más comunes: la sintáctica y la semántica, y aun en éstas me voy a limitar a las variantes más notables. La repetición sintáctica será tratada brevemente por-

<sup>23</sup> Cf. Asensio, p. 79: "El sistema estrictamente paralelístico se sirve de la repetición como principio que domina y organiza la materia poética"

<sup>24</sup> "La única diferencia que ha sido concretamente observada entre la literatura oral y la escrita es el empleo de repeticiones, que es más frecuente en la oral" (Vansina, p. 71. )

que, aunque abarca un amplio campo, ya que aparece en enumeraciones, comparaciones, antítesis, etc., no presenta grandes variaciones ni complejidades; en cambio la repetición semántica es tan diversa que el estudio de sus más someras manifestaciones habrá de constituir la materia primordial de este primer capítulo.

## I. LA REPETICIÓN SINTÁCTICA

Se produce la repetición sintáctica cuando las palabras de dos o más versos tienen la misma función y están colocadas en igual orden, sin que coincida el concepto expresado. La repetición puede ser "pura", es decir, sin que haya repetición de ninguna palabra, o bien ir acompañada de repetición léxica parcial.

La repetición sintáctica pura no es muy común,<sup>25</sup> pero se pueden hallar ejemplos como: <sup>26</sup>

Derrocaban los molinos, derramaban la cibera,  
prendían los molineros ...

(Wolf-Hofmann, 77).

Tú eres la rosa,  
yo soy el lirio...

(Gil 64, p. 88).<sup>27</sup>

Lo general es que se repita alguna palabra y, muchas veces, se repiten los nexos:

<sup>25</sup> Me refiero a repeticiones sintácticas que indican alguna clase de relación entre los versos donde aparecen; naturalmente hay innumerables repeticiones de los diversos tipos de construcciones a lo largo del romance, o de la canción, como sucede en cualquier texto.

<sup>26</sup> Los textos del romancero viejo se reproducen sin modificaciones; en los modernos (romancero y lírica), no tomo en cuenta el registro de las realizaciones fonéticas, cuando éstas aparecen, a menos que afecten metro o rima.

<sup>27</sup> Los textos de los romances están escritos en versos largos; los textos líricos están en versos cortos y se presentan sangrados respecto a los del romance; esto permite reconocer a primera vista a qué género pertenece cada cita. En caso de citar solamente un verso, especifico el género para evitar confusiones.

Corría *como* una corza, relincha *como* una yegua  
(García Matos, 79).

El esparto, *que* me aparta,  
l'olivo, *que* te olvidé...  
(Díaz, 1726),

y muy frecuentemente se repiten además una o varias palabras (verbo, sustantivo, adjetivo, etc.) que evidencian la estrecha relación entre los versos, por ejemplo:

El conde *partió* de Burgos y el rey *partió* de León  
(Wolf-Hofmann, 16).

Unos en *jarros* de oro, otros en *jarros* de plata  
(Córdova, I, p. 200).

*Muchas* cerezas, Oter,  
*muchas* nueces, Ocentejo...  
(Vergara 32, p. 77).

La repetición se presenta muy a menudo en versos contiguos, abundando la de dos versos y, en menor medida, la de tres (ejemplos citados), pero en el romancero es verdaderamente escasa la repetición sintáctica de cuatro versos; para el romancero viejo se puede citar:

Todas visten un vestido, todas calzan un calzar,  
todas comen a una mesa, todas comían de un pan  
(Wolf-Hofmann, 184),

que no es totalmente perfecta. Para el de tradición oral:

Pulseritas de mis manos, anillitos de mis dedos,  
pendientes de mis orejas, gargantilla de mi cuello  
(Córdova, I, p. 94).

En la lírica, en cambio, esta repetición cuádruple es mucho más usada, por ejemplo:

En Cifuentes, los valientes;  
en Nava, los caballeros;  
en Valdealcón, los hidalgos;  
en Garfín, los carboneros  
(Berrueta, p. 181).

También puede haber repetición sintáctica en versos alternos:

A ella, como hija de reina ...  
y a él, como hijo de conde ...

(Córdoba, I, p. 272).

*De la buena berza*  
sale el buen cogollo.  
*De la buena gente*  
traemos el novio

(Marazuela, p. 292).

Es frecuente la repetición alterna doble, es decir, los versos pares por un lado y los impares por otro:

Doncellas que la vestían, no cesaban de llorar,  
doncellas que la calzaban, no cesaban de rezar

(M. Pelayo, p. 223).

El tomillito zarcero  
es muy malo de arrancar  
y los amores primeros  
son muy malos de olvidar

(R. Marín 29a, 1121).

En realidad, en casos como éste es cuando no se puede hablar propiamente de versos cortos, ya que es muy obvio que se está repitiendo la sintaxis de un verso largo. En el caso de la lírica se trata de dos partes que se corresponden (los dos miembros de una comparación), construidas en la misma forma. No hay ninguna diferencia aquí entre el verso romancesco y los dos de la copla, ni entre el dístico del romance y la cuarteta lírica. Estas construcciones repetidas cada 16 sílabas son muy comunes en el romancero y muchas veces abarcan más de dos versos largos (por ejemplo, Wolf-Hofmann, 143); en la lírica esto es raro, pero se puede encontrar alguno que otro ejemplo como:

En Setiles, los candiles  
para ciegos alumbrar.  
En Tordesillos, los hilos  
para agujas enhebrar

y en Alcoroches, campoches  
para pucheros guisar

(Vergara 32, p. 89).<sup>28</sup>

La semejanza con el romancero es muy notable; quizás la copla sea un pasaje desprendido de uno de tantos "romances de los pueblos" (cf. *infra*, pp. 133 y 254).

En la lírica hay, además, verdadera repetición alterna doble en algunas enumeraciones de cuatro términos (cada término ocupa un verso), por ejemplo:

Todo lo vence el amor.  
Todo el dinero lo allana.  
Todo lo consume el tiempo.  
Todo la muerte lo acaba

(R. Marín 29a, 1306).

Este caso no existe en el romancero.<sup>29</sup>

También se encuentran repeticiones sintácticas, acompañadas de repeticiones léxicas parciales, en unidades mayores, por ejemplo, en dos secuencias:

Corta el uno, corta el otro, no les fueron pa tirar

Tira el uno, tira el otro, no los fueron pa acertar

(Cossío-Maza, 35, vs. 20  
y 25).

en dos coplas:

No está en los hombres  
ni en las mujeres,  
que está en el tronco  
de los laureles.

<sup>28</sup> En este ejemplo y en el siguiente sangro los versos pares con el fin de evidenciar su semejanza sintáctica.

<sup>29</sup> No he considerado aquí la repetición "mental", que supone concebir construcciones idénticas, pero plasmarlas elidiendo un verbo o un sustantivo, por ejemplo: "La una fue de don Carlos, la otra [fue] de don García / y la otra [fue] de Sildana..." (Catalán 69a, 21); esto es sumamente común en la lírica.

No está en el tronco,  
ni está en la rama,  
que está en el pecho  
de una serrana

(Díaz, 1364).<sup>30</sup>

La tendencia al uso del paralelismo, tan notable en la literatura popular (cf. nota 38, p. 41), hace que se utilice frecuentemente la repetición sintáctica, que es una de las manifestaciones de dicho paralelismo.<sup>31</sup> En unidades mayores suele poner de relieve situaciones semejantes. En unidades menores da cohesión a los versos que componen dicha unidad, destacando así el procedimiento empleado. También hace resaltar muy claramente los diferentes términos que comprenden enumeraciones, antítesis, comparaciones, etc., insistiendo, gracias al paralelismo formal, en su calidad de partes de un conjunto, con la misma importancia todas ellas.

Aunque en la poesía popular no hay reglas fijas para la utilización de tal o cual recurso, el paralelismo sintáctico es un elemento casi forzoso algunas veces, por ejemplo en la enumeración con variación serial (cf. *infra*, p. 149). También hay que anotar que la repetición sintáctica cabal es más frecuente en la lírica y en el romancero de tradición oral que en el romancero viejo.

## II. LA REPETICIÓN SEMÁNTICA

La repetición semántica implica la repetición del concepto y esta repetición puede ser textual o variada; la variación, que puede adoptar diversas formas, no afecta la reiteración conceptual.

En unidades menores (cf. Definición de términos, *supra*, p. 13) las repeticiones semánticas más comunes se refieren bien a la repetición de la palabra, bien a la del verso.

<sup>30</sup> Muy a menudo las repeticiones en unidades mayores se suelen acompañar además de la repetición textual de un verso o de varios (cf. pp. 59 ss.).

<sup>31</sup> Esta clase de paralelismo se conoce como paralelismo formal, sintáctico o de construcción.

La repetición de palabras adopta dos formas principales según se reiteren palabras idénticas (repetición textual) o palabras semejantes (repetición variada).

La reiteración de un verso (o más) puede consistir en una repetición textual, en la reiteración del concepto con repetición de algunas palabras, en una repetición paraleléstica en su sentido estricto, es decir en una repetición con una variación lograda a base de sinonimia o inversión sintáctica; también es bastante común la repetición combinada con la antítesis, pero que supone, no una oposición, sino una reiteración del concepto.<sup>32</sup>

En unidades mayores las repeticiones semánticas son mucho más diversas y aparecen frecuentemente en el poema. Examinaré aquí solamente aquellas que aparecen comúnmente en los diálogos y también algunas reiteraciones que se presentan tanto en las diversas secuencias como a lo largo del poema.

## A. REPETICIÓN SEMÁNTICA EN UNA UNIDAD MENOR

### 1. REPETICIÓN DE PALABRAS

La reiteración de una o varias palabras en el interior de un verso o en varios, no supone un paralelismo conceptual entre los versos, pero sí una repetición semántica que, aunque mínima, no deja de tener importancia, tanto por la frecuencia de su aparición como por el relieve que presta al concepto expresado. Como se dijo antes las palabras que se repiten o son idénticas, en cuyo caso hay una repetición textual, o bien son semejantes, es decir que implican una repetición semántica con una variación léxica.

#### a) Palabras idénticas

Este tipo de repeticiones se suele fijar en esquemas de acuerdo con el lugar que las palabras idénticas ocupan en el verso. Hay tres clases de esquemas: aquel en que la repetición se da

<sup>32</sup> También existen las series antitéticas y la enumeración repetitiva; ambas se verán en los capítulos correspondientes a la antítesis y a la enumeración (*infra*, pp. 116 y 148).

dentro de un verso, en el que se extiende a dos y en el que abarca tres o más; este último es prácticamente inexistente, salvo en lo que se refiere al uso de la anáfora.

i) *Esquemas en un verso*

*Primer tipo:* Las palabras ocupan la parte inicial del verso (XX...). En el romancero:

Hélo, hélo, por do viene ...  
(Wolf-Hofmann, 55).

Tate, tate, caballero ...  
(Catalán 69a, 13).

En la lírica:

Amores, amores tengo  
(R. Marín 51, 2011).

*Segundo tipo:* La repetición ocupa todo el verso (X X).  
En el romancero:

Abenámar, Abenámar,  
(Wolf-Hofmann, 78).

Sombra negra, sombra negra,  
(Catalán 69a, 278).

En la lírica:

Yo tenía, yo tenía  
(Díaz, 299).

*Tercer tipo:* Las palabras idénticas aparecen al principio y al final del verso (X ... X).

En el romancero:

A caza iban, a caza ...  
(Wolf-Hofmann, 119).

No puedo, señor, no puedo ...  
(Catalán 69a, 11).

En la lírica:

Comienzo porque comienzo  
(García Matos, 23).

dentro de un verso, en el que se extiende a dos y en el que abarca tres o más; este último es prácticamente inexistente, salvo en lo que se refiere al uso de la anáfora.

i) *Esquemas en un verso*

*Primer tipo:* Las palabras ocupan la parte inicial del verso (XX...). En el romancero:

Hélo, hélo, por do viene ... (Wolf-Hofmann, 55).

Tate, tate, caballero ... (Catalán 69a, 13).

En la lírica:

Amores, amores tengo (R. Marín 51, 2011).

*Segundo tipo:* La repetición ocupa todo el verso (X X). En el romancero:

Abenámar, Abenámar, (Wolf-Hofmann, 78).

Sombra negra, sombra negra, (Catalán 69a, 278).

En la lírica:

Yo tenía, yo tenía (Díaz, 299).

*Tercer tipo:* Las palabras idénticas aparecen al principio y al final del verso (X ... X).

En el romancero:

A caza iban, a caza ... (Wolf-Hofmann, 119).

No puedo, señor, no puedo ... (Catalán 69a, 11).

En la lírica:

Comienzo porque comienzo (García Matos, 23).

Es muy frecuente el uso de este esquema en el romancero para enfatizar una negación: *no ... no* (o *non*), por ejemplo:

no la puedo olvidar, no ...

(Wolf-Hofmann, 141),

aunque la doble negación puede ocupar sólo parte del verso:

... y al infante no fían, no

(*ibid.*, 150).

En la lírica el esquema más frecuente es el segundo citado, y le sigue en frecuencia el tercer tipo; el citado en primer término es bastante escaso.

## ii) *Esquemas en dos versos*

Los esquemas más frecuentes son, para ambos géneros, aquellos que suponen un encadenamiento entre los versos.

*Primer tipo:* El esquema ocupa todo el primer verso y el comienzo del segundo (X X — X ...):

Fonte-frida, fonte-frida, fonte-frida y con amor

(Wolf-Hofmann, 116).

Mañanita, mañanita, mañanita de San Juan

(Catalán 69a, 84).

Soy de Mieres, soy de Mieres,  
soy de Mieres del camino...

(Díaz, 549).

*Segundo tipo:* Se repiten las últimas palabras del primer verso en el principio del segundo (... X — X ...):

Ya convidan por Castilla, por Castilla y por Navarra,

(Wolf-Hofmann, 20).

Pues váyase para mi cama, para mi cama la linda

(Catalán 69a, 21).

Dices que yo para ti,  
que yo para ti soy poco...

(Vergara 21, p. 53).

*Tercer tipo:* Este es una especie de anáfora reducida a su mínima expresión (dos términos) (X ... — X ...):

Sayavedra es, señor, Sayavedra el de Sevilla  
(Wolf-Hofmann, 96).

A cazar sale don Polo, a cazar como solía  
(Catalán 69a, 13).

Navegando en esos mares,  
navegando me perdí...  
(R. Marín 51, 1172).

En la lírica este tercer tipo es menos frecuente que los anteriores.<sup>33</sup>

### iii) *La anáfora*

Las anáforas suponen una repetición múltiple de una o varias palabras iniciales de verso y abundan tanto en el romancero como en la lírica. En el romancero se pueden presentar en versos cortos:

Mis arreos son las armas, mi descanso es pelear,  
mi cama, las duras peñas, mi dormir, siempre velar  
(Wolf-Hofmann, 125),

en versos largos:

daros ha a Palenzuela y a Palencia la mayor;  
daros ha las nueve villas, con ellas a Carrión;  
daros ha a Torquemada, la torre de Mormojón  
(*ibid.*, 17),

o en combinaciones:

Con él sale Oliveros, con él sale don Roldán,

<sup>33</sup> Hay muchas más combinaciones, aunque no tan usuales, y que son variantes de los esquemas mencionados. Por ejemplo: "Matarme, mi rey, matarme, matarme si es merecido" (Catalán 69a, 77), "Coplillas y más coplillas / coplillas he de cantar..." (Lafuente, p. 180), "Calles, calles, el rey moro, calles y no digas tal" (Wolf-Hofmann, 173), "Baja, baja, fanfarrón, / baja en medio de la plaza..." (Díaz, 247).

con él Arderín de Ardeña y Urgel de la fuerza grande,  
con él infante Guarinos, almirante de la mar...

(*ibid.*, 164) <sup>34</sup>

En la copla se presentan bien en los cuatro versos, bien en tres:

Eres la flor de las flores,  
eres rosa entre las rosas,  
eres la que estimo y amo,  
eres tú la más hermosa

(R. Marín 51, 1530) .

Ya se van los quintos, madre,  
ya se va mi corazón,  
ya se va el que me tiraba  
piedrecicas al balcón

(Díaz, 131) .

#### iv) *Variedad de formas en la lírica*

La diferencia entre lírica y romancero no está en la frecuencia, a veces dispar, del uso de los esquemas, sino en la variedad de formas que puede presentar en la lírica la repetición de palabras, variedad que no se halla en el romancero. Por ejemplo para establecer una comparación:

La aceituna del olivo  
si no la cogen, se pasa;  
así se pasa una niña  
si su madre no la casa

(Schindler, p. 4) .

Una rosa tengo en agua  
con veinticinco colores.  
Veinticinco puñaladas  
merecen todos los hombres

(R. Marín 51, 6215) .

Puede ser también parte de la técnica de construcción para encadenar los diferentes versos, usada de una manera sistemática:

<sup>34</sup> Muchos de los esquemas repetitivos que se acaban de ver, así como los que trataré en las páginas 38-44, han sido destacados por Ruth House Webber en lo que se refiere al romancero viejo (cf. Webber, pp. 214-236) .

En el mar hay una torre  
y en la torre una campana  
y en la campana una niña  
que a los marineros llama

(Vergara 32, p. 138) .

Antes brujo que gallego;  
antes gallego que fraile;  
antes fraile que de Pitres,  
porque de Pitres no hay antes

(R. Marín 51, 8006) .

El valor significativo de la repetición incita a componer coplas en donde la palabra más importante se repite en varios versos:

Esta es la jota, la jota,  
que en el rabal la dijeron,  
que la jota de Aragón  
es jota en el mundo entero

(Díaz, 98) .

Este gusto por la repetición es la base de cierto tipo de juego conceptista:

Firmo, confirmo y afirmo,  
firmo y confirmo mi fe;  
firmo que yo seré firme;  
firmo que firme seré

(R. Marín 51, 2962) .

Piensen los enamorados  
piensan y no piensan bien  
piensan que nadie los mira  
y todo el mundo los ve

(Gil 31, p. 174) .

El efecto es mayor cuando la repetición se puede extender a más de cuatro versos, por ejemplo en la seguidilla larga:

No me mires, que miran  
que nos miramos.  
Miremos la manera  
de no mirarnos.  
No nos miremos

y cuando no nos miren,  
nos miraremos

(R. Marín 51, 2145).

La lírica utiliza también muchísimo el juego léxico, por ejemplo con homónimos:

Matea la cebada,  
matea el trigo,  
Matea de mi vida,  
vente conmigo

(García Matos, 448),

o con aquella repetición que parece inocente, pero que implica fonéticamente una palabrota:

Debajo de tu ventana  
yo vi un tejo relucir.  
Nadie con el tejo daba,  
y yo con el tejo di

(Díaz, 296).

O la repetición que sustituye sorpresivamente la mala palabra esperada:

José se llamaba el hombre,  
Josefa la mujer  
y a eso de la medianoche  
los dos querían Jo...  
...sé se llamaba el hombre...

(*ibid.*, 1748).

Y desde luego no faltan coplas en donde la gracia consiste precisamente en la reiteración de la palabra gruesa:

Eres puta de noche,  
puta de día,  
puta a la medianoche  
y al mediodía.  
Y que no me acordaba,  
que también eres puta  
de madrugada.

(*ibid.*, 563b).

Muchas veces la repetición tiene más función rítmica que significativa:

Vite, vite, vite, vite,  
vite, vite y no me acuerdo...

(*ibid.*, 1510).

Cáñamo, cáñamo, cáñamo,  
cáñamo, cáñamo y lino

(García Matos, 484).

Bailaches, bailaches,  
bailaches, bailé...

(Díaz, 877).

Y otras veces el valor de la reiteración está sobre todo en el juego con los sonidos:

Enfrente del sol que sale  
tiene mi niña el balcón;  
sale el sol, sale mi niña,  
salen mi niña y el sol

(R. Marín 51, 1596).

Esto es notable en los estribillos, en donde la reiteración de una palabra es muy frecuente debido al carácter rítmico y repetitivo que de por sí tiene el estribillo (cf. *infra*, pp. 82 ss.):

Redoble, redoble,  
vuelvo a redoblar,  
con ese redoble  
me vas a matar

(Díaz, 731).

Cándida, Cándida,  
cándida flor;  
por una Cándida  
me muero yo.

Me muero yo,  
me he de morir;  
Cándida, Cándida,  
Cándida si

(*ibid.*, 1096).

Ande, ande, ande,  
la marimorena...

(García Matos, 2).

Sonido y ritmo se conjugan muchas veces en estribillos en donde se repite una palabra con poco o ningún significado:

airé, airé  
(Díaz, 854),

trichú, trichú  
(Córdova, I, p. 49),

lirón, lirón, lirón  
(*ibid.*, p. 53),

y esto supone ya una repetición de índole musical.

#### b) Repetición con palabras semejantes

En el romancero se utilizan frecuentemente parejas de conceptos análogos que refuerzan la idea que se quiere expresar:

llorando y gimiendo  
(Wolf-Hofmann, 66a),

tuvo miedo y pavoría  
(M. Pelayo, p. 217).

Las palabras no son siempre totalmente sinónimas (por ejemplo, *pavor* supone un grado superior a *miedo*), pero están hermanadas en el verso y puede considerarse que repiten el mismo concepto.<sup>35</sup>

La lírica también utiliza estas parejas análogas, quizás algo menos que el romancero, pero los ejemplos son numerosos:

ni dinero ni caudales  
(R. Marín 29a, 387),

rosita y clavel  
(Díaz, 686),

moza y doncella  
(*ibid.*, 951).

<sup>35</sup> Los problemas que plantea la aparición de las parejas de conceptos se tratarán más adelante (cf. pp. 139 ss.); asimismo el de la sinonimia se verá en la parte sobre el paralelismo estricto (pp. 41-44).

No hay diferencias notables en este aspecto entre ambos géneros. Si acaso, se podría anotar que la lírica tiene preferencia por las parejas de sustantivos mientras que el romancero utiliza también, y con más frecuencia que la lírica, verbos y adjetivos.

## 2. REPETICIÓN DE UN VERSO

### a) Reiteración del concepto con repetición de algunas palabras

El segundo hemistiquio de un verso romancesco es a menudo un complemento del primero, que es el que lleva la carga narrativa, y es frecuentemente repetitivo; existe toda una gama de repeticiones conceptuales, que van desde la repetición casi total a la repetición parcial.

Aunque en la lírica es menos frecuente, este tipo de repeticiones aparece a veces en las coplas bimembres.<sup>36</sup> Es prácticamente imposible consignar las innumerables variantes, pero daré algunos ejemplos para ambos géneros en lo que se refiere a reiteraciones totales, parciales y con ampliaciones.

#### i) *Repetición total*

Es el caso menos común; sin embargo se pueden citar algunos ejemplos:

Avendaño había por nombre, Avendaño se llamaba  
(Wolf-Hofman, 89).

No me toque ningún hombre, ninguno me ha de tocar  
(Cossío-Maza, 58).

Tengo sueño, tengo sueño,  
tengo ganas de dormir  
(Díaz, 1531).

#### ii) *Repetición parcial*

Se quita o se añade algo sin que esto afecte al paralelismo conceptual entre ambas expresiones. Algunas repeticiones de este

<sup>36</sup> Aquellas divididas en dos partes iguales, con una relación de contraste, semejanza o consecuencia entre ambas.

tipo se han fijado, en el romancero, en una especie de fórmula con pequeñas variaciones,<sup>87</sup> por ejemplo:

Bien vengades, Albayaldos, buena sea vuestra llegada  
(Wolf-Hofmann, 89).

Bien venido sea el caballero, bien venida tu venida  
(Cossío-Maza, 13).

Bien venida seas, Sildana, bien buena sea tu venida  
(Catalán 69a, 106).

variaciones que también se deben a la adaptación de la fórmula a la rima de determinado romance:

Bien venido seas, conde, muy bien venido serás  
(Cossío-Maza, 137).

Bien venido seas, Turquino, tu venida buena sea  
(Catalán 69a, 122).

Repeticiones muy semejantes, aunque sin categoría de fórmulas, ya que expresan contenidos diferentes son:

No vos maldigais, señora, no vos queráis maldecir  
(Wolf-Hofmann, 158).

Colsolalda vos, mi tío, vos la queráis consolar  
(*ibid.*, 173).

Por Dios vos ruego, mi tío, por Dios vos quiero rogar  
(*ibid.*, 164).

En el romancero de tradición oral también se utiliza el verbo *querer*, pero en una frase condicional:

Calla la boca, Marbuena, si te la quieres callar  
(Cossío-Maza, 136).

Alevántate, Alejandro, si te quieres levantar  
(*ibid.*, 82).

<sup>87</sup> Para las fórmulas en el romancero viejo, cf. Webber, pp. 180-213.

En la lírica se usa algunas veces:

Asómate a la ventana,  
si te quieres asomar

(García Matos, 232) .

La repetición con perfrasis verbal puede no utilizar el verbo *querer*, sino otros, por ejemplo:

Albricias te doy, don Pedro, albricias te vengo a dar

(Cossío-Maza, 135) .

Ya nos han dado licencia,  
ya nos la han salido a dar

(García Matos, 417) .

### iii) *Repetición con ampliación*

Se trata de una repetición parcial con una ampliación que puede ser repetitiva o especificativa; muchas de estas reiteraciones están a medio camino entre la repetición de palabras y la de versos y son muy frecuentes en el romancero, sobre todo aquellas con ampliación especificativa:

Primo mío, primo mío, primo mío natural

(Wolf-Hofmann, 188) .

En Ceupta esta Julián, en Ceupta la bien nombrada

(*ibid.*, 4) .

¡Oh palacios, los palacios, palacios del Valledal!

(M. Pelayo, p. 221) .

Este tipo de repetición también se da en la lírica:

Ya vienen los Reyes,  
los Reyes de Oriente...

(Gil 31, p. 132) .

La repetición con ampliación repetitiva es menos frecuente en ambos géneros; por lo común implica figura etimológica:

¡Oh Valencia, oh Valencia! ¡Oh Valencia valenciana!

(Wolf-Hofman, 129, tradición oral) .

Viva todo lo moreno,  
lo moreno amorenado...

(R. Marín 51, 1426).

El afán de repetir usando palabras muy semejantes fonéticamente lleva a cometer faltas de sentido en algunas versiones de tradición oral, por ejemplo:

¿Por qué llora la condesa, condesa o por condesar?

(M. Pidal 57-72, IV, p. 23).

## b) La repetición paralelística

Como ya se dijo (*supra*, p. 29), el paralelismo en su sentido estricto implica repetición conceptual y léxica con una variación hecha mediante sinonimia o inversión.<sup>38</sup> Por lo general esta clase de paralelismo se utiliza entre estrofas (ver *infra*, pp. 74 ss.) para proporcionar el cambio de rima en las composiciones líricas. Sin embargo también se utiliza verso a verso en algunas coplas sueltas, como se verá a continuación. En el romancero el paralelismo estricto aparece verso a verso (y sólo excepcionalmente entre dos o más versos largos), (cf. pp. 204-210) y es más frecuente en tradición oral que en el romancero viejo.

### i) Variación por sinonimia

Se repite textualmente el verso, salvo una palabra que se varía cambiándola por un sinónimo (o que funciona como tal), por ejemplo:

Errado lleva el camino, errada lleva la guía

(Wolf-Hofmann, 154).

La carta lo que decía, la carta lo que rezaba

(Catalán 69a, 111).

La sinonimia se puede extender a palabras muy dispares y de muy distinto significado habitualmente como *peña, mata*:

<sup>38</sup> El paralelismo y sus diversas manifestaciones han sido objeto de varios estudios; muy valiosos al respecto son los trabajos de Eugenio Asensio, Roman Jakobson, Leo Spitzer, José Romeu Figueras y José Caso González, entre otros (cf. respectivamente: Asensio, Jakobson, Spitzer 11, Romeu 54 y Caso González).

Por arriba de una peña, por arriba de una mata  
(M. Pelayo, p. 209);

o bien a diferentes tiempos verbales:

El caballero yo soy, el caballero yo era  
(Cossío-Maza, 109).

Eso sí que yo no hago, eso sí que yo no haré  
(Catalán 69a, 363).

En algunos casos sólo el examen de un contexto más amplio permite establecer si hay o no repetición variada; en otros, se tiene que recurrir al conocimiento de los sinónimos consagrados por el uso o a la equivalencia de los tiempos verbales en la poesía popular.<sup>39</sup>

La variación por sinonimia puede llevar aparejada una repetición fónica variada. Esto no existe en el romancero viejo pero sí en el de tradición oral:

¿Qué tienes, Ultramarina? ¿Qué tiene la mi Ultramarina?  
(Cossío-Maza, 6).

Bebe, caballo roncero, bebe, caballo roncal  
(Marazuela, p. 341).

También en la lírica se halla esta forma:

Y qué hay de particulillo  
y qué hay de particular  
(Córdoba, II, p. 135),<sup>40</sup>

así como la variación por simple sinonimia, que se confunde muchas veces con la enumeración cuando se usan palabras como *rosa* y *clavel*, *gloria* y *cielo*, etc., utilizadas a veces como sinónimos (por ejemplo en las parejas de palabras, *supra*, p. 37) y otras como enumeraciones (ver *infra*, pp. 139-145), por ejemplo:

Adiós rosina,  
adiós clavel...  
(Díaz, 858).

<sup>39</sup> Para lo anterior, cf. Asensio, pp. 88-89 y Sztetics.

<sup>40</sup> Ya en la lírica antigua se hallan ejemplos de esto; cf. Alín, 430.

Los casos restantes de verdadera sinonimia (sinónimos absolutos o formas verbales equivalentes), no son muy numerosos:

Anda, que ya no te quiero;  
anda, que ya no te amo

(R. Marín 51, 4770),

que la mano me da,  
que la mano me dio

(Schindler, p. 5).

## ii) *Variación por inversión*

Se usan las mismas palabras pero se varía su orden:

¿Qué haceis aquí, Vergilios? ¿Vergilios, aquí qué haceis?

(Wolf-Hofmann, 111),

que le bordé siendo niña, siendo niña lo bordé

(Cossío-Maza, 114).

Debajo de los laureles,  
de los laureles debajo

(Díaz, 1338).

Puede haber pequeños añadidos o supresiones, no pertinentes conceptualmente, debidos a que la inversión sintáctica total trastornaría la medida silábica del verso, por ejemplo:

¿Qué mirais aquí, buen conde? ¿Conde, qué mirais aquí?

(Wolf-Hofmann, 157).

Resalada, dimeló,  
dímelo, resaladina...

(Schindler, p. 24).

Y, aunque no es muy frecuente, a veces se combinan ambas variaciones en el romancero, por ejemplo:

Mal hora vengáis, Maestre, Maestre, mal seáis llegado

(Wolf-Hofmann, 65).

La costumbre de crear versos paralelísticos (en cualquiera de sus modalidades) lleva algunas veces a contrasentidos en el romancero de tradición oral; por ejemplo:

Cuando el infante don Pedro, cuando el infante don Juan  
se despide de su esposa . . .

(M. Pidal 57-72, IV, p.  
120).

El romance se refiere a un solo personaje, el esposo que parte a la guerra; no hay sinonimia posible entre dos nombres propios, y aquí el recreador ha ido demasiado lejos en el uso del recurso. Lo mismo sucede con este otro ejemplo en donde la oposición tajante entre las dos palabras usadas es demasiado obvia para permitir la sinonimia:

Allá arriba en alta sierra, allá arriba en alto mar  
(*ibid.*, p. 51).

El afán de conseguir una variación fónica produce absurdos como éste:

¿De dónde es la romerita? ¿De dónde es la romeral?  
(*ibid.*, p. 107).

### c) La repetición textual

La repetición textual de un verso no es muy frecuente, y lírica y romancero no suelen coincidir en el tipo de repeticiones. Así, en el romancero se repite a veces en medio de una enumeración:

*Quedareis encomendada* a mi tío don Beltrán  
y a mi primo Gaiferos, señor de París la grande.  
*Quedareis encomendada* a Oliveros y a Roldán,  
al Emperador, y a los doce que a una mesa comen pan  
(Wolf-Hofmann, 164),

o bien en algún parlamento, para insistir en la idea dominante:

*Si casó con la condesa* que mirase lo que hacía  
que por él no me casé con el príncipe de Hungría.  
*Si casó con la condesa* del es culpa, que no mía  
(*ibid.*, 163),

pero este tipo de repeticiones es escaso. Hay casos de repetición textual que se deben a olvidos o confusiones del cantor y que son frecuentes en el romancero de tradición oral moderna, por

ejemplo: "Dios te me deje gozar, Dios te me deje gozar" (Catalán 69a, 3) por: "Dios te deje criar, niño, Dios te me deje gozar" (*ibid.*, 230).

En la lírica, la repetición textual es frecuente en las seguidillas largas, cuando dichas seguidillas están formadas por la unión de dos coplas paralelísticas, la segunda sin el primer verso (cf. R. Marín 29b, pp. 36-38):

Si tu boquita fuera  
terrón de azúcar,  
*todo el día estuviera*  
chupa que chupa.  
Manzana verde,  
*todo el día estuviera*  
muerde que muerde

(R. Marín 29a, 369).

¿Qué tienes en el pecho  
que tanto huele?  
—*Azahar de las Indias,*  
romero verde.  
¿Qué huele tanto?  
—*Azahar de las Indias,*  
romero blanco

(R. Marín 29b, p. 40).

El romancero viejo no tiene ningún tipo de repetición textual en común con la lírica, pero sí el romancero de tradición oral, que coincide con ella en la repetición del primer verso en el tercero de una cuarteta:

*Aún el agua no es venida,* aún el agua no es manada,  
*Aún el agua no es venida,* la niña difunta estaba

(Catalán 69a, 23).

*Ya se destienden las redes*  
por encima los tejados.  
*Ya se destienden las redes,*  
señores, hasta otro año

(García Matos, 232).

Existen dos variantes principales de este esquema, según tengan o no el segundo verso paralelo.

*Tipo 1º:* con el segundo verso paralelo  
por sinonimia:

*¡De malos fuegos quemara, de malos fuegos ardiera,  
de malos fuegos quemara donde la traición se hiciera!*

(M. Pelayo, p. 202).

*La sirena de la arena,  
la sirenita del mar,  
la sirena de la arena  
que por el arena va*

(Capdevielle, p. 117).

por inversión (sólo en la lírica):

*Ahora que sale mi novio,  
ahora que mi novio sale,  
ahora que sale mi novio,  
canto yo para que baile*

(Díaz, 1207).

*Tipo 2º:* con el segundo verso no paralelo:

*Todos se quitan la ropa y se arrojan a nadar,  
todos se quitan la ropa, y Oliveros a llorar*

(Cossío-Maza, 266).

*Encima de ti me pongo  
puente de la segoviana,  
encima de ti me pongo  
por ver cómo corre el agua*

(Hidalgo, p. 66).

Dado que en el romancero viejo no existe esta clase de repetición textual y sí en la lírica, que la ha utilizado frecuentemente desde las jarchas hasta nuestros días, su aparición en el romancero de tradición oral es probablemente un préstamo lírico (cf. *infra*, pp. 243 ss.).<sup>41</sup>

<sup>41</sup> Rodríguez Marín en "La copla" (R. Marín 29b, p. 28) dice que muchos villancicos de tres versos se convirtieron en coplas mediante el recurso de repetir el primer verso después del segundo, para adaptarse a las necesidades musicales del siglo xvi. Es muy posible que lo aducido por Rodríguez Marín sirva para explicar algunos casos particulares, pero la existencia de esta construcción desde las jarchas indica que no es éste el origen de tales repeticiones.

#### d) Repetición combinada con antítesis

La repetición semántica se combina a veces con la antítesis y expresa una reiteración conceptual: para ello el poeta se apoya en las semejanzas de los opuestos o en el sentido totalizador de la antítesis (cf. *infra*, p. 91) y los usa para sus propósitos.

Una forma sencilla de combinar antítesis y repetición es usar las palabras equivalentes en dos contextos opuestos, pero que se complementan, por ejemplo:

Por la tierra soy ladrón, por el mar un gran corsario  
(Catalán 69a, 1),

*ladrón* y *corsario* equivalen a malhechor, cada uno está especializado en un terreno (*ladrón* en tierra, *corsario* en el mar); aquí la antítesis *tierra/mar* no supone una diferencia, sino una equivalencia. El protagonista del romance (Paris) es malvado en tierra y malvado en el mar: malvado dondequiera. El uso de la antítesis reitera no dos, sino tres veces, la maldad de Paris. La combinación de antítesis y repetición tiene mucha más fuerza que una repetición del concepto hecha, por ejemplo, con paralelismo estricto.<sup>42</sup> Otra manera de repetir mediante antítesis es oponiendo opuestos, con lo que se anula la oposición, por ejemplo:

aves que van por el viento abajo les haz bajar,  
peces que están en el agua arriba les haz botar  
(Cossío-Maza, 35).

Todos los elementos correlativos son opuestos: ave/pez; viento/agua; volar/nadar; arriba/abajo; bajar/subir. Las aves viven en el cielo (arriba), los peces en el mar (abajo); lo que está arriba (las aves) baja, lo que está abajo (los peces) sube; se trastoca el orden natural, y ello se plasma mediante dos ejemplos. El efecto es el mismo que en el ejemplo anterior: una intensificación de la idea que se quiere expresar (en este caso la magia de la canción).

<sup>42</sup> Se me ocurre algo así como "Por la tierra soy ladrón, por la tierra soy malvado".

La anulación de la oposición se puede hacer de manera más simple, aunque el mecanismo es el mismo:

que de noche yo no duermo, ni de día puedo holgar

(Wolf-Hofmann, 190).

Se hace lo contrario de lo habitual tanto de día como de noche; en ambos versos se indica desasosiego; la totalización implícita en *día* y *noche* recalca el sufrimiento del enamorado.

En la lírica se utiliza por lo general el sentido totalizador de la antítesis, la equivalencia entre los dos términos que se completan. Se repite la misma idea en dos situaciones opuestas:

El día paso entre angustias,  
la noche la paso en vela...

(R. Marín 51, 5358).

...  
ayer penaba por verte  
y hoy peno porque te vi

(*ibid.*, 5097).

...  
contigo, porque no vivo,  
y sin ti, porque me muero

(Díaz, 1480).

y así el sufrimiento que se quiere expresar en estos versos adquiere una dimensión total gracias a las antítesis complementarias.

El rompimiento de la oposición se puede hacer mediante la forma. Ésta es la base del *oppositum*, figura que consiste en afirmar una idea y negar su contrario (o viceversa). Es una figura muy usada en la épica (cf. Riquer, p. 106) y que heredó el romancero:

Mentides, buen rey, mentides, que no decides verdad

(Wolf-Hoffman, 13).

...ciego, que no puede ver

(M. Pelayo, p. 260).

La neutralización de la oposición se puede hacer también sin oponer la forma negativa a la afirmativa; esto se logra oponiendo palabras con significados contrarios:

Que me niegues la mentira y me digas la verdad  
(*ibid.*, p. 278).

No me niegue la verdad ni me diga la mentira  
(*ibid.*, p. 167).

El *oppositum* se ha fijado en fórmulas que se usan muy a menudo en el romancero (ejemplos citados salvo "...ciego, que no puede ver"); el romancero de tradición oral además recurre muchas veces a una expresión no formulística, como en el ejemplo que se acaba de citar.

En la lírica, el *oppositum* aparece rara vez:

que cantara y no llorara  
(Díaz, 1688)

La mentira la digo,  
La verdad niego  
(R. Marín 51, 2154).

Es muy posible que su uso se deba a una influencia del romancero (cf. *infra*, pp. 170-171).

## B. REPETICIONES EN UNIDADES MAYORES

### 1. LA REPETICIÓN EN LOS DIÁLOGOS

#### a) Generales

El diálogo constituye una unidad formada por dos partes, las que corresponden a cada interlocutor; ambas están lógicamente relacionadas, y, a veces, esta relación de continuidad lógica basta para unir las dos partes. Ello sucede por ejemplo en el *Poema del Cid*: "Quin los dio estos...? —Mio Cid..." (verso 874), y también con frecuencia en el romancero:

—¿Qué hacéis aquí, Vergilios? ...  
—Señor, peino mis cabellos ...

(Wolf-Hofmann, 111).

—¿De quién son esos caballos ...?  
 —Del conde Abado, señora, ...

(M. Pidal 57-72, IV, p. 162).

En la lírica esto es muy común en la copla suelta, debido seguramente a que se conjuga bien con la economía en la expresión:

La rondeña malagueña  
 ¿adónde la has aprendido?  
 —En la orillita del mar  
 a la sombra de un navío

(Molina, p. 141).

Pero también se puede reforzar la unión entre las dos secciones del diálogo repitiendo el segundo personaje algo de lo dicho por el primero:

¿De quién son esos caballos que sacais a pasear?  
 —Estos caballos, señora, son del conde de don Blas

(M. Pidal 57-72, IV, p. 165).

En la copla suelta lo más frecuente es que la repetición sea mínima, por ejemplo la del verbo:

¿Qué llevas en esa saya  
 que tanto vuelo le da?  
 —Llevo rosas y claveles  
 para el Cristo de Candás

(Díaz, 521).

En las canciones o en los grupos compuestos por dos coplas estrechamente unidas (cf. *supra*, p. 12), cada sección del diálogo suele abarcar una copla:

Mayo florido y hermoso  
 a esta puerta me has traído;  
 sólo por echarte un mayo  
 licencia, señores, pido.

—Esa licencia, galanes,  
 ustedes la traen consigo;

echad mayo a quien quisieréis,  
no echándome a mí en olvido.

—Eso de echarte en olvido...

(García Matos, 334).

En estos casos (canciones o grupos de coplas) es donde las repeticiones utilizadas en la lírica coinciden con las que aparecen en el romancero, por ejemplo:

La respuesta encabezada por *si* exige repetición:

—El rey os manda prender porque Alhama era perdida.

—Si el rey me manda prender porque es Alhama perdida...

(Wolf-Hofmann, 84).

—Es el condesito, madre, que por mis amores va.

—Si es el condesito, hija, yo lo mandaré matar.

—Si usted lo manda matar...

(Catalán 69a, 84).

—Canta, compañero, canta,  
a mi prima la doncella,  
que estoy en obligación  
de siempre volver por ella.

—Si estás en obligación  
de siempre volver por ella...

(Schindler, 810M y p. 39).

...  
Y él la ha contestado  
con voz airada:

—Dime cómo te has puesto  
tan enfadada.

—Si yo estoy enfadada  
tú bien lo sabes,  
que has cantado en la ronda  
de mis cantares.

—Si he cantado en la ronda  
no ha sido a ti...

(Marazuela, p. 287).

Cuando se niega, se repite, por lo general, para enfatizar la negativa:

—Traidor me sois vos, el conde traidor me sois en mi casa.

—Yo no soy traidor, el rey, ni en mi linaje se halla...

(Wolf-Hofmann, 160).

¿Tú has querido bien a alguien o a fuerza o a voluntad?

—No he querido bien a nadie a fuerza ni a voluntad...

(Catalán 69a, 79).

...

y en la puerta la calle  
te puedes quedar.

—En la puerta la calle  
yo no me quedo...

(García Matos, 161).

...

despierta, niña, despierta,  
sal a la reja.

—No he de salir a la reja...

(Díaz, 766).

En el romancero la repetición puede estar separada por varios versos cuando la pregunta tiene ampliación:

¿Si la dormiré esta noche desarmado y sin pavor?

que siete años había, siete, que no me desarmo, no;

más negras tengo mis carnes que un tiznado carbón.

—Dormilda, señor, dormilda, desarmado y sin temor

(Wolf-Hofmann, 136).

## b) La respuesta-calco

Las respuestas con versos repetitivos abundan en el romancero. Algunas se fijan en un esquema sintáctico (idéntica construcción, diferente contenido: "no ... ni ... sino ..." (cf. *infra*, p. 111). A esta manera particular de repetición en el diálogo la he nombrado *respuesta-calco*. Se utiliza para responder a preguntas ampliadas con hipótesis, conjeturas, etc., y supone la repetición, en forma negativa, de algo dicho anteriormente

por otro personaje; después de la negación se suele afirmar algo que se opone, más o menos tajantemente, a lo negado. La respuesta-calco puede responder a una pregunta directa:

¿De qué se ríe la dama, de qué se ríe la niña?  
 ¿si se ríe del caballo o se ríe de la silla?  
 —Ni me río del caballo, ni me río de la silla,  
 me río del caballero y toda su cobardía

(Catalán 69a, 13).

A una pregunta indirecta:

—Si vienes de Nogarcía me dirás lo que hay allá  
 si se casa la condesa o la tratan de casar.  
 —Ni se casó la condesa ni la tratan de casar  
 que...

(Cossío-Maza, 85).

A un ofrecimiento:

—Yo te daré mi navío, cargadito de oro y plata,  
 a mi mujer que te sirva y a mi hija por esclava.  
 —Ni te quiero tu navío, ni a tu hija por esclava  
 sólo quiero...

(*ibid.*, 161).

A un reproche:

—Ya me desenterrá, madre, ya me echó usted de mi tierra.  
 —Yo no te desentierro, hija, ni te echo de tu tierra  
 que...

(Schindler, p. 62).

Hay desde luego, variantes a lo anterior; por ejemplo se puede negar una de las hipótesis y afirmar la otra:

—Decid si mirais la danza o si me mirais vos a mí.  
 —Que no miro yo a la danza porque muchas danzas vi  
 miro yo vuestra lindeza ...

(Wolf-Hofmann, 157).

También puede faltar la parte afirmativa final:

—Tú te has de casar con ella o has de morir degollado.  
 —Ni me he de casar con ella, ni he de morir degollado

(Catalán 69a, 394).

El esquema se automatiza hasta tal punto que a veces la repetición exacta es absurda; esto es muy evidente en un romance donde el contexto no justifica de ninguna manera lo que se repite:

¿Suspiras por el infante o por la perra e tu madre?

—Ni suspiro por el infante, *ni por la perra e mi madre*

(Schindler, p. 51).

La presencia de cualquiera de los esquemas que forman el diálogo puede llevar a organizarlo en la forma habitual de parlamento con respuesta-calco. Por ejemplo, en *Gerineldo* el rey exclama: “O Gerineldo se ha muerto, o hay traición en el castillo”. Como al esquema “o ... o ...” sigue muchas veces una respuesta-calco (“ni ... ni ...”), se recrea el pasaje en una versión asturiana para darle cabida:

¡O Gerineldo se ha muerto o hay traición en el castillo!

Un pajarín respondiera que es de Gerineldo amigo:

—Ni Gerineldo se ha muerto, ni hay traición en el castillo.

Gerineldo va en el baile porque es hombre divertido

(M. Pelayo, p. 171).

En el romance de *Las dos hermanas* es la fuerza del esquema binario de las dos suposiciones la que lleva a cometer una falta de sentido, con idéntica consecuencia en la respuesta-calco:

—¿Qué es esto, la mi mujer? ¿Qué es esto, la mujer mía?

¿Ha hecho mal la cristiana, o te ha hecho mal la cautiva?

—No me ha hecho mal la cristiana, ni tampoco la cautiva,  
por las señas que me da ella es una hermana mía

(Cossío-Maza, 205)

(cautiva y cristiana son la misma persona).

La enumeración que se halla en la primera parte (planteamiento de dos o más hipótesis o posibilidades) arrastra a veces, en diálogos estructurados en diferente forma, a la creación de una respuesta-calco fuera de lugar; por ejemplo, en *Las señas del esposo* la mujer enumera lo que hará con sus hijos:

...

y la más chica que tengo conmigo la dejaré

pa que me lave y me planche y me haga de comer.

—Ni le lavo, ni le plancho, ni le hago de comer. . .

(Catalán 69a, 549).

La hija no interviene para nada en el romance y el recreador la ha introducido empujado por la costumbre de contestar negando lo dicho.

En la lírica esta respuesta-calco no es nada frecuente; aparece algunas veces en canciones de ronda o de boda:

—Oiga usted, señor padrino,  
el de la capa de grana,  
¿Es usted rey, o lo ha sido,  
o tiene gente en campaña?

—Yo no soy rey, ni lo he sido,  
ni tengo gente en campaña,  
que he venido a ser padrino  
de unos novios que hoy se casan

(García Matos, 417).

Suele haber una copla paralela hecha en la misma forma:

—Oiga usted, señor padrino,  
el de la capa de seda,  
¿Es usted rey, o lo ha sido,  
o tiene gente en la guerra?

—Yo no soy rey, ni lo he sido,  
ni tengo gente en la guerra,  
que he venido a ser padrino  
de unos novios que hoy se velan

(*ibid.*).

La escasez de la respuesta-calco en lírica se debe, posiblemente, a que es un recurso más propio de un género narrativo como es el romancero. Amén de su valor formulístico como herramienta en la elaboración de la poesía oral<sup>43</sup> (formulismo que, desde luego, es mucho más evidente y necesario en una narración ex-

<sup>43</sup> La cuestión del formulismo como instrumento en la creación oral ha sido tratada por varios autores; muy importantes son los trabajos de Parry y Lord, así como los de De Chasca y Webber.

tensa que en una breve composición), es un ejemplo claro del valor significativo y expresivo del uso de la repetición en la técnica de composición del romance. La parte reiterativa sirve de lazo de unión entre lo anterior y el nuevo motivo o tema que se introduce en la parte afirmativa. Este juego de reiteración y renovación se conjuga perfectamente con la tendencia al avance lento del relato, que es uno de los recursos estilísticos más notables del género y de donde emana una buena parte de su encanto. Compárense, por ejemplo estas versiones de *El caballero burlado* con y sin reiteración:

¿Por qué se ríe, la dama, por qué se ríe, la niña?  
 ¿si se ríe del caballo, o se ríe de la silla?  
 —No me río del caballo, ni me río de la silla,  
 me río del caballero a su tanta cobardía

(Catalán 69a, 90).

¿Por qué se ríe, la dama, por qué se ríe, la niña?  
 —Me río del caballero de la poca cobardía

(*ibid.*, 89).

El último ejemplo presenta la narración escueta de una acción con un "bordado" mínimo (la repetición paralelística); el primer ejemplo utiliza, además de la repetición paralelística, la ampliación a la pregunta y la respuesta-calco; el pasaje está equilibrado: mismo número de versos para la narración argumental que para el bordado; los versos se corresponden en espejo: la pregunta (verso 1º) con la respuesta (verso 4º), la suposición (verso 2º) con la negación repetitiva (verso 3º). La narración pertinente encierra entre pregunta y respuesta el "bordado" de cada sección del diálogo. Las correspondencias binarias que producen una sensación de equilibrio y perfección, son dobles: por un lado pregunta y respuesta, por el otro ampliación y repetición; al mismo tiempo la pregunta con la ampliación forma una unidad frente a la respuesta, también con dos términos (neg./afirm.).

Es muy probable que la lírica haya tomado del romancero este tipo de parlamentos con respuesta-calco (ver *infra*, pp. 171 ss.) y lo usa en coplas para canto dialogado, subgénero lírico muy utilizado (cf. Romeu 48b, e *infra*, p. 123), sin paralelo en

el romancero, donde se utiliza muy frecuentemente la repetición de uno o varios versos en la respuesta.<sup>44</sup>

Además de la respuesta-calco, la repetición en el diálogo se utiliza a veces en el romancero con un propósito específico. Hay dos muy buenos ejemplos en el romancero viejo que traducen todo el arte del poeta para comunicar dramatismo al relato y realzar el significado primordial que anima el romance. Uno de ellos es el diálogo entre don Rodrigo de Lara y Mudarra (Wolf-Hofmann, 26):

—A mí me dicen don Rodrigo, y aun don Rodrigo de Lara,  
cuñado de Gonzalo Gustos, hermano de doña Sancha;  
por sobrinos me los hube los siete infantes de Salas.

Espero aquí a Mudarrillo, hijo de la renegada,  
si delante lo tuviese, yo le sacaría el alma.

—Si a ti te dicen don Rodrigo, y aun don Rodrigo de Lara,  
a mí Mudarra Gonzales, hijo de la renegada,

de Gonzalo Gustos hijo, y alnado de doña Sancha;  
por hermanos me los hube los siete infantes de Salas,

tú los vendiste, traidor, en el val de Arabiana,  
mas si Dios a mí me ayuda, aquí dejarás el alma.

Don Rodrigo, al mencionar su nombre y el de sus parientes más cercanos, no hace más que identificarse con una fórmula común en el romancero: nombrar su linaje (cf. por ejemplo, Wolf-Hofmann 165, versos 174 a 181); al decir que espera a “Mudarrillo, hijo de la renegada” expresa el desprecio que siente hacia él por su juventud y su bastardía. Mudarra recalca esa bastardía para mostrar su mayor valor. La idea es: “tú eres un caballero nombrado y yo un bastardo, pero me asiste el derecho, por lo que soy mejor que tú”, y a continuación repite la genealogía de don Rodrigo haciendo notar su mayor cerca-

<sup>44</sup> Hay muchas variantes de este canto dialogado: desafío entre hombre y mujer, entre dos hombres, o simples preguntas y respuestas del cantor en turno y una persona destacada del público con facilidad para versificar (que quizás sea el caso de las coplas de bodas antes citadas); la variante más utilizada (o al menos la más conocida) es la del desafío entre hombre y mujer, por ejemplo: “Te piensas que eres tan guapa / y que tienes tal finura / que a fuerza de tanto orgullo / te estás subiendo a la luna. // —Yo me subiré a la luna / pero tú presumes más / que si fueras sate-lite (sic) / de cabo Cañaverál” (Díaz, 1667-1668).

nía con las personas nombradas por éste: cuñado:hijo, hermano:alnado (hijo, en cierta forma), sobrinos:hermanos, y reitera cada vez el derecho que tiene para su papel de vengador. Esta calidad de vengador anula su calidad de bastardo "hijo de la renegada" y le confiere una nobleza mayor que la de su noble y legítimo pariente a quien la traición coloca muy por debajo suyo. Vemos, pues, el importante papel que desempeña la repetición en la elaboración de este romance.

En el romance del reto a los zamoranos (Wolf-Hofmann, 47) la repetición tiene también un valor especial. La parte repetitiva dice:

Yo os riepto, los zamoranos, por traidores fementidos;  
 riepto a todos los muertos y con ellos a los vivos,  
 riepto hombres y mujeres, los por nacer y nacidos,  
 riepto a todos los grandes, a los grandes y a los chicos,  
 a las carnes y pescados, a las aguas de los ríos.  
 Allí habló Arias Gonzalo bien oireis lo que hubo dicho:  
 —¿Qué culpa tienen los viejos? ¿Qué culpa tienen los niños?  
 ¿Qué merecen las mujeres y los que no son nacidos?  
 ¿Por qué rieptas a los muertos, los ganados y los ríos?

La repetición destaca la fórmula del reto y pone de manifiesto lo desmedido de dicha fórmula; hace resaltar que retar a viejos, mujeres, niños, carnes y aguas no es una manera corriente de formular un reto. Esta exageración de la forma del reto traduce la gran indignación de los hombres del rey ante la traición cometida; es precisamente la vileza de dicha traición lo que lleva a los mesurados castellanos a hacer responsable a todo Zamora del delito cometido por uno de sus caballeros. Quizás sin la respuesta repetitiva de Arias Gonzalo la desmesura del reto pasara como una exageración más, propia del género (como los llantos, los castigos, los juramentos y las maldiciones) y no como una exageración de este romance en particular, que tiene un sentido y una razón de ser, ya que realza la significación del poema.

### c) La repetición textual

En el romancero de tradición oral aparece muchas veces un tipo de repetición que no existe ni en el romancero viejo ni

en la lírica; se trata de la repetición textual de uno o varios versos por uno de los interlocutores, repetición que suele constituir una buena parte del parlamento de un personaje, en el pasaje dialogado, por ejemplo:

...

- Te tengo dar...  
 —Más me has de dar, caballero, si te he de sacar del agua.  
 —Te tengo dar...  
 —Más me has de dar, caballero, si te he de sacar del agua.  
 —Te tengo dar...  
 —Más me has de dar, caballero, si te he de sacar del agua,  
 me has de dar...

(Cossío-Maza, 294).

Aunque menos común, también puede haber repeticiones textuales en el parlamento del otro personaje:

...

- Curármelos, santos míos, si me los queréis curar.  
 —No te los curamos, reina, no te queremos curar,  
 que...  
 —Curármelos, santos míos, si me los queréis curar.  
 —No te los curamos, reina, no te queremos curar  
 que...  
 —Curármelos, santos míos, si me los queréis curar.  
 —No te los curamos, reina, no te queremos curar

(*ibid.*, 37).

Esta técnica repetitiva, que aquí se utiliza en una secuencia, se usa en otros casos en varias secuencias, como se verá más adelante en los romances que he llamado concéntricos (*infra*, pp. 65 ss.).

## 2. REPETICIÓN EN SECUENCIAS Y A LO LARGO DEL POEMA

En esta clase de repeticiones es donde se separan muy netamente romancero y lírica debido a sus diferencias genéricas (separación ya esbozada en las repeticiones en diálogos, como se acaba de ver). Así pues, examinaré por separado cada género.

a) **Generales**i) *En el romancero*

## o) Las repeticiones formulísticas

No me refiero aquí a las fórmulas que se suelen emplear en diferentes romances, ya estudiadas por House Webber, del tipo: "bien oireis lo que diría", sino a aquellas que sólo aparecen en un romance y que están ligadas a su tema específico. Estas repeticiones pueden ser textuales o variadas (con variación serial, ver *infra*, p. 149). Habitualmente se utilizan para dirigirse a alguien. Por ejemplo, cuando el rey y la princesa le hablan a Gerineldo usan la misma expresión:

Gerineldo, Gerineldo, paje del rey más querido

(M. Pelayo, p. 276, vs. 1  
y 16, y p. 277, v. 22).

Lo mismo Gaiferos, al hablarle al portero:

Ábrame la puerta, el moro, sí Alá te guarde de mal

(Wolf-Hofmann 174, vs. 9  
y 15),

o el conde Dirlos, cuando es saludado como marinero:

... marinero, bien vengáis.  
—No me llame marinero, nunca navegué en la mar

(Cossío-Maza 47, vs. 20 y  
34).

Los romances juglarescos son los que más utilizan este tipo de repeticiones:

¡Oh esforzados caballeros, oh mi compañía leal!

(Wolf-Hofmann 164, vs.  
128, 174, 190 y 282).

La fórmula puede utilizar la combinación de repetición y enumeración con variación serial cuando sirve para dirigirse a personas distintas; por ejemplo, en algunas versiones de *La condesita*:

Por Dios le pido, vaquero, lo que le puedo rogar

...

Por Dios le pido, mulero, lo que le puedo rogar

...

Por Dios le pido, portero, lo que le puedo rogar

...

Por Dios le pido, buen conde, lo que le puedo rogar

(M. Pidal 57-72, IV, p. 65,  
vs. 13, 17, 27 y 31).

La fórmula puede usar más versos:

Alto, alto, el mi caballo, el de la espada dorida,  
esta noche me pongáis donde está la madre mía

(vs. 10 y 11).

Alto, alto, el mi caballo, el de la espada dorida,  
esta noche me pongáis donde está la suegra mía

(vs. 16 y 17).

Alto, alto, el mi caballo, el de la espada dorida,  
esta noche me pongáis donde está la esposa mía

(vs. 25 y 26), (Cossío-  
Maza, 13).

## oo) Otras repeticiones a lo largo del poema

Una de las técnicas usadas con bastante frecuencia es la de repetir, en un parlamento, algo que se ha dicho en la parte narrativa:

En *Blancaflor y Filomena* (M. Pelayo, pp. 201-202) se cuenta que el cuñado deja a Filomena:

Atada de pies y manos a sombra de una olivera

(v. 23),

versos que repite la misma Filomena en el mensaje a su hermana (v. 34). El romance de *El conde Claros* (Wolf-Hofmann, 190) narra cómo el conde y la princesa:

de la cintura abajo como hombre y mujer se han

(v. 49)

El cazador usa la misma frase para delatarlos al rey (v. 70). El amante infiel pregunta a Moriana qué le echó en el vino y ésta repite lo que el poeta ya había relatado:

Tres onzas de solimán, cuatro de acero molido,  
la sangre de tres culebras, la piel de un lagarto vivo  
y la espinilla del sapo...

(M. Pelayo, pp. 224-225,  
vs. 8-10 y 17-19).

Una variante de esta técnica es aquella repetición que tiene lugar en diferentes diálogos, es decir, alguien repite a otra persona lo que le han dicho a él; en estos casos suele haber variaciones debidas al cambio de persona o al ajuste que se necesita para la nueva situación:

La suegra le dice a su hijo, quejándose de la nuera (Schindler, p. 50):

que me ha tratado de tuna, y a ti hijo de malos padres  
(v. 13);

cuando el marido le hace reproches a su mujer repite lo que la madre le dijo:

que la has tratado de tuna y a mí hijo de malos padres  
(v. 36).

Otro tanto sucede con la cautiva que pide la reina mora (Wolf-Hofmann, 130, tradición oral);

no sea blanca ni fea, ni gente de villanía  
(v. 2),

y que le entrega el moro diciendo:

que no es blanca ni fea, ni gente de villanía  
(v. 9).

La misma técnica se usa en el romance de *Guarinos* (*ibid.*, 186); el caballero preso dice:

Si vos me dais mi caballo, en que solía cabalgar  
y me diésedes mis armas, las que yo solía armar,  
y me diésedes mi lanza, la que solía llevar,  
aquellos tablados altos yo los entiendo derribar

(vs. 53-56);

el carcelero transmite el mensaje al rey (suprime los versos de la lanza) :

que si le diesen su caballo el que solía cabalgar... etc.  
(vs. 68-70).

Estas repeticiones de parlamentos pueden no tener ningún cambio. Así Gaiferos repite textualmente a su madre lo que ésta le decía de niño:

Dios te deje criar, niño, Dios te me deje gozar  
para que cobres la enjuria de tu padre el don Gaspar  
(Catalán 69a, 230, vs. 3-4  
y 31-32).

Igualmente hay repeticiones en la parte narrativa, por ejemplo en *La condesita* (M. Pidal 57-72, IV, pp. 85-86) :

También cogió un cordón de oro que le costó una ciudad  
(v. 14).

También sacó el cordón de oro que le costó una ciudad  
(v. 41).

Asimismo se puede repetir plasmando el motivo en formas diferentes, por ejemplo:

¿Dónde pongo este caballo? En la cuadra lo metió.  
¿Dónde pongo esta escopeta? En un rincón la dejó.  
¿Dónde pongo esta chaqueta? En una percha la colgó  
(M. Pelayo, pp. 292-293,  
vs. 11-13).

En la siguiente secuencia se repiten los mismos motivos como señales de la presencia del amante, pero ahora aparecen en distintos momentos de la secuencia:

¿De quién es aquel caballo que en mi cuadra veo yo?  
...  
(v. 30).

¿De quién es esa escopeta que en mi casa veo yo?  
...  
(v. 36).

¿De quién es esa chaqueta que en mi percha veo yo?  
(v. 42).

La presencia de un motivo en dos situaciones diferentes es parte de la técnica de composición oral.<sup>45</sup> El romancero no la utiliza mucho porque el poema es corto y los distintos episodios están cerca unos de otros; el oyente tiene presente lo sucedido hace unos cuantos versos. Es posible que su supervivencia en algunos romances breves se deba simplemente al gusto por la repetición. En algunos casos, sin embargo, la doble aparición de un motivo es algo necesario a la trama del relato. En *La condesita* (cf. *supra*) el cordón (o el sayal, o el anillo, etc.) será la señal para que la reconozca el esposo; el que canta no olvida, la mayor parte de las veces, mencionar el motivo en los primeros versos, puesto que sabe la importancia que va a tener en el desenlace. Estas repeticiones espaciadas son muestra de la coherencia interna del romance, respetada y mantenida por recreadores y repetidores.

La semejanza entre episodios paralelos o parecidos se marca muchas veces mediante el uso de la repetición (a veces con ligeras variantes). El mejor ejemplo puede que sea el del romance del *Prior de San Juan* (Wolf-Hofmann, 69a) que describe en forma muy parecida, con pequeñas variaciones, no pertinentes conceptualmente, la llegada al castillo de Consuegra primero del prior y después del rey:

Halló las guardas velando, empiézales de hablar:  
—Digádesme, veladores, digádesme la verdad:  
el castillo de Consuegra digades ¿por quién está?  
—El castillo, con la villa, por el prior de sant Juan.  
—Pues abrádesme las puertas, catalde aquí donde está  
(vs. 31-35, y var. 42-46).

Finalmente hay que señalar el llamado “marco” del romance (el poema empieza y acaba con los mismos versos). Posiblemente el marco sea un recurso más bien musical destinado a cerrar un poema trunco o a completar la frase melódica. No abundan los ejemplos, pero se pueden citar:

Conde Olinos, conde Olinos, es niño y pasó la mar  
(M. Pelayo, pp. 203-204).

<sup>45</sup> A este respecto cf. Rychner, pp. 60 ss.

Camina don Bueso, mañanita fría  
a tierras de moros a buscar amiga

(tradición oral).

ooo) Los romances concéntricos

Algunos romances usan sistemáticamente la repetición como una manera particular de estructurar la narración. El resorte que pone en marcha la utilización del recurso es el deseo de reiterar un motivo o una cierta situación, que constituyen, generalmente, el núcleo de la historia que se quiere narrar. La estructura interna del núcleo la constituyen una serie de repeticiones, unas totales y otras parciales, que se cambian en cada sección. He llamado a estos romances "concéntricos" porque el núcleo gira sobre los mismos motivos fundamentales, que se reiteran en cada parte de la secuencia o en cada secuencia (según el caso).

Para ejemplificar este género de romances he elegido la versión de *La doncella guerrera* (Gil 31, pp. 32-33), y examinaré su estructura particular. He aquí el texto de la versión: <sup>46</sup>

... (doce versos de introducción)

—*Válgame Dios y ay Dios, madre, que yo me muero de amor,  
que el caballero don Marcos es hembra, que no es varón.*

—Convidale tú, hijo mío, a comer contigo un día  
que si ella fuera mujer, silla baja cogería.

Toditos los caballeros se sientan en silla baja  
y el caballero don Marcos en la que había más alta.

—*Válgame Dios y ay Dios, madre, que yo me muero de amor,  
que el caballero don Marcos es hembra, que no es varón.*

—Convidale tú, hijo mío, a coger peras un día  
que si ella fuera mujer, el pecho se llenaría.

<sup>46</sup> Para mayor claridad separo con dos espacios cada secuencia y con uno las diferentes partes de que consta la secuencia, poniendo en cursivas la parte invariable.

Toditos los caballeros las peritas se guardaban  
y el caballero don Marcos se las regala a las damas.

*—Válgame Dios y ay Dios, madre, que yo me muero de amor,  
que el caballero don Marcos es hembra, que no es varón.*

—Convídale tú, hijo mío, a correr contigo un día  
que si ella fuera mujer, se cansaría enseguida.

Toditos los caballeros en seguida se cansaban  
y el caballero don Marcos no corría, que volaba.

*—Válgame Dios y ay Dios, madre, que yo me muero de amor,  
que el caballero don Marcos es hembra, que no es varón.*

—Convídale tú, hijo mío, a baños contigo un día  
que si ella fuera mujer, desnudarse no podría.

Toditos los caballeros se empiezan a desnudar  
y el caballero don Marcos se ha retirado a llorar.

... (ocho versos de conclusión).

La versión consta de una introducción que abarca doce versos, de una parte central o núcleo formada por 48 versos y de un desenlace que comprende ocho. La parte central es la que ahora interesa, puesto que representa la particular estructura repetitiva de esta clase de romances. Dicha parte consta de cuatro secuencias (las cuatro pruebas a las que es sometida la doncella). Cada secuencia tiene tres secciones: quejas del hijo, consejo de la madre, prueba en sí. Ya tenemos aquí una repetición a alto nivel, ya que cada secuencia repite los mismos motivos: quejas en la primera sección, consejo en la segunda, prueba en la tercera.

La primera sección (quejas) implica una repetición textual: mismos motivos, misma forma, misma idea; es una especie de estribillo que abre la secuencia correspondiente.

La segunda sección (consejo) sigue al "estribillo" y es también repetitiva parcialmente: repetición del motivo (consejo) y repetición textual de los versos impares:

Convídale tú, hijo mío, ...  
que si ella fuera mujer ...

También se repite la sintaxis del segundo verso, así como algunas palabras:

- ... a comer contigo un día.
- ... a coger peras un día.
- ... a correr contigo un día.
- ... a baños contigo un día.

Las variaciones están en la naturaleza del consejo (comer, coger peras, etc.) y en aquello que va a delatar a la doncella ("silla baja cogería", "el pecho se llenaría", etc.).

La tercera sección (prueba) también constituye una repetición del mismo tipo y tiene una estructura semejante a la de la segunda sección, es decir, repetición de un motivo (prueba), repetición de los versos impares:

Toditos los caballeros ...  
el caballero don Marcos ...

Varía en los versos pares (esta vez el segundo no presenta repetición sintáctica), los cuales relatan cada vez el resultado de las diferentes pruebas (sentarse, correr, etc.).

Resumiendo, hay una reiteración de los motivos en cuatro secuencias con idéntica estructura: quejas, consejo, prueba. La repetición de motivos se expresa a su vez con repeticiones textuales y sintácticas. Además, en cada secuencia se utilizan recursos propios de unidades menores, como son la repetición de palabras: "Válgame *Dios* y ay *Dios*, madre", el *oppositum*: "Es hembra, que no es varón", la antítesis: "Toditos los caballeros ... / el caballero don Marcos", silla baja/silla alta, etc. Hay también antítesis en el hecho de que la mujer tenga reacciones masculinas y los hombres femeninas (hacen lo que se espera de las mujeres). Esta antítesis se repite tres veces (en las tres primeras secuencias) y en esta tercera sección las tres primeras secuencias se oponen a su vez a la cuarta. (De esto hablaré más adelante.)

La técnica de la repetición en el núcleo de esta clase de romances puede afectar, en algunas versiones, a otras partes del poema, propiciando la aparición de repeticiones. Por ejemplo en una versión santanderina (Cossío-Maza, 268) las objeciones del padre en la introducción forman una serie enumerativa con los versos pares invariables y repetición sintáctica en los impares:

Tienes la color muy blanca para nombre de varón.  
 Tienes los pechos muy altos para nombre de varón  
 etc.

y la respuesta de la hija también tiene repetitivos los versos pares:

Yo me la pondré morena para nombre de varón.  
 Yo me apretaré el justillo para nombre de varón,  
 etc.

A veces, la objeción del padre ofrece una mayor repetición textual:

No eres para guerra, hija, no eres para guerra, no,  
 tienes los pechos muy altos te lo conoce el varón.

...

No eres para guerra, hija, no eres para guerra, no,  
 tienes el andar muy corto te lo conoce el varón  
 (*ibid.*, 271).

En algunas versiones, también la parte final ofrece repeticiones y paralelismos:

Buenos días tenga, padre, y los que con usted están.  
 —Si vienes con honra, hija, trataraste de casar.  
 —Vengo con honra, mi padre, como cuando fui de acá.  
 —Buenos días tenga, madre, y los que con usted están.  
 —Si vienes con honra, hija, trataraste de casar.  
 —Vengo con honra, mi madre, como cuando fui de acá  
 (*ibid.*, 268),

o sea, dos secuencias paralelas con variación serial (cf. p. 149), es decir que se repite, en menor escala, la técnica del núcleo (cf. *supra* las repeticiones textuales en los diálogos).

En esta clase de romances la última secuencia no es idéntica a las demás, ya que en su última parte (que aquí es la tercera sección) no repite las anteriores correspondientes, sino que se opone a ellas para formar el comienzo del desenlace. Así, los caballeros y don Marcos reaccionan esta vez como se esperaba (ellos se desnudan y ella no) y la doncella no pasa la prueba. Se rompe el movimiento reiterativo que mantenía

al romance girando alrededor de un tema y el poema vuelve a la narración lineal que lleva al desenlace de la historia.

El romance de *La adúltera*, que es uno de los más difundidos, utiliza la misma técnica dentro de una sola secuencia. He aquí el texto de la parte repetitiva:

Al subir de la escalera un caballo relinchó.  
 —¿De quién es ese caballo que en mi cuadra relinchó?  
 —Tuyo, mi marido, tuyo, que mi padre te lo dio.  
 —Gracias, gracias a tu padre, caballo le tengo yo,  
 cuando yo no lo tenía, tu padre no me lo dio.  
 ¿De quién es aquel sombrero que en la percha veo yo?  
 —Tuyo es, marido, tuyo, que mi padre...  
 —Gracias, gracias...  
 cuando yo no lo tenía, ...  
 ¿De quién es aquella espada que en mi cuarto relumbró?  
 —Tuya, mi marido, tuya, que mi padre...  
 —Gracias, gracias...  
 cuando yo no la tenía, ...  
 ¿De quién es aquel bultito que en la cama veo yo?  
 —El niño de mi cuñada que en tu cama se acostó.  
 —¡Qué niño ni qué demonio, que barbas le veo yo!  
 —Mátame... etc.

(Cossío-Maza, 120).

Cada parte consta también de tres secciones: pregunta de él, respuesta de ella y observación de él al respecto. La primera sección representa una variación serial de los indicios de la presencia del amante (caballo, sombrero, espada); aunque aquí la repetición sintáctica no es absoluta (en otras versiones sí lo es), sí hay semejanza de construcción. La segunda sección (justificación de la mujer) es la parte "estribillada" con repetición casi idéntica. La tercera parte es repetitiva, pero con variación serial correlativa a la de la primera parte. Es la misma combinación de enumeración y repetición que se ha visto en el romance anterior; en cada parte se reiteran los mismos motivos: sospechas, justificación y aceptación con reservas; la estructura es idéntica. La última parte rompe el paralelismo entre las secciones para desembocar en el desenlace: la excusa fracasa y el marido constata, sin duda alguna, la traición.

La técnica concéntrica puede anularse en algunas versiones

cuando éstas resumen el núcleo. Por ejemplo una versión mexicana:

¿De quién es ese sombrero? ¿De quién es ese reloj?

¿De quién es ese caballo que en el corral relincho?

—Ese caballo es muy tuyo mi papá te lo mandó pa que vayas a la boda de tu hermana la mayor.

—Yo no quiero ese caballo, ni a la boda quiero ir yo, lo que quiero es a ese amigo que en mi cama se acostó.

*Corrido de Martina*<sup>47</sup>  
(tradición oral).

Los indicios se concentran en una cuarteta y forman una enumeración simple; hay una sola excusa que se refiere sólo al último elemento enumerado, y el marido rechaza la torpe excusa y da por sentada la traición. Los treinta versos del romance se reducen a doce en el corrido; el poema avanza con rapidez porque está enfocado el asunto de diferente manera: el marido se da cuenta instantáneamente de la traición al ver los indicios de la presencia del amante y se los enumera a su mujer para demostrar que los ha visto; puesto que *sabe*, rechaza con dos versos la excusa y confirma el delito sin ninguna duda. La rapidez del avance narrativo traduce el sobresalto y la irrupción de la "ley" en pleno delito, y se conjuga con la sorpresa de la llegada intempestiva y la furia del marido; la torpeza de la mujer para excusarse, breve y parcialmente, traduce la angustia del que se siente sorprendido y no tiene tiempo para elaborar una explicación convincente; la mujer está presentada solamente como traidora. En el romance el avance lento y repetitivo no traduce la traición, sino la astucia de la esposa para ocultar su crimen. El relato se detiene para insistir en ello y el oyente o lector se pregunta si la maña femenina para el engaño la salvará del castigo que merece.<sup>48</sup> Las excusas de la mujer son con-

<sup>47</sup> El corrido mexicano típico es, formalmente hablando, una canción narrativa estrófica y de rima varia, pero este nombre se aplica a muy diversas manifestaciones populares y cultas de la poesía narrativa, entre ellas algunas versiones de romances tradicionales, como la que se acaba de citar. Estas versiones se escriben generalmente en estrofas de versos cortos, como los corridos, y de hecho tienen ya una gran influencia de este género, ya que suelen ser totalmente estróficas y muchas veces algunas estrofas han perdido la monorrimia original.

<sup>48</sup> Todo esto se inscribe en la tradición medieval y cristiana: las mañas

vincentes a medias y se aceptan con reservas, lo que permite la renovación de las sospechas ante cada nuevo indicio; así se dilata el desenlace, que en un romance burlesco sería la aceptación del marido de la inocencia de la mujer<sup>49</sup> y en uno trágico, como éste, el desenmascaramiento de la pérfida mujer que une la traición al engaño. La repetición ha servido para dar al poema un enfoque determinado, como se acaba de ver.

Esta clase de romances concéntricos llevan a su extremo las posibilidades de la repetición para estructurar parte de su relato. El procedimiento es bastante usado en sus dos modalidades (secuencia o secuencias); aparece en *Delgadina*, *El conde Olinos*, *La casadina*, *El moro que perdió Valencia* y en algunas versiones de *La condesita* y de *Las señas del esposo*. En otros romances se utiliza la repetición con el mismo fin básico: reiterar un motivo o situación; pero esto suele hacerse mediante una repetición textual y una variada en algunas secuencias. Por ejemplo la primera parte de las preguntas de la nuera en *La muerte ocultada*:

Madre, la mi madre, la mi siempre amiga

hace patente la reiteración del motivo fundamental del romance: la ocultación de la muerte. La pregunta, que aparece en varias secuencias, está anunciando una misma situación: pregunta embarazosa y habilidad de la suegra para ocultar la muerte del hijo hasta después de la misa de parida. En la mayoría de las versiones hay una sola pregunta en cada secuencia:

¿Qué ruido es ese?

¿Qué vestido me pongo?

¿Qué dice la gente?

En otras, hay un amago de concentricidad y las preguntas se repiten dos o tres veces en cada secuencia; por ejemplo en la versión segoviana:

Suegra, la mi suegra, la mi siempre amiga,

¿Cuál es ese ruido que suena allá arriba?

de la mujer para engañar a los hombres, tema de tantos apólogos, cuentecillos, romances vulgares, etc.

<sup>49</sup> Por ejemplo, *El encajero* (Gil 31, p. 23).

- Esos son los toros de que estás parida.  
 —Suegra, la mi suegra, la mi siempre amiga,  
 ¿Por qué doblan tanto las campanas lindas?  
 —Por un hijo mío que se ha muerto en Indias.  
 —Suegra, la mi suegra, la mi siempre amiga,  
 ¿De qué tiempo salen las paridas a misa?  
 —Pues unas al mes, otras quince días,  
 tú saldrás al año, que te convenía.  
 —Suegra, la mi suegra, la mi siempre amiga,  
 ¿De qué visto al niño pa salir a misa?  
 —Vístete de negro, que te convenía.  
 —Suegra, la mi suegra, la mi siempre amiga,  
 ¿De qué visto al niño pa salir a misa?  
 —Vístelo de negro, que te convenía  
 ...  
 —Suegra, la mi suegra, la mi siempre amiga,  
 ¿Cúya es esta lande de oro enguernecida?...

(Marazuela, pp. 338-339).

Hay tres secuencias o "tiempos": recién parida, preparación para la misa, entrada a la iglesia; cada una se extiende a unos pocos versos, y la estructura concéntrica no es tan patente como en los romances que usan más versos para cada secuencia. La pregunta a la suegra, que se repite textualmente en su primera parte, es una repetición que combina la señal de la reiteración de un motivo con la repetición formulística (cf. *supra*, p. 60).

Si se lleva a su extremo esta técnica se llega a un tipo de composiciones en una sola secuencia, que giran alrededor de un mismo motivo, variándolo por variación serial, que tienen una gran semejanza con ciertas composiciones líricas, como son las coplas paralelas enumerativas.<sup>50</sup> Tal es el caso del romance de *La dama y el pastor* que presenta, en la gran mayoría de sus versiones actuales, una forma lírica (cf. *infra*, pp. 211-215).

## ii) *Las repeticiones generales en la lírica*

### o) La repetición en las parejas (o grupos) de coplas

Es muy común el caso de coplas estrechamente unidas por la repetición y que no suelen constituir por ellas mismas una

<sup>50</sup> Cf. *infra*, p. 77 y algunas canciones seriales.

canción, ya que se comportan como coplas sueltas y pueden aparecer integradas a organismos mayores (por ejemplo canciones de ronda, de boda, etc.). Su unidad supera la de las otras coplas sueltas que se cantan con la misma tonada y que tienen una relación temática mucho más vaga (y, a veces, ni siquiera hay relación). He aquí un ejemplo de una canción de ronda que comprende coplas sueltas y una pareja de coplas:

Comienzo porque comienzo,  
no quisiera comenzar,  
porque el que comienza, acaba,  
yo no quisiera acabar.

Por subir a tu balcón  
a cantarte en la enramada,  
diéronme tres puñaladas,  
lucérin de la mañana.

Tres puñaladas me dieron,  
son la causa de mi muerte,  
lucero de la mañana,  
sólo por venir a verte.

Quisiera ser clavo de oro  
donde cuelgas el candil,  
para ver tu cuerpo blanco  
al desnudar y al vestir.

La despedida te doy,  
voy a dártela y no puedo,  
que despedirme de ti  
es despedirme del cielo

(Díaz, 1738-1742).

Las coplas 1 y 5 son de comienzo y despedida de ronda, respectivamente; la copla 4 es una copla suelta; las coplas 2 y 3 forman una pareja muy ligada, aunque en relación con la canción son tan coplas sueltas como la 4.<sup>51</sup>

Estas parejas de coplas suelen repetir uno o varios versos (la repetición textual es lo que las liga estrechamente); en el

<sup>51</sup> Margit Frenk Alatorre trata las diferentes relaciones entre las diversas estrofas de la canción (cf. Frenk Alatorre 70).

ejemplo citado, los versos 3 y 4 de la primera copla se repiten, algo variados, en la segunda copla (vs. 1 y 3). En las parejas de coplas con dos rimas (que son más bien escasas) se cambia el orden de los versos para cambiar la rima, variándolos ligeramente o no variándolos. He aquí otra versión de la misma pareja citada, ésta en redondillas con rima alterna:

Anoche vine a verte,  
 lucero de la mañana;  
 me quisieron dar la muerte  
 debajo de tu ventana.

Debajo de tu ventana  
 me quisieron dar la muerte,  
 lucero de la mañana,  
 sólo por venir a verte

(R. Marín 51, 2923-2924).

Los versos de la segunda copla aparecen en distinto orden: 1-4 (var.), 2:3, 3:2 y 4:1.

También, a partir de una copla propiamente dicha, se puede crear una segunda con dos rimas; es bastante común crear un segundo verso que rime con uno de los versos sin rima de la primera copla:

Alégrate, corazón,  
 aunque sea por la tarde;  
 corazón que no se alegra  
 no viene de buena sangre.

No viene de buena sangre,  
 no viene de buen color,  
 y aunque sea por la tarde,  
 alégrate, corazón

(Schindler, p. 10).

La unión estrecha de dos coplas mediante la repetición tiene su mejor ejemplo en las coplas paralelísticas:

Abra usted, señor padrino,  
 las ventanas de hacia el mar,  
 veremos a la casada  
 casada con su galán.

Abra usted, señor padrino,  
 las ventanas de hacia el río,  
 veremos a la casada  
 casada con su marido

(Marazuela, p. 296).

Los versos impares son invariables y en los pares se varía la palabra de la rima por sinonimia (ejemplo citado) o por inversión (poco frecuente):

Convidaos que hemos comido  
 en estas mesas y tablas  
 y también hemos bebido  
 en estas francesas jarras.

Convidaos que hemos comido  
 en estas tablas y mesas  
 y también hemos bebido  
 en estas jarras francesas

(García Matos, 417),

o por ambas (sinonimia en un verso, inversión en otro):

De las dos hermanitas  
 que juntas duermen  
 ¡quién fuera secretario  
 de sus papeles!

De las dos hermanitas  
 que duermen juntas, (invers.)  
 ¡quién fuera secretario  
 de sus preguntas! (sinon.)

(Schindler, p. 7).

Al contrario de lo que sucede en las coplas sueltas (*supra*, p. 43), la forma más utilizada para la variación en las coplas paralelísticas es la de la sinonimia, que presenta un sinnúmero de variaciones. Algunas coplas utilizan sinónimos muy claros como *marido/velado*, *vino/trago*, *bella/hermosa*, etc., pero lo común es que se utilicen palabras no sinónimas que se toman como tales: *florido/dorado*, *oro/plata*, *mar/río*, así como formas verbales distintas: *pagaría/pagará*, *se ven/se han visto*. Muchas veces estas palabras son parte de una misma serie (prendas de

vestir, partes del cuerpo, etc.), pero no funcionan enumerativamente, sino como equivalentes: *cara/pelo*, *mantilla/traje*, *Madrid/Segovia*, y aun a veces hay oposición entre ellas (oposición que tampoco funciona como tal) por ejemplo *toro/vaca*. La sinonimia se extiende a palabras bastante alejadas, por ejemplo *rosa/estrella*, por ser comparaciones usuales para la mujer; *encarnada/seda*, por ser cualidades de una prenda (color y material); *baile/misa*, que se toman como lugar de reunión. También se utilizan palabras con significados cercanos, por ejemplo “de a cuarto” (casi gratis) y “de balde” (gratis), o palabras relacionadas entre sí, pero no equivalentes, como “consagrar” y “revestido” (el cura se reviste cuando va a consagrar). En algunas coplas hay palabras que no tienen relación y que ni siquiera son lógicas dentro de su contexto; parece que sólo se usan con el único propósito de proporcionar la rima necesaria para la segunda parte, por ejemplo “pellada de barro” / “pellada de aceite”; la relación entre aceite y barro es casi inexistente, amén de que el aceite no puede de ninguna manera cogerse a pellas (es decir, con la mano). Existen también expresiones equivalentes semánticamente, pero léxicamente muy distintas: “de la guerra de Melilla” / “del cerro de Gurugú”; “tu amor y tu lindo majo” / “el galán que te quería”; “traigo yo pa defenderme” / “traigo la espada desnuda”.

Algunas veces el último verso no es paralelo a su antecedente, por ejemplo:

Ya ha venido mayo  
por esas laderas,  
floreciendo trigos,  
casando doncellas.

Ya ha venido mayo  
por esas cañadas,  
floreciendo trigos,  
regando cebadas

(García Matos, 350).

Como vives enfrente  
de las campanas,  
oyes tocar a misa  
por las mañanas.

Como vives enfrente  
del campanario,  
oyes tocar a misa,  
rosa de mayo

(Schindler, p. 7).

Las coplas paralelísticas suelen ir en parejas, pero a veces se continúa el juego y la serie se compone de tres o cuatro; por ejemplo:

Doncella fuistes a misa  
pisando palmas y olivos  
y ahora ya estás casada  
y al lado de tu marido.

Doncella fuistes a misa  
pisando palmas y flores  
y ahora ya estás casada  
al lado de tus señores.

Doncella fuistes a misa  
pisando palmas y ramos  
y ahora ya estás casada  
al lado de los casados

(*ibid.*, p. 114).

Esto supone una combinación del paralelismo con la enumeración; se repite variado en la primera parte, pero en la segunda se enumeran marido, casados, señores (padres). Muchas series usan esta combinación. Otras se componen de dos parejas de coplas, todas paralelísticas en la primera parte, pero diferentes por parejas en la segunda:

Debajo de la pompa  
de tu camisa  
pasaré yo el invierno  
muerto de risa.

Debajo de la pompa  
de tus enaguas  
pasaré yo el invierno  
aunque nevara.

Debajo de la pompa  
de tu refajo  
pasaré yo el invierno  
y el mes de marzo.

Debajo de la pompa  
de tu mandil  
pasaré yo el invierno  
y el mes de abril

(*ibid.*, p. 8).<sup>52</sup>

La enumeración puede ser de dos miembros solamente (cf. *infra*, p. 140); en general se trata de personas muy relacionadas entre sí, por ejemplo:

Y era de noche  
y la zarza ardía  
y no se quemaba  
la Virgen María.

Y era de noche  
y la zarza ardió  
y no se quemaba  
el Hijo de Dios

(*ibid.*, p. 28).

Ya se va a poner el sol  
y hacen sombra los terrones  
se entristecen los amos  
y se alegran los peones.

Ya se va a poner el sol  
y hacen sombra las pajitas  
se entristecen los amos  
y se alegran las mocitas

(Gil 31, pp. 81-82).

Aunque es menos común, hay coplas paralelísticas antitéticas, como por ejemplo:

Ya se van los pastores  
cañada arriba,

<sup>52</sup> Naturalmente, no es forzoso que las coplas con la segunda parte semejante vayan en grupos de dos, pero sí es lo más común.

ya ponen las babianas  
la ropa fina.

Ya se van los pastores  
cañada abajo,  
ya ponen las babianas  
los zarandajos

(Berrueta, p. 129).

Pero, en general, la antítesis entre ambas coplas no es más que aparente. La oposición sirve para proporcionar el cambio de rima, pero las coplas repiten el mismo concepto; por ejemplo:

El día de San Roque  
no vi los toros  
por estarme poniendo  
la cruz de oro.

El día de San Roque  
no vi las vacas  
por estarme poniendo  
la cruz de plata

(Schindler, 96).

Vengo de moler, morena  
de los molinos de arriba;  
cortejo a la molinera  
no me cobra la maquila.

Vengo de moler, morena,  
de los molinos de abajo;  
cortejo a la molinera,  
no me cobra su trabajo

(Díaz, 1517-18),

*toros y vacas y arriba y abajo* se toman como sinónimos para el cambio de rima (ver *supra*, p. 41).

#### oo) Las repeticiones encadenatorias

Generalmente estas repeticiones tienen por fin unir las diferentes estrofas. Ya se ha visto esta función en las canciones dialogadas (*supra*, p. 50). Hay canciones totalmente encadenadas,

que repiten sistemáticamente el último verso de la estrofa anterior como primer verso de la que le sigue, por ejemplo:

Al olivo, al olivo,  
al olivo subí;  
por cortar una rama  
del olivo caí.

Del olivo caí  
¿quién me levantará?  
esa gachí morena  
que la mano me da.

Que la mano me da... etc.

(Schindler, p. 5).

También se logra la unidad más estrecha en la canción repitiendo el primer verso en todas las coplas; es raro, sin embargo, que esta técnica se use a lo largo de toda la canción, salvo en canciones seriales, por ejemplo *El tal andar* (Torner 71, p. 61):

No hay tal andar  
como andar a la una  
y vereis...

No hay tal andar  
como andar a las dos  
y vereis...

etc.

O como *El carro*:

Si quieren saber, señores,  
quién son las mulas,  
las hijas del calderero  
son las más chulas.

Si quieren saber, señores,  
quién son las ruedas,  
las hijas de...  
que... etc.

(Schindler, p. 39).

En canciones no seriales no es muy común la repetición del primer verso; se pueden encontrar, sin embargo, algunos ejemplos, como la canción asturiana *Señor San Juan*:

Señor San Juan, Señor San Juan,  
los mis amores en el baile están.

Señor San Juan, Señor San Juan,  
ya en la foguera no hay que quemar.

Señor San Juan, Señor San Juan,  
ya las estrellas a meterse van

(Díaz, 884).<sup>53</sup>

Algunas rogativas comienzan igual porque el primer verso contiene la invocación al santo, por ejemplo "Santo Toribio bendito", o "Virgen de Alarilla" (García Matos, 323 y 325). Muchos villancicos tienen igual el primer verso:

En el portal de Belén  
hay estrella, sol y luna:  
la Virgen y San José  
y el niño que está en la cuna.

En el portal de Belén  
vende fruta una zagala  
y como es fruta del cielo  
nadie le pide alcabala.

En el portal de Belén  
hay una piedra redonda  
donde Cristo puso el pie  
para subir a la gloria

etc.,

pero en estos casos se trata generalmente de coplas sueltas que los que piden aguinaldo unen, unas veces sí y otras no, según el gusto o la memoria de los que cantan. *La Tarara* (Gil 64, p. 83) es quizás de las pocas canciones no religiosas que repite en casi todas sus coplas el primer verso "Tiene la Tarara".

<sup>53</sup> Aunque de esta canción sólo estén recogidas algunas estrofas, me aseguran que tiene muchas y que todas comienzan por el mismo verso. Desgraciadamente mis informantes no recordaron los textos.

Otras repeticiones que dan cohesión a las coplas son las de tipo paralelístico, como en *El reloj* (García Matos, 348), donde se repiten primero y tercer verso, se varía serialmente el cuarto, dejando el segundo libre; <sup>54</sup> por ejemplo:

A tu ventana cantando,  
purísimo laurel,  
despierta si estás dormida,  
mira que han dado las tres.

A tu ventana cantando,  
hermosísimo retrato,  
despierta si estás dormida,  
mira que han dado las cuatro.

A tu ventana cantando,  
como un pobre jilguerillo,  
despierta si estás dormida,  
mira que han dado las cinco.

etc.

Sin embargo, no todas las versiones utilizan la misma clase de repeticiones y a veces se varía también el tercer verso.

## b) El estribillo

### i) *En la lírica*

La repetición más usual en lírica es la del estribillo, que, en muchos casos, da unidad a una serie de coplas sin ninguna relación entre sí; por ejemplo:

El sol le dijo a la luna: —*ocairí, ocairá*—  
retírate bandolera; —*ocairí, ocairá*—  
mujer que sale de noche  
no puede ser cosa buena.

Ocairí, ocairá,  
ocairí, airí, airá;  
ocairí, ocairá,  
ocairí, airá.

<sup>54</sup> Es decir, de contenido variable al gusto del creador o cantor.

Tienes unos ojos, niña, —*ocairí, ocairá*—  
 como ruedas de molino, —*ocairí, ocairá*—  
 que muelen los corazones  
 como granitos de trigo.

Ocairí. . .

Ya me casé con usted, —*ocairí, ocairá*—  
 por dormir en buena cama, —*ocairí, ocairá*—  
 pero ahora me resulta  
 que el colchón no tiene lana.

Ocairí. . . etc.

(Díaz, 1366) .

Estas canciones tienen unas coplas “fijas”, es decir que se suelen cantar siempre las mismas, aunque a veces es posible que el que canta añada alguna que le gusta particularmente. No siempre se cantan todas las coplas y no siempre se sigue el mismo orden (aunque la primera copla no suele cambiar de lugar) pero el repertorio de coplas que se canta con cada melodía es limitado, y cuando se agotan, se acaba la canción (y se empieza otra, si se desea seguir cantando). Éste es el caso de la gran mayoría de las canciones con coplas sueltas, sin relación entre sí. Hay canciones cuya única unidad está dada por el estribillo, por ejemplo los fandangos de Huelva, que admiten cualquier copla de cinco versos, y cuando éstas se agotan, el cantor recurre a las de cuatro, repitiendo un verso, para hacerlas entrar en el esquema melódico. El estribillo, que todos corean, permite seguir añadiendo coplas (que se suelen cantar por turno). Este tipo de canciones constituyen muchas veces una especie de competencia para ver quién sabe más y mejores coplas, y la canción puede durar horas enteras. Las coplas no tienen ninguna unidad de tema o tono (más que algunos pequeños grupos de ellas); el estribillo les da la cohesión necesaria y propicia la continuación de la canción.

En los dos tipos de canciones que se acaban de mencionar, el estribillo es totalmente independiente de las coplas que se van engarzando, pero hay otras canciones en que está ligado temáticamente a una o dos coplas, por lo general la segunda, o

segunda y tercera, según el caso, como si el estribillo hubiese dado el pie para la creación de esta o estas coplas. Por ejemplo:

Carretera de Avilés,  
un carretero cantaba  
al son de los esquilonos  
que su carreta llevaba.

Marinerito, arría la vela,  
*que está la noche clarina y serena.*

*Noche clarina y serena*  
no es buena para rondar,  
porque a los enamorados  
les gusta la oscuridad.

Marinerito, arría la vela,  
que está la noche clarina y serena...

(Díaz, 870).

O bien:

En el torreón de Castro  
perdí un pañuelo de seda;  
y yo al torreón no vuelvo  
aunque el pañuelo se pierda.

La vi, la vi,  
*debajo de los laureles*  
la oí decir:  
¡chachu y qué palabra tiene!

*Debajo de los laureles*  
tiene mi amante la cama  
y cuando se va a dormir  
cuelga el candil de una rama

La vi, la vi ...

*Debajo de los laureles,*  
de los laureles debajo,  
tengo yo mi sepultura  
si contigo no me caso

(*ibid.*, 1335 — siguen otras coplas).

El estribillo puede tener dos formas, que se alternan al cantar, o se elige para la ocasión una de ellas; por ejemplo:

Alirón, tira del cordón  
si vas a Valencia;  
dónde irás, amor mío,  
sin mi licencia.

Alirón, tira del cordón  
si vas a la Italia;  
dónde irás, amor mío,  
que yo no vaya

*Tanto reloj de oro ...*  
(*ibid.*, 1731 y Gil 64, p. 49  
2º estribillo sólo).

Adiós rosina, adiós clavel,  
que te vengo a ver  
de mañana y tarde;  
de noche no puede ser,  
que me coge la ronda  
y me prende el alcalde.

Adiós rosina ... etc.  
de noche no puede ser,  
que me rinde el amor  
y me riñe tu madre

*Esta calle es un jardín*  
(Díaz 858, a y b).

Que qué hay de particulillo,  
que qué hay de particular,  
que si ella me quiere mucho  
yo la quiero mucho más.

Que cuando te cortejaba,  
que cuando te cortejé,  
te cortejaba de noche  
de día no pudo ser

*Los pañuelucos (ibid.,*  
1332 y 1334).

En ciertas canciones, el estribillo recuerda cada vez el tema de las coplas, por ejemplo en *La Tarara* (Gil 64, p. 83) que enumera lo que tiene la Tarara (Tiene la Tarara unas pantorri-

llas... Tiene la Tarara unos pantalones... Tiene la Tarara un vestido blanco... etc.) y que mezcla las coplas burlescas con las más poéticas, y también con las más groseras; el estribillo dice:

La Tarara sí,  
la Tarara no,  
la Tarara, niña,  
que la bailo yo.

(o "que la canto yo" en otras versiones). Pero en la gran mayoría de los casos el estribillo tiene que ver muy poco con las coplas de la canción. Es el elemento fijo literario que se liga a una cierta tonada; por su carácter repetitivo permite el respiro necesario para ir recordando las letras de las coplas que se asocian con dicha tonada, o que se desean cantar con ella; para aquellos que improvisan o adaptan coplas de otras medidas es indispensable para poder componer o arreglar.

## ii) *El estribillo en el romancero* <sup>55</sup>

El estribillo es un aditamento lírico que a veces se halla en los romances, aunque su aparición no es frecuente, salvo en Canarias.<sup>56</sup> Puede consistir en un elemento puramente musical, es decir en algunas sílabas con poco o ningún significado como "eh, eh, eh" (*Isabel*), "di, midiana, di" (*Bernal Francés*), "elebú, elebú, elebá, ah" (*Mambrú*), o bien exclamaciones del tipo: "¡ay, ay, ay!" (*La malcasada*), "sí, sí" (*Santa Catalina*), "y olé" (*La loba parda*), o mezclar palabras sin sentido y otras con él: "chivirivirí, morena, chivirivirí, salada" (*La mala yerba*); también puede ser onomatopéyico como "rau, cataplau" (*La adúltera*).<sup>57</sup> En algunos casos el estribillo puede consistir en una frase, por ejemplo: "con el gavilán en gala, con el gavilán" (*El conde Olinos*), o en un pareado, como los responderes canarios: "Por el aire va que vuela / la flor de la marañuela", e incluso una cuarteta: "A Belén camina / la Virgen María / y a San José

<sup>55</sup> Cf. la Segunda Parte (p. 240), donde se hace una breve historia de su aparición en el género.

<sup>56</sup> José Pérez Vidal nos informa que en Canarias no se concibe un romance sin su responder (o estribillo). (Cf. Pérez Vidal 48, p. 197.)

<sup>57</sup> Respectivamente: Echevarría 115, Gil 56, 32M, Córdova, I, p. 82, *ibid.*, p. 150, Echevarría 78M, *ibid.*, 70M, Córdova, I, p. 42, Gil 31, p. 93M.

lleva / en su compañía" (*La loba parda*).<sup>58</sup> En general riman con el romance, pero no suelen coincidir con el metro. No hay un estribillo propio de un romance;<sup>59</sup> las diferentes versiones lo cambian: así, por ejemplo, el de *Mambrú* puede adoptar las siguientes formas: "do, re, mi, do, re, fa", "so, lo, re, mi, fa, la", "do, re, si, si, do, la", "tirurí, tirurá", "ron, ron".<sup>60</sup> El romance de *Bernal Francés* (Gil 56, 31M), el de *La condesita* (M. Pidal 57-72, IV, p. 199) y *La adúltera* (Gil 56, p. 13) comparten, en las versiones citadas, el mismo estribillo con ligerísimas variaciones: "midiana, didiana, di".

El estribillo suele aparecer después de un verso corto (50% de las versiones con estribillo examinadas).<sup>61</sup> Por ejemplo:

Ábreme aquí la puerta —Diriana—  
y ábreme aquí, flor de lis. —Dirianadi—

(Gil, 31, 100M).<sup>62</sup>

Menos común es la aparición después de dos versos (35%) :

Se ha publicado la guerra entre España y Portugal —ay, ay—  
y al conde Sol le nombran por capitán general —ay, ay—

(M. Pidal 57-72, IV, p. 220.)

Sólo en algunos casos (15% y los romances canarios) está después de cuatro versos:

El conde de Inglaterra tiene una hija bastarda  
y la quiere meter a monja y ella quiere ser casada.  
—y *pompabilón, pabilón, pabilón, pabililla y pompabilón—*

(Schindler, p. 214M).

<sup>58</sup> En: Marazuela, p. 132, Catalán 69a, p. 35 y García Matos, p. 34.

<sup>59</sup> Quizás el único caso sea el "¡Ay de mi Alhama!" del rocance *La pérdida de Alhama* (Wolf-Hofmann, 85a). Cf. a este propósito *infra*, p. 254.

<sup>60</sup> Respectivamente: Gil 64, p. 92, Gil 56, 176M, Córdova, I, p. 84, *ibid.*, p. 85.

<sup>61</sup> No tomo en cuenta, para estos porcentajes, las versiones canarias; en éstas el estribillo aparece siempre después de cuatro versos (cf. Pérez Vidal 48, p. 201).

<sup>62</sup> En este caso escribo el romance en verso corto para evidenciar la colocación del estribillo.

Salvo en raros casos, el estribillo no marca una división del sentido.<sup>63</sup> La relación temática entre romance y estribillo es escasa; se pueden señalar, sin embargo, aquellos estribillos que consisten en una exclamación dolorosa y que se usan en romances de tema trágico; algunos romances pueden atraer, debido a una vaga semejanza temática, un determinado estribillo, por ejemplo una versión de *Las señas del esposo*, romance que habla de un soldado, tiene el estribillo "militar": "pum, chin, fuego". La exclamación "¡Viva el amor!" figura en varias versiones del romance que se acaba de citar porque su tema central es la fidelidad amorosa (ver por ejemplo, Gil 31, p. 23M).

A veces el estribillo está relacionado con la ocasión en que se canta el romance. Pérez Vidal cita algunos de este tipo que se cantan en Canarias, por ejemplo: peregrinación o romería:

Por ver a la madre amada  
no siento la caminada

(Pérez Vidal 48, p. 199) .

en el "baile de castañuelas", donde se " nombra " a la pareja para invitarla al baile:

Yo canto pa la nombrada  
y no canto pa más nada

(*ibid.*),

de regreso de una fiesta en el pueblo:

De la bodega venimos  
tan completos como fuimos

(*ibid.*, 203) .

En Asturias también se suele acompañar el romance con una invocación al santo que se está festejando (cf. la descripción de Jovellanos de la danza prima, *apud* Torner 71, p. 227) :

¡Ay un galán de esta villa! — ¡Viva la Virgen del Carmen!—

...

(Torner 71, p. 64) .

<sup>63</sup> Ya observa esto Menéndez Pidal para el romancero viejo (M. Pidal 53, I, pp. 145-147) .

Algunos romances (como el último citado) se usan para la danza o el canto coreado. En estos casos el estribillo tiene una función concreta: la de proporcionar unos versos para que los repita el coro a intervalos regulares. En los romances canarios éste es el uso específico del responder (cf. Pérez Vidal 48, p. 201), el mismo uso tiene el estribillo de los romances asturianos que se cantan en las danzas; ni en estos romances canarios, ni en los asturianos, el estribillo que se corea está relacionado temáticamente con el romance, es decir, que no nació con él, es un añadido posterior debido a las necesidades del canto. Lo mismo puede decirse de casi todos los romances con estribillo que se han citado; en general lo adquieren al adaptarse el poema a una cierta tonada<sup>64</sup> o a la ocasión en que se canta o baila el romance.

Finalmente, hay que decir que en algunos casos el estribillo, por su reiteración, crea un cierto clima. Por ejemplo, los estribillos religiosos de los romances utilizados en romerías o festejos en honor de algún santo pueden despertar, entre los asistentes que corean, un sentimiento de exaltación religiosa. Los estribillos que expresan dolor tienen sin duda un valor y una función en el romance; así el “¡Ay de mi Alhama!” del romance viejo (Wolf-Hofmann 85a) hace más sensible el dolor ante la pérdida de la ciudad por la constante aparición del lamento; la frase “tao linda” que repite el romance portugués de *Delgadina* (Vasconcellos, 509) insiste sobre la triste suerte de la desgraciada niña; el “ay, ay, ay” que figura en muchas versiones de *La malcasada* reitera el tono de queja de la protagonista, y la constante repetición “qué dolor, qué dolor, qué pena” recuerda que el romance de *Mambrú* es, al fin y al cabo, la historia de un caballero que muere lejos de los suyos; es cierto que en estos dos últimos casos se conjugan mal los lamentos con la música alegre y las voces infantiles que la cantan; tal vez aquí no se pueda hablar de clima creado, sino tan sólo de relación del tono del estribillo con el tema del romance.

No hay que olvidar, como señala Pérez Vidal (cf. Pérez Vi-

<sup>64</sup> Un caso diferente es el de *Mambrú*, romance importado de Francia con tonada y estribillo (cf. Álvarez Solar-Quintes), y, aun en este caso, si la tonada original se suele conservar, se varía muchas veces el estribillo, como se acaba de ver en la p. 87.

dal 56, pp. 429-430), el valor poético que le dan al romance ciertos estribillos:

¡Qué lindo romero nuevo!  
¡Amor, qué lindo romero!

Sobre el risco la retama  
flurece, pero no grana.

## CONCLUSIONES SOBRE LA REPETICIÓN SEMÁNTICA

Romancero y lírica usan los mismos tipos de repeticiones, pero, en determinados casos, se adaptan a la estructura de cada género o a sus características internas. Por ejemplo, en lo que atañe a la repetición de palabras, la lírica la utiliza para un sinfín de juegos y con mucha mayor libertad que el romancero, porque en ciertas coplas lo importante no es tanto lo que se dice, sino cómo se dice, y en el romancero, aunque importa la manera de contar, también es esencial la historia que se está desarrollando.

Las repeticiones a nivel romance y canción tienen funciones diferentes: en el romancero son parte de la técnica de narración y están condicionadas por la historia y la manera de relatarla; en la lírica son parte de la técnica de construcción y están condicionadas, generalmente, por la necesidad de una cohesión interna. Dado que la lírica tiende a la copla suelta, la repetición es uno de los medios de que se vale la fuerza de cohesión para oponerse a la desintegración que sufre la canción; de ahí la importancia de la repetición para unir diferentes estrofas y la diferencia del número de elementos repetitivos en la copla suelta y en las canciones estróficas y coplas unidas (mucho mayor en estas últimas). Resumiendo, se puede decir que en el romancero la repetición es una opción de estilo y en la lírica es, además, una necesidad formal.

## CAPÍTULO SEGUNDO: LA ANTÍTESIS

### CARACTERÍSTICAS GENERALES

#### SENTIDO TOTALIZADOR Y SENTIDO DIFERENCIADOR

La oposición es la manera que ha encontrado el hombre para asir una realidad cuyos límites son borrosos; como no puede delimitar esa realidad, la aprehende mediante oposiciones. Cada término de la oposición sólo adquiere sentido en relación con su pareja antitética; captamos, pues, simultáneamente los dos términos de la oposición, y la relación entre ellos es la que nos da el significado. Para poder aprehender ambos términos, éstos tienen que tener algo en común y algo que los distinga (Greimas, pp. 19-20). Puesto que organizamos el mundo mediante diferencias (*ibid.*, p. 19), percibimos mucho más fácilmente la diferencia entre los términos, y la oposición suele tener ese sentido distintivo. Pero la oposición posee también un denominador común que une ambas partes disímiles; esto es lo que Greimas llama "eje semántico" (*ibid.*, p. 21); los términos opuestos son los polos extremos de un eje totalizador que representa lo que hay de común entre los miembros de la oposición; viendo ésta desde tal ángulo, los opuestos forman un conjunto, una unidad. Así pues, la oposición tiene ambos aspectos: el diferenciador y el totalizador. La antítesis, que es la figura retórica basada en la oposición, se utiliza en el romancero y en la lírica con varios fines, según se use uno u otro aspecto: —Destacar un elemento singular, que la oposición desglosa en sus dos partes antitéticas (totalización):

Miraba la mar de España cómo menguaba y crecía  
(Wolf-Hofman, 101a).

Vanse días, vienen noches ...  
(M. Pelayo, p. 317).

Si duermo, sueño contigo,  
si no duermo, pienso en ti  
(Díaz, 414).

El elemento singular común es en estos casos respectivamente:  
el movimiento del mar, el paso del tiempo y la obsesión amorosa.

—Destacar uno de los dos elementos antitéticos (diferenciación):

Desnúdanle una esclavina que no valía un real;  
ya le desnudaban otra que valía una ciudad  
(Wolf-Hofmann, 195).

...  
pues las tuyas son de fierro, las mías de plata fina  
(M. Pelayo, p. 323).

...  
todas las penas se acaban,  
la mía no tiene fin  
(R. Marín 29a, 903),

(se destaca el segundo elemento).

—Destacar ambos elementos:

Ay hija, si virgo estáis, reina seréis de Castilla.  
Hija, si virgo no estáis, de mal fuego seas ardida  
(Wolf-Hofmann, 159).

La cama de Delgadina coronada de ángeles estaba  
y la de su padre el rey de demonios coronada  
(Cossío-Maza, 171).

Es tu querer como el toro  
que adonde lo llaman, va;  
y el mío, como la piedra,  
donde la ponen, se está  
(R. Marín 29a, 634)

(premio o castigo, premio del bueno y castigo del malo, amor variable de uno y amor firme del otro).

### *FUNCIÓN EXPRESIVA*

Además de la función significativa, la antítesis tiene una función expresiva que le da su valor poético. En mayor o menor grado todas las antítesis tienen este valor, pero hay algunas que lo tienen casi en estado de pureza, sobre todo aquellas en donde el contraste tiene un valor plástico. En una copla como:

Las ovejas son blancas,  
el perro es negro,  
el pastor que las guarda  
se llama Pedro

(Schindler, p. 27),

la antítesis blanco/negro no ejemplifica ninguna idea, ni quiere dar noción de "ausencia de color", ni se busca oponer las ovejas al perro; se está utilizando como una pincelada para dar plasticidad a una coplilla cuyo único encanto estriba, precisamente, en la presencia de los colores contrastantes. Lo mismo sucede con algunos versos romancescos como:

Déjeme el caballo negro para caminar de día  
Déjeme el caballo blanco para de noche la guía

(Cossío-Maza, 56).

El motivo no tiene ninguna importancia para el desarrollo de la trama; es un adorno del romance basado en la fuerza poética que posee el contraste expresado por la antítesis.

Hay que hacer notar que esta clase de antítesis con poco o ningún significado es rara en el romancero viejo; en el de tradición oral es algo más frecuente; por ejemplo:

De la perdiz algo menos, de la palomba algo más

(M. Pelayo, p. 221),

pero abunda en la lírica:

Palomita blanca  
vestida de negro...

(Díaz, 836).

A la entrada de Oviedo  
y a la salida...

(*ibid.*, 537).

La lírica, además, utiliza también el valor expresivo que se finca en un goce de tipo intelectual. El juego lingüístico con los opuestos, como:

El verte me da la muerte  
y el no verte me da vida;  
más quiero morir y verte  
que no verte y tener vida

(R. Marín 29a, 323),

lleva a los elementos de la antítesis a convertirse en algo básico para proporcionar un placer intelectual. La copla, aunque vale por lo que dice, vale más por cómo lo dice. Lo que nos encanta aquí no es la fuerza plástica, sino la complicación conceptual que supone. La expresión puede ser más simple, pero el juego con las oposiciones se halla en muchas coplas; es muy semejante al de las repeticiones (cf. *supra*, pp. 33-37), con la complicación extra que supone el uso de la antítesis y el emparejamiento, muchas veces, de ideas disímiles:

No verte me da la vida,  
pero una vida que es muerte

(*ibid.*, 324).

### LOS DOS GRADOS DE LA OPOSICIÓN

Dos clases de relaciones existen entre los miembros de la antítesis: la oposición total y la diferencia. La oposición total se expresa mediante antónimos: bueno/malo, moro/cristiano, joven/viejo, pobre/rico, premio/castigo, etc.; por ejemplo:

No de holgar con las mujeres, mas de andar en tu servicio

(Wolf-Hofmann, 58).

Si aquel castillo es de moros, allí me cautivarán;  
mas si es de buenos cristianos, ellos me remediarán

(Catalán 69a, 133).

Cuando se muere algún pobre  
¡qué solito va el entierro!  
y cuando se muere un rico,  
va la música y el clero

(R. Marín 29a, 1266).

La diferencia surge cuando no se emplean términos antitéticos sino que se oponen palabras que no representan los polos opuestos de una serie o que son miembros de series distintas, por ejemplo:

Descabalga de una mula y en un caballo cabalga

(Wolf-Hofmann, 85a).

No quiero que mate un ave, ...  
quiero una taza de caldo ...

(Cossío-Maza, 5).

Ana María, en tu barrio  
todos te llaman la diosa,  
y yo, por engrandecerte,  
te llamo perla preciosa

(Vergara 31, p. 186).

La mula y el caballo no se oponen sino que son de uso común entre gente noble.<sup>65</sup> Lo mismo sucede con la comida: ave y caldo, son dos clases diferentes de alimento, ambas apropiadas para un enfermo; diosa y perla son distintos piropos para ensalzar a la mujer.

Cuando se utilizan palabras de series diferentes sucede algo semejante; por ejemplo:

Aquella no es la serena ...  
aquél es el conde Olinos ...

(M. Pelayo, p. 204).

Que no miro yo a la danza ...  
miro yo vuestra lindeza ...

(Wolf-Hofmann, 157).

Ya no se llaman dedos  
los de tus manos,

<sup>65</sup> "Caballeros vengan en burras, que no en mulas ni en caballos" (oposición villano/hidalgo), Wolf Hofmann, 52.

que se llaman claveles  
de cinco en ramo

(R. Marín 51, 1350).

La oposición es muy lejana: humano/no humano; en cambio las semejanzas son evidentes: la sirena canta maravillosamente, el conde también (hasta el punto de que los confunden); la danza atrae la atención del que la mira y la mujer bonita también. Se podría cambiar uno de los términos sin que sufriera alteración la idea, por ejemplo, ángel por sirena, danza por cualquier cosa digna de ser mirada (flores, galas, torneo, caballo, etc.). En cuanto a la copla, expresa, en forma opositiva (no se llaman/llaman), una comparación entre la mujer y la flor.

Por supuesto, todos los ejemplos citados implican oposición porque otros elementos los contraponen: no miro/miro, apearse/montar, todos/yo, etc., pero es una oposición en "segundo grado", mucho más débil que la total. La diferencia establece, más que una verdadera oposición, un "mejoramiento" (cf. esquema "todos... yo", p. 111): el caballo corre más que una mula, la perla es mejor comparación (según el enamorado) que una diosa. En cuanto a los casos de negación/afirmación, se citan dos explicaciones posibles de un hecho y se elige una de ellas.

La finalidad de contraponer diferencias es la misma que la de contraponer oposiciones tajantes (relieve de uno de los elementos, de ambos, etc.), pero quizás no se logre la misma nitidez en la expresión y debido a ello se use muchas veces, más que para realzar un motivo, para dar relieve a la manera de contar la historia.

El romancero utiliza más la oposición con diferencia que la lírica; en ésta las oposiciones suelen ser tajantes y cuando no lo son en esencia (es decir, no son palabras antónimas) se explicita la oposición:

No le quiero molinero,  
ni tampoco remador,  
le quiero carpinterito  
que es oficio más señor

(Córdoba, II, p. 150)

(oficio de villanos/oficio de señores).

No te cases con pastor,  
que huelen a pellegina,  
cásate con labrador,  
que huelen a rosas finas

(Marazuela, pp. 404-405)

(mal olor/buen olor).

Finalmente, entre las características generales de la antítesis hay que mencionar la frecuente aparición de la repetición sintáctica, que subraya el contraste o la unión entre los términos y da cohesión a la figura.

## I. LA ANTÍTESIS EN UNIDADES MENORES

### A. ANTÍTESIS PURA

#### 1. PRESENTACIÓN

##### a) En el romancero

##### i) *Oposición dentro de un verso*

No es muy común encontrar oposiciones dentro de un verso porque, en general, cada término antitético se acompaña de otros elementos que refuerzan la oposición y que la extienden a todo el verso; sin embargo hay algunos ejemplos:

vega abajo, vega arriba ...

(Wolf-Hofmann, 88)

... de alegría o de pesar

(Cossío-Maza, 59).

##### ii) *Oposición entre versos*

Del mismo verso largo:

De las cartas placer hubo, de las palabras pesar

(Wolf-Hofmann, 164).

Siempre truje toca blanca, ahora vestiréla prieta

(M. Pelayo, p. 212).

De diferente verso largo (poco común) : <sup>66</sup>

(Cuando le daban querella) de dos hombres hijosdalgos  
(y la querella le daban) dos hombres como villanos  
(Wolf-Hofmann, 64).

(Anduvieron siete leguas) por unas altas montañas.  
(Anduvieron otras siete) por unas vegas muy llanas  
(Cossío-Maza, 344).

### iii) *Oposición entre versos largos*

Entre dos versos largos:

Hijo, no miran a mí, porque ya soy viejo y cano  
mas miran a vos, mi hijo, que sois mozo y esforzado  
(Wolf-Hofmann, 42a).

Si fueras cristiana, yo te llevaría  
y si fueras mora, yo te dejaría  
(M. Pelayo, p. 190).

En grupos de versos: la antítesis que abarca más de dos versos no es muy común; se trata de oposiciones con ampliaciones en algunos de sus términos:

Cuando yo era mancebo, que armas solía llevar,  
nunca moro fue osado de en toda Francia asomar;  
mas agora que soy viejo a París los veo llegar  
(Wolf-Hofmann, 193).

No me boten a la mar donde los pejes me coman,  
tírenme en aquella playa donde combaten las olas,  
donde me lllore mi padre, mi madre, y mi gente toda  
(Catalán 69a, 148).

### b) En la lírica

La antítesis dentro del mismo verso tampoco es muy abundante en la lírica: "uno alegre y otro triste" (Díaz, 839), "poca

<sup>66</sup> Encierro entre paréntesis los versos impares para destacar los pares, que son los que contienen los términos antónimos.

carne y mucha pluma" (R. Marín 29a, 195); lo común es que se extienda a dos versos o a la copla entera.

La forma más general que adopta la copla es la de un todo dividido en dos partes. Estas dos partes pueden comprender los términos de la antítesis:

Todos los que cantan bien  
 beben vino y aguardiente  
 y yo, como canto mal,  
 agua clara de la fuente

(De la Fuente, p. 153).

Cuando estoy en el baile  
 no sé cantares;  
 cuando estoy en la iglesia  
 vienen a pares

(Berrueta, p. 18).

Otras veces hay oposición entre uno de los versos de cada parte:

Me llamaste la blanca  
 haciendo burla;  
 morenita soy, majo,  
 pero no tuya

(Díaz, 1032b).

En el puente de Carriedo  
 por debajo pasa el agua,  
 por encima, mis amores  
 cuando vienen de Selaya

(Córdova, III, p. 160).

Muchas veces la antítesis sólo se halla en una de las dos partes de la copla:

La despedida es corta,  
 la ausencia es larga.  
 Adiós, dueño querido,  
 prenda del alma

(*ibid.*, II, p. 84).

Lo más común es que sea la segunda parte la que contenga la oposición:

La hija de la Paula  
no es de mi rango:  
ella tiene un cortijo,  
yo voy descalzo

(Díaz, 684) .

Ya yo he caído en desgracia,  
¡qué le tenemos de hacer!  
Santitos que yo pintara,  
demonios tienen que ser

(Machado y Álvarez, p.  
84) .

Hay, desde luego, toda clase de combinaciones; así, en la copla siguiente la comparación naturaleza/amor está hecha mediante oposiciones dentro de cada término de la comparación:

Agua del río corre  
y la de fuente se remansa.  
Quien tiene amores no duerme,  
quien no los tiene, descansa

(Córdova, II, p. 61) .

Cuando la copla no está dividida en dos partes, la antítesis puede darse en cualquier forma, por ejemplo:

Blanco tienes el vestido,  
blancas las manos y el cuello  
y blanca tienes la cara,  
sólo el corazón es negro

(Vergara 21, p. 24) .

Ya no me alegran a mí  
las rosas ni los jazmines,  
lo que me alegra es tu cara,  
dime, niña, dónde vives

(R. Marín 29a, 150) .

Yo te quiero y tú a mí no;  
yo te amo y me aborreces;  
yo te trato con cariño,  
y tú a mí con altiveces

(R. Marín 51, 3948) .

Cuando por la calle vas  
tienes carita de santo  
y partidas de charrán

(*ibid.*, 4378)

## 2. LOS ESQUEMAS SINTÁCTICO-TEMÁTICOS EN EL ROMANCERO Y EN LA LÍRICA

Algunas antítesis se fijan en esquemas (cf. *supra*, p. 14); las palabras clave pueden ser efectivamente palabras (adverbios, sustantivos, etc.), o bien una manera particular de oración gramatical (condicional, etc.). A continuación voy a examinar brevemente los esquemas más empleados para expresar oposición, como una muestra del uso de la antítesis.

### a) Oposición temporal

Ayer era rey de España, hoy no lo soy de una villa

(Wolf-Hofmann, 5).

Pues eran del conde Niño, Dios le tenga perdonar,  
ahora son del conde Alarcos, Dios le haga mucho mal

(Cossío-Maza, 47).

Por mirarte algún día  
suspiros daba;  
y ahora, por no mirarte,  
vuelvo la cara

(R. Marín 51, 4732).

El contraste temporal se manifiesta en los verbos (*era/soy*, etc.). La noción *antes/ahora* está reforzada por adverbios de tiempo (*ayer/hoy*, o algún equivalente). A veces sólo un adverbio, el segundo, es suficiente y la primera parte del esquema se contenta con tener el verbo en tiempo pasado (pretérito o copretérito). El esquema no es rígido y admite variaciones (aunque éstas no abundan), por ejemplo: inversión de los tiempos:

Veo hoy lutos en mi corte, ayer vi fiestas muy grandes

(Wolf-Hofmann, 80),

e incluso un cambio de tiempo para expresar lo pasado o lo presente en oposición a lo futuro:

Si la llave era de hierro, de plata te la haré yo  
(M. Pelayo, p. 291).

...  
mas hoy me tomas la jura, mañana me besarás la mano  
(Wolf-Hofmann, 52).

...  
que te ha de quitar el verano  
lo que te ha dado el invierno  
(R. Marín 51, 6863).

También se pueden oponer dos o más momentos del pasado al momento presente:

Cuando yo era Blancaflor, tú me mandaste matar.  
Cuando yo era verde oliva, tú me mandaste cortar.  
Ahora que soy fuente clara non me puedes facer mal  
(M. Pelayo, p. 205)

(aquí el pasado se descompone en una breve enumeración).

Lo común es que se opongan pasado y presente tanto en el romancero como en la lírica.

Al usar el esquema se busca hacer resaltar, por comparación, lo que se dice en la segunda parte, que suele ser la desgracia presente, mucho más conmovedora cuando se la compara con la felicidad pasada:

Ayer tenía criadas, doncellas que me servían,  
y hoy por mi desgracia tanta soy criada de cocina  
(Cossío-Maza, 206).

Otras veces era yo  
de tu plato rica sopa,  
y ahora soy un veneno  
maldecido por tu boca  
(R. Marín 51, 4092).

El esquema temporal se cruza a veces en el romancero con la oposición espacial (allá/aquí) que suele tener el mismo fin básico de destacar el infortunio actual:

En casa del rey mi padre Doña Ilenia me llamaban,  
hora, por tierras ajenas, Ilenia la desgraciada

(M. Pelayo, p. 317).

También puede usarse el esquema con otros propósitos, por ejemplo para presentar una situación nueva:

...

ellas eran del conde Dirlos, señor de aqueste lugar,  
agora son de Celinos, de Celinos el infante

(Wolf-Hofmann, 164).

...

un tiempo fuiste de moros y ahora eres cristiana

(*ibid.*, 129, tradición oral),

o para contrastar dos personajes:

Cuando eran del conde Niño andaba de seda torzal  
y ahora que son del conde Alarcos ando de roto sayal

(Cossío-Maza, 49).

La ironía no es muy común en el romancero, que tiene un gran sentido de lo trágico; sin embargo, algunas veces aparece no sólo la ironía sino la burla; estas oposiciones se pueden usar para expresar ambas:

Siete años ha que vuestra esposa ella está en captividad;  
siempre os he visto armas y caballo otro que tal,  
agora que no las tenéis la queréis ir a buscar

(Wolf-Hofmann, 173).

¡Cartas blancas a tu padre, que caballo tengo yo,  
que cuando yo no lo tenía él de mí no se acordó!

(Catalán 69a, 445).

Ha echado mano al bolsillo, un centimito le da.  
—Muchas gracias, caballero, por la corta caridad;  
en casa del rey mi padre una onza de oro le dan

(M. Pidal 57-72, p. 109).

La lírica, aunque en la gran mayoría de los casos usa el esquema para lamentos amorosos o quejas sobre los cambios de la for-

tuna, también lo utiliza para piropear, embromar, insultar y hasta para propaganda política:

Ya no se estila decir:  
¡Viva el oro, viva el oro!  
que sólo se dice ahora:  
¡Viva la prenda que adoro!

(R. Marín 51, 2026) .

Yo me casé con usted  
por dormir en buena cama,  
pero ahora me resulta  
que el colchón no tiene lana

(Díaz, 1368) .

Tanto como te quería  
y ahora no te puedo ver  
por tu lengua maldecida

(R. Marín 51, 4602) .

Ya no se estila decir:  
¡Viva Prim, Viva Serrano!  
que lo que se estila ahora:  
¡Vivan los republicanos!

(*ibid.*, 7844) .

## b) Singularización

Se destaca un elemento de un conjunto. El conjunto puede estar representado por *todos* o *nadie* o algún equivalente. La oposición entre el grupo y la persona suele ser total:

Todos se apearon juntos para al rey besar la mano  
Rodrigo se quedó solo encima de su caballo

(Wolf-Hofmann, 29) .

Todos apalpan las sedas y Oliveros un puñal

(Cossío-Maza, 266) .

Todos le piden a Dios  
la salud y la libertad,  
y yo le pido la muerte  
y no me la *quíe* mandar

(Molina, p. 125) .

El personaje destacado hace lo contrario de los demás y su actuación se opone tajantemente a la de los otros; pero a veces más que una verdadera oposición se establece una diferencia, diferencia que no deja de destacar al personaje oponiéndolo parcialmente:

Todos se visten de verde el obispo azul y blanco  
(Wolf-Hofmann, 82).

Todos vestidos de un paño, de un paño y de una color,  
sino fuera el buen Cid que traía un albornoz  
(*ibid.*, 59).

El obispo y el Cid, capitanes de sus respectivas tropas, se destacan de ellas por el color de su ropa, pero no por acciones o cualidades como en los ejemplos citados anteriormente (mansedumbre de todos/soberbia de Rodrigo). La contraposición de contrarios marca una oposición total entre el grupo y el personaje; la expresión de las diferencias lo señala como el mejor entre iguales.

En la lírica las oposiciones suelen ser tajantes, aunque se puede encontrar alguna a medio camino entre la oposición y la diferencia:

Todos los rosales tienen  
rosas en el mes de mayo  
y tú, salada, las tienes  
en la cara todo el año  
(Vergara 32, p. 253)

(los rosales un mes, tú doce meses: mejoramiento; los rosales poco tiempo, tú mucho: oposición).<sup>67</sup>

La singularización se utiliza para recalcar lo excepcional en la persona destacada, por ejemplo la fiereza de Rodrigo:

Todos visten oro y seda, Rodrigo va bien armado  
(Wolf-Hofmann, 29),

<sup>67</sup> El "mejoramiento" se expresa plenamente en ambos géneros mediante esquemas del tipo: "Plugo a... *mucho más* plugo a..." (Wolf-Hofmann, 111); "*A todos los santos quiero / y en particular a...*" (R. Marín 51, 2073).

## o la dulzura de la mujer amada:

Todas son de carne,  
mi compañera,  
de azúcar cande

(Díaz, 994),

## o lo excepcional de una situación:

Todos los enamorados andan buscando su amor;  
yo, desgraciado de mí, aquí estoy en la prisión

(Cossío-Maza, 308).

...

todas las penas se acaban  
la mía no tiene fin

(R. Marín 29a, 903).

En el romancero el personaje señalado suele ser el protagonista de la historia y el esquema se utiliza muchas veces para presentarlo:

...

cuando dueñas y doncellas al rey piden aguinaldo,  
sino es Jimena Gómez, hija del conde Lozano

(Wolf-Hofmann, 30b).

Todos los soldados cantan, cantan, bailan y hacen fiesta,  
menos un pobre soldado cargadito de tristeza

(Cossío-Maza, 251).

A veces, el personaje destacado es totalmente secundario, pero su intervención es importante para la trama o para la caracterización del personaje principal; así, el pajecito que defiende a la condesa recalca la crueldad del conde (Wolf-Hofmann, 107a), el médico sabio que pronostica la muerte de don Juan en contra de la opinión general inicia la situación que va a desarrollar el poema (Cossío-Maza, 18). Otras veces, la singularización es un recurso para dar mayor viveza al relato, por ejemplo:

No hubo moro ni mora que por mí diese moneda,  
si no fuera un moro perro que por mí cien doblas diera

(Wolf-Hofmann, 131),

que no quiere destacar ni la esplendidez del moro en contraste con los demás (moneda/cien doblas), ni su estupidez (comprar lo que otros desprecian), etc., sino que es una manera relevante de contar el protagonista su venta como esclavo.

En la lírica lo destacado se refiere casi siempre al que habla (él mismo o la mujer a la que ama) y puede expresar un sinfín de motivos o situaciones. En algunos casos el esquema "Todos... yo" cuaja en un cliché o fórmula particular: "Dicen... yo digo...":

Dicen que las penas matan,  
yo digo que no es así...

(R. Marín 51, 5231).

Dicen que mi amante es feo  
y picado de viruelas  
a mí me parece un sol  
coronadito de estrellas

(*ibid.*, 3072).

Todos dicen que muera  
la Macarena,  
y yo solita digo:  
¡Viva y no muera!

(*ibid.*, 7866).

### c) Oposición entre una pareja

Muchas veces se oponen dos personas o grupos y sus acciones y cualidades, para hacer patente una idea o destacar a uno de los nombrados:

Dejaste hija de rey, por tomar de su vasallo

(Wolf-Hofmann, 37).

La reina parió en el trono, la esclava en tierra paría

(*ibid.*, 130, tradición oral).

Eso no lo manda Dios:  
que tú te comas la carne  
y que roa el hueso yo

(R. Marín 29a, 681).

Para los marineritos  
se crían las buenas mozas;  
para la gente del campo  
las calabazas pecosas

(R. Marín 51, 7578).

También se puede usar la oposición con un mero sentido diferenciador, sin recalcar el lado antitético de los personajes, señalando simplemente ciertas características de cada uno, pertinentes en ese momento:

...  
que la de mi padre es de plata, la tuya de cristal fino  
(Cossío-Maza, 67).

Tú cogiendo aceituna,  
yo vareando...  
(R. Marín 29a, 245).

En el romancero la antítesis entre la pareja es a veces un adorno narrativo, una especificación ampliatoria hecha en forma opositiva para dar mayor expresividad a un motivo:

...  
irme he yo por esas tierras como una mujer errada  
y este mi cuerpo daría a quien se me antojara,  
*a los moros por dineros y a los cristianos de gracia;*  
de lo que ganar pudiere haré bien por la vuestra alma  
(Wolf-Hofmann, 36).

Ella se volvió una garza y él se volvió gavilán.  
*La garza, como ligera, de un vuelo pasó el mar,*  
*el gavilán, como torpe, de dos la vino a pasar.*  
Ella se volvió una ermita y él...

(Ledesma, p. 160).

En ninguno de estos ejemplos la oposición es pertinente para el hilo del relato, ni se quiere destacar a uno de los miembros de la pareja, aunque al oponerlos se hagan patentes ciertas diferencias que se aprovechan en beneficio de la expresividad de la narración: rivalidad entre moros y cristianos, ligereza femenina frente a torpeza masculina.

En lírica la oposición entre la pareja casi siempre tiene un valor significativo importante para el sentido de la copla, aunque no siempre se quiera expresar oposición; muchas coplas presentan la antítesis para después deshacerla, expresando la equivalencia de la pareja:

Tú gitana y yo gachó;  
tú me has robadillo el alma,  
yo te robé el corazón

(R. Marín 29a, 241).

La antítesis está reforzando la idea principal: estamos enamorados y la diferencia de razas no es obstáculo para nuestro amor.

#### d) Las posibilidades o alternativas

Las posibilidades o alternativas se expresan mediante la forma condicional, y lo común es que se usen cuatro versos en el romancero y dos versos en la lírica; tanto en un género como en otro, se presenta una división en dos partes; cada parte contiene una oración condicional y su correspondiente principal (prótesis y apódosis):

Si lo haces como bueno, serás de ellas muy honrado,  
si lo haces como malo, serás de ellas ultrajado

(Wolf-Hofmann, 42).

Mira, si vienes doncella, mil ducados te daría  
y si no vienes doncella, mil vidas te quitaría

(Catalán 69a, 108).

Si me quieres, dímelo,  
y si no dame veneno...

(Schindler, p. 20).<sup>68</sup>

La oposición suele estar tanto en la oración subordinada como en la principal. En las subordinadas se plantean las alternativas, en las principales, las consecuencias correspondientes; cada subordinada se opone a la otra, y lo mismo sucede con las

<sup>68</sup> Este esquema también se usa para enumeraciones, cuando las dos alternativas no se oponen y se pueden seguir añadiendo elementos; por ejemplo Wolf-Hofmann, 121 y Cossío-Maza, 14.

principales. La oposición en las subordinadas se expresa generalmente mediante la forma de la oración (afirmación/negación: "si vienes... si no vienes...") o mediante la oposición de los complementos ("bueno... malo..."); la oposición entre las principales, mediante oposición conceptual entre verbos o complementos (dar/quitar; honrado/ultrajado). Suele haber igualdad de construcción entre ambas parejas sobre todo en el romancero de tradición oral; el romancero viejo y la lírica varían más la forma y hay muchos ejemplos sin repetición sintáctica, como:

Si cristiano te tornases, grande honra te haría  
y si así no lo hicieses, muy bien te castigaría

(Wolf-Hofmann, 96).

Tengo una pena muy grande;  
si me la callo, reviento  
y si llego a publicarla,  
me muero de sentimiento

(R. Marín 51, 5401).

En el romancero cualquiera de las partes puede tener ampliaciones:

Reduán, si tú lo cumples, darette paga doblada,  
y si tú no lo cumplieres, desterrarte he de Granada;  
echarte he en una frontera do no goces de tu dama

(Wolf-Hofmann, 72).

Si me matáis esta loba, tenéis la cena ganada:  
siete calderos de leche y otros tantos de cuajada  
y si no me la matáis, os daré con la cayada

(Gil 31, p. 53).

El esquema expresa algunas veces tópicos, por ejemplo:

Si me lo dice de burlas, vámonos a merendar;  
si me lo dice de veras, vámonos a caminar

(Cossío-Maza, 3),

cuarteta que aparece con pequeñas variaciones en *Isaac*, *La mala suegra* y *El Conde Claros*.<sup>69</sup> Tópico no formal pero sí concep-

<sup>69</sup> Respectivamente: Cossío-Maza, 3; *ibid.*, 136 y siguientes; M. Pelayo, pp. 180-181 y casi todas las versiones de este romance.

tual es aquel que expresa la idea "si eres doncella te recompenso, si no lo eres, te castigo" que aparece en *Silvana*, *El Conde Claros*, *La infanta* y *don Galván*.<sup>70</sup> En lírica se puede considerar cliché la idea "si me quieres, dímelo, y si no..."<sup>71</sup>

En el romancero el esquema depende muchas veces de lo dicho anteriormente; de ahí la presencia de pronombres (lo, los, la, etc.) cuyo antecedente se halla en los versos anteriores, por ejemplo:

Reduán, bien se te acuerda que me diste la palabra  
que me darías a Jaén en una noche ganada  
Reduán, si tú lo cumples ... etc.

(Wolf-Hofmann, 72).

En lírica esto sucede cuando el esquema ocupa los dos últimos versos; pero generalmente el esquema se halla en los dos primeros, con lo que los dependientes son los versos siguientes.

### e) Esquema opositivo con negación y afirmación

Una de las maneras más usadas de plasmar la oposición es mediante la forma de las oraciones (negativa/afirmativa). Ya se ha visto su uso en el esquema anterior para expresar las dos posibilidades; en este esquema se usa para afirmar una idea negando antes su contrario. Hay dos formas básicas de expresión:

#### i) *Binaria simple*

Dos elementos: una negación y una afirmación:

No os culpo yo a vosotros, que érades de poca edad;  
mas culpo a Nuño Salido, que no os supo guardar

(Wolf-Hofmann, 25).

No te cases con pastor,  
que huelen a pellegina;

<sup>70</sup> Por ejemplo las versiones correspondientes en Catalán 69a, 22; Gil 31, p. 33 y Wolf-Hofmann, 159.

<sup>71</sup> Por ejemplo ver: R. Marín 51, 1924, 1926, 3769, 4230; Schindler, p. 20; Vergara 32, p. 168.

cásate con labrador,  
que huelen a rosas finas

(Marazuela, pp. 404-405) .

ii) *Binaria compuesta*

Con más de dos elementos:

o) Dos negaciones y una afirmación

Ni tengo dolor de muelas, ni me han robado a traición,  
sino que perdí las llaves de tu lindo mirador

(Catalán 69a, 16) .

No nació en cuna de flores,  
ni tampoco de romero,  
ha nacido en un portal  
entre la paja y el heno

(Córdoba, IV, p. 62) .

oo) Tres negaciones y una afirmación

No casan hija de rey, ni la quieren desposar,  
ni es venida la Pascua que te suelen azotar  
mas era venido un día, el cual llaman de San Juan...

(Wolf-Hofmann, 186) .

Ni soy rey, ni lo he sido,  
ni tengo gente en la guerra,  
que he venido a ser padrino...

(Marazuela, p. 297) .

ooo) Más de tres negaciones, y una afirmación

Que no os pido yo a Burgos, a Burgos ni a León,  
ni a Valladolid la rica, ni a Valencia de Aragón,  
mas pidoos a mi hermano que lo tenéis en prisión

(Wolf-Hofmann, 39) .

No quiero coches ni mulas,  
ni haciendas, ni mayorazgos,  
lo que quiero es mi moreno  
tenerlo siempre a mi lado

(R. Marín 51, 2719) .

Hay una diferencia fundamental entre la forma binaria simple y la compuesta, y es la presencia en esta última de la enumeración en la parte negativa: se descompone uno de los miembros de la oposición en sus partes más representativas o bien se acumulan elementos equivalentes; el esquema con enumeración se clasifica a su vez según las formas más comunes que adopta la enumeración: binaria, ternaria y múltiple (cf. *infra*, p. 128).

En lo que se refiere a la oposición en sí hay una antítesis básica reflejada por la cualidad de las oraciones (negativa(s) / afirmativa) que permite clasificar estos esquemas entre los opositivos; sin embargo aquí, como en muchas antítesis, hay dos grados en la expresión de la oposición (cf. *supra*, p. 94).

El esquema tiene variantes y puede presentarse en forma inversa, es decir afirmación/negación, aunque esto es poco común:

Pues murió como valiente y no en regalos de damas  
(Wolf-Hofmann, 95).

Madre, cuando voy al leño  
se me olvidan los ramales;  
no se me olvida una niña  
que habita en los arrabales

(Díaz, 841).

En el romancero puede haber una negación y varias afirmaciones:

No queremos la cordera ...  
que queremos las tus patas ...  
que queremos la cabeza ...  
y también el tu rabito ...

(Cossío-Maza, 345),

y, excepcionalmente, enumeración en ambas partes:

No le muestra a cortar leña, ni menos a hacer carbón,  
muéstrale a jugar las cañas y muéstrale justador,  
también a jugar los dados y a las tablas muy mejor

(M. Pidal 57-72, II, p. 283)

(cada grupo se opone al otro: oficio de villano/oficio de caballero).

El esquema se usa a veces para formar lo que he llamado respuesta-calco (cf. p. 52) que repite, negando, las distintas hipótesis que figuran en la ampliación de la pregunta que lo precede:

¿Cuál espejo quieres, hijo, el de oro o el de cristal?  
 —No pregunto por el de oro, menos por el de cristal,  
 que pregunto por Algora ...

(García Matos, 74).

Se puede usar también, en el romancero, para responder a lo dicho, pero repitiendo parcialmente o en forma diferente:

Bájate de ese caballo que aquí te voy a matar.  
 —No me mates en los montes, que lobos me comerán,  
 mátame...

(Cossío-Maza, 136).

Mira, hija, qué bien canta la sirenita del mar.  
 —Madre, no es la sirenita, ni tampoco el sirenar,  
 que es el hijo del vizconde que por mí penando está

(Schindler, p. 55),

o puede constituir una ampliación a lo dicho por el narrador o el que habla:

...  
 hallé mi puerta enramada con tres gajos de limón;  
 ni me la enramó villano, ni me la enramó falcón,  
 que me la enramó don Pedro ...

(Catalán 69a, 348)

y, en algunos casos, puede no depender tan estrechamente de lo anterior:

Camino lleva derecho de París, esa ciudad;  
 ni pregunta por mesón, ni menos por hospital,  
 pregunta por los palacios ...

(Wolf-Hofmann, 195).

La segunda parte es la que suele estar cargada de significación y es generalmente la importante para el tema o la trama; por ejemplo en el romance del *Conde Olinos* no tiene importancia que la princesa desmienta la afirmación de la madre so-

bre el canto de la sirena (“madre, no es la sirenita...”), pero sí la tiene la aseveración de que se trata del amante que viene a verla (“que es el hijo del vizconde que por mí penando está”).

Ya no se ha visto, en el caso de la respuesta-calco (*supra*, p. 56) la importancia estilística del esquema; esto es válido también para los otros casos; la parte negativa, además de hacer resaltar por oposición el motivo que va a introducir la afirmación, aligera el relato de la sucesión de acciones (así, en el ejemplo que se acaba de citar, los versos de la parte negativa se intercalan entre el relato de las dos acciones: ir a París y preguntar por los palacios del rey).

En la lírica, el esquema se suele usar en la copla suelta, aunque aparece en una canción, *El carbonero*, donde se utiliza para encadenar algunas coplas:

...  
la confianza  
no está en los hombres.

No está en los hombres,  
ni en las mujeres,  
que está en el tronco  
de los laureles.

No está en el tronco,  
ni está en la rama,  
que está en el pecho  
de una serrana...

(Díaz, 1364).

El romancero usa casi con la misma frecuencia el esquema binario simple que el binario compuesto en su modalidad de 3 elementos. La lírica prefiere el binario simple, pero también utiliza el otro. La frecuencia de uso del esquema de más de tres términos es mucho menor en el romancero que el de los otros dos; en la lírica este esquema es escaso. Lo general es que los esquemas de dos y tres términos abarquen cuatro versos; en el romancero también pueden ocupar seis u ocho versos y dos o tres en la lírica (en la “soleá”, común en Andalucía).<sup>72</sup>

<sup>72</sup> El nexa que une ambas partes de los distintos esquemas suele ser *mas* para el romancero viejo y *que* para la lírica y el romancero de tra-

En todos los esquemas que se han examinado se ha visto la coincidencia fundamental del romancero con la lírica. Las diferencias radican en la mayor concisión de la copla, que en algunas ocasiones limita sus esquemas a dos versos, mientras que en el romancero se suele usar cuatro y a veces se extiende a más; también se puede destacar el mayor uso de la oposición tajante en la lírica y la gran variedad de motivos que expresa. El romancero, si bien muchas veces usa los esquemas para plasmar un motivo, también los utiliza en beneficio de las necesidades de la narración (presentación de personajes o de situaciones, relieve a la manera de contar la historia).

## B. ANTÍTESIS COMBINADA

### I. ANTÍTESIS Y REPETICIÓN: SERIES ANTITÉTICAS

La antítesis se combina con la repetición, la enumeración y el paralelismo sintáctico en las series antitéticas. El resultado es el énfasis en la idea dominante, que gracias a estos procedimientos adquiere fijeza y perdurabilidad. Cualquier clase de antítesis es susceptible de formar una serie repetitiva, por ejemplo: "todos... él" (cf. p. 104):

Todos cabalgan a mula, sólo Rodrigo a caballo;  
 todos visten oro y seda, Rodrigo va bien armado;  
 todos espadas ceñidas, Rodrigo estoque dorado;  
 todos con sendas varicas, Rodrigo lanza en la mano;  
 todos guantes olorosos, Rodrigo guante mallado;  
 todos sombreros muy ricos, Rodrigo casco afilado...

(Wolf-Hofmann, 29).

La oposición repetitiva se puede dar también entre dos personas para destacar la superioridad de una de ellas o recalcar su desgracia:

dición oral moderna. Y aquí hay que referirse a la obra de Keniston (Keniston, p. 66) donde se muestra la preferencia en el siglo XVI por el nexo *mas* sobre los otros nexos que expresan la misma idea.

A veces, el esquema no usa nexo alguno; esto es más frecuente en la lírica y en el romancero de tradición oral moderna que en el romancero viejo.

Ella se come la carne y a mí los huesos me entrega;  
 ella se toma el pan blanco y a mí el casero me entrega;  
 ella se bebe el buen vino y a mí el vinagre me entrega

(Catalán 69a, 139).

Esta es la forma preferida por la lírica para expresar la oposición entre los amantes:

Si yo soy fino, tú ingrata;  
 si amante, esquivas;  
 si rendido, soberbia;  
 si humilde, altiva;  
 si fiel, tú falsa;  
 si soy tierno, tú dura;  
 si firme, varía

(R. Marín 51, 3867).

La serie se puede referir a un mismo sujeto y a las dos sensaciones contrarias que lo embargan:

Quisiera verte y no verte;  
 quisiera hablarte y no hablarte;  
 quisiera encontrarte a solas  
 y quisiera no encontrarte

(Díaz, 1481).

Hay algunas canciones compuestas por una serie de coplas, cada una con antítesis interna, que repiten el mismo motivo, por ejemplo *La mortaja*, en que cada copla opone el casamiento de la muchacha a los funerales del enamorado despreciado:

...  
 A ti te acompañarán  
 el padrino y la madrina;  
 a mí me acompañarán  
 cuatro velas encendidas

A ti te acompañarán  
 vestidos de ricos paños;  
 y a mí me acompañará  
 un hábito franciscano.

A ti te acompañará  
 tu gente muy divertida;

a mí me acompañará  
la misa muy entristecida...

(Ledesma, p. 171).

## 2. ANTÍTESIS Y ENUMERACIÓN

Toda antítesis supone una enumeración mínima (cf. p. 143): la de los dos términos que se oponen. Cada término suele estar representado por un solo elemento, pero a veces ese elemento se descompone en dos o más unidades por intromisión de la enumeración. Por ejemplo en la oposición *ropa valiosa/ropa sin valor*, se utilizan, en esta versión de *La hermana cautiva* (y en otras muchas), dos términos para cada expresión:

Los de oro y los de plata en la mi maleta irían;  
los de seda y los de holanda el río los llevaría

(Cossío-Maza, 196).

En otras versiones, sólo se enumera la ropa valiosa, con lo que la oposición pierde el equilibrio:

La de lana y la de seda, monta en mi caballería;  
la que no sirve pa nada, la corriente llevaría

(Catalán 69a, 498),

y en alguna que otra versión se pierde toda enumeración:

Los pañuelitos de seda aquí en mi caballería  
y los que menos valgan yo por ahí los dejaría

(Cossío-Maza, 204),

con lo que se recupera el equilibrio perdido, pero el motivo no resalta tanto.

En una oposición como "todos... él" (ver p. 104) también se puede infiltrar la enumeración y se nombran varias cosas comunes al "todo":

Todas visten un vestido, todas calzan un calzar,  
todas comen a una mesa, todas comían de un pan,  
sino era doña Alda, que era la mayoral

(Wolf-Hofmann, 184).

Lo mismo en la lírica, con la oposición explícita:

Blanco tienes el vestido,  
blancas las manos y el cuello  
y blanca tienes la cara;  
sólo el corazón es negro

(Vergara 21, p. 24).

Este desdoblamiento es sumamente común en los esquemas que oponen la negación a la afirmación, como se acaba de ver (p. 113).

## II. LA ANTÍTESIS EN SECUENCIAS

### A. EN EL ROMANCERO

#### 1. FÓRMULAS DE TRANSICIÓN

Las secuencias tienen muchas veces elementos narrativos de transición entre una secuencia y la siguiente, que marcan el paso de una a otra y anuncian un cambio en el desarrollo de la historia (nueva acción, encuentro, suceso importante, etc.). Estos elementos se fijan en una especie de fórmulas con unos elementos fijos y otros variables, por ejemplo: "de las siete pa las ocho" (cf. Devoto 59). Algunas de estas fórmulas utilizan términos antónimos:

A la entrada de un monte y a la salida de un valle

(Wolf-Hofmann, 173).

Al subir un alto cerro, al bajar un arenal

(M. Pidal 57-72, IV, p. 203).

Son fórmulas porque se usan para una misma situación y utilizan palabras muy semejantes, pero contienen, a primera vista, una variación conceptual que impide clasificarlas como tales, ya que los complementos emplean palabras distintas; he aquí algunos ejemplos de las dos formas más usadas: subir/bajar; entrar/salir:

A la subida de un cerro, a la bajá de una huerta

(M. Pelayo, p. 294).

- Al subir una cotarra y al bajar un valledal  
(M. Pidal 57-72, IV, p. 138).
- Al subir una montaña y al bajar una ladera  
(Catalán 69a, 271).
- A la bajá de un arroyo, a la subía de una cuesta  
(M. Pelayo, p. 294).
- Al bajar el barranquillo, y al subir una ladera  
(Catalán 69a, 516).
- A la salida de un monte, a la entrada de la villa  
(M. Pelayo, p. 218).
- A la salida de Francia y entrada de Portugal  
(M. Pidal 57-72, IV, p. 74).
- A la salida de un monte, a la entrada de un lugar  
(*ibid.*, p. 201).
- Al salir de las Italias y al entrar en Portugal  
(*ibid.*, p. 252).
- Al salir de la villa y al entrar en la ciudad  
(Cossío-Maza, 47).

La contraposición de verbos y generalmente de complementos refleja perfectamente el momento que se quiere plasmar: se termina una cosa y se empieza otra opuesta: la condesa, que no ha encontrado a nadie, halla al pastor que le va a hablar de su marido (*La condesita*); el cuñado, que ha fingido ser un caballero, viola a Filomena (*Blancaflor y Filomena*), etc. Los versos de transición sólo se emplean, por lo general, para salir de los preliminares y entrar en el acontecimiento principal del relato. La oposición, sin sentido en sí (da lo mismo que se suba o que se baje, que se entre o que se salga), marca un cambio del relato; parece como si la primera parte mirase hacia lo pasado, lo terminado, y la segunda hacia lo que va a acontecer.<sup>73</sup>

<sup>73</sup> Claro es que también se hallan versos de transición sin oposición, por ejemplo: "a la entrada de un llano, junto a la orilla de un río", o

## 2. LAS SECUENCIAS PARALELAS ANTITÉTICAS

Dos (o más) secuencias se pueden relacionar mediante la oposición. Estas secuencias contienen una repetición con variación serial generalmente binaria, seguida de una antítesis conceptual que opone ambas personas o cosas; la expresión suele ser formalmente paralelística (más o menos perfecta), lo cual resalta la oposición. Por ejemplo, el romance de *La esposa de don García* tiene, en casi todas sus versiones, dos secuencias de este tipo:

—Dios ayude la mi *madre*. —Bien venido don García.

Lo que voy a preguntar pronto me respondería:

si vio por aquí esta noche mi esposa doña María.

—Por aquí pasó esta noche dos horas antes del día, vestida de *colorado*, que una reina parecía;

vihuela de oro en sus manos y *muy bien* que la tanguía, cada vuelta que le daba: ¡cuernos, cuernos, don García!

—Ande, mi caballo ande de noche como de día, hasta llegar al palacio donde estaba la mi *tía*.<sup>74</sup>

Dios ayude a la mi *tía*. —Bien venido don García.

—Lo que voy a preguntar pronto me respondería:

si vio por aquí esta noche, mi esposa doña María.

—Por aquí pasó esta noche tres horas antes del día, toda vestida de *negro*, que una *viuda* parecía;

vihuela de oro en las manos, *de pesar no* la tanguía, cada vuelta que le daba: ¡valme, valme, don García!

(M. Pelayo, pp. 207-208).

El uso de secuencias paralelas antitéticas no es muy común en los romances de narración lineal, pero la técnica se utiliza en los romances concéntricos que, como ya se vio antes (p. 68) oponen la última secuencia a las demás.

“a la orillita del río a la sombra de un nogal”, e incluso con un solo elemento: “a la mitad del camino”, “al subir de una escalera”, etc., que también son formulísticos en el mismo sentido que los arriba citados, pero que no poseen la dualidad significativa de los antitéticos.

<sup>74</sup> *Tía* se usa en algunos pueblos para designar a cualquier mujer conocida y a veces a la madre de la esposa; éste debe ser el caso aquí, como se explicita con la palabra *suegra* en otras versiones del romance.

## 3. LAS CORRELACIONES

También puede haber correlaciones antitéticas; el segundo término desmiente lo que se dijo en el primero. Este recurso no es muy utilizado pero aparece, por ejemplo, en el romance de Nuño Vero:

Nuño Vero, Nuño Vero, buen caballero probado  
 .....nueve versos.....  
 Nuño Vero, Nuño Vero, mal caballero probado

(Wolf-Hofmann, 168).

La dama cree en la sinceridad del caballero y lo elogia por ello; cuando lo sorprende mintiendo rectifica mediante esta repetición textual con oposición, que resalta con nitidez el insulto.

A veces, la correlación antitética abre dos secuencias. Por ejemplo, el episodio de la violación de Tamar comienza con la visita de ésta a su hermano:

Por los palacios del rey bajaba la linda dama,  
 con el plato en una mano y en la otra una toalla

(Cossío-Maza 4, vs. 11 y 12).

El siguiente episodio (entrevista con el rey) empieza con los mismos versos, pero con una antítesis en el verbo:

Por los palacios del rey subía una linda dama,  
 torciendo anillos de oro, rompiendo anillos de plata

(*ibid.*, vs. 19 y 20).

La antítesis verbal tiene el mismo sentido que las antítesis formulísticas de transición que se acaban de ver (pp. 119-120). No hay antítesis conceptual entre los segundos versos largos, pero sí "ambiental". En la primera cuarteta se describe una escena tranquila y familiar: la dama lleva la comida a su hermano enfermo; en la segunda se describe una escena violenta llena de desesperación. Los climas son completamente opuestos y la antítesis verbal, con la repetición textual, los hace resaltar y marca los dos momentos antitéticos.

## B. EN LA LÍRICA

### I. LA OPOSICIÓN EN LAS PAREJAS DE COPLAS

Aunque no es común, también hay coplas que se oponen una a la otra. Ya se ha dicho (ver p. 79) que en las coplas paralelísticas la verdadera oposición es rara y que la antítesis se halla en calidad de repetición variada, para cambiar la rima. La oposición se da, en cambio, en las coplas dialogadas, en la variedad de coplas de desafío; sin embargo aun aquí la antítesis es parcial, ya que se suele repetir el concepto, pero referido a la otra persona o grupo de personas, por ejemplo hombres/mujeres:

Una rosa tengo en agua  
con veinticinco colores.  
Veinticinco puñaladas  
merecen todos los hombres.

—Un bazar tengo en mi casa  
con veinticinco escopetas.  
Veinticinco escopetazos  
merecen todas las hembras

(R. Marín 51, 6215).

Si la mar fuera de tinta  
y el cielo de papel doble,  
no se pudiera escribir  
lo falsos que son los hombres.

—Si la mar fuera de tinta  
y el cielo fuera papel,  
no se podría escribir  
lo falsa que es la mujer

(*ibid.*, 6139 y 6241).

## III. LA ANTÍTESIS A NIVEL POEMA

### A. EN EL ROMANCERO

En el romancero se basan a menudo las circunstancias del relato en la antítesis y, a veces, el poema entero. Se presentan con mucha frecuencia dos situaciones contrastadas, una feliz y

otra desgraciada, para hacer resaltar, por lo general, esta última. Así, en el romance de *Don García* (Wolf-Hofmann, 133) se oponen la riqueza de los dones del rey al desastre del cerco; en *Doña Alda* (*ibid.*, 184), la feliz interpretación del sueño y las noticias de la muerte de don Roldán; en *El prisionero* (*ibid.*, 114), la alegre descripción de mayo y la prisión oscura del narrador. El romance de *Las dos hermanas* usa el contraste entre mora y cristiana (reina y esclava) para estructurar toda la primera parte e insistir en el infortunio de la cautiva; utiliza esquemas del tipo *ayer/hoy, aquí/allá*:

No quiero llaves de hierro, que no me pertenecían,  
 porque en casa de mis padres de oro y plata las tenía  
 (Cossío-Maza, 206).

Ayer tenía criadas, doncellas que me servían  
 hoy por mi desgracia tanta soy criada de cocina  
 (*ibid.*)

y esquemas de oposición entre una pareja:

La mora parió en la sala la cautiva en la cocina  
 (*ibid.*, 206).

La infanta come pichones y la cautiva, gallina  
 (Gil 31, p. 28).

La infanta no se levanta hasta los cuarenta días  
 y la cautiva a los tres ya barría la cocina  
 (*ibid.*).

Estas repeticiones de la oposición entre la pareja a lo largo de una parte del romance existen en la lírica en canciones del tipo de *La mortaja* (ver p. 117), que utilizan a lo largo de toda la canción una serie de antítesis que repiten la misma idea. Se trata de la técnica que siguen muchos romances en uno de sus episodios,<sup>75</sup> pero las oposiciones en la lírica se concentran siempre en la copla (y en algunos casos en las parejas de coplas, como se acaba de ver *supra*, p. 123) y no hay oposiciones entre las diferentes partes de una canción como las que se acaban de ver para el romancero.

<sup>75</sup> Por ejemplo Wolf-Hofmann, 16 y 29. Cf. p. 124.

## CAPÍTULO TERCERO: LA ENUMERACIÓN

En mayor o menor medida todos los romances y muchas coplas utilizan la enumeración, la cual puede usarse con muy diversas finalidades y cumplir una multiplicidad de funciones, muchas veces simultáneas. Así puede describir, desglosar, informar, caracterizar o ambientar, al mismo tiempo que colma nuestro deseo de nombrar y detallar una realidad, respondiendo a necesidades tanto del creador o cantor como del oyente.

Cuando se enumera se expresan a la vez semejanzas y diferencias entre las varias partes del todo que se está descomponiendo y también se está plasmando ese todo con singular relieve. La enumeración puede ser exhaustiva, es decir que nombra todos los elementos que componen el total; citemos el ejemplo de la distribución de un número en sus unidades:

Tres cortes armara el rey ...  
las unas armara en Burgos, las otras armó en León,  
las otras armó en Toledo ...

(Wolf-Hofmann, 59).

O bien nombra sólo los elementos más representativos:

Mi marido es un buen mozo, alto, rubio, aragonés,  
en la punta de la lanza lleva un pañuelo bordés

(Canellada, p. 51).

Boquita de caramelo,  
pecho de azúcar nevada  
piecitos de almendrita...

(R. Marín 29a, 87).

## I. LOS ELEMENTOS DE LA SERIE

### A. PRESENTACIÓN

Cada elemento de la serie puede presentarse de dos maneras:

#### 1. INDIVIDUALIZADO, SIN NINGUNA AMPLIACIÓN

...  
y encomiéndola a *Oliveros* y encomiéndola a *Roldán*  
y encomiéndola a *los doce* ...  
(Wolf-Hofmann, 164).

...  
que la cerrabas *el vino*, que la cerrabas *el pan*,  
que la cerrabas *la carne* ...  
(Cossío-Maza, 144).

Amores tengo en *Pastrana*,  
amores en *Sacedón* ...  
(Vergara 32, p. 92).

#### 2. ACOMPAÑADO DE ALGO QUE LO DESCRIBE

##### a) Brevemente

¡Oh *esforzado* don Renaldos! ¡Oh *buen paladín* Roldán!  
¡Oh *valiente* don Urgell! ...  
(Wolf-Hofmann, 165).

Tiene el caballito *tordo*, la silla de *color de teja*,  
derechito *como un pino*, la *color de la cereza*  
(Cossío-Maza, 110).

Eres la plata *labrada*,  
eres de oro la *espuma*,  
eres la rosa *encarnada* ...  
(R. Marín 51, 1545).

##### b) Con más detalle

... maldiciendo iba el pan  
*el que comían los moros* que no el de la *cristiandad*  
(Wolf-Hofmann, 185a).

con él infante Guarinos, almirante de la mar,  
con él sale el esforzado Renaldos de Montalván...

(Wolf-Hofmann, 164).

El romancero de tradición oral tiende más a la regularización en este sentido, y los elementos tienen muchas veces la misma clase de ampliación, por lo cual presentan un paralelismo sintáctico entre los versos:

Aquí están mis lindos ojos con que te solía mirar,  
aquí están mis lindos labios con que te solía besar,  
aquí está mi linda boca con que te solía hablar,  
aquí están mis lindos brazos con que te solía abrazar,  
aquí están mis lindos pies que te vienen a buscar

(Cossío-Maza, 87).

Lo anterior es válido para las enumeraciones binarias y múltiples, ya que las ternarias suelen presentar, en la gran mayoría de los casos, dos elementos con poca o ninguna ampliación y un tercero con ella; la lírica también construye así sus enumeraciones ternarias (cf. Díaz 72 e *infra*, p. 171):

...  
que les bebíades el vino y les comíades el pan,  
que les tomáis la cebada sin se la querer pagar

(Wolf-Hofmann, 70).

No temas a la justicia, ni tampoco al alguacil,  
ni tampoco a tu marido, que está muy lejos de aquí

(Gil 31, p. 61).

Los hombres somos las moscas  
y las chicas son la miel  
y las suegras, las avispas  
que no nos dejan comer

(Vergara 32, p. 154).

Las canciones seriadas suelen ser completamente regulares y cada copla tiene la misma estructura que sus compañeras. La copla suelta (salvo en la enumeración ternaria) no suele mezclar elementos ampliados con los otros.

## B. COLOCACIÓN

La colocación de los elementos es diversa; lo más general es que cada uno ocupe un verso, o dos si tiene ampliación descriptiva, pero también se pueden agrupar dos elementos en un solo verso:

En el romancero:

muchas vacas, mucha oveja ...  
(Wolf-Hofmann, 88a).

... a Toledo y a Granada  
(Cossío-Maza, 20).

En la lírica:

Eres alta y delgada  
(R. Marín 51, 1371).

El caso de más de dos elementos en un verso es raro; a veces aparece en los romances juglarescos, al final de la enumeración, un cliché como:

dueñas, damas y doncellas  
(Wolf-Hofmann, 173)

y hay algunas coplas que tienen tres elementos en cada verso:

Eres palma, roble y pino,  
olivo, almendro y peral...  
(R. Marín 51, 1542).

Lo común es que la enumeración de tres o cuatro elementos en un solo verso corto se use, no como parte de una serie mayor, sino como única enumeración:

En el romancero:

... rey, señor, primo y hermano  
(Wolf-Hofmann, 108).

... blanca, rubia y encarnada  
(Catalán 69a, 271).

En la lírica:

...  
con grillo, cadena y llaves

(R. Marín 51, 2229).

...  
agua, tierra, viento y fuego

(*ibid.*, 3022).

Debido a la concisión de la copla, en la lírica se utilizan bastante estas enumeraciones que se reducen a un verso y que contienen más de dos elementos; en el romancero, en cambio, estos casos son muy pocos.

## II. LAS SERIES

### A. NATURALEZA DE LOS ELEMENTOS

Toda clase de elementos se suelen enumerar tanto en el romancero como en la lírica; detallarlos sería tedioso, por lo que sólo mencionaré algunos cuya frecuencia es diferente en cada género.

#### 1. NOMBRES DE PERSONA

En los romances, en especial en los juglarescos, hay a menudo listas de personajes:

Con él iba Oliveros, con él iba don Roldán,  
con él iba el esforzado Reinaldos de Montalván;  
también el Dardín Dardeña, y el buen viejo don Beltrán  
y ese Gastón de Claros con el romano Final;  
también iba Valdovinos y Urgel en fuerzas sin par  
y también iba Guarinos, almirante de la mar

(Wolf-Hofmann, 193).

Estas largas listas son exclusivas de los romances carolingios; en los fronterizos son más breves:

Mataron a Ordiales, Sayavedra huyendo iba

(*ibid.*, 96).

Almoradí de Guadix, este es de sangre real;  
 Abenazides el otro y de Baza natural  
 y de Vera es Alabez, de esfuerzo muy singular  
 y en cualquier guerra su gente bien la sabe acaudillar  
 (*ibid.*, 81).

En el romancero de tradición oral los nombres propios se van perdiendo en el proceso de novelización, pero subsisten algunos, especialmente en los romances religiosos:

Os ayudará San Juan y también la Magdalena  
 y también Santa Isabel que es muy buena medianera  
 (M. Pelayo, p. 321).

En la lírica se hallan en las coplas *æ* tema religioso:

Válgame San Agustín,  
 Santa Rita y Santa Clara...  
 (R. Marín, 6370),

y también en las que mezclan la religión con el amor:

A San José pido el ramo,  
 a San Francisco, el cordón,  
 a Santa Rita, la espina,  
 y a mi amante, el corazón  
 (*ibid.*, 2092).

Algunas coplas amorosas contienen nombres propios que suelen ser los más populares:

Por un Juan diera un ochavo,  
 por un Francisco, un doblón  
 y por un Antonio diera  
 alma, vida y corazón  
 (*ibid.*, 2094).

Pero tanto en el romancero de tradición oral como en la lírica abundan las series de personajes con nombre común, sobre todo familiares:

La pícara de mi abuela ...  
 la dichosa de mi madre ...  
 el loco de mi padre ...  
 y yo, triste de mí, ...

(Cossío-Maza, 135).

...  
¡Maldito tu padre y madre!  
¡y maldita tú también!

(R. Marín 51, 4637).

## 2. LOS TOPÓNIMOS

La enumeración de ciudades o lugares es bastante común en el romancero viejo:

Darte he yo en arras y dote a Córdoba y a Sevilla  
y a Jerez de la Frontera, que cabe sí la tenía

(Wolf-Hofmann, 78),

y muy escasa en el de tradición oral, donde no es fácil encontrar ejemplos:

Yo la dejaré Sevilla, yo la dejaré Granada  
y a las Asturias de Oviedo, sin ellas no vale nada

(Cossío-Maza, 19).

La lírica, en cambio, abunda en menciones de pueblos, barrios y ciudades, y tal abundancia forma un subgénero: el de los dic-tados tópicos o coplas geográficas:

Para tomates, Jadraque,  
para paños, en la Olmeda  
y para chicas bonitas,  
en el pueblo de Mondéjar

(Vergara 32, pp. 62-63).

Vivan los aires morenos  
que vienen de Guadalupe  
y pasan por Castiblanco  
y van a Herrera del Duque

(R. Marín 51, 8020).

Estas enumeraciones suelen contener tres o cuatro elementos; sin embargo a veces parece como si se quisiese encerrar toda la región en unos pocos versos:

Viva Campillos y Ardales,  
Ronda, Pruna y Alcalá,  
El Saucejo y Los Corrales,

Cañete y Benarrabal,  
Osuna, Puebla y Casares

(*ibid.*, 7886).

También, con estos mismos temas regionales, existen los llamados "romances de los pueblos", que describen los rasgos particulares de cada pueblo de una determinada región (cf. *infra*, pp. 254-255).

### 3. LA PROGRESIÓN NUMÉRICA

La enumeración progresiva de cantidades es menos frecuente en el romancero viejo que en el de tradición oral. Del primero se puede citar:

que se matarían con tres y se matarían con cuatro,  
y si cinco les saliesen ...

(Wolf-Hofmann, 41).

Del segundo:

Si a los siete años no vengo, a los ocho vendré ya,  
si a los ocho no viniera, a los diez te casarás

(Cossío-Maza, 47).

Ya se pasa un día y dos, la infanta empieza a enfermar,  
ya se pasan tres y cuatro, la infanta de gravedad,  
ya se pasan cinco y seis, la infanta muerta está ya;  
ya se pasan siete y ocho la llevaban a enterrar

(Schindler, p. 55).

También es frecuente en lírica:

A tu puerta estamos cuatro  
y cinco con el que toca  
y seis con el que quisiera  
besar tus manos y boca

(*ibid.*, p. 11).

La primera, por el amo,  
la segunda, por la dueña,  
tercera, por la criada...

(R. Marín 51, 3248),

y no falta el juego con las cifras:

Uno, dos, tres, cuatro, cinco,  
seis, siete, ocho, nueve, diez,  
once, doce, trece días  
hay que no te vengo a ver

(*ibid.*, 2531).

#### 4. FLORES, ÁRBOLES, ETC.

El romancero viejo carece de enumeraciones de este tipo; el de tradición oral tiene algunas:

Llevo lirios, llevo rosas y azucenas encarnadas

(Cossío-Maza, 33),

que deben proceder de una influencia lírica, ya que árboles y flores proliferan en las coplas:

De rosas y claveles  
y de alhelies  
te se llena la boca  
cuando te ríes

(R. Marín 29a, 41).

...

Rosa, clavellina y dalia

(R. Marín 51, 1504).

Al pie de tu puerta un día  
tres arbolitos planté:  
un esparto y un olivo  
con un naranjín al pie

(Díaz, 1725).

Estas enumeraciones son abundantísimas en las coplas; muchas veces sirven para exaltar un pueblo o región y, sobre todo, a la mujer amada, por medio de la comparación (por ejemplo, ver Gil 56, p. 110 y Gil 66, p. 51).

#### 5. LOS ATAVÍOS

Son numerosas en el romancero viejo las descripciones de atavíos, ya sea del atavío guerrero (Wolf-Hofmann, 42), ya del

cortesano (*ibid.*, 190), y algunos romances oponen ambos (por ejemplo: *ibid.*, 16 e *ibid.*, 29). El romancero de tradición oral conserva algo de estas descripciones en rápidas enumeraciones:

De prisa pide el vestido, de prisa pide el calzado,  
de prisa pide las armas y su ligero caballo

(Cossío-Maza, 26),

pero se fija sobre todo en el atavío no guerrero, por ejemplo en esta oposición entre traje cortesano y traje campesino:

Se quita traje de seda, se le pone de sayal;  
se quitó zapato blanco, se lo pone cordobán;  
se quitó media bordada, se la pone sin bordar

(García Matos, 77).<sup>76</sup>

En las coplas sueltas no abunda esta clase de descripciones, aunque existen algunas, por ejemplo:

Quiéreme, que traigo capa  
y sombrero a lo lorquino,  
camisa de cinco tapas,  
pantalón de paño fino  
y botonadura de plata

(Molina, p. 138).

En canciones es mucho más común; algunos villancicos enumeran la ropa del Niño: pañales, mantillas, fajeros (García Matos, 30), y las coplas que satirizan a las molineras también suelen nombrar su lujoso atavío (por ejemplo, Schindler, 275 y 288). *La mortaja*, canción muy popular, opone el atavío nupcial al del muerto (por ejemplo, *ibid.*, 745), y hay incluso una canción serial, *El vestido*, que describe la ropa de la muchacha (por ejemplo, García Matos, 347).

## 6. DESCRIPCIONES DE RASGOS FÍSICOS

En el romancero, las descripciones de los atavíos predominan, con mucho, sobre las de los rasgos físicos. Éstas se encuentran

<sup>76</sup> Enumeración que recuerda la de *La jura de Santa Gadea* (Wolf-Hofmann, 52) donde también hay la antítesis hidalgo/villano.

sólo en algunos romances; la más completa es la que la dama hace al pastor (Wolf-Hofmann, 145). En general los romances se contentan con una rápida enumeración tópica:

...  
blanca, rubia y encarnada ...

(Catalán 69a, 270).

La lírica, en cambio, utiliza profusamente la descripción de rasgos, tanto en coplas sueltas como en canciones, con una gran variedad de formas, en las que predominan la comparación y la metáfora:

Son tus manos palmas reales,  
tus dedos, diez azucenas,  
tus labios, finos corales,  
tus dientes, menudas perlas

(R. Marín 51, 1348).

Adiós, frente de marfil,  
adiós, ojazos de cielo,  
adiós, mi cara de rosa  
cortada en el mes de enero

(Marazuela, p. 294).

Un subgénero, *El retrato*, enumera los encantos físicos de la mujer:

Tu cabeza, dama,  
es tan pequeñita,  
que en ella se forma  
una margarita.

Tu pelo, señora,  
son madejas de oro...

Tu frente espaciosa  
es plaza de guerra...

Esas tus dos cejas  
tan bien arqueadas...

Esos tus dos ojos  
son luceros de alba... etc.

(García Matos, 350).

## B. LOS CAMPOS SEMÁNTICOS

Como se ha visto en los textos que se han citado, los elementos enumerados pertenecen a una serie (personajes de la corte, familiares, prendas de vestir, etc.). Lo común, en el romancero, es que los términos de la enumeración pertenezcan a un mismo campo semántico; así, por ejemplo, las series padre, madre, hermano (Wolf-Hofmann, 163), oro, metal, plata (*ibid.*, 190), labrar, coser, hacer bastidor (M. Pelayo, p. 406). Muchas veces hay más de una serie, y estas series se engloban en otro conjunto mayor, por ejemplo:

Arma naos y galeras, gente de a pie y de caballo  
(Wolf-Hofmann, 126),

es decir: naos y galeras (barcos), gente de a pie (infantería) y de caballo (caballería): Armada y Ejército: Fuerzas militares.

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 y higo  
(*ibid.*, 79).

Aquí el conjunto ilustra las posesiones de los moros: ropa, dinero, provisiones; la ropa y el dinero no se desglosan, pero sí las provisiones, que se dividen en cereales y frutas; cada una a su vez se desglosa de diferente manera: la fruta, enumerando dos variedades de ella: pasa, higo; el cereal, las dos formas: entero (trigo) y ya preparado (harina).

Un buen ejemplo de diversidad de series es la descripción del caballero en *Las señas del esposo* (*ibid.*, 156):

Mi marido es mozo y blanco, gentil hombre y bien cortés,  
(descrip. física) (carácter)  
muy gran jugador de tablas y también del ajedrez;  
(habilidades)  
en el pomo de su espada armas trae de un marqués  
(título)  
y un ropón de brocado y de carmesí al envés;  
(atavío)  
cabe el fierro de la lanza trae un pendón portugués.  
(adorno)

En el romancero viejo las series son totalmente congruentes, y los conjuntos menores siempre se pueden integrar dentro de un conjunto mayor; éste es también el caso general en el romancero de tradición oral, pero a veces hay elementos "fuera de serie" por ejemplo:

\*\*\*

Por la una entraba la luna, por la otra el sol salía,  
por la más pequeña de ellas entra la Virgen María

(Fernández Núñez, XX).

\*\*\*

Por la una entra el sol, por la otra, el lunar,  
por la más chiquitica de ellas entra y sale un gavilán

(M. Pelayo, pp. 409-410).

En la lírica esta disparidad es muy común, debido a la comparación tradicional del amor con la naturaleza, común a muchas coplas; en éstas hay una enumeración de dos o más elementos pertenecientes a una serie (animales, flores, etc.) y un último elemento humano (yo, mi dama, la gente, etc.), por ejemplo:

De la uva sale el vino  
de la aceituna el aceite;  
y de mi corazón sale  
cariño para quererte

(Díaz, 723).

De Valdeavero es el sol,  
de Torrejón es la luna,  
y de Cabanillas es  
la dueña de mi fortuna

(Vergara 32, p. 105)

En el río cantan ranas,  
en el palomar, pichones,  
y en la plaza de Herrería  
cuatro mozos fanfarrones

(*ibid.*, p. 48).

En algunos casos, la polisemia de una palabra traslada una serie de elementos de un campo semántico a otro; a veces esta traslación es mínima, por ejemplo:

Amarillo es el oro  
 blanca la plata,  
 morenita es la dama...

(Echevarría, 51M).

*amarillo* y *blanco* son colores generales, pero *morena* está especializado como color de piel; todos entran, desde luego, en el amplio campo semántico de los colores, pero la relación entre *amarillo* y *morena* es mucho más lejana que la que hay entre *amarillo* y *blanca* y la de *blanca* y *morena*; *blanca* sirve aquí de unión debido a sus dos significados, uno general, que se conjuga con *amarillo* y otro particular (color de piel) que se conjuga con *morena*.

Mucho mayor es el giro dado por la polisemia en esta copla:

Ojos verdes son la mar,  
 ojos azules, el cielo,  
 ojos garzos, purgatorio,  
 ojos negros, el infierno

(Lafuente, p. 61).

*Mar* y *cielo* pertenecen a un mismo campo semántico, pero *cielo* pertenece también a otro, al religioso; así *cielo* se conjuga con *mar* en su sentido real y con *infierno* y *purgatorio* en su sentido religioso.

### III. LAS ENUMERACIONES MÍNIMAS

La enumeración implica pluralidad de elementos. Muchos autores coinciden en considerar esa pluralidad a partir del número tres.<sup>77</sup> Dámaso Alonso hace notar la presencia del dual en algunas lenguas y lo considera también en español como un

<sup>77</sup> "... en la mente popular el primer número que se añade al dos ya forma el principio de una cantidad" (De Chasca, p. 263, nota 15). Aristóteles dice: "La palabra *ambos* y no *todos* señala a dos personas o cosas; tres es el primer número al que se ha aplicado la palabra *todos*" (*ibid.*). "Le *trois* s'emploie constamment pour le signe de la pluralité: c'est que ce nombre est le premier et le plus élémentaire des nombres pluriels". (El tres se emplea constantemente como signo de pluralidad: es que este número es el primero y el más elemental de los números plurales). (Doncieux 04, p. XXV).

caso especial de pluralidad.<sup>78</sup> La dualidad, pues, aunque sea de una manera especial, implica ya pluralidad, no una pluralidad plena como la del tres, pero sí un comienzo de cantidad, y la cantidad es el principio que rige el concepto de enumeración. A estas pluralidades reducidas a una expresión dual las he llamado "enumeraciones mínimas"; en ellas la enumeración está presente, aunque limitada por el esquema binario.

La enumeración de dos términos se puede dividir en: parejas con dos elementos seriales (caballo, silla), con dos elementos equivalentes (villas y castillos) o con dos elementos antagónicos (moros/cristianos).

#### A. PAREJAS CON DOS ELEMENTOS SERIALES

Es quizás el caso más claro de enumeración y no se diferencia básicamente en nada de las otras enumeraciones (salvo, claro está, en el número de elementos):

Don Rodrigo es de León ...  
otro es Martín Galindo ...

(Wolf-Hofmann, 85).

Aunque el binarismo se haya impuesto aquí, hay en los dos elementos nombrados un esbozo de serie, y esta serie está abierta, ya que no representa cabalmente el conjunto. Esta apertura facilita la adición de elementos como en cualquier otra serie en el mismo caso (cf. pp. 155 ss.). He aquí algunos ejemplos del romancero que muestran cómo en ciertas versiones de un mismo romance se han añadido uno o varios elementos:

...  
perdí mi mujer y hijos ...

(*ibid.*, 84).

...  
perdí hijos y mujer ...  
perdí una hija doncella ...

(*ibid.*, 84a).

<sup>78</sup> "... la dualidad, como caso especial de la pluralidad, posee un especial valor estético y por eso es frecuentísima la expresión literaria dual en casi todos los tiempos y literaturas" (Alonso-Bousoño, p. 13, nota 4).

¿O se ríe del caballo, o se ríe de la silla?  
(Catalán 69a, 14).

¿Te ríes de mi caballo, o te ríes de la silla,  
o te ríes de la espada que la llevo mal ceñida?  
(Cossío-Maza, 204).

Mataste los Bencerrajes ...  
cogiste los tornadizos ...  
(Wolf-Hofmann, 85a).

...  
por matar los Bencerrajes ...  
acogiste los judíos ...  
degollaste un caballero ...  
(*ibid.*, 85).

Yo lloré al rey, mi marido ...  
lloré al príncipe don Pedro ...  
(*ibid.*, 102).

Yo lloré al rey Alfonso ...  
yo lloré a su hermano ...  
lloré al príncipe don Juan ...  
(*ibid.*, 102a).

Yo lloré al rey mi marido ...  
yo lloré al rey Alfonso ...  
lloré al rey don Fernando ...  
Yo lloré a una su hermana ...  
lloré al príncipe don Juan ...  
lloré al príncipe mi hijo ...  
(*ibid.*, 102b).

Si se añade un tercer elemento, se rompe el binarismo que ataba a la pareja y emerge la enumeración que se hallaba en ella, enraizándola en una pluralidad clara, como es la del tres y abriendo el camino para un aumento mayor, ya sin la traba del esquema binario. Naturalmente, el camino recorrido puede ser a la inversa: supresión de elementos hasta dejarlos reducidos a dos, en cuyo caso la fuerza binaria se impone sobre la plural.

## B. PAREJAS CON ELEMENTOS EQUIVALENTES

Además del binarismo, actúa en estas parejas la repetición. Se ha visto (*supra*, p. 37) que las parejas análogas abundan en el romancero y se pueden considerar como una repetición conceptual: “naos y galeras” (Wolf-Hofmann, 101), “villas y castillos” (*ibid.*, 17). Muchas de estas parejas se utilizan en las repeticiones paralelísticas —“clara y fría” (Cossío-Maza, 62), “Sevilla, Granada” (M. Pelayo, p. 209) — que, como se vio (p. 75), implican sinonimia. Ahora bien, además de su valor sinónimo o equivalente, estas parejas pueden considerarse también como una enumeración mínima, siempre y cuando cada elemento se perciba como reflejo de una realidad diferente. Estas palabras, que se emplean como sinónimos, de hecho no lo son, y pese a su tradicionalidad, la gente puede percibir claramente la diferencia entre *nave* (cualquier barco) y *galera* (una clase de barco), y no digamos entre *villa* (ciudad) y *castillo* (casa o fortaleza). Cuando estas palabras se toman en su realidad concreta y exacta, la noción de equivalencia ya no funciona, y aparecen como un comienzo de enumeración (por ejemplo en el caso de *villas* y *castillos* como una enumeración de posesiones). Es por eso que algunas de estas parejas pueden ser utilizadas en enumeraciones mayores con valor propio, como miembros independientes de una serie. He aquí algunos ejemplos de los usos de la pareja *villas* y *castillos*: en un romance de Bernardo del Carpio aparecen como equivalentes:

villas y castillos tengo, todos a mi mandar son;

...

los que me dejó mi padre ...

(Wolf-Hofmann, 17).

En *Sayavedra* forman parte de una pequeña enumeración:

Darte he villas y castillos y joyas de gran valía

(*ibid.*, 96).

En *El conde Dirlos* parecen ser equivalentes y formar una enumeración mínima con otra pareja análoga (o quizás es una enumeración de cuatro elementos):

Como villas y castillos y ciudades y lugares

(*ibid.*, 164).

En el romance del *Prior de San Juan* los elementos de la pareja están claramente individualizados y tomados como dos realidades relacionadas, pero diferentes:

El castillo con la villa ...

(*ibid.*, 69a).

Salvo en casos muy claros, no se puede saber si la pareja se ha utilizado para dar idea de repetición o de una enumeración binaria; sin embargo, excepto en los casos de paralelismo estricto, yo me inclino a considerar estas parejas como enumeraciones mínimas.

### C. PAREJAS CON ELEMENTOS ANTAGÓNICOS

Cualquier antítesis es susceptible de convertirse en una enumeración por el simple procedimiento de añadir un tercer elemento (o más) que disuelva la totalidad expresada por los polos de una realidad. Por ejemplo la pareja *moros-cristianos* suele ser antitética (amigos/enemigos) y supone la totalidad de los habitantes del territorio:

Si aquel castillo es de moros, allí me han de cautivar  
y si de cristianos es, pan y vino me darán

(M. Pidal 57-72, IV, p. 75).

La antítesis expresa el contraste entre los buenos y los malos, y a la vez limita la gente a estas dos clases. Con la adición de otro elemento, la realidad se estructura de otra manera y cesa la polaridad creada por la antítesis; el total se da ahora mediante enumeración de elementos de una serie, y no hay oposición entre ellos, sino simple diferenciación:

Si te han hecho mal los moros ...  
si te han hecho mal cristianos ...  
si te han hecho mal judíos ...

(Alvar 66, 61).

El rompimiento de un esquema antitético no es muy común, y hay escasos ejemplos de ello; la repetición de la idea favorece a veces el rompimiento de antítesis tan tajantes como muerto/vivo:

Al que me lo traiga vivo, un reinado le he de dar,  
el que me lo traiga muerto, con la infanta ha de casar,  
al que traiga su cabeza, a oro se la he de pesar

(M. Pelayo, p. 203)

El proceso siguiente ilustra cómo, a veces, se produce la enumeración a partir de una pareja antitética. En algunas versiones de *La mala yerba* el caballero trata de ocultar su delito diciéndole al rey:

No es ninguna de sus hijas, que es una de sus criadas

(Catalán 69a, 82)

poniendo ambos elementos; el rey los empareja en la contestación:

Tanto estimo yo a mis hijas como estimo a mis criadas

(*ibid.*)

La equivalencia de los elementos de la respuesta propicia la aparición, en otras versiones, de la enumeración:

Tanto estimo yo a mis hijas como estimo a mis criadas,  
como a un pobre huerfanito que a mi puerta se acercara

(*ibid.*, 11).

#### D. CAMBIOS DE ENFOQUE

En todas las enumeraciones mínimas que se han visto puede haber, pues, un cambio de perspectiva, debido a que la dualidad es una especie de intermedio entre singularidad y pluralidad <sup>79</sup> y tiene características de ambas que permiten considerarla como una pareja inseparable y singular o como dos elementos aislados, con una relación serial, miembros de una enumeración en em-

<sup>79</sup> "... *deux*, quantité différente de la multitude autant que de l'unité..." (el *dos*, cantidad tan diferente de la multitud como de la unidad) (Doncieux 04, p. XXV).

brión, susceptible de ser aumentada. La misma pareja puede usarse para expresar oposición, equivalencia o enumeración; por ejemplo, la pareja oro-plata:

oposición:

Los de grana y *oro* tráelos, vida mía,  
los de holanda y *plata* al río echarías

(M. Pidal 39, p. 254),

sinonimia:

Santa Catalina, cabellos de *oro*,  
mataste a tu padre porque era moro.  
Santa Catalina, cabellos de *plata*,  
mataste a tu madre porque era falsa

(M. Pelayo, p. 306),

pareja análoga:

Traigo un navío muy rico de *plata* y *oro* cargado

(Wolf-Hofmann, 109),

enumeración plena:

Los ciento eran de *oro* y los ciento de metal  
y los ciento son de *plata* ...

(Wolf-Hofmann, 190).

pareja análoga y enumeración:

Yo te daré mi navío cargadito de *oro* y *plata*.  
—No te quiero tu navío, ni tu *oro*, ni tu *plata*

(Catalán 69a, 163).

El creador elige entre las distintas posibilidades expresivas, y utiliza la pareja como más le conviene; los recreadores, a su vez, pueden elegir entre respetar la dualidad o resaltar la enumeración implícita, añadiendo un tercer elemento que rompa la dualidad.

#### IV. LA COMBINACIÓN DE LA ENUMERACIÓN CON OTROS PROCEDIMIENTOS

##### A. LA ENUMERACIÓN DISTRIBUTIVA

La enumeración se combina con la distribución en muchos romances y coplas. Se puede desglosar un colectivo explícito distribuyéndolo en dos o tres grupos; es muy común, en estos casos, utilizar la forma "unos, otros", por ejemplo:

Los moros ...

unos dicen: ¡muera, muera! otros dicen: ¡viva, viva!

(Wolf-Hofmann, 96).

Cuando los pobres soldados ...

unos cantan, y otros bailan, y otros llevan grande pena

(Cossío-Maza, 250),

aguardando a los maridos...

los unos vienen borrachos,

los otros vienen alegres,

los otros vienen diciendo:

¡qué se amuelen las mujeres!

(Schindler, 44).

Pero en las coplas lo general es que el colectivo esté implícito en la misma enumeración:

Unos dicen que lo blanco,

otros dicen que lo negro,

otros que lo colorado...

(R. Marín 51, 1404)

(la gente).

También se desglosa un número explícito:

Tres cortes armara el rey ...

las unas armara en Burgos, las otras armó en León,

las otras armó en Toledo ...

(Wolf-Hofmann, 59).

Dentro había cien doncellas ...

las cincuenta están tañendo ...

las cincuenta están cantando ...

(M. Pidal 57-72, I, p. 43).

Si tu madre quiere un rey  
 la baraja tiene cuatro:  
 rey de oros, rey de espadas,  
 rey de copas, rey de bastos

(Díaz, 1513b).

Arrierillo es mi amante  
 de cinco mulas;  
 tres y dos son del amo,  
 las demás tuyas

(Gil 66, p. 118).

En el romancero se pueden desglosar números de todo tipo (dos, tres, cuatro, siete, cien, trescientos, mil quinientos). En la lírica no suelen desglosarse cantidades mayores de siete. En ambos géneros el dos y el tres son los que se desglosan con más frecuencia.

La distribución se suele emplear en unidades menores, pero un romance de Bernardo del Carpio la utiliza en varias secuencias:

Cuatrocientos sois los míos ...

En el Carpio queden ciento, para el castillo guardar  
 y ciento por los caminos, que a nadie dejéis pasar;  
 doscientos iréis conmigo para con el rey hablar.

— tres versos —

De los doscientos que lleva los ciento mandó quedar,  
 para que tengan segura la puerta de la ciudad;  
 con los ciento que le quedan se va al palacio real,  
 cincuenta deja en la puerta, que a nadie dejen pasar,  
 treinta deja a la escalera, por el subir y el bajar,  
 con solamente los veinte, a hablar con el rey se va

(Wolf-Hofmann, 13).

El núcleo del relato reposa en la sabia distribución que de sus hombres hace Bernardo; el procedimiento se ha usado aquí para estructurar una buena parte del romance, llevando al máximo sus posibilidades de uso.

En la lírica también hay un ejemplo de este uso del procedimiento, aunque utilizado de una manera menos elaborada:

De cinco dedos que tengo,  
 diera uno y quedan cuatro

por no haberte conocido  
ni haberte querido tanto.

De los cuatro que me quedan,  
diera uno y quedan tres,  
por no haberte conocido  
ni haberte querido bien.

De los tres que me quedaban,  
diera uno y quedan dos,  
por no haberte conocido  
ni haberte tenido amor.

De los dos que me quedaban,  
diera uno y queda otro,  
por no haberte conocido  
ni haberte visto ese rostro.

¡Ay, el uno que me queda,  
lo diera de buena gana  
por no haberte conocido  
lucero de la mañana!

(R. Marín 51, 4398).

Dado que se trata de una canción que reitera cada vez el mismo motivo, incluso utilizando repeticiones textuales, el uso de la distribución no resalta mucho, pero en ella se apoya toda la estructura de la serie de repeticiones.<sup>80</sup>

## B. ENUMERACIONES Y REPETICIÓN

### 1. ENUMERACIÓN REPETITIVA

En el último ejemplo citado se ha visto cómo, en la lírica, la enumeración distributiva se puede combinar con la repetición. Esto sin embargo no es muy común; lo general es que sea la enumeración simple la que se combine con la repetición. Abundan los ejemplos de coplas referidas a una persona para recalcar su maldad o su belleza:

<sup>80</sup> También algunas canciones infantiles se basan en algo semejante, por ejemplo *Los perritos* (cf. García Matos, 127).

Eres avellano vano,  
eres almendro sin flor,  
eres rosa sin capullo,  
eres clavel sin olor

(Vergara 32, p. 142).

Eres mosqueta olorosa,  
eres el blanco jazmín,  
eres la rosa fragante  
en la floresta de abril

(R. Marín 51, 1535).

También en el romancero se da esta combinación de procedimientos para insistir sobre una misma idea; suele aparecer en aquellas enumeraciones que presentan una serie de posibilidades; la respuesta para cada posibilidad reitera el mismo motivo:

Si os enojaron mis moros luego los faré matar,  
o si las vuestas doncellas, farelas bien castigar  
y si pesar los cristianos, yo los iré conquistar

(Wolf-Hofmann, 121)

(quienquiera que os haya hecho enojar será castigado).

Si pidiese de comer, carne de perro salada;  
si pidiese de beber, el zumo de la retama;  
si pidiese de colchón, los ladrillos de la sala;  
si pidiese de almohada, los poyos de la ventana

(Catalán 69a, 118)

(pida lo que pida, dadle lo peor).<sup>81</sup>

## 2. LA VARIACIÓN SERIAL

Cuando la enumeración se combina con la repetición textual, la he llamado *enumeración con variación serial*, por ejemplo:

<sup>81</sup> Como se vio en el capítulo anterior (p. 116), la repetición conceptual puede tomar también la forma antitética.

¿Quién me dará una candela ...  
 ¿Quién me dará una mortaja ...

(Cossío-Maza, 142).

Hay repetición textual de todo el verso corto, salvo una palabra que se varía; en las variaciones se utilizan palabras de una misma serie o campo semántico. El recurso aparece con mucha frecuencia en el romancero en unidades menores para describir un motivo descomponiéndolo en sus unidades. Por ejemplo: necesidades del prisionero (*Delgadina*, Catalán 69a, 118), señales de adulterio (*La adúltera*, ver p. 69), devoción de la esposa (*La condesita*, ver p. 128), etc.

En la lírica no abunda en la copla suelta, aunque se pueden encontrar ejemplos:

Tres veces cogí la pluma,  
 tres veces cogí el tintero...

(R. Marín 51, 3554),

pero sí es muy frecuente en las canciones seriales, en donde se da en estrofas (ver por ejemplo *El retrato* [Córdoba, IV, p. 58]; aunque no todas las estrofas repiten textualmente el verso, sí lo hace la mayoría); también se halla en canciones de bodas, por ejemplo:

Florezcan todas las flores,  
 florezca la del *romero*,  
 viva la *bizarria*  
 del *señor cura* el primero.

Florezcan...  
 florezcan las de la *endrina*,  
 viva...  
 del *padrino* y la *madrina*.

Florezcan...  
 florezcan las de los *olmos*,  
 viva...  
 de los *padres* y los *novios*.

Florezcan...  
 florezcan las del *espliego*,  
 viva...  
 de todos los *forasteros*.

Florezcan...  
 florezcan las del *nogal*,  
 viva...  
 de *todos* en general

(Schindler, p. 114).

La enumeración con variación serial es utilizada por la lírica a lo largo de toda la canción (menos, en algunos casos, en las coplas introductorias y finales) y el romancero la usa a nivel motivo o a nivel episodio; es decir que en él es uno de tantos procedimientos usados, mientras que la canción reposa sobre el procedimiento.

## V. EL RELIEVE A UNO DE LOS ELEMENTOS

La enumeración busca generalmente dar relieve al total que desglosa; mediante ella se plasma el valor de los zamoranos (Wolf-Hofmann, 41) o la derrota de Rodrigo (*ibid.*, 5), o la belleza de la mujer amada (Vergara 32, p. 245), etc.

En muchas enumeraciones los elementos son equivalentes, es decir, tienen la misma dosis de valor significativo o expresivo (o ambos), por ejemplo:

La carne que habéis matado la puedes echar en sal,  
 el vino que hayas traído lo puedes entabernar,  
 el pan que hayáis cocido a los pobres se lo das

(García Matos, 77).

Pero muchas veces uno de los elementos se destaca, bien por la forma, bien por su importancia temática, o por ambas causas; el relieve puede ser deliberado o no.

El realce se debe muchas veces a que uno de los elementos posee mayor ampliación que los demás. Lo anterior puede responder a una voluntad de adorno, que no busca destacar precisamente el elemento al que está adscrito, sino dar un valor expresivo al poema entero. Como ejemplo cabe citar la enumeración de los castillos granadinos en *Abenámbar* (Wolf-Hofman, 78a): los dos primeros se nombran simplemente; los dos últimos tienen una pequeña ampliación que destaca su valor: "huerta sin par no tenía", "castillo de gran valía"; el central, los Ali-

xares, también posee una ampliación semejante: “labrados a maravilla”; el poeta se detiene en este punto para bordar sobre el motivo de la ampliación y contarnos una pequeña historia acerca del moro que los labró, que insiste en la belleza del trabajo.<sup>82</sup> La digresión narrativa corta la enumeración, el romance gira un momento alrededor del tercer castillo y la narración sigue un camino lateral, que se desvía del camino principal (enumeración de los castillos granadinos). No hay motivo alguno para destacar particularmente a los Alixares del grupo de edificios “altos y relucientes”, cuya belleza va a fascinar al rey cristiano, puesto que no son los Alixares el único castillo valioso; la ampliación referente al moro escultor, motivo descriptivo no indispensable para la trama, atañe, más que a la enumeración de los castillos, a la estructura del romance, puesto que es un adorno del relato, una manifestación de la manera relevante de contar la historia.

Otras veces, la ampliación puede poner en evidencia no el elemento al que se refiere, sino un motivo temático, por ejemplo:

En poner el su sombrero y en abrochar el jubón  
y en poner de las calcetas ¡Mi Dios, cómo ella las pon!

(M. Pelayo, p. 242).

Las calcetas no tienen en sí un valor superior; la ampliación no busca destacarlas, sino evocar, a propósito de ellas, todo el encanto femenino de la doncella que ha enamorado al príncipe.

La forma poética influye muchas veces para que uno de los elementos se destaque por tener una ampliación “forzosa”. En una enumeración de tres elementos, si los dos primeros ocupan un verso corto cada uno, el tercero, siguiendo las leyes del género, que dictan la unidad conceptual del verso romancesco, tiene que ocupar un verso largo, por lo que tiene una ampliación (cf. *infra*, pp. 171-176):

...  
la una es de Oliveros, la otra de don Roldán,  
la otra del esforzado Reinaldos de Montalván

(Wolf-Hofmann, 193).

<sup>82</sup> Dos versos en una versión, cuatro en otra y ocho en una tercera (Wolf-Hofmann, 78, 78a y nota 2 de la p. 206).

...  
 basteciόμεle de vino, basteciόμεle de pan,  
 basteciole de agua dulce, que en el castillo no la hay  
 (*ibid.*, 133).

Los tres elementos están en el mismo plano; ninguno tiene, en lo que se refiere a la trama, una importancia especial, ni hay una voluntad específica de adorno del poema (como en *Abenámar*); el tercer elemento tiene mayor número de sílabas y, por consiguiente, una ampliación, por razones formales, consecuencia de las leyes del género (cf. Díaz 72, p. 82).

El romancero ha transmitido a la lírica moderna esta forma de construcción:

Eres estrellita de oro,  
 eres perla dibujada,  
 eres el mejor canario  
 que canta de madrugada

(R. Marín 51, 1553).

Ahora bien, muchas veces esta importancia formal está aprovechada, y el último elemento citado, que se destaca por tener doble número de sílabas que sus compañeros, tiene también un valor especial dentro del romance o de la copla (por ejemplo es el protagonista en el romance, o el que habla, o su amada, en la copla):

Don Carlos perdió la honra, murieron los doce pares,  
 cautivaron a Guarinos, almirante de las mares.

*Rom. del Cde. Guarinos*  
 (Wolf-Hofmann, 186).

He paridito a don Juan y también doña María  
 y también tu hija Silvana, que deshonorarla querías.

*Silvana* (Schindler, pp. 59-60).

La una se llamaba Antonia, la otra se llamaba Juana  
 y la más pequeña de ellas Delgadina se llamaba.

*Delgadina* (Cossío-Maza, p. 164).

Ojos negros son traidores,  
 los azules, embusteros,

ojitos como los míos  
son fieles y verdaderos

(Córdoba, III, p. 344).

En el romancero, la importancia del tercer elemento se explicita a veces:

Una era la Magdalena, otra es Marta, que es su hermana,  
otra era la Virgen pura *la que más dolor pasaba*

(Catalán 69a, 195).

En lírica esto es más común:

Morena es la Virgen de Arcos,  
morena, la del Pilar;  
para pequeña y bonita  
la Virgen del Madroñal

(Vergara 32, p. 26).

La primera, por el amo,  
la segunda, por la dueña,  
tercera, por la criada  
que es la que a mí me da pena

(R. Marín 51, 3248).

Tuve amores en La Oscura  
y también los tuve en Lada,  
pero los de San Andrés  
son los que me llevan l'alma

(Torner 71, p. 137).

Muy a menudo la enumeración ternaria separa claramente el último elemento de los otros dos porque pertenece a una serie distinta:

Para huevos, Aranzueque,  
para gallinas, Armuña  
y para chicas bonitas  
la ribera del Tajuña

(Vergara 32, p. 21).

Esto sucede en la mayoría de los casos en que el esquema enumerativo se cruza con la comparación:

De la fuente sale el agua  
y del olivo, el aceite

y de mi corazón sale  
cariño para quererte

(Díaz 543).

De los juncos sale el agua  
de los álamos, el viento  
y de ti, pulida dama,  
memoria y entendimiento

(Vergara 32, p. 196).

En los casos de relieve voluntario de un elemento de la serie se aprovecha, pues, el valor intrínseco de la enumeración en lo que se refiere a la expresión de las diferencias entre los distintos elementos, para llevar a su extremo la diferencia de sólo uno de ellos. Esto supone un uso atípico del procedimiento, ya que no se destaca un total global, ni un conjunto de unidades, sino una unidad particular; ésta se opone en cierta forma a sus compañeras al marcar su diferencia cualitativa (mayor valor); es un proceso semejante al que tiene lugar en algunas formas de oposición por diferencia (cf. p. 96).

## VI. ENUMERACIÓN ABIERTA Y ENUMERACIÓN CERRADA

### A. EN EL ROMANCERO

#### 1. LA ENUMERACIÓN ABIERTA. EJEMPLOS

Las enumeraciones pueden constituir una serie abierta, es decir, a la que se le pueden seguir añadiendo elementos. Esto sucede cuando el total no está desglosado en todos sus componentes, o cuando ese total puede ser englobado en otro conjunto mayor. Por el contrario, la serie puede estar cerrada si las posibilidades de especificación están agotadas o si la forma, u otro factor, impiden la ampliación.

Un ejemplo de enumeración abierta se puede hallar en *Delgadina*; casi todas las versiones contienen la serie binaria comer-beber:

Si pidiera que comer, carne de ciervo salada  
 y si pidiera que beber, el zumo de la retama  
 (Catalán 69a, 24).

La siguiente versión añade un elemento a la serie: comer-beber-dormir:

Si pidiese que comer, carne de perro salada;  
 si pidiese que beber, el zumo de la retama;  
 si pidiese que dormir, un colchoncito de paja  
 (*ibid.*, 116).

La serie "necesidades primordiales" está prácticamente agotada; así pues, en otras versiones se recurre a otro procedimiento para continuar la enumeración: el último elemento, *dormir*, se sustituye por lo que se usa para dormir:

...  
 si pidiese de colchón, los ladrillos de la sala;  
 si pidiese de almohada, los poyos de la ventana  
 (*ibid.*, 118).

Se enumera así una serie dispareja, que se engloba en un conjunto mayor: "necesidades del prisionero" o quizás "rigor del encierro"; la serie continúa abierta porque no se han agotado las posibilidades de seguir añadiendo (cobija, luz, fuego, etc.).

Hay series casi inagotables por su amplitud, por ejemplo las "señas" para darse a conocer o para reconocer a alguien. *La condesita* utiliza ese motivo; unas versiones detallan los regalos del marido mediante los cuales puede ser reconocida por éste (anillo, vestido, cordón, cadena, etc.), otras se refieren a las señas físicas (ojos, boca, labios, brazos, etc.) y otras mezclan ambos. La serie puede comprender de dos elementos en adelante, pero rara vez pasan de cinco.

En *La loba parda* se detalla un solo total. Las diferentes versiones varían los elementos de la serie: pellejo, ojos, rabo (Cossío-Maza, 344); pellejo, patas, rabo (*ibid.*, 346); patas, cabeza, rabo (*ibid.*, 345); pelleja, dientes, rabo (Schindler, 26, I); pelleja, orejas, rabo (García Matos, 69); pellejo, patas, ojos, rabo (Cossío-Maza, 343); pellejo, pies, orejas, tripa, rabo (Schindler, 26, II); pellejo, cabeza, rabo, dientes, manos (Gil 31, 76); pellejo, orejas, cabeza, patas, rabo, uñas, carne (García Matos, 68). Como se ve, hay dos elementos constantes (pellejo, rabo); la mayoría

de las versiones intercala entre éstos un tercer elemento variable (ojos, patas, dientes, orejas). Dada la frecuencia de la enumeración ternaria en general, y en este motivo en particular, suponemos que las versiones que contienen más de tres elementos han ampliado la serie. Esta ampliación no siempre supone haber continuado la enumeración original añadiéndole elementos: los elementos pueden intercalarse entre los extremos "fijos" de la enumeración ternaria, o bien ser colocados después del último elemento fijo, o ambas cosas. Hay muchos casos de reelaboración temática de la ampliación que lleva cada elemento, y en las nueve versiones citadas hay pocos motivos menores que coinciden; es rara la repetición exacta de un elemento con su ampliación, así como su manera de presentación en el romance. Es decir, que una serie puede ser aumentada (o disminuida) debido a su apertura, sin dejar por ello de ser susceptible a la reelaboración del motivo existente, ya que se pueden sustituir unos elementos por otros y presentar estos nuevos elementos de manera igual o diferente a los ya existentes, los cuales, a su vez, pueden conservarse como estaban o ser reelaborados también como cualquier otro motivo. Las enumeraciones no son estáticas, sufren la presión de las dos fuerzas que rigen la poesía popular: conservación y renovación, y cada versión suele ser una manifestación de ambas. Lo que se ha visto que sucede en *La loba parda* y en *Delgadina* ocurre en muchos romances: la serie original proporciona la base para la recreación y ésta se realiza de maneras diversas.

## 2. ENUMERACIÓN CERRADA. LÍMITES DE UNA ENUMERACIÓN

Si bien es cierto que cualquier enumeración es, en principio, susceptible de sufrir un aumento en el número de sus elementos, existen ciertos límites, impuestos por diferentes causas, que impiden su desarrollo. Estos límites pueden ser internos, impuestos por el motivo en sí, o externos a él.

### a) Límites externos

El romance, como toda obra de arte, tiene una estructura interna que equilibra todos sus componentes. La enumeración

tiene por objeto poner de relieve cierto motivo con un fin significativo o expresivo (o ambos). A menos que el romance se limite a este motivo, debe haber un equilibrio entre los distintos motivos que componen la narración; una enumeración demasiado larga perjudicaría el conjunto del relato. La extensión de la enumeración está condicionada por la extensión del romance; por eso sólo los romances juglarescos, con sus cuatrocientos o seiscientos versos, pueden permitirse esas largas listas que abarcan veinte o treinta versos (o más) o incluir a veces un extenso episodio enumerativo (como por ejemplo los lamentos de Valdovinos [Wolf-Hofmann, 165]: 16 nombres, con sus respectivas ampliaciones, que ocupan 108 versos de un total de 810). Un romance de extensión normal (menos de 100 versos) limita sus enumeraciones a un máximo de doce versos, y sólo excepcionalmente abarcan más.

Por otra parte, la enumeración gira alrededor de un mismo motivo; el romance se detiene y la narración argumental queda en suspenso esperando ser reanudada; una enumeración muy larga corta el hilo y el oyente, perdido en los florilegios de la enumeración, tiene que hacer un esfuerzo para volverlo a coger una vez terminado el juego. Existe el peligro de que el repetidor olvide el relato que sigue a la enumeración; quizás por esto en muchos romances las enumeraciones más largas están en la parte final (en el desenlace o justo antes), cuando ya ha pasado el núcleo y la historia se ha completado, o puede completarse fácilmente. Aquí funciona la fuerza de conservación, reduciendo las enumeraciones o permitiendo el aumento en los motivos finales donde no causan daño; se evita así que la historia se disuelva por el encanto del juego poético.

Además hay, naturalmente, un límite estilístico, que impide la adición de demasiados elementos para no recargar el poema y no caer en la monotonía repetitiva, que puede perjudicar la expresión poética.

Por último, no hay que olvidar que el cantor que recrea, si bien se siente incitado por el encanto de la enumeración, tiende también a la simplificación cargada de intensidad,<sup>83</sup> le bastan

<sup>83</sup> "Esencialidad, intensidad. El trabajo tradicional es una continua selección ... en esta busca de sencillez y viveza el romance gana una esencial intensidad" (M. Pidal 53, I, p. 59).

unos pocos elementos para expresar cabalmente el conjunto. La tensión entre la condensación y la ampliación se resuelve generalmente impidiendo un desarrollo excesivo de la serie enumerativa, pero permitiendo uno discreto.

La tradición se impone también, de manera distinta, cuando cierra una enumeración imponiendo la forma ternaria, que es la favorita para expresar pluralidad plena (cf. *supra*, p. 139), o la binaria, de larga tradición expresiva. Un vistazo a las versiones de tradición oral de los romances más difundidos arroja siempre un saldo a favor de las enumeraciones de dos y tres elementos.

### b) Límites internos

La concisión de un motivo y su rápido agotamiento es el límite más importante que halla una enumeración; por ejemplo el posible sexo de un hijo:

Si la niña nace hembra, que sea reina coronada;  
y si el niño nace varón, que sea capitán de España  
(Catalán 69a, 241),

o los personajes del romance:

La pícara de mi abuela a los infiernos se va,  
la dichosa de mi madre para los cielos se irá,  
el loco de mi padre Dios sabe dónde irá  
y yo, triste de mí, que voy a la oscuridad  
(Cossío-Maza, 135),

o el número base de una enumeración distributiva:

(cuatro caños)  
por el uno mana oro, por el otro mana plata,  
por el otro cristal fino, por el otro agua clara  
(Schindler, p. 60).

Todas éstas son en principio enumeraciones cerradas; el trabajo de recreación, si lo hay, se hace sobre los elementos ya existentes. Sin embargo aun las enumeraciones cerradas pueden sufrir la presión de la fuerza de renovación en distintos niveles. Para ejemplificarla, tomo las distintas versiones de *Las señas del es-*

*poso*, donde se enumeran los hijos de la supuesta viuda. La mayoría de las versiones presentan así el motivo:

De estas tres hijas que tengo ¿dónde las colocaré?  
una casa doña Juana, otra casa doña Inés  
y la más chica que tengo conmigo la dejaré...

(Catalán 69a, 549).

Hay cambios menores como *Doña Juana* por *Doña Ana* (*ibid.*, 364), o *la más chica* por *la más pequeña* (*ibid.*), *dejaré* por *llevaré* (*ibid.*, 414), etc.; la distribución puede ser diferente:

Las tres hijitas que tengo dos las colocaré:  
una en casa de doña Juana, otra casa doña Inés;  
la más pequeña de todas ...

(*ibid.*, 607),

que es también un cambio mínimo, ya que en las otras versiones también son dos las "colocadas".

Si se reemplaza "hijas" por "hijos" se puede hacer toda clase de variaciones: un hijo, dos hijas (*ibid.*, 155), dos hijos, una hija (Cossío-Maza, 111), y hay cambios en el destino de los hijos: el hijo a la guerra, la segunda monja (Catalán 69a, 155); uno al rey, otro a la reina, otra casada (Cossío-Maza, 111).

Hay también cambios mayores en el motivo; por ejemplo, el número de hijos puede reducirse a uno, en cuyo caso no hay enumeración distributiva (por ejemplo, Catalán 69a, 38), o puede ser un colectivo sin distribución: "los mis hijos pequeñitos" (por ejemplo, Cossío-Maza, 112). También se puede aumentar el número a cuatro (por ejemplo, Catalán 69a, 158): dos colocados, una monja, otra consigo (*ibid.*, 156); uno en la guerra, dos colocados, el pequeño consigo (*ibid.*, 275), etc. El agotamiento de las posibilidades de aumento no frena siempre el afán de cambio, como se ha visto en el último caso, siempre y cuando tal cosa esté permitida por el motivo; son inamovibles, desde luego, aquellas enumeraciones que afectan al tema entero del romance, por ejemplo *Las tres cautivas*, cuyo número está fijado por el argumento de la historia; su aumento o reducción supondría una reelaboración completa del poema.

## B. LAS ENUMERACIONES ABIERTAS Y CERRADAS EN LA LÍRICA

### I. EN LA COPLA

La copla, por su misma naturaleza (4 versos), constituye un terreno poco propicio para desarrollar una enumeración; es verdaderamente muy raro que se añada un verso a una cuarteta para convertirla en quintilla y poder continuar enumerando.<sup>84</sup> La seguidilla representa un caso algo diferente, por existir la copla de 4 versos y la de siete (copla más estribillo o remate). Es común añadir a una seguidilla corta un estribillo; tal estribillo suele consistir en una coplilla suelta, sin relación con la anterior,<sup>85</sup> o en una copla paralela (cf. p. 74), o en una explicación o conclusión de lo dicho en los versos anteriores. A veces se da el caso de que el estribillo continúe una enumeración, pero esto es bastante raro; he aquí un ejemplo:

A la puerta de un sordo  
cantaba un mudo  
y un ciego lo miraba  
con disimulo

(Lafuente, p. 240).

A la puerta de un sordo  
cantaba un mudo  
y un ciego le miraba  
con disimulo  
y dentro un cojo  
bailaba seguidillas  
con desahogo

(R. Marín 51, 7432).

En las demás formas poéticas, la inclusión o supresión de un elemento enumerativo implica reelaboración.<sup>86</sup> He aquí dos casos de coplas enumerativas reelaboradas:

<sup>84</sup> La música permite, por lo general, esta clase de ampliaciones, ya que en la mayoría de las tonadas se suelen repetir uno, dos, y hasta más versos de la cuarteta.

<sup>85</sup> Cf. Rodríguez Marín quien llama a estas coplillas "piezas de encaje" por su movilidad y versatilidad (R. Marín 51, II, p. 192).

<sup>86</sup> Como hace notar acertadamente Sánchez Romeralo (Sánchez Romeralo 69, p. 122 e *id.* 72, p. 214).

En Andaucía, debido a la diversidad de formas poéticas usadas para el cante, se encuentran a veces coplas de diferente forma con tema y versos en común, por ejemplo esta copla octosilábica y esta soleá:

Las piedras duras quebranto,  
a los álamos blandeo,  
a las fieras muevo a llanto  
y a ti, serrana, no puedo

(R. Marín 51, 1977).

A los árboles blandeo,  
a un toro bravo lo amanso  
y a ti, serrana, no puedo

(Molina, p. 123).

Ambas coplas tienen en común el último verso y la idea general (ablando lo duro). Las dos coplas, a pesar de contener la misma idea base, la interpretan de diferente manera. La cuarteta utiliza como *leitmotiv* la compasión: las piedras, los árboles y las fieras se compadecen del enamorado.<sup>87</sup> En cambio la soleá no denota dolor sino poder, fuerza y dominio sobre las cosas duras.<sup>88</sup>

Veamos un caso de adición de un elemento sin variar la forma poética:

Veracruz no es Veracruz,  
ni Santo Domingo es Santo,  
ni Puerto Rico, tan rico  
pa que lo veneren tanto

(Molina, p. 129).

Ni Puerto Rico es tan rico,  
ni La Habana vale tanto,  
ni Veracruz tiene cruz,  
ni Santo Domingo es santo

(Díaz, 1747).

<sup>87</sup> Partir las piedras con el llanto es una manera común de expresar un gran dolor: "Las piedras se quebrantaron / cuando el Señor expiró" (Lafuente II, p. 20), "De la pena que llevaba / la piedra la quebranté" (R. Marín 51, 5525).

<sup>88</sup> Amansar un toro bravo, ablandar un árbol (no específicamente un álamo, que de por sí es flexible).

Los elementos comunes se presentan de diferente forma y con algunas modificaciones textuales; las coplas, aunque conservan dos versos idénticos, son bastante diferentes en su estructura; representan los dos esquemas principales que se utilizan para la composición de coplas geográficas: aquel en el cual cada elemento abarca un verso (segunda copla) y aquel en el cual el último elemento abarca dos (primera copla). El contenido se afecta al cambiar el esquema: el relieve dado a Puerto Rico en la primera copla (ver p. 153) ha desaparecido en la segunda (un solo verso y principio de enumeración), y Santo Domingo, aunque por ser el último elemento tiene un cierto relieve, este relieve es mucho menor debido al paralelismo sintáctico que lo empareja con las otras entidades geográficas; además, la adición de un elemento da más contundencia a la idea regente (algo así como "las apariencias engañan") que en la primera copla se diluye un poco debido a la ampliación de Puerto Rico: "pa que lo veneren tanto", que representa un ataque directo a aquellos que ensalzan esta isla; así, "las apariencias engañan" que se desprende de la primera copla pasa a ser en la segunda "los que nos cuentan sobre las maravillas lejanas nos engañan", idea que también se halla en la primera copla, pero mucho más débil, ya que no está explícita. Aunque cada copla se presta a las dos interpretaciones, cada una realza más una de ellas.

## 2. EN LA CANCIÓN

Si la copla, debido a su concisión formal, y por lo tanto a su concentración significativa, no favorece el desarrollo de la enumeración, no sucede lo mismo con las canciones en donde la adición de elementos se hace añadiendo coplas que continúen la serie que se halla en coplas anteriores. Existen todas las formas que se han visto para el romancero, como, por ejemplo, la inclusión de una serie en otra mayor: el villancico *Ya vienen los Reyes* enumera, en la versión recogida por García Matos (García Matos, 30) pañales, mantillas, fajeros, es decir prendas para vestir al Niño; la versión extremeña (Gil 31, p. 131) amplía la serie incluyendo elementos varios que se engloban en "regalos", como son: mantillas, castañas, presentes, bellotas, sopitas.

La adición de elementos de una misma serie (o la supresión de algunos) puede verse en las diferentes versiones de cualquier canción serial, por ejemplo *El retrato*, tan común en las distintas regiones: la versión recogida por Gil enumera cabeza, cejas, ojos, nariz, boca, dientes y garganta; la de Schindler añade pelo, carrillos, barbilla, pechos y pies (suprime cabeza y dientes); la de García Matos añade frente, oídos, orejas, brazos, palmas, dedos, muslos y piernas.<sup>89</sup> No hay más límite que el agotamiento de la serie o la memoria (o el gusto) del cantor. Puesto que estas canciones no son narrativas, no existen los límites impuestos por la estructura, el relato, etc., que se vieron para el romancero.

Finalmente, hay que hacer notar que las coplas paralelas (en su modalidad enumerativa) están, en este aspecto, más cerca de la canción que de la copla, ya que siempre es posible crear coplas paralelas que continúen una serie ya iniciada.

<sup>89</sup> Respectivamente: Gil 31, p. 102; Schindler, p. 108 y García Matos, 350.

SEGUNDA PARTE  
LAS INFLUENCIAS MUTUAS



## INTRODUCCIÓN

De acuerdo con lo que se ha visto en la primera parte, queda establecido que hay un buen número de semejanzas entre romancero y lírica en lo que se refiere a la manera particular de plasmación de los distintos recursos, así como a la utilización de los mismos. Se puede entonces decir que no sólo la convivencia en el tiempo y en el espacio puede favorecer el intercambio entre los géneros, sino que también esta comunidad de medios expresivos es factor que debe tomarse en cuenta al respecto.

Ahora bien, esta semejanza estilística, notoria por encima de las naturales diferencias genéricas del romancero y de la lírica, plantea dos cuestiones diferentes que tienen que ver respectivamente con el origen de esta semejanza y con sus consecuencias.

En lo que concierne al origen, sería interesante ver si esta semejanza indica una influencia que se situaría en la génesis del género (o cercano a ella). En este sentido resultaría útil examinar algunas características formales muy concretas, tanto en lírica como en romancero, que estuvieran en la base de cada uno y que pudieran ser el resultado de una influencia primaria.

Una vez establecido que la semejanza de ambos estilos propicia el intercambio entre ambos géneros, sería deseable ver las influencias concretas mutuas, tanto en el aspecto formal como en el temático, así como su importancia. En este último punto interesaría examinar si estas influencias son positivas o no.

Así pues, en la segunda parte presentaré algunos ejemplos característicos de los diversos tipos de influencias (formales y temáticas) y su alcance.

## CAPÍTULO PRIMERO: LAS INFLUENCIAS DEL ROMANCERO EN LA LÍRICA

### I. INFLUENCIAS FORMALES

Margit Frenk Alatorre hace notar, en varios estudios, la diferencia radical que hay entre la lírica de tipo tradicional medieval y renacentista y la lírica actual.<sup>90</sup>

El conjunto de recursos, procedimientos, temas y motivos utilizado por ambas denota su pertenencia a escuelas distintas (cf. *supra*, p. 3). Son muy notables, en la lírica actual, los aportes de la poesía culta del Renacimiento (cf. Jiménez de Báez) y de la escuela culta "popularizante" del siglo xvii (cf. Frenk Alatorre 65). En el aspecto formal destacan el uso de la cuarteta y la utilización de algunos recursos que no están documentados en la lírica antigua. En ambos casos es interesante considerar el papel que muy probablemente desempeñó el romancero.

#### A. LA CUARTETA LÍRICA

Una de las características más importantes de la lírica actual es la preponderancia de la cuarteta sobre las otras formas.<sup>91</sup> La seguidilla se impuso en el siglo xvii<sup>92</sup> y aún es bastante utili-

<sup>90</sup> Cf. por ejemplo, Frenk Alatorre 65, *id.* 66, *id.* 71.

<sup>91</sup> "La cuarteta es sin discusión la estrofa básica de la poesía popular" (Magis, p. 465).

<sup>92</sup> A este respecto, ver Frenk Alatorre 65, donde la autora traza un panorama de la difusión y éxito de esta forma métrica.

zada, pero la unidad más frecuente hoy en día es la cuarteta octosílaba de rima asonantada en los versos pares (cf. Magis, p. 465). Amén de la influencia de la lírica culta en el uso de esta forma (salvo en lo que se refiere a la asonancia), hay que considerar también la influencia del romancero nuevo. Nace este último a finales del siglo XVI como una simbiosis entre el romance tradicional y la poesía culta; tiene su mayor auge en las dos últimas décadas del siglo y las dos primeras del siglo XVII; autores connotados como Lope de Vega y Góngora, entre otros, tuvieron mucho que ver con su gran éxito. El romancero nuevo utiliza temas moriscos y pastoriles y, a medida que avanza el siglo XVII, los romances históricos se hacen cada vez más numerosos. El éxito del nuevo estilo es avasallador; se editan varias colecciones de romances de nueva hechura (*Flores*) que se difunden con rapidez entre todas las clases sociales.<sup>93</sup> Estos romances con fuertes raíces en el pasado (*ibid.*, p. 117) utilizan la asonancia propia del romancero viejo, en cambio, los nuevos romances no usan, como el romancero viejo, la tirada de versos, sino que cada vez más se va imponiendo la cuarteta, como se puede ver en las distintas *Flores* que se publican y en el *Romancero general* (1600) donde las cuartetas aparecen en un 85% de los romances.<sup>94</sup> La influencia de la música cortesana para los romances, que abarcaba 32 sílabas, el estrofismo propio de la poesía culta y sin duda la abundancia de dísticos en el romancero viejo (cf. p. 235) influyeron para que la cuarteta se convirtiera en la unidad de sentido de la mayoría de las nuevas composiciones. Quedó, pues, establecida y difundidísima una unidad poética: cuarteta octosílaba con rima en asonante en los versos pares. Esta forma de ninguna manera era exótica a los oídos populares, sino que era una de las muchas formas que utilizaba la lírica medieval de tipo tradicional y que está documentada ya desde las jarchas.<sup>95</sup> El romancero tradicional, por

<sup>93</sup> "Las *Flores* llegaban, pues, hasta las clases campesinas" (M. Pidal 53, II, p. 181).

<sup>94</sup> Así lo asegura Menéndez Pidal basándose en los estudios de S. G. Morley (M. Pidal 53, II, p. 150 y nota 53).

<sup>95</sup> Por ejemplo, la jarcha núm. 4: "Garid vos, ay yermanillas / ¿cóm' contener a meu male? / Sin el *habib* non vivreyu / ¿ad ob l'irey demandare?" (Frenk Alatorre 66, 8).

su parte, con sus dísticos y su asonancia contribuía a la aceptación popular de la cuarteta.

## B. LOS RECURSOS

Varios de los recursos que encontramos en la lírica moderna ya están en la lírica antigua, popular o culta, pero otros no tienen antecedente en composiciones líricas y no es muy arriesgado pensar que algunos provienen del romancero. El estilo del romance viejo, mezcla de épica y lírica narrativa (cf. *infra*, capítulo siguiente, p. 199), no podía dejar de tener importancia en el nacimiento de la nueva poesía popular. Los recursos habituales del romancero, bien arraigados mediante una vida tradicional de dos o tres siglos (o quizás más) fueron un factor importante tanto para la tradicionalización de las cuartetos cultas como para la creación de coplas y canciones con base en la nueva forma, pero con elementos estilísticos tradicionales.

Estas influencias pueden estar más o menos generalizadas en la lírica actual, como se verá en los siguientes ejemplos.

### 1. EL OPPOSITUM

Ésta es una influencia menor con escasa difusión. Esta figura consiste, como se vio (*supra*, p. 48), en una reiteración de la misma idea mediante su afirmación y la negación de su contraria:

que son viejas y no nuevas

(Wolf-Hofmann, 54).

Todos se estaban quietitos, ninguno se ha meneado

(Cossío-Maza, 27).

Abunda en el romancero y es de origen épico; la lírica la utiliza algunas veces:

canta y no llores

(R. Marín 51, 5071).

No te acuerdes más de mí,  
bórrame de tu memoria

(R. Marín 29a, 742).

No hay ninguna diferencia entre ambos géneros en cuanto a su presentación (un verso o dos), solamente la hay en cuanto a la frecuencia de uso, mucho mayor en el romancero.

## 2. LA RESPUESTA-CALCO

Se puede considerar también una influencia de tipo menor, ya que la respuesta-calco aparece poco en la lírica.<sup>96</sup> La parquedad de su uso en este género frente a la abundancia en el romancero, parece indicar una influencia de éste en aquélla; sin embargo, su aparición en la lírica en canciones paralelísticas que utilizan sinónimos consagrados como *seda-grana*, *casar-velar* (ver *supra*, p. 55), hace pensar que estas coplas son de factura antigua.<sup>97</sup> Quizás nos hallemos aquí ante un cruce: por un lado coplas paralelísticas de añeja tradicionalidad (cf. Asensio, p. 217, nota 61), y por el otro la adopción más reciente de la respuesta-calco, tomada del romancero, utilizando los sinónimos propios de la lírica antigua.

## 3. EL ESQUEMA ENUMERATIVO DE TRES ELEMENTOS (cf. *supra*, pp. 152-153)

Abunda, tanto en lírica como en romancero, una manera particular de presentar las enumeraciones tripartitas: un verso para cada uno de los dos primeros elementos de la enumeración y dos versos para el tercero, por ejemplo:

Los *cristianos* echan juncia y los *moros*, arrayán;  
los *judíos* echan eneas por la fiesta más honrar

(Wolf-Hofmann, 186).

<sup>96</sup> En coplas de boda o de ronda paralelísticas (ver *supra*, p. 55).

<sup>97</sup> La pareja *casado-velado* aparece en algunos villancicos (por ejemplo, Alín, 76); las canciones de boda paralelísticas presentan en general un carácter arcaizante debido al uso de sinónimos, documentados ya en cantigas y villancicos.

*Ésta escojo por rosita y esta otra por clavel  
y esta otra por pimpollo que ahora acaba de nacer*  
(Córdoba, I, p. 29).

Son tus *pechos* dos pimpollos,  
tu *cara*, luna brillante  
y tus *ojos*, dos luceros  
con que alumbras a tu amante  
(Vergara 32, p. 245).

El esquema no aparece en la lírica antigua y sí con profusión en la moderna que, seguramente, lo tomó del romancero. Su difusión se debe a la importancia del número tres como motivo temático tradicional.<sup>98</sup> La disposición particular de los elementos quizás proviene de la costumbre de descomponer el motivo numérico en sus unidades (cf. la enumeración distributiva, *supra*, pp. 146-148). Si para describir cada unidad se utiliza un verso:

Tres hijuelos había el rey ...  
...  
el uno se tornó ciervo, el otro se tornó can,  
el otro se tornó moro ...  
(Wolf-Hofmann, 147).

los elementos se agotan antes de completar el último verso largo; queda un verso corto que hay que elaborar y que corresponde al segundo hemistiquio de un verso largo; de acuerdo con las leyes de composición del verso romanesco, el contenido de este segundo hemistiquio debe estar relacionado con el del hemistiquio precedente (cf. M. Pidal 53, I, pp. 92-94); así, se completa el verso largo con una ampliación temática que se refiere al tercer elemento:

el otro se tornó moro, pasó las aguas del mar  
(*ibid.*).

El uso de este esquema se extendió, como se dijo, gracias a la frecuencia con que se utiliza el número tres. El modelo de construcción creado por la enumeración distributiva se usó tam-

<sup>98</sup> Tradición basada seguramente en lo que De Chasca (p. 63 y nota 15) define como: "inclinación universal a la enumeración tripartita".

bién para la enumeración tripartita de otros tipos. Muy pronto, el romancero creó <sup>99</sup> una variante del esquema, que conserva la disposición general (un verso para cada uno de los dos primeros elementos y dos versos para el último), pero donde desaparece el cuarto verso ampliatorio. En la nueva modalidad, el cuarto verso aparece íntimamente integrado al anterior, formando ambos un solo cuerpo en lo que a contenido conceptual se refiere:

...  
 la una es de Oliveros, la otra de don Roldán,  
 la otra del esforzado Reinaldos de Montalván  
 (Wolf-Hofmann, 193).

Los dos últimos versos equivalen conceptualmente a cada uno de los dos primeros:

la una es	de	Oliveros,
la otra	de	don Roldán,
la otra	del esforzado	Reinaldos de Montalván.

Otras veces la equivalencia no es tan perfecta, pero el cuarto verso también es inseparable del anterior, porque es indispensable para su sentido:

Rabia le mate los perros, aguilillas el falcón,  
 lanzada de moro izquierdo le traspase el corazón  
 (Wolf-Hofmann, 136a).

Esta modalidad (en sus dos variantes) representa un paso importante hacia una mayor cohesión formal en la expresión del motivo temático y una conciencia clara del dístico romanesco. Ambas modalidades, con verso libre y con verso integrado, traducen dos maneras de concebir la forma poética. El romancero viejo utiliza la fórmula con el verso libre en el 80% de los esquemas de este tipo examinados. La lírica, por el contrario, usa el esquema con el verso integrado en un 73% de los casos. Esta diferencia notable entre romancero y lírica en la preferencia por una u otra modalidad refleja las características particulares

<sup>99</sup> O lo tomó de la épica, en donde existía algo parecido (cf. *Poema del Cid*, vs. 625-626).

de cada género. El esquema es un esquema impar (tres elementos) encerrado en un molde par (cuatro versos). La tensión entre contenido y forma no se siente demasiado cuando lo que se tiene en cuenta es la unidad del verso largo y no la de la cuarteta. En este aspecto, el segundo verso romancesco del esquema, en su primera modalidad (con el cuarto verso libre), está perfectamente construido, ya que lo que se dice en su segundo hemistiquio está estrechamente relacionado con el elemento nombrado en el hemistiquio anterior. Por otra parte, este segundo hemistiquio (o cuarto verso del esquema) permite al poeta un pequeño "bordado", bordado que está dentro de las características de un género donde el adorno es tan importante como el desarrollo de la trama del relato; no hay que olvidar tampoco que es muy común que el segundo hemistiquio de un verso largo repita o amplíe lo dicho en el anterior, que es el que lleva generalmente la carga semántica (cf. *supra*, p. 38). Así pues, el esquema con el verso libre está de acuerdo con la manera de plasmar el relato romancesco, y de ahí la frecuencia con que aparece en el género.

La modalidad con el verso integrado refleja, como se ha dicho, una mayor conciencia de la unidad compacta del dístico romancesco; los cuatro octosílabos se vuelven inseparables gracias al paralelismo conceptual que los une. La importancia de esta unión sólo es relevante cuando se considera el dístico romancesco como una unidad conceptual. En el romancero viejo el dístico es simplemente una unidad de "elección", quizás la más frecuente entre los grupos de versos (cf. p. 235), pero no es la unidad básica que hay que preservar y reforzar; de ahí que no haya cundido la forma con el verso integrado. Sin embargo, la existencia de esta modalidad, aunque sólo se halle en un 20% de los esquemas en las versiones examinadas, indica una tendencia a ver el dístico como un todo; el esfuerzo que se ha hecho para tal unión al eliminar el verso libre (relacionado tan sólo con el último elemento enumerado) es una muestra de esta preocupación por la unidad de los cuatro octosílabos.

La lírica, debido al destacado predominio de la cuarteta en las canciones estróficas y en la copla suelta, elige la forma con el verso integrado porque refleja la intrínseca unión de los cuatro versos que constituyen la unidad formal del género. Sólo

en un 27% se usa la otra modalidad, cuyo verso libre desequilibra la cuarteta.<sup>100</sup> La existencia de esta modalidad, que en cierta manera choca con la concepción en bloque de la cuarteta lírica, sólo se puede explicar, a mi entender, por la gran influencia que el romancero viejo tuvo en la formación de la lírica actual. El enorme uso que hace el romancero de la modalidad con el verso libre no pudo dejar de reflejarse en el nuevo género.

Por otra parte el esquema romancesco (en sus dos modalidades) se utiliza en la lírica no sólo para la enumeración, sino también para muchas de sus comparaciones, en donde dos elementos se comparan a un tercero de diferente orden:

En el mar se crían conchas  
y en el río caracoles  
y en Orellana la Sierra  
muchachitas como soles

(Gil, 31, I, p. 187M).

O en comparaciones entre elementos del mismo orden, oponiendo conceptualmente los dos primeros al último:

Los de Gijón son de oro,  
los de Avilés son de plata,  
los carballones de Oviedo  
son recortes de hojalata

(Díaz, 1593).<sup>101</sup>

En cuanto al romancero de tradición oral, es de notar que utiliza ambas modalidades del esquema con igual frecuencia. La influencia de la forma lírica (influencia de la que se hablará en el capítulo siguiente, pp. 199 ss.) se une a la tendencia al

<sup>100</sup> Cf. mi artículo donde muestro cómo la forma con el verso libre puede llegar a desintegrarse por la debilidad de los lazos entre los dos primeros elementos y el tercero (Díaz 72, pp. 92-93).

<sup>101</sup> El uso del esquema en comparaciones posiblemente emane de la importancia que tiene en el romancero el tercer elemento de la serie (cf. *supra*, pp. 153-155).

dístico (cf. p. 237) y se refleja en el alto porcentaje de esquemas con el verso integrado (alto, con respecto al del romancero viejo). Sin embargo, esta influencia tiene sus límites; la forma lírica no ha logrado imponerse, y el romancero actual conserva, aunque disminuidas, sus características originales y sigue utilizando el esquema con el verso libre por conjugarse perfectamente, como ya se dijo, con la manera de organizar el relato (cf. p. 174).

Hemos visto, mediante el estudio de este esquema, tanto la notable influencia que el romancero tiene en la lírica como la de ésta en el romancero de tradición oral; también se ha hecho patente cómo ambos géneros manejan el esquema según conviene a sus propias características.

## II. LAS INFLUENCIAS TEMÁTICAS Y TEXTUALES

En términos generales los cruces representan una señal del deseo de renovación, variación y cambio que se halla siempre en todas las manifestaciones de la poesía popular. Dado que la comunidad de temas y de medios expresivos propicia los cruces, la mayor parte de éstos provienen del mismo género. Un romance toma por lo común un motivo de otro romance (tradicional, moderno o aun vulgar); una copla o una canción también se revitalizan utilizando versos de otras coplas o canciones. Sin embargo, tanto el romance como la canción o copla pueden tomar motivos de otras partes, y romancero y lírica tienen, como se ha visto en la primera parte, muchas cosas en común; la influencia mutua no se limita al aspecto formal, sino que también hay frecuentes intercambios de motivos entre los dos géneros.<sup>102</sup> Las influencias pueden ser meramente temáticas, o textuales (con mayor o menor arreglo); en lo que se refiere al romancero puede tratarse de su utilización bien en canciones, bien en coplas sueltas.

<sup>102</sup> Siempre hay un margen de duda acerca de la dirección en que se efectúan los cruces, y mis afirmaciones a este respecto deben tomarse con todas las reservas necesarias.

## A. UTILIZACIÓN DE ALGUNOS ROMANCES EN CANCIONES

### 1. LAS CANCIONES DE PEDIR AGUINALDO: *Las quejas de Jimena*, *La merienda del moro*, *El maestro de Santiago*

El motivo de la solicitud de regalos y la mención del aguinaldo han enraizado los romances mencionados en la tradición, conservándolos hasta hoy en canciones aguinalderas. En la Península el aguinaldo se suele pedir en Navidad, Año Nuevo o Reyes, o bien la víspera de cada una de estas fiestas (cf. García Matos, pp. XI-XIII y Torner 71, p. 250). Así, el primer verso de los romances o canciones petitorias cambia según la fecha para la cual se usa:

Este día son los Reyes ...

(Santander, Cossío-Maza, 495).

Hoy es víspera de Reyes ...

(Zamora, M. Pidal 53, II, p. 383).

Año nuevo, Año nuevo ...

(Galicia, Catalán 69b, p. 91).

Hoy, el día de San Silvestre ...

(Asturias, *ibid.*, p. 85).

El aguinaldo se suele pedir cantando de casa en casa y la costumbre es casi general en los pueblos o ciudades pequeñas.<sup>103</sup>

#### a) "Las quejas de Jimena"

De este romance se utilizan sólo los primeros versos, que aparecen integrados a varias composiciones usadas para solici-

<sup>103</sup> Aun en Madrid, cuando yo era niña, los chiquillos de las clases humildes lo pedían en Nochebuena y en Nochevieja, y agradecían la dádiva o el rechazo con coplas alusivas. No sé si la costumbre sigue existiendo.

tar el aguinaldo. A veces encabezan un romance religioso que alude a la fiesta que se celebra:

Hoy es víspera de Reyes, es principio de buen año,  
donde damas y doncellas al rey piden aguinaldo.  
Yo se lo vengo a pedir a este labrador honrado...  
(sigue un romance sobre el Nacimiento)

(Marazuela, p. 315).

Este día son los Reyes, segunda fiesta de año,  
en que damas y galanes al rey piden aguinaldo.  
Yo se lo vengo a pedir a este caballero honrado,  
que no nos lo negará si *Los Reyes* le cantamos.  
Del Oriente... (sigue un romance en *ta* sobre los Reyes)

(Cossío-Maza, 495).

Otras veces, los versos del romance cidiano forman una copla de una canción aguinaldera. María del Socorro Andújar recoge la siguiente:

Buenos Reyes, buenos Reyes,  
la primer fiesta del año,  
cuando damas y doncellas  
al rey piden aguinaldo.  
Nosotros también pedimos  
a nuestro rey coronado  
castañitas y manzanas  
que es lo más acostumbrado<sup>104</sup>

(Andújar, p. 353).

Torner publica una canción infantil:

El día de los Reys, señores,  
la primer fiesta del año,  
todos, damas y galanes  
al rey piden aguinaldo.  
Señores, yo soy el rey...

(Torner 71, p. 5)

<sup>104</sup> Posiblemente hay una errata y la canción no diga: "a nuestro rey", sino "pa nuestro rey", ya que así se liga a la tradicional costumbre del "reinado", que consiste en elegir entre los mozos y mozas un rey y una reina; éstos organizan la recaudación para los festejos, mandando a sus "súbditos" a pedir de puerta en puerta.

(siguen 3 coplas en la misma rima y 3 en rima varia). Dice Torner (*ibid.*, nota 11, p. 205) que la canción se usa para pedir regalos en la fiesta "del gallo" que celebran los niños de un pueblo asturiano el primer domingo de enero.

### b) "La merienda del moro"

Es el segundo romance usado como canción petitoria. Se publicó por primera vez en *El Adalid*, periódico de Torrelavega, el 5 de enero de 1908, en un artículo de J. Ma. Ortiz: "Los Reyes en mi pueblo" y posteriormente lo reprodujeron Cossío y Maza con el número 30 en su romancero. He aquí el texto completo:

Víspera de los Reyes, la primer fiesta del año,  
 en que el hijo del rey moro pide a su padre aguinaldo.  
 No le pide oro ni plata ni cosa de un regalo,  
 le pide veinte mil hombres que salgan con él al campo;  
 no deja cabra ni oveja ni pastor con su rebaño.

Diego Catalán estudia este romance "*La merienda del moro*. Un nuevo romance fronterizo" (Catalán 69b, pp. 85-99), del que ha recogido varias versiones en Asturias y Galicia, y lo identifica como un romance fronterizo, ya conocido en el siglo xv, pero no por escrito, que relata una algará mora contra los cristianos de Jaén. Las versiones que posee Diego Catalán están contaminadas por el romance de *Las quejas de Jimena*, antes mencionado; en algunas está explícita la petición de aguinaldo del que canta, por ejemplo:

Por ser víspera de Reises primera fiesta del año  
 todas las damas y doncellas nos han de dar o aguinaldo  
(p. 91).

Año nuevo, Año nuevo, primera fiesta del año;  
 entre duques y doncellas al rey le pido aguinaldo...  
(*ibid.*).

Hoy el día de San Silvestre, la postrer fiesta del año,  
 aquí venimos, señores, a pedir nuestro aguinaldo...  
(p. 85).

Para D. Catalán (*ibid.*, p. 98) el cruce de los dos romances se explica por la supuesta presencia en el romance original de la palabra "aguinaldo" usada en su sentido general de "regalo".<sup>105</sup> También hace notar (*ibid.*, p. 95) que *La merienda del moro* se conservó en la tradición gracias a que se convirtió en canción de pedir aguinaldo. No creo imposible que además de esta razón el romance haya permanecido por la descripción de la merienda que aparece en algunas versiones:

En los campos de Malverde ricamente merendando  
una rica gallina y un rico carnero asado...  
(*ibid.*, p. 88).

Quédanche en Villaviciosa ricamente merendando,  
comendo tierna cocida, rico corderillo asado  
(*ibid.*, p. 87).

Esta "rica merienda" debe recordar a los que piden y dan aguinaldo los banquetes que se suelen efectuar con lo recaudado.<sup>106</sup>

### c) "El Maestre de Santiago"

También este romance está contaminado por el de *Las quejas de Jimena*. Menéndez Pelayo lo recoge de la tradición oral asturiana ya en esa forma:

Mañanita de los Reyes, la primer fiesta del año,  
cuando damas y doncellas al rey piden aguinaldo;  
unas le pedían seda, otras el fino brocado,  
otras le piden mercedes para sus enamorados.  
Doña María, entre todas, viene a pedirle llorando  
la cabeza del Maestre, del Maestre de Santiago...  
(M. Pelayo, p. 188).

<sup>105</sup> Sentido usado en otros romances fronterizos, por ejemplo Wolf-Hofmann, 82 y 82a. Es la misma explicación que da Menéndez Pidal para idéntico cruce en el romance de *El Maestre de Santiago*, como se verá más adelante.

<sup>106</sup> Cf. García Matos, I, pp. XI y XIII. Sobre todo en el Norte es muy común efectuar estas meriendas abundantes, y cualquier fiesta es aprovechada para ello. En Galicia lo llaman "hinchentada".

Menéndez Pidal tiene también algunas versiones castellanas y leonesas del romance, que se canta, según dice, para pedir aguinaldo, intercalando algunos versos alusivos; por ejemplo, en una versión zamorana cantan a la puerta del cura:

Hoy es víspera de Reyes, día muy aseñalado,  
 mañana es su santo día, la primer fiesta del año,  
 cuando damas y doncellas al rey piden aguinaldo.  
 Nosotras también venimos, como ovejas de este bando,  
 a visitar al pastor porque es hombre muy honrado;  
 no pedimos campanillas ni de oro ni de adamasco,  
 que le pedimos dotrina a nuestro beneficiado.  
 Piden al rey unas y otras, todas piden arreglado,  
 sino es doña María que se lo pidió doblado,  
 que le pidió la cabeza del Maestro de Santiago...  
 (sigue el relato de la muerte de D. Fadrique)

(M. Pidal 53, II, p.  
383)<sup>107</sup>

Los tres romances que se han visto representan a mi ver tres grados diferentes de incorporación del romancero a la lírica. El de *El Maestre de Santiago*, pese a las interpolaciones alusivas a la petición de los que cantan, no ha perdido su calidad de romance y tiene relación con la lírica sólo porque es utilizado para cumplir una función que generalmente cumple este género: la petición de aguinaldo.

*La merienda del moro* tiene, es cierto, una cohesión romántica entre sus versos, pero la historia que se relata no interesa como tal, sino por su referencia al aguinaldo y a la copiosa merienda, dos motivos que no importan en relación con el tema del romance (algaría de los moros), sino en relación con las costumbres establecidas para ciertas fiestas (petición y comilona). Así lo entiende también D. Catalán en su citado estudio: "Pero,

<sup>107</sup> El romance viejo contiene el verso: "Vuestra cabeza, Maestre, mandada está en aguinaldo". Dice Menéndez Pidal que la palabra está usada en el sentido de "regalo", ya que el asesinato del Maestre no ocurrió en Navidad o Reyes, sino en mayo. Bastó esa palabra, tomada en su sentido más común (regalo de Navidad o de principio de año), para que el romance se contaminara con los versos de *Las quejas de Jimena* que hablan del aguinaldo de Reyes y para que el romance de *El Maestre de Santiago* sobreviviera en la tradición por destinarse a canto aguinaldero.

a la vez, esa especialización [como canto aguinaldero] debió contribuir al olvido del desenlace: el incidente fronterizo dejó de importar al cantor y al auditorio, que sólo siguieron interesándose por el romance a causa de los versos iniciales alusivos a la costumbre petitoria" (p. 99) —y a la merienda, añadido yo. Es decir, que la función que ambos motivos tenían en el romance: deseo del hijo del rey moro de asolar el territorio cristiano (para lo cual pide de "regalo" los guerreros de su padre) y demostrar el éxito de la batida al hartarse de comida robada a los cristianos,<sup>108</sup> no la tienen ya en la canción aguinaldera, donde han adquirido una función diferente, en estrecha relación con el uso que se le ha dado.

La transformación sufrida por los versos desgajados de *Las quejas de Jimena* es aún mayor, porque se trata de un motivo aislado adaptado como copla petitoria; no hay ninguna relación entre los versos y el romance de donde proceden; ni siquiera se menciona a Jimena y su petición de justicia, tan sólo se toman unos versos por el significado que tienen por sí mismos. Desgajados de su contexto, en el cual tenían por función contrastar las peticiones de la gente (riquezas y mercedes) con la de la protagonista (venganza) para hacer resaltar y dramatizar su situación angustiosa, los versos se han vuelto autónomos, se han transformado en copla aguinaldera y sólo el conocedor del romancero puede localizar su origen gracias a las coincidencias textuales. Estamos ante la transformación total de un género en otro.

## 2. LAS MAYAS Y MARZAS Y *El prisionero*

A decir de Menéndez Pidal los primeros versos de *El prisionero*:

Por el mes era de mayo, cuando hace la calor,  
cuando canta la calandria, y responde el ruiseñor  
cuando los enamorados van a servir al amor...

(Wolf-Hofmann, 114a),

<sup>108</sup> Esto es una mera suposición, ya que el romance es fragmentario, y no se puede más que adivinar la significación de la merienda.

reflejan el contenido de una maya medieval (M. Pidal 38, pp. 235-237). Habría aquí, pues, un cruce en dirección opuesta (de lírica a romance). El poeta utilizó una maya para que la evocación de mayo hiciera más sensible el duro encierro del protagonista. El romance se ha ido enriqueciendo con variantes o adiciones al motivo de mayo, seguramente de procedencia lírica:

...  
cuando los toros son bravos, los caballos corredores,  
cuando las cebadas granan, los trigos toman colores

(M. Pidal 53, II, p. 381).

A su vez, el romance aparece frecuentemente en la tradición oral actual, ya entero, ya fragmentado, ya mezclado con otros romances, pero el motivo de la primavera ha vuelto a ser reabsorbido por mayas y marzas:<sup>109</sup>

Mes de mayo, mes de mayo,  
cuando las recias calores,  
cuando las cebadas granan  
y los trigos echan flores,  
cuando los enamorados  
regalan a sus amores;  
unos regalan naranjas  
y otros regalan limones;  
buenos pañuelos de seda  
los hijos de los pastores,  
buenas fanegas de trigo  
los hijos de labradores  
y yo te regalo a ti  
este ramo de flores...

maya (García Matos, 339).

Antaño cuando por mayo  
cuando los grandes calores  
de que las cebadas ciernen  
los linos ya tienen flores

maya (Olmeda, p. 72).

<sup>109</sup> También aparece en romances, por ejemplo en *La condesita* (M. Pidal 57-72, IV, pp. 221-222), *Gerineldo* (Pérez de Castro, p. 322), *Roldán al pie de una torre* (Catalán 69a, 337), *La doncella guerrera* (Cossío-Maza, 272).

...  
 Mes de mayo, mes de mayo,  
 cuando los grandes calores,  
 cuando las cebadas granan,  
 los caballos corren, corren,  
 cuando los enamorados  
 andan en busca de amores;  
 unos les sirven con rosas,  
 otros con rosas y flores,  
 y otros con palabras dulces  
 que roban los corazones...

marza (ibid., p. 71).

Es muy aventurado, desde luego, asegurar que los versos están tomados del romance y no de la maya antigua (de donde fueron tomados por éste), pero, en el caso de que hubieran sido tomados del romance, tendríamos aquí un caso semejante al de los romances usados para pedir aguinaldo. La descripción de mayo ha perdido la función que tenía en el romance, y sus versos, ya sin ninguna relación con el tema del desdichado preso, tienen valor en sí mismos por hacer referencia al florecer de los campos (tema de marzas y mayas)<sup>110</sup> y a los enamorados (que son los que cantan estas marzas y mayas a las mozas de su preferencia).

Manuel Alvar ha recogido en Canarias, en 1969, unos versos como copla suelta: "Mes de mayo, mes de mayo, / el de los fuertes calores, / que se siegan las cebadas / y los trigos cogen flores", que en su opinión son una supervivencia del romance (ver Alvar 72, p. 102). Sería un caso semejante a los citados anteriormente, aunque lo más probable es que si los versos provienen de *El prisionero*, sea a través de una maya (la copla se utilizó para señalar los trabajos propios del mes de mayo).

<sup>110</sup> Por ejemplo: "Ya ha venido mayo / por esas cañadas / floreciendo trigos / granando cebadas" (García Matos, 331), "... / Marzo florido / seas bienvenido / porque en ti florecen / dos mil cosas buenas / florecen los campos / los riscos y peñas / y los pajaritos / en las arboledas / ..." (Cossío-Maza, 504).

### 3. LAS CANCIONES CON EL TEMA DE LA MUERTE Y EL MOTIVO ROMANCESCO DE ENTERRAR FUERA DE SAGRADO

“Comodín romancístico” llama Diego Catalán al motivo del entierro fuera de sagrado (Catalán 70, p. 144), ya que figura, con algunas variaciones, en muchos romances.<sup>111</sup> Carolina Michaëlis, entre otros estudiosos, piensa que deriva del romance *El pastor desesperado* (Michaëlis, pp. 397-421). He aquí una versión asturiana de este romance:

Aquel monte arriba va un pastorcillo llorando;  
de tanto como lloraba el gabán lleva mojado.  
—Si me muero de este mal no me entierren en sagrado  
háganlo en un praderío donde no pase el ganado,  
dejen mi cabello fuera bien peinado y bien rizado  
para que diga quien pase: Aquí murió el desgraciado.  
Por allí pasan tres damas, todas tres pasan llorando.  
Una dijo: ¡Adiós mi primo! Otra dijo: ¡Adiós mi hermano!  
La más chiquita de todas dijo: ¡Adiós mi enamorado!

(M. Pelayo, p. 254).

El motivo, que aparece en tantos romances, añade generalmente al entierro fuera de sagrado un letrero que explica la causa de la muerte, por ejemplo:

...  
Si no me lo quieren creer, no me entierren en el sagrario  
entiérrenme en esos montes en veredas de ganados  
y échenme a la cabecera la silla de mi caballo  
y déjenme un brazo fuera con un letrero en la mano,  
pa'l que pasare y lo viere: “Aquí murió un cristiano;  
no murió de calentura, ni de dolor de costado,  
que murió de un mal de amor, que es un mal desesperado”

*El conde preso*

(Catalán 69a, 394).<sup>112</sup>

<sup>111</sup> Sólo en las colecciones que tengo a la vista se halla en seis versiones de *El conde preso* (Catalán 69a, 71, 227 a 229, 394 y 436), una de *Paris y Elena* (*ibid.*, 489), una de *El conde Olinos* (*ibid.*, 582), tres de *Amor constante* (Cossío-Maza, 316, 317 y 322), una de *La muerte del príncipe don Juan* (*ibid.*, 318), dos de *Don Gato* (*ibid.*, 319 y 321). También aparece en *Don Alonso* (Gil 31, pp. 55-56) y en *La bella en misa* (Schindler, p. 65).

<sup>112</sup> A pesar de la popularidad de estos versos en la tradición oral ac-

La costumbre de usar este comodín para finalizar cualquier composición que hable de una muerte desgraciada se ha extendido a la lírica, aunque no se da con tanta abundancia como en el romancero. En la versión 320 de Cossío-Maza, sigue a los versos de la conocida canción *La mortaja* (ver *supra*, p. 117), y forma también la séptima estrofa de *La dama y el pastor* (versión con rima varia, *ibid.*, 311).<sup>113</sup> En la Mancha se usa como canción infantil:

María, si yo me muero,  
*la cola, la cola,*  
 no me entierres en sagrado,  
*la cola, la cola, la cola del pavo,*  
 entiérrame en la vereda  
*la cola, la cola,*  
 donde me pise el ganado;  
*la cola, la cola, la cola del pavo.*

No muero de calenturas,  
*la cola, la cola,*  
 ni de dolor de costado,  
*la cola, la cola, la cola del pavo,*  
 que muero del mal de amor,  
*la cola, la cola,*  
 que es un mal muy desgraciado;  
*la cola, la cola, la cola del pavo*

(Echevarría, p. 422).

El tema se ha independizado de su función de "comodín" para convertirse en una canción con estribillo.<sup>114</sup>

tual, no existe ningún romance viejo que los contenga, aunque se pueden hallar referencias. Menéndez Pidal hace notar la coincidencia entre los versos que nos ocupan y un romance trovadoresco de Bartolomé de Santiago (núm. 1425 en el *Romancero* de Durán, *apud* M. Pelayo, p. 255), y Carlos Magis (Magis, p. 200) los relaciona con unos que aparecen en la *Tercera parte de la Silva de 1550* (M. Pelayo, p. 126). Por otra parte, dos romances recogidos por Wolf y Hofmann guardan una cierta semejanza en cuanto a motivos (Wolf-Hofmann, 142 y 149). El tema del testamento es muy común en la tradición (cf. García de Diego 53-54).

<sup>113</sup> La difusión del motivo ha llegado a influenciar canciones de lengua inglesa. A este respecto cf. Leslie; el autor resume además en el artículo todos los datos que se refieren a la propagación del tema en el continente americano.

<sup>114</sup> También en América ha sufrido un proceso semejante y aparece

Su supervivencia en la lírica no se debe, como en los casos anteriores, a un uso relacionado con costumbres o tradiciones, sino a la tradición literaria de sus motivos (comunes al romancero y a la lírica). El del testamento ha sido estudiado por Pilar García de Diego (ver nota 112), el del enamorado que se condena por amor (ya que eso implica el entierro fuera de sagrado) está en romances y coplas (cf. *infra*, p. 193). La conciencia de que el amor hacia una persona no es grato a Dios también está en varias coplas:

Yo no sé qué cantar cante  
para no ofender a Dios;  
todos los cantares tienen  
su palabrita de amor

(Córdoba, II, p. 273).

El motivo del letrero abunda en la lírica popular:

Este pandero que toco  
en el medio tiene un ramo  
con un letrero que dice:  
“¡Vivan los que están bailando!”

(Asturias, Díaz, 883).

En la bahía de Cádiz  
ha entrado una fragata  
con un letrero que dice:  
“Cádiz, tacita de plata”

(Andalucía, *ibid.*, 1025).

Cuando un albañil trabaja  
pone en la esquina una teja  
con un letrero que dice:  
“Por beber, todo se deja”

(Aragón, Mingote, p. 226-227).

Menos abundante es el motivo del muerto con una mano fuera, pero se pueden hallar varios ejemplos:

como copla suelta en México: “Mi vida, si me muriere, / no me entierres en sagrario, / entiérrame en un potrero / donde me trille el ganado” (*Cancionero folklórico de México*, II, en preparación). Asimismo se encuentra en Argentina (cf. Magis, p. 200) y en las Azores (Lang, p. 423).

En el carro de los muertos  
ayer pasó por aquí;  
llevaba la mano fuera  
por eso la conocí

(Machado y Álvarez, p.  
56).

La mia mujer muriome  
enterrela en un cortieyu  
dejei una mano fuera  
pa que tocara el pandeiru

(Díaz, 820) .115

Amén de la popularidad de sus motivos, los versos romancescos han podido pasar con facilidad a la lírica, quizás porque no se sienten como exclusivos de un determinado romance (de ahí que circulen libremente de un romance a otro); si la tradición los utiliza para expresar el sentir de cualquier personaje en trance de muerte, nada tiene de particular que en un determinado momento pasen a expresar el sentir no ya de un personaje, sino del propio cantor.

## B. EL ROMANCERO EN LAS COPLAS SUELTAS

### 1. LOS DÍSTICOS ROMANCESCOS CONVERTIDOS EN COPLAS

Pese a lo que aseguran, entre otros, Rodríguez Marín y Ciro Bayo (cf. R. Marín 29b, p. 26 y Bayo, p. 9), el desgajamiento de un dístico romancesco para existir como copla suelta no es muy común, aunque se pueden encontrar ejemplos, como los citados en las páginas anteriores (p. 184 y n. 114), y los siguientes:

Mientras su caballo bebe el conde dice un cantar:  
—Bebe, caballito, bebe, que está serenito el mar.

*El conde Olinos*  
(Puig, p. 107).

115 También en portugués: "Se eu morrer, enterrar-me hao-de / na cova aonde eu disser / dexai-me um braço de fóra / p'ra abraçar quem eu quizer" (Lang, p. 426).

Cuando mi caballo bebe,  
mi morena echa un cantar:  
—Bebe, caballito, bebe,  
que va serena la mar

(Schindler, p. 43).<sup>116</sup>

Cuervos le saquen los ojos, águilas el corazón,  
los perros de mi cabaña le traigan en procesión.

*La adúltera*

(Cossío-Maza, 124).

Cuervos te saquen los ojos,  
águilas el corazón,  
los perros de mi ganado  
te lleven en procesión

(*apud* Torner 66, p. 133).

Cuervos te saquen los ojos,  
y águilas el corazón  
y serpientes las entrañas  
por tu perra condición

(R. Marín 29a, 773),

caso también citado por Torner (Torner 66, pp. 132-133).

Los versos finales de *El marinero* hablan de su testamento:

El alma la entrego a Dios y el cuerpo a la mar salada

(M. Pelayo, p. 258).

El alma no te la doy que a Dios se la tengo dada,  
mi carne para los peces, mi ropa para las aguas

(Catalán 69a, 467).

El alma para mi Dios que me la tiene criada,  
el sombrerillo a las olas que lo lleven y lo traigan,  
el corazón a María, María de Candelaria

(*ibid.*, 161).

No tendría nada de extraño que unos versos del romance hayan dado nacimiento a la copla:

<sup>116</sup> Torner hace notar la relación entre la copla y el romance, pero no cita de éste una versión tan cercana, sino la de *Flor nueva...* (M. Pidal 39) y otra semejante, ambas más largas y con menos coincidencias textuales. (Ver Torner 66, pp. 124-125).

A Dios le diera mi alma  
y el cuerpo a la mar serena  
y el corazón a la Virgen  
de Consolación de Utrera

(R. Marín 51, 5609) .117

Los dísticos romancescos se modernizan, por ejemplo la descripción de Zamora:

Zamora había por nombre, Zamora la bien cercada;  
de una parte la cerca el Duero de otra, peña tajada,  
de la otra, la morería; ¡una cosa muy preciada!

(Wolf-Hofmann, 36) .

Por un lado tiene el Duero,  
por otro, Peña Tapada,  
por otro, cincuenta cubos,  
por otro, la barbacana

(R. Marín 51, 8067) .

Quizás a esta modernización se deba el que sea difícil reconocer los versos emanados del romancero, salvo, como en los casos citados, cuando se trata de motivos muy singulares o pertenecientes a romances muy difundidos.

## 2. CONDENSACIÓN DE VERSOS ROMANCESCOS EN UNA COPLA

Más común que la utilización de un dístico de romance para convertirlo en copla es el tomar un motivo que abarque varios versos largos y reducirlo o depurarlo para expresarlo en los cuatro octosílabos de que dispone la copla, por ejemplo:

Estaba la Virgen pura al pie de una fuente clara  
lavándose pies y manos y la su bendita cara.  
Después que se hubo lavado la bendición echó al agua.

*La flor del agua*

(Cossío-Maza, 364) .

117 No se puede saber, en este caso, si los versos de la copla están tomados tal cual (o con algún pequeño arreglo) de alguna versión del romance, o si se trata de un caso de "condensación" de un motivo (ver inciso siguiente) .

La Virgen lava pañales  
 al pie de una fuente clara  
 y acabando de lavar  
 la bendición echó al agua

(Schindler, p. 12).

La condensación del motivo en la copla puede efectuarse de varias maneras. Daré algunos ejemplos de ello:

El romance de *Don Beltrán (La batalla de Roncesvalles, IV, Wolf-Hofmann, 185a)* y el de *Gaiferos y Sevilla (Gaiferos, III, ibid., 173)* tienen un motivo que abarca 6 versos octosilabos:

Maldiciendo iba el árbol que solo en el campo nasce,  
 que todas las aves del cielo allí se vienen a asentar,  
 que de rama ni de hoja no le dejaban gozar

(*ibid.*, 185a).

La lírica reduce el motivo para poder expresarlo en los cuatro versos de que dispone:

Desgraciado el arbolito  
 que solo en el campo nace  
 todas las aves del mundo  
 contra sus ramas combaten

(Lafuente, p. 31, nota 1).

Esta reducción implica aquí una intensificación; el motivo es el mismo en ambos textos: el árbol solitario blanco de los pájaros; sin embargo hay una diferencia en su expresión: en el romance el árbol no puede gozar de lo que tiene, en la copla los pájaros lo atacan, lo cual supone mayor intensidad. Quizás ello se deba a que el motivo de "desgraciado el que está solo" se halla en el romance ilustrado por varios ejemplos; el del árbol es solamente uno de ellos. La fuerza del motivo se expresa mediante la reiteración de los males de la soledad y esto abarca 16 versos; como la copla sólo tiene cuatro, tiene que encerrar toda la fuerza dada por tres ejemplos en uno solo; de ahí la imagen de las aves, no molestando al árbol, sino atacándolo; este ataque intenta reproducir por sí solo la intención completa que el motivo tiene en el romance.

Otro caso de concentración en menor número de versos es el de *El quintado*:

Le pregunta el coronel que por quién él tiene pena,  
 si es por padre, o es por madre, o es por gente de su tierra.  
 —Ni es por padre, ni es por madre, ni es por gente de mi tierra;  
 es por una personita que he dejado en lejas tierras

(Cossío-Maza, 245).

Los ocho versos se reducen a cuatro:

Quinto, ¿de qué tienes pena?  
 me dice mi coronel.  
 —La tengo de una morena  
 que en mi tierra me dejé

(R. Marín 29a, 568).

Aquí no hay intensificación del motivo, sino simple supresión de lo no esencial (la enumeración lucubrativa, con su respuesta-calco, que abarca los dos versos largos centrales).

Diego Catalán considera tradicional el romance de *La adúltera con un fraile*; este romance posiblemente ha dado origen a una copla. Cito ambos textos:

¿Qué es aquello, mujer mía, que se rebulle en la cama?  
 —El gato de la vecina que en busca 'e ratones anda.  
 —Yo me anduve todo el mar y del mar salté a Canaria,  
 no vi gato con corona y éste la tiene rapada

(Catalán 69a, 20).

Me dijiste que era un gato  
 el que entró por tu ventana;  
 en mi vida he visto yo  
 gato negro con sotana

(R. Marín 51, 7290).

Cada idea que en el romance abarca cuatro versos se expresa en la copla en forma diferente para que ocupe sólo dos. Hay una reducción formal, pero aquí se utiliza el contenido fundamental de todos los versos del romance.

La condensación implica siempre reelaboración y, salvo en muy raros casos, la copla siempre varía el motivo que toma del romance, no en lo fundamental, pero sí en los detalles; pocas veces se aprovechan más de dos versos textuales y aun éstos suelen sufrir pequeñas modificaciones.

## 3. UTILIZACIÓN DE VERSOS SUELTOS

A veces se utilizan versos de un romance para una copla que expresa un motivo diferente al del romance; así, por ejemplo, un verso largo usado en el romancero para indicar lo tardío de la hora:

Atan alta va la luna como el sol a mediodía  
(Wolf-Hofmann, 170),

se toma para un villancico castellano que personifica a la luna:

Tan alta iba la luna  
como el sol de mediodía,  
toda vestida de oro  
calzada de plata fina  
(Olmeda, p. 69).

## 4. UTILIZACIÓN DE UN MOTIVO GENERAL

No hay en este caso ninguna coincidencia textual entre ambos géneros que sea prueba irrefutable de la influencia de uno sobre el otro, por lo que las aseveraciones a este respecto son aquí mucho más difíciles de justificar y tienen, más que nunca, carácter hipotético. Se trata de motivos muy generales, que muchas veces son tópicos, como, por ejemplo, el motivo de cambiar de religión por amor; M. Pidal (*M. Pidal* 53, I, p. 241) dice que es fórmula juglaresca que ya está en las canciones de gesta, pero en éstas es una fórmula de enojo, y no de amor.<sup>118</sup> El tópico, con la significación amorosa, aparece tanto en el romancero como en la lírica:

Por tus amores, Valdovinos, cristiana me tornaría;  
yo señora, por los vuestros, moro de la morería  
(M. Pelayo, p. 69).

Si mi madre fuera mora  
y yo nacido en Argel,

<sup>118</sup> También en el romancero tiene muchas veces este sentido, por ejemplo Wolf-Hofmann, 19 (verso 64) y 192 (verso 16).

renegaba de Mahoma  
sólo por venirte a ver,  
belchitana de mi vida

(Díaz, 284).

A los moros que te vayas  
a renegar de la fe,  
tengo de irme contigo  
a renegar yo también

(R. Marín 51, 2840).

El motivo de “a amante muerto, amante puesto” también es utilizado por ambos géneros:

Si habéis de tomar amores, por otro a mí no dejéis

(Wolf-Hofmann, 156) <sup>119</sup>

¡Tan chiquita y tienes luto!  
dime ¿quién te se murió?  
Si te se ha muerto tu amante  
no llores, que aquí estoy yo

(Lafuente, p. 100).

Dama del pañuelo negro,  
dime quién se te murió.  
Si es tu padre, bien lo llores,  
si es tu amante, aquí estoy yo

(R. Marín 51, 1690).

Ignoro si la siguiente metáfora es parte del habla campesina o si ha habido una influencia directa del romance en la copla:

Segador, que tan bien siegas, ¿quieres segar mi cebada?  
—Esa cebada, señora, ¿dónde la tiene plantada?  
—Mi cebada, caballero, en una fresca cañada,  
que en verano y en invierno nunca le faltará el agua;  
tiene el grano colorado, negra tiene la plagana

(Catalán 69a, 35).

Mira, cástate temprano  
que te se seca el tempranero.

<sup>119</sup> Semejante en Wolf-Hofmann, 142 y 168, así como en muchas versiones de tradición oral actual de *La vuelta del esposo*.

Tienes una cebadita  
que de balde te la siego

Alonso Cortés 14, 2992, y  
2605 variado).

## 5. COINCIDENCIAS TEXTUALES GENERALES

Hay además una gran cantidad de coincidencias textuales entre romances y coplas; se trata de maneras muy semejantes de expresar una idea o del uso de dichos y fórmulas comunes en el habla. En estos casos es imposible saber en qué dirección van los cruces y ni siquiera es posible asegurar que se trata de cruces, ya que cada género ha podido tomar estas formas de expresión del habla y no del otro género. Daré algunos ejemplos de estas "coincidencias", sin excluir la posibilidad de que, en algunos casos, haya habido una influencia directa de un género en otro.

Para indicar la valentía del retador, dice un romance del cerco de Zamora:

que se matarán con tres, lo mismo harán con cuatro,  
y si cinco les saliesen, que no les huirían el campo

(Wolf-Hofmann, 42),

y siquiera salgan tres, y siquiera salgan cuatro,  
siquiera salgan cinco, salga siquiera el diablo

(*ibid.*, 42a),

y varias coplas populares, por ejemplo:

Salgan una, salgan dos,  
salgan hasta una docena,  
que a mí lo mismo me da  
aquí que en tierra morena

(Alonso Cortés 14, 4516).

En medio la plaza estoy  
y a ninguno tengo miedo  
salga uno, salgan dos,  
salgan tres, que a cuatro espero

(Vergara 32, p. 205).

La serie de números progresivos que se ha visto en los ejemplos anteriores es usada también para expresar el tiempo que transcurre; en *La condesita* se utiliza para marcar la larga ausencia del esposo:

Pasan siete y pasan ocho, cerquita los nueve van  
(M. Pidal 57-72, IV, p. 128).

Pasan uno, pasan dos, los siete pasaron ya  
(*ibid.*, p. 214).

Pasan los seis y los ocho, pasan diez y pasan más  
(*ibid.*, p. 218).

En la lírica se usa la misma fórmula:

Pasa un año y pasan dos,  
pasan cuatro y pasan diez,  
y cuanto más tiempo pasa  
va en aumento mi querer  
(Vergara 32, p. 162).<sup>120</sup>

Los dichos y los proverbios son muy aprovechados por la lírica.<sup>121</sup> También el romancero los utiliza; a veces hay coincidencia en el mismo dicho o refrán:

Quien bien quiere, tarde olvida  
y si olvida, no aborrece  
(R. Marín 29a, 1109).

Si muy bien la quise entonces, agora más la quería  
mas por mí pueden decir: "Quien bien ama, tarde olvida"  
(Wolf-Hofmann, 163).

La amada del conde Claros (por ejemplo en Catalán 69a, 234), el príncipe D. Juan (por ejemplo en Cossío-Maza, 20) y Valdovinos (Wolf-Hofmann, 164) se expresan ante la muerte de un modo semejante:

<sup>120</sup> Quizás en este caso concreto sí haya habido influencia directa del romance en la copla.

<sup>121</sup> Cf. sobre este tema Frenk Alatorre 61.

Yo no siento morir yo, que morir es natural,  
yo siento ...

y la copla:

Yo no le temo a la muerte,  
que morir es natural,  
sólo le temo ...

(R. Marín 51, 6406).<sup>122</sup>

El refrán: "Quien de lo ajeno se viste, en la calle lo desvisten" se usa en *La condesita*:

...  
que quien de lo ajeno viste, desnudo suele quedar

(Wolf-Hofmann, 135, tradición oral),

y en la copla popular:

No quiero amor con casada,  
que me ha dicho una viuda  
que a quien de ajeno se viste  
en la calle lo desnudan

(Lafuente, p. 59).

Las coplas sobre los amores primeros son numerosas; muchas de ellas cuajan en una especie de fórmula, utilizada también en el habla: "los amores primeros son muy malos de olvidar":

Debajo de tu balcón  
me puse a considerar  
que los amores primeros  
son muy malos de olvidar

(Díaz, 862).

Varias versiones de *La condesita* suelen terminar con ese dicho (por ejemplo, cf. M. Pidal 57-72, IV, pp. 57-59).

Giros familiares como los siguientes se hallan en lírica y romancero:

<sup>122</sup> Rodríguez Marín anota la semejanza de esta copla con un romance caballeresco (R. Marín 51, IV, p. 168, nota 8).

...

con los mocitos de ahora  
poquita conversación

(García Matos, 473).

Con los musiquitos, niña,  
poquita conversación...

(R. Marín 51, 7233).

Y con el hijo del rey, poquita conversación

(Cossío-Maza, 266 a 268)

Tengo yo mi corazón  
más negro que el terciopelo...

(R. Marín 51, 2557).

Levanta, Carmela, no me hagas enfadarme;  
como el terciopelo negro me estás poniendo la sangre

(Cossío-Maza, 154).

## *CAPÍTULO SEGUNDO: LAS INFLUENCIAS DE LA LÍRICA EN EL ROMANCERO*

### **I. INFLUENCIAS FORMALES**

El romancero nace de la épica con un cierto número de características líricas.<sup>123</sup> A decir de Menéndez Pidal (M. Pidal 53, I, p. 60), muchas de ellas, como son, por ejemplo, reiteraciones, enumeraciones simétricas, exclamaciones y "tonalidades líricas", ya están presentes en la canción de gesta, pero en forma mucho más débil. La tradicionalización que sufre el romance las concentra notablemente y convierte el estilo épico en lo que Menéndez Pidal llama "épico-lírico" y que es el propio del romance.

Otros autores opinan que las características líricas ya bien marcadas, están en el romance desde su origen (es decir, que no son producto de la tradicionalización). Di Stefano, por ejemplo, piensa que estas características son propias del estilo juglaresco, que conjuga medios expresivos épicos con los de la balada europea que se forma en la misma época (cf. Di Stefano 73, p. 41).

Hay pues muchas dudas en lo que respecta a la forma original del romance y a la época en que adquirió la dosis lírica que separa su estilo del de la canción de gesta, pero todos los estudiosos admiten (con más o menos reservas) que los elementos líricos forman parte del estilo romancesco.

Ahora bien, si es cierto que el estilo del romance se diferencia del de la canción de gesta por su dosis de lirismo, la forma del romance (tirada de versos largos monorrimos) está

<sup>123</sup> Me adhiero aquí a la opinión de Menéndez Pidal y otros eruditos en cuanto a la influencia decisiva de la épica en el romance.

muy cercana a la de la épica y tiene muy poco que ver con la de la canción lírica, popular o culta, que es estrófica y tiene cambio de rima en cada estrofa.<sup>124</sup> El romance con forma épica impuso sus características formales, y son éstas las que, hasta hoy, lo distinguen de la canción lírica.

Al tratar en este capítulo la influencia de la lírica, me voy a referir principalmente a aquellos rasgos formales en los que algunos romances difieren de la forma heredada de la épica por haber adquirido en mayor o menor grado ciertos caracteres propios de la forma lírica, como son, por ejemplo, el estrofismo, la rima varia, el estribillo, etc. Estos rasgos líricos no afectan el género entero (como sucedió con la dosis lírica que adquirió el romancero desde temprana fecha y que es una de sus características genéricas), sino tan sólo a unos cuantos romances particulares. Algunos de estos rasgos fueron adquiridos desde antiguo o son restos de rasgos no absorbidos totalmente; otros son rasgos adquiridos más recientemente, por influencia de la lírica moderna, y otros, finalmente, están presentes desde antiguo, y se conservan por el apoyo que encuentran en la lírica actual.

### A. LA RIMA VARIA

El uso de la rima varia implica la ruptura de la monorrimia romanesca, que es característica esencial del género. Ahora bien, no es siempre la irrupción de la lírica en el romance lo que rompe la monorrimia; otros factores pueden causar este efecto; los más comunes son: a) La desaparición de la *e* paragógica, que hace que un romance, antiguamente monorrimo, se presente con dos rimas: la grave de las palabras que en español tienen *e* final y la aguda de aquellas que perdieron la *e* paragógica (cenare: cenar).<sup>125</sup> b) Los errores, olvidos, confusiones que a veces cambian la rima (*dijeron* por *dijeran*), así como algunas reelaboraciones temáticas.<sup>126</sup> c) Las interpolaciones y los cruces

<sup>124</sup> Que llamaré rima varia, como ya dije *supra*, p. 13.

<sup>125</sup> Un ejemplo de lo anterior se puede ver en *Gaiferos* (Wolf-Hofmann, 171).

<sup>126</sup> Por ejemplo: "Vengan mañana a las doce para que se den las manos", reelaboración de: "Para mañana a las doce seréis mujer y marido", *Gerineldo* (rima en *to*) (Catalán 69a, 581).

con otros romances que conservan muchas veces su rima de procedencia, que no es la misma que la del romance donde ahora se hallan.<sup>127</sup> d) Los cruces entre diferentes versiones de un mismo romance que tienen distinta rima.<sup>128</sup> e) Los romances que provienen de varias tiradas épicas (cada una con su rima).<sup>129</sup>

Descartadas estas posibilidades, resaltan dos factores de origen lírico que rompen la monorrimia del romance: los pareados y el paralelismo con cambio de rima.

### 1. LOS PAREADOS EN *La muerte ocultada*<sup>130</sup>

El género romance, en su momento de expansión, acogió temas y motivos de las baladas, reelaborándolos de acuerdo con sus propias características formales (metro, rima, procedimientos). Junto al romancero coexistían canciones con diferentes formas, pero con temas análogos a los que el romancero empezaba a admitir (cf. M. Pidal 53, I, p. 135). Estas canciones cayeron dentro de la órbita del romancero y fueron objeto de refundiciones en su metro y rima; es de suponer que algunas de ellas no dejaron testimonio de su forma anterior y perduraron en la tradición sólo bajo la forma de romance; otras no sufrieron íntegramente el baño formal del género dominante y conservaron ciertos rasgos propios, extraños al romance. Por ejemplo, en lo referente al metro, los llamados "romancillos" conservaron el doble hexasilabo en todas sus versiones (por ejemplo: *La malcasada*, *Las tres cautivas*); otros sobreviven en las dos formas la hexasilábica y la octosilábica (por ejemplo: *La hermana cautiva*, *La muerte de Elena*). Estos mismos fenómenos suceden en cuanto a la rima, como se verá en las páginas siguientes.

Dice Menéndez Pidal (M. Pidal 53, I, pp. 132-134) que el

<sup>127</sup> Así, una versión canaria de *Blancaflor y Filomena* (Catalán 69a, 538) de rima en *ea* tiene interpolados cuatro versos de *El caballero burlado*, rima en *ia*.

<sup>128</sup> Así sucede en *Las señas del esposo*; existen versiones con rima en *ea* (ver Cossío-Maza, 110) y versiones con rima en *é* (*ibid.*, 116) y versiones que mezclan pedazos de ambas, por ejemplo Alonso Cortés 20, p. 233.

<sup>129</sup> Por ejemplo Wolf-Hofmann, 24 (cf. M. Pidal 53, I, p. 136).

<sup>130</sup> En toda esta sección del trabajo me voy a referir por *pareados* a versos largos que tienen su propia rima (cf. M. Pidal 53, I, p. 132).

pareado es la forma predilecta de la canción épico-lírica de varios países (baladas germanas, inglesas, escandinavas, piemontesas y provenzales lo utilizan) y que varias baladas españolas, de origen extranjero, fueron redactadas en pareados, generalmente en doble hexasílabo, metro lírico de uso común (como se puede observar en muchos villancicos, serranillas y endechas).<sup>131</sup> *La muerte ocultada* pertenece a este grupo.

Esta balada española tiene su origen en una balada francesa derivada de un *gwerz* bretón, que a su vez tiene su inspiración en una balada escandinava.<sup>132</sup> Actualmente hay en España dos tipos de versiones: las hexasilábicas, las más cercanas a lo que debió ser la forma original, como lo denotan su metro y los pareados de la primera parte del romance, y las octosilábicas, más tardías,<sup>133</sup> refundiciones en metro y rima romancescos de la balada original.<sup>134</sup> Las versiones hexasilábicas tienen, en cuanto a la rima, una forma mixta; la primera parte está, como se dijo, en pareados, y la segunda tiene rima pareja en *ía*.

Dado que esta balada ha sido estudiada detalladamente, tanto en sus versiones francesas como en las españolas (ver nota 132), se puede tratar de reconstruir el proceso seguido por la balada, en lo que se refiere a la rima, al convertirse en romance o romancillo.

Las versiones francesas están en versos cortos pareados; las españolas hexasilábicas con monorrimas a partir del diálogo suegra-nuera; el germen de esta monorrimia está seguramente en los pareados repetitivos que ya poseía la canción francesa:

Or, dites-moi, mère, ma mie,  
qu'est-ce que j'entends sonner ici?  
—Ma fille. . .

...  
—Or dites-moi, mère, ma mie,

<sup>131</sup> A propósito de las endechas, cf. Frenk Alatorre 74, donde se señala la variedad métrica de este género antes de fines del siglo xvi.

<sup>132</sup> George Doncieux estudia estos orígenes (Doncieux 900, pp. 219-322); Menéndez Pidal le rebate algunos detalles (M. Pidal 53, I, pp. 321-322).

<sup>133</sup> Como lo hace notar Menéndez Pidal (M. Pidal 53, I, p. 322).

<sup>134</sup> Ejemplos de ambas formas se pueden encontrar en M. Pelayo, pp. 234, 235 y 288-289.

qu'est-ce que j'entends cogner ici?

—Ma fille...

...

—Or dites-moi, mère, ma mie,

qu'est-ce que j'entends chanter ici?

(Rolland, III, p. 35).

La canción española, además de verter el contenido del verso corto francés en el molde del doble hexasilabo, traslada la rima en *i* a la rima en *ía* al traducir *amie*: *amiga*, como se puede ver en la mayor parte de las versiones.<sup>135</sup> La rima en *ía* correspondiente a la pregunta, se repetía cada dos versos largos, con un esquema así:

ía  
 ía  
 x  
 x  
 ía  
 ía  
 x  
 x  
 ía  
 ía  
 etc.

No sería nada raro que, desde época temprana, la frecuencia con que se repite la rima en *ía*, aunada a la importancia cada vez mayor que adquiriría el romance monorrímo, hubiera tenido por consecuencia que esta parte se regularizara en rima pareja en *ía* y todo el romancillo, a partir del diálogo, hubiera sufrido la misma influencia. La monorríma no se debió aquí a una refundición deliberada (ya que ésta hubiera alcanzado también la primera parte), sino que fue resultado de un proceso seguramente más lento debido a la tradicionalización.

<sup>135</sup> "Dígame mi suegra, la mi siempre amiga" (Gil 56, p. 46), "suegra, la mi suegra, la mi siempre amiga" (Marazuela, p. 339), "madre, la mi madre, la mi siempre amiga" (M. Pelayo, p. 288), "la digo, señora, la muy siempre amiga" (Marazuela, p. 329).

Las versiones octosilábicas son sin duda obra de refundidores que emparejaron metro y rima; la rima fue seguramente dictada por la parte monorrima de las versiones hexasilábicas.

La fuerza de la monorrimia no alcanzó a transformar la primera parte del romancillo, que ha quedado hasta nuestros días en sus pareados líricos originales; no hay ningún esfuerzo por convertir dichos pareados en versos monorrimos porque hoy en día las fuerzas están invertidas, y es la lírica, con su rima varia, la que representa el género dominante y actúa aquí como conservadora de una forma de rima que le es familiar.

## 2. EL PAREADO Y LA REPETICIÓN PARALELÍSTICA

La presencia de la rima varia en un romance se debe muchas veces al uso del paralelismo con cambio de rima (es decir, paralelismo estricto, cf. *supra*, pp. 41-44). El paralelismo es un procedimiento usado por la más antigua poesía de todos los pueblos (cf. Asensio, pp. 75-76). Los ejemplos en la antigua lírica peninsular son numerosos; aparece en las cantigas de amigo gallego-portuguesas:

Ai flores, ai flores do verde pinho,  
se sabedes novas do meu amigo?

Ai, Deus, e u é?

Ai flores, ai flores do verde ramo,  
se sabedes novas do meu amado?

Ai, Deus, e u é?

(Frenk Alatorre 66, 46).

y, en castellano, en el cantar sobre Çorraquín Sancho, que Francisco Rico (ver Rico) fecha en el siglo XII:

Cantan de Roldán,  
cantan de Olivero,  
e non de Çorraquín  
que fue buen cavallero.

Cantan de Olivero,  
cantan de Roldán,  
e non de Çorraquín  
que fue buen barragán.

El uso del paralelismo perdura en ciertos villancicos glosados medievales y renacentistas:

Dícenme que el amor no fiere,  
mas a mí muerto me tiene.

Dícenme que el amor no fiere  
ni con fierro, ni con palo,  
mas a mí muerto me tiene  
la que traigo de la mano.

Dícenme que el amor no fiere  
ni con palo ni con fierro,  
mas a mí muerto me tiene  
la que traigo de este dedo

(Frenk Alatorre 66, 336),

así como en algunas endechas del siglo XVI:

No me llamen flor de las flores,  
llamadme castillo de dolores.

No me llamen flor de ventura,  
llamadme castillo de fortuna

(Frenk Alatorre 74, p. 259).

Actualmente tenemos testimonios del paralelismo antiguo en villancicos conservados en la tradición oral. Margit Frenk Alatorre, en su "Permanencia folklórica del villancico glosado", llama la atención sobre 35 poesías recogidas en 1918 en Algarve (Portugal), supervivencias medievales que han llegado hasta nuestros días; he aquí un ejemplo de los que cita:

Alevanta-te Zabela,  
que manhanita é.

Levanta-te Zabela  
d'esse tê'doce dormir,  
que manhanita é  
quer sol relumbrir.

Alevanta-te Zabela  
d'esse tê'doce folgar,

que manhanita é  
quer o sol relumbrar

(Frenk Alatorre Salaman-  
ca).

Algunos romances de la tradición oral actual conservan versos paralelísticos, por ejemplo esta versión de *La hermana cautiva* citada por Menéndez Pidal (M. Pidal 53, I, p. 133):

¡Oh campos, oh campos de la verde oliva,  
donde mis hermanos caballos corrían!  
¡Oh campos, oh campos de la verde grana,  
donde mis hermanos caballos domaban!

El único testimonio que tenemos del uso del paralelismo estricto en un romance viejo son unos versos de *Moriana* que aparecen en una comedia del siglo xvii (*apud* M. Pidal 53, II, p. 412):

Moriana, Moriana, ¿qué me diste en este vino?  
que por las riendas le tengo y no veo al mi rocino.  
Moriana, en el cercado, ¿qué me diste en este trago?  
que por las riendas le tengo y no veo al mi cavallo.

Una versión judía actual conserva los mismos versos:

¿Qué me dates, Moriana, qué me dates en el vino?  
Las armas tengo en la mano ya no veo mi rocino.  
¿Qué me dates, Moriana, qué me dates en el claro?  
Las armas tengo en la mano ya no veo mi caballo

(Alvar 66, 89a).

La repetición paralelística es bastante notable en los romances judíos, donde se pueden encontrar numerosos ejemplos:

Acudí mi suegra, con una luz clara,  
que Mainés se muere y yo quedo sana.  
Acudí, mi suegra, con una luz fría,  
que Mainés ha muerto y yo quedé viva.  
—Malhayas tú, nuera, y quien te ha parido,  
que por una noche, suegra me has decido  
Mal hayas tú, nuera, y quien te ha criado,  
que por una noche, suegra me has llamado

(*ibid.*, 75).

Así gocéis, Arnaldo, de los mis trenzados,  
 como yo la vide con el conde Claro.  
 Así gocéis, Arnaldo, de los mis cabellos,  
 como yo la vide con el conde Belo

...

Arnaldo, Arnaldo, el mi primer amado,  
 ¿de qué lleváis la cara atán demudado?  
 Arnaldo, Arnaldo, el mi primer marido,  
 ¿de qué lleváis la cara d'un hombre hacino?

(*ibid.*, 68).

Mostradme, bolisa, por dónde es el camino,  
 yo os daré a vos anillo de oro fino.  
 Mostradme, bolisa, por dónde do el paso,  
 yo os daré a vos anillo de oro en mano

(*ibid.*, 92).

Ni iban cantando los gallos, ni iban dando con los picos,  
 cuando la Ifanta y el culebro iban pasados los ríos.  
 Ni iban cantando los gallos, ni iban dando con las alas,  
 cuando la Ifanta y el culebro iban pasado las aguas

(*ibid.*, 93).

Aunque el paralelismo dístico a dístico es el más común, también puede haber grupos de versos paralelísticos:

Anoche, mis caballeros, dormí con una doncella,  
 blanca, rubia y colorada, su cara como una estrella.  
 Decían los caballeros: ¿Quién sería esta doncella?  
 Decía el hijo del rey: Aliarda, mi hermana, es ésa.  
 Anoche, mis caballeros, dormí con una galana,  
 blanca, rubia y colorada, su cara como la grana.  
 Decían los caballeros: ¿Quién sería esa galana?  
 Decía el hijo del rey: Aliarda es, mi hermana

(*ibid.*, 102).

En la tradición peninsular las versiones con versos paralelísticos son mucho menos abundantes; sin embargo se pueden encontrar varios ejemplos, tanto de paralelismo dístico a dístico como de paralelismo entre grupos de tres, cuatro, o aun más versos largos:

Madre, la mi madre, si bien me queréis,  
 a la mi esposita me la regaléis,  
 de la mano a misa me la llevaréis.  
 Madre, la mi madre, si bien me estimáis,  
 a la mi esposita me la regaláis,  
 de la mano a misa me la lleváis

(Cossío-Maza, 104)

¡Oh sayas, oh sayas de la verde grana,  
 que os dejé sanas, os hallo rasgadas!  
 —Calla, la mi hija, las gastó tu hermana;  
 quien te dio pa esas pa otras te daba.  
 —¡Oh sayas, oh sayas de la verde oliva,  
 que os dejé sanas, os hallo rompidas!  
 —Calla, la mi hija, las gastó tu tía;  
 quien te dio pa esas pa otras te daría

(M. Pidal 53, I, p. 133)

Yo no he visto, madre, romero más falso,  
 que le doy el pan, me toma la mano.  
 —Yo no lo soy, niña, el romero falso,  
 soy un pobrecito que nada no gasto  
 y por la de Dios me enseñes el atajo.  
 —Yo no he visto, madre, más falso romero,  
 que le doy el pan y me toma el dedo.  
 —Yo no soy, niña, el falso romero,  
 soy un pobrecito que nada no tengo  
 y por la de Dios me enseñes el sendero

(Cossío-Maza, 107)

Menéndez Pidal opina que la intrusión del paralelismo en e romancero ocurre en romances que fueron compuestos originalmente en pareados, ya que este tipo de rima propicia —a su decir— la repetición paralelística: “El pareado sirve a la liricidad de la canción para introducir de cuando en cuando repeticiones paralelísticas” (M. Pidal 53, I, p. 132). Así pues, según el maestro, el paralelismo sería un recurso utilizado de vez en cuando por las baladas pareadas, que se conservó ocasionalmente cuando dichas baladas se convirtieron en romances al regular su rima. No hay duda que esta explicación es válida para aquellos romances que sólo tienen uno o dos grupos paralelísticos; en éstos la presencia de una palabra en la rima que tradi

cionalmente es usada en repeticiones paralelísticas líricas (por ejemplo *camisa*) atrae la repetición con el sinónimo consagrado (*delgada*). Lo mismo sería cuando el pasaje es marcadamente lírico, y aquí se trataría de un recurso para subrayar esa liricidad (por ejemplo el trozo citado en la p. 206: "¡Oh campos, oh campos. . .!"). Sin embargo, ¿qué decir de un romance como *La dama pastora* (Cossío-Maza, 104 a 107, p. anterior ejemplos 1º-3º), cuyas repeticiones paralelísticas abarcan casi todo el poema? Me parece que aquí nos encontramos ante algo diferente, que debe llevarnos a considerar la posibilidad de que hubiera canciones narrativas compuestas totalmente a base de repeticiones paralelísticas, siguiendo el modelo de cantigas, cantares y villancicos. *La dama pastora* no es el único ejemplo que se puede invocar de esta forma de composición, el romance asturiano *Ay un galán. . .* también la utiliza, aunque de manera diferente, sin romper la monorrimia, ya que el paralelismo se da aquí entre dos versos cortos:

...

ya su buen amor venía, ya su buen amor llegaba,  
por sobre la verde oliva, por sobre la verde rama,  
por dond'ora el sol salía, por dond'ora el sol rayaba. . .

(M. Pelayo, p. 209).

También el fragmento conocido por *La tentación* (*ibid.*, p. 259), compuesto en endecasílabos, presenta a todo lo largo repeticiones paralelísticas que aquí sí afectan la rima:

¡Ay probe Juana de cuerpo garrido!  
¡Ay probe Juana de cuerpo galano!  
¿Dónde le dejas al tu buen amigo?  
¿Dónde le dejas al tu buen amado? . . .

Me parece ver en estos tres textos que acabo de citar restos de una manera de composición utilizada antiguamente y que sólo ha dejado estas huellas en la tradición oral, absorbida por la forma dominante del romance;<sup>136</sup> es muy posible que el pa-

<sup>136</sup> Aunque ninguno de ellos está documentado en la tradición antigua, en los tres se utilizan sinónimos consagrados para la repetición paralelística de la lírica antigua como: *dedo-mano*, *queria-amaba*, *camisa-delgada*, *amigo-amado*, *fria-clara*, *espada-rodela*, etc.; por otra parte, en lo que res-

ralelismo de algunos romances judíos sea un testimonio de estas formas poéticas primitivas, como la presencia de la rima varia en algunos romancillos es un testimonio de una redacción inicial en pareados (cf. *supra*, p. 204).

Por otra parte, esta abundancia de romances paralelísticos en la tradición judía nos lleva a constatar, una vez más, la importancia de la canción lírica, antigua y moderna, en la conservación de ciertos rasgos en el romance, ya que es sumamente común que la canción lírica judía sea paralelística.

### 3. LOS PAREADOS ENUMERATIVOS

La influencia más notable de la lírica actual en el campo del paralelismo es la que concierne al uso del paralelismo enumerativo (cf. *supra*, p. 77). Las enumeraciones con cambio de rima pueden aparecer en mayor o menor medida en un romance. Por ejemplo, en una versión canaria de *El conde Olinos* (rima en *á*) sólo uno de los dísticos tiene rima diferente:

En la tumba de la niña ha florecido un rosal  
y en letras de oro decía: he muerto por mi mamá.  
En la tumba del vizconde ha florecido un jazmín  
y en letras de oro decía: he muerto sólo por ti

(Catalán 69a, 86).

Recordemos las muchas coplas con enumeración binaria hechas en forma semejante:

La calle por donde vamos,  
calle de la Verde Oliva,  
todos son duques y condes  
y parientes de la niña.

La calle por donde vamos,  
calle del Verde Romero,  
todos son duques y condes  
parientes del caballero

(Torner 71, p. 4)

pecta al segundo, hay una copla recogida en el siglo xvii que parece referirse a él: "Madre mía, el galán / y no de aquesta villa / paseaba en la plaza / por la branca niña" (Alín, 835).

Cada copla se refiere a un miembro de la pareja (novia, novio); el paralelismo y las repeticiones textuales refuerzan la relación entre la pareja, y el cambio de rima, el cambio de personaje. La técnica de las coplas se ha aplicado para componer los dísticos romancescos, y la rima del romance ha dictado la rima del primero de ellos. El segundo dístico no representa una adición, sino que forma un bloque con el que le antecede, ya que ambos ilustran el motivo que se ha reelaborado. En la versión número 88 de la misma colección los dísticos están invertidos, y es más notable el rompimiento de la monorrimia debido a esta enumeración de factura lírica.

### a) "La dama y el pastor"

Un ejemplo notable de esta clase de enumeraciones es la transformación sufrida por el romance *La dama y el pastor*.<sup>137</sup> Las versiones de los siglos xv y xvi son monorrimas. He aquí la recogida por Wolf-Hofmann (núm. 145) de un pliego suelto del siglo xvi:

Estáse la gentil dama paseando en su vergel,  
 los pies tenía descalzos que era maravilla ver.  
 Desde lejos me llamara; no le quise responder,  
 respondile con gran saña: ¿Qué mandáis, gentil mujer?  
 Con una voz amorosa comenzó de responder:  
 —Ven acá, el pastorcico, si quieres tomar placer,  
 siesta es de mediodía que ya es hora de comer,  
 si querrás tomar posada todo es a tu placer.  
 —Que no era tiempo, señora, que me haya de detener,  
 que tengo mujer y hijos y casa de mantener,  
 y mi ganado en la sierra que se me iba a perder,  
 y aquellos que me lo guardan no tenían que comer.  
 —Vete con Dios, pastorcillo, no te sabes entender;  
 hermosuras de mi cuerpo yo te las hiciera ver:  
 delgadica en la cintura, blanca soy como el papel,  
 la color tengo mezclada como rosa en el rosel,

<sup>137</sup> Este romance tiene la particularidad de ser el más antiguo que se conoce por escrito; fue copiado en Italia, en 1421, por el estudiante mallorquín Jaume de Olesa. Sobre esto cf. M. Pidal 53, I, pp. 339-343, así como Levi.

el cuello tengo de garza, los ojos de un esparver,  
 las teticas agudicas que el brial quieren romper,  
 pues lo que tengo encubierto maravilla es de lo ver.  
 —Ni aunque más tengais, señora, no me puedo detener.

*La dama y el pastor* abunda en la tradición oral actual, donde ha perdido su forma romancesca para vivir como canción estrófica de rima varia y con una especie de estribillo formado por la respuesta del pastor. Como ejemplo cito la versión andaluza recogida por Menéndez Pelayo (que transcribe en versos largos):

Pastor que estás en el campo de amores tan retirado  
 yo te vengo a proponer si quisieres ser casado.

—Yo no quiero ser casado, responde el villano vil,  
 tengo el ganado en la sierra, adiós que me quiero ir.

—Tú que estás acostumbrado a ponerte esos sajones,  
 si te casaras conmigo te pusieras pantalones.

—No quiero tus pantalones, responde el villano vil,  
 tengo el ganado en la sierra, adiós que me quiero ir.

—Tú que estás acostumbrado a ponerte chamarreta,  
 si te casaras conmigo te pondrías tu chaqueta.

—Yo no quiero tu chaqueta, responde el villano vil,  
 tengo el ganado en la sierra, adiós, que me quiero ir.

—Tú que estás acostumbrado a comer pan de centeno,  
 si te casaras conmigo lo comieras blanco y bueno.

—Yo no quiero tu pan blanco, responde el villano vil,  
 tengo el ganado en la sierra, adiós que me quiero ir.

—Tú que estás acostumbrado a dormir entre granzones,  
 si te casaras conmigo durmieras en mis colchones.

—Yo no quiero tus colchones, responde el villano vil,  
 tengo el ganado en la sierra, adiós que me quiero ir.

—Si te casaras conmigo, mi padre te diera un coche  
 para que vengas a verme los sábados por la noche.

—Yo no quiero ir en coche, responde el villano vil,  
 tengo el ganado en la sierra, adiós, que me quiero ir.

—Te he de poner una fuente, con cuatro caños dorados,  
 para que vayas a ella a dar agua a tu ganado.

—Yo no quiero tu gran fuente, responde el villano vil,  
 ni mujer tan amorosa no quiero yo para mí

(M. Pelayo, p. 301).

Dice Menéndez Pidal: "Este malicioso romance (se refiere a las versiones antiguas) cayó bien en la tradición renovándose su

tema ya en gracioso villancico, ya en forma de canción estrófica" (M. Pidal 53, I, p. 340). Que esta conversión se hizo desde fecha temprana lo atestiguan varias estrofas recogidas en épocas diferentes:

Siglo XVI:                   Llamábalo la doncella  
                                      y dijo el vil:  
                                      al ganado tengo de ir

(Alín 282)

Siglo XVII:                 Salió un pastor de su casa  
                                      del amor vien descuidado.  
                                      díxele pastor y a fe  
                                      que estás de mí enamorado.  
                                      —Conmigo no habéis hablado,  
                                      respondió el villano vil,  
                                      el ganado tengo en la sierra  
                                      y a mi ganadito me quiero ir.

Siglo XVIII:                Íbase un pastor acaso  
                                      de amores bien descuidado  
                                      y una zagala le dice:  
                                      atención a mi cuidado.  
                                      —Conmigo no habéis hablado,  
                                      responde el villano vil,  
                                      tengo el ganado en la sierra  
                                      y a mi ganadito me quiero yo ir.<sup>138</sup>

Sin embargo, ningún testimonio antiguo recoge más de ocho versos, por lo que no se puede saber si estas estrofas se desgajaron (o son variantes) de una canción en pareados, anterior al romance, y que le dio origen, o si dichas estrofas son reelaboraciones líricas del tema romanesco, que posteriormente se integraron al romance, propiciando, por su rima diferente, que éste se fuera convirtiendo en una canción con rima varia. También es posible, desde luego, que el romance entero sufriera una reelaboración formal. Lo cierto es que hay una gran comunidad temática entre el romance antiguo y la canción actual, y no se

<sup>138</sup> Respectivamente en: *Segunda parte del Cancionero general, 1552*, Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 3885, y *Libro de tono en cifra de harpa*, Biblioteca Nacional de Madrid, M. 2478.

puede negar la relación entre ambos. He aquí algunos ejemplos de lo anterior:

Casi todas las versiones actuales conservan el pretexto del ganado invocado por el pastor (“...y mi ganado en la sierra...”)

Tengo el ganado en la sierra,  
adiós, que me quiero ir

(M. Pelayo, p. 301).

Tengo el ganado en la sierra  
y tengo que ir a guardarlo

(Cossío-Maza, 312).

Tengo el ganado en la sierra  
y allí me tengo que ir

(Gil 56, p. 114).

Mi ganado está en la sierra,  
con él me voy a dormir

(Catalán 69a, 411).

En algunas está la alabanza que la dama hace de su belleza (“delgadica de cintura...”):

Tengo una mata de pelo,  
delgadita de cintura

(*ibid.*, 463).

Fijate en mi cinturita  
y en mi matita de pelo

(Gil 56, p. 114).

Mira qué trenza de pelo,  
qué delgada de cintura

(Cossío-Maza, 311).

El diálogo de la dama y el pastor es lo que va estructurando la canción actual. La respuesta de él se ha fijado en una especie de estribillo con rima fija, que separa las diferentes coplas con rima varia que contienen los distintos ofrecimientos de la dama. En esta parte, correspondiente a la dama, es donde el trabajo tradicional ha hecho las mayores innovaciones; saliéndose de la temática original (ofrecimiento de ella misma, alabanza de su belleza, que se conserva más o menos desarrollada en

todas las versiones), ha extendido las ofertas: cama, comida, prendas de vestir, coche (y hasta tranvía), fuente, etc. (el pan blanco y la cama son las más usadas). Estas ofertas están hechas en la forma común más utilizada para las enumeraciones con variación serial, es decir, en estrofas paralelas con repeticiones textuales (cf. *supra*, p. 150):

Tú que estás acostumbrado  
a...  
si te casaras conmigo  
...

(M. Pelayo, p. 301).

La repetición textual puede no ser tan completa (en algunas versiones se limita al primer verso y parte del segundo, por ejemplo Catalán 69a, 411); también puede haber no varias coplas paralelas, sino grupos de ellas (por ejemplo Gil 56, p. 114). Lo cierto es que el romance se ha transformado formalmente en canción, y ha sido en la parte enumerativa donde se ha manifestado con más fuerza el trabajo renovador de la tradición.

No se puede desde luego asegurar que haya habido una paulatina invasión del paralelismo enumerativo con rima varia, ya que es posible una refundición temprana en pareados, pero no hay que descartar la posibilidad de tal proceso. Para reforzar esta hipótesis veré ahora con detenimiento un ejemplo actual en donde la enumeración con rima varia ha transformado, sin duda alguna, un romance monorrimo en una canción estrófica.

## b) El romance de "Alfonso XII"

El romance de *Alfonso XII* surge como una adaptación del romance de *La aparición* hecha a raíz de la muerte de la reina Mercedes, esposa de Alfonso XII (junio de 1878). Se popularizó con gran rapidez, debido sin duda al halo novelesco que rodeaba la figura de Mercedes a causa de su casamiento y de su muerte.<sup>139</sup> El pueblo, impresionado por el fallecimiento de

<sup>139</sup> La familia real se opuso a que Alfonso se casase con Mercedes, su prima, por razones sociales y políticas, pero Alfonso amenazó con abdicar si no se permitía su boda. Es creencia general que la joven reina, que mu-

la joven de 18 años, hizo suyo el romance, y ya en julio de 1878 lo cantaban las niñas en los corros.<sup>140</sup> El romance se difundió por España y América y también entre los judíos sefardíes; su vitalidad queda manifiesta por el hecho de que aún en nuestros días se halla en la tradición oral infantil (ver por ejemplo Catalán 69a). Como se ha dicho, *Alfonso XII* proviene directamente de *La aparición*, romance cuya antigüedad y tradicionalidad están ampliamente probadas (cf. Morley). Aunque Wolf no lo incluye en su *Primavera y flor...*, sí lo publica en *Ueber eine Sammlung spanischer Romanzen in fliegenden Blättern*, de un pliego suelto de la Biblioteca de Praga. De Wolf lo toma Menéndez Pelayo para su *Apéndice a Primavera...*, donde figura con el número 37 (M. Pelayo, p. 47):

En el tiempo que me vi más alegre y placentero,  
 encontré con un palmero que me habló y dijo así:  
 —¿Dónde vas, el caballero, dónde vas, triste de ti?  
 muerta es tu linda amiga, muerta es, que yo la vi;  
 las andas, en que ella iba, de luto las vi cubrir,  
 duques, condes, la lloraban, todos por amor de ti;  
 dueñas, damas y doncellas llorando dicen así:  
 ¡Oh triste del caballero que tal dama pierde aquí!

En la sección "Romances conservados por medio del teatro" del citado *Apéndice*, Menéndez Pelayo consigna la utilización que hace Vélez de Guevara en su obra *Reinar después de morir* de algunos versos del romance:

—¿Dónde vas, el caballero? ¡Dónde vas, triste de ti!  
 que la tu querida esposa muerta es, que yo la vi.  
 Las señas que ella tenía yo te las sabré decir:  
 su garganta es de alabastro y su cuello de marfil

(M. Pelayo, p. 96).

De la tradición oral actual recoge el mismo Menéndez Pelayo, en el *Suplemento a Primavera...*, una versión asturiana (M. Pelayo, p. 252) y otra andaluza (*ibid.*, p. 300). Figura también, entre otras, en Cossío-Maza (241, 242, 244 a 251), Schind-

rió a los pocos meses de matrimonio, fue envenenada por una hermana de Alfonso.

<sup>140</sup> Según el testimonio de Pérez Galdós, citado por Menéndez Pidal (M. Pidal 53, II, p. 386).

ler (p. 55), Catalán 69a (núm. 12) y Alvar 66 (núm. 55). En la tradición oral el romance aparece en dos formas: 1) Conservando la rima en *i* de las versiones antiguas y sin cruces aparentes (Schindler, Catalán 69a, Alvar 66) y 2) Amalgamado con el romance de *El quintado*.<sup>141</sup> Estas versiones tienen la parte correspondiente a *El quintado* con rima en *ea* y la correspondiente a *La aparición* con rima en *i* (Cossío-Maza, Pelayo p. 252).<sup>142</sup>

He aquí un ejemplo de la tradición oral actual correspondiente al primer grupo (rima en *i* sin cruces):

—¿Dónde vas, el caballero? —¿Dónde iré, triste de mí?

Voy en busca de mi dama días hace que la vi.

—No la busques, no la busques, muerta está que yo la vi,  
en su cabecera estuve y una vela le encendí;

sus manos son de alabastro, su garganta, de marfil

y el cajón en que la llevan forrado de carmesí;

la ermita donde la entierran es la ermita de San Luis.

Yo que me voy a mi cuarto, un bulto veí venir.

—No te asustes, caballero, no tengas temor de mí,

soy la linda de tu dama que en un tiempo te serví;

ojos con que te miraba, mi bien, no los traigo aquí,

brazos con que te abrazaba, a la tierra se los di.

Si tuvieras una amada amárasla como a mí,

si tuvieras una hija ponle el nombre de Beatriz,

para que al llamar por ella, mi bien, te acuerdes de mí.

—Adiós la flor de las flores, adiós, hermoso alhelí.

—Ya no traigo más licencia de mi Dios, sino hasta aquí

(Catalán 69a, 12).

El romance de Alfonso XII debe de estar calcado de alguna versión de tradición oral y completado con algunos detalles realistas. La versión que cita Menéndez Pelayo (M. Pelayo, p. 254) conserva la rima total en *i* del romance viejo, y creo que es la más cercana a la que debió ser la adaptación original:

<sup>141</sup> Versiones puras de *El quintado* en Gil 64, pp. 120-121; García Matos, 82; Pelayo, p. 367; versiones con contaminación incipiente en Catalán 69a, 551, 278, 365 a 369.

<sup>142</sup> La amalgama de estos dos romances es bastante explicable dado que sus temas se suceden en cierta manera. El regusto que la gente tiene por los sucesos trágicos hace que se pierda el final feliz (regreso a los brazos de su joven esposa) para reemplazarlo por el muy dramático de la aparición de la amada muerta.

—¿Dónde vas, rey Alfonsito? ¿Dónde vas, triste de ti?  
 —Voy en busca de Mercedes, que ayer tarde no la vi.  
 —Merceditas ya se ha muerto, muerta está, que yo la vi,  
 cuatro condes la llevaban por las calles de Madrid.  
 Al Escorial la llevaban y la enterraron allí  
 en una caja forrada de cristal y de marfil.  
 El paño que la cubría era azul y carmesí,  
 con borlones de oro y plata y claveles más de mil.  
 ¡Ya murió la flor de mayo! ¡Ya murió la flor de abril!  
 ¡Ya murió la que reinaba en la corte de Madrid!

Este romance conserva de las versiones antiguas de *La aparición* la pregunta y la noticia de la muerte (con los segundos hemistiquios de los versos largos idénticos), los condes, que allí la lloran y aquí la llevan, y la mención del marfil; de las modernas el lugar del entierro (adaptado), la caja forrada, el paño carmesí y la respuesta del caballero.

Las diferentes versiones de *Alfonso XII*<sup>143</sup> tienen, en su gran mayoría, las secuencias de ésta que se acaba de citar: pregunta, respuesta, noticia de la muerte y descripción del entierro. Al tradicionalizarse el romance, algunas versiones tomaron del romance viejo el episodio de la aparición de la difunta y lo integraron al nuevo tema:

Al entrar en mi palacio, una sombra negra vi;  
 cuanto más me retiraba más se venía hacia mí  
 (Gil 64, Cossío-Maza).<sup>144</sup>

—No temas, Alfonso XII, ni te asustes, ¡ay de mí!  
 que soy tu esposa Mercedes que me vengo a despedir  
 (*ibid.*).<sup>145</sup>

—Si eres mi esposa Mercedes, echa un brazo sobre mí  
 —El brazo no puedo darte, que a la tierra se lo di  
 (Cossío-Maza, Catalán 69a,  
 179).<sup>146</sup>

<sup>143</sup> Los textos que voy a citar son los siguientes: Gil 64, p. 105; Puig, p. 95; Díaz; Cossío-Maza, 252; Gil 31, p. 96; Córdova, I, p. 118; M. Pelayo, p. 254; Catalán 69a, 179, 180, 291, 292, 378, 424, 474, 651 y 627.

<sup>144</sup> Y, muy parecidos: Catalán 69a, 179, 561 y Puig.

<sup>145</sup> Semejantes, ver nota anterior.

<sup>146</sup> Muy parecido, Catalán 69a, 561.

—Si eres mi esposa querida, dirige un beso hacia mí  
 —Los labios que te besaban los gusanos dieron fin  
 (Catalán 69a, 561).

—Cásate, marido mío, cástate y no estés así;  
 la primer mujer que tengas estímalas como a mí;  
 la primer hija que tengas ponle rosas como a mí  
 (*ibid.* y Puig).

Los versos están casi calcados de los de *La aparición* e, incluso, en algunos casos, no hay esfuerzos por adaptarlos; los lazos estrechos que unen al romance viejo con el infantil han propiciado seguramente la entrada de estos motivos al romance de *Alfonso XII* una vez que éste empezó a sufrir los cambios que acarrea toda tradicionalización.

Otra de las formas de renovación es la ampliación de un motivo; esto se puede hacer remoldeando el romance aprovechando materiales ya existentes en otro romance; también aquí *La aparición* suministra la materia prima:<sup>147</sup>

Las señas de cómo iba, yo te las puedo decir  
*Alfonso XII* (Gil 64 y Puig),

las señas que ella tenía yo te las sabré decir  
*Aparición* (V. de Guevara, M. Pelayo, p. 252),<sup>148</sup>

su carita era de cera sus manitas de marfil  
*Alfonso XII* (Gil 64, Díaz),<sup>149</sup>

su carita era de Virgen, sus manitas de marfil  
*Alfonso XII* (Cossío-Maza),

su carita era de Virgen, su cabello de marfil  
*Alfonso XII* (Catalán 69a, 424),

<sup>147</sup> No hay que descartar la posibilidad de que la versión original de *Alfonso XII* ya tuviera esos motivos, pero, dado que no aparecen en la versión citada por Menéndez Pelayo, que he supuesto más cercana al original, los he considerado como préstamos posteriores.

<sup>148</sup> Semejante en Cossío-Maza, 241 y 248.

<sup>149</sup> También Puig.

su garganta es de alabastro y su cuello de marfil  
*Aparición* (Vélez de Guevara),

sus manos son de alabastro su garganta de marfil  
*Aparición* (Catalán 69a, 12),

la cara era de cera y los dientes de marfil  
*Aparición* (M. Pelayo, p. 300).

En *La aparición* y en la versión M. Pelayo de *Alfonso XII* se menciona el paño que cubre o forra la caja, y su color ("carmesí"), paño que, en algunas versiones de *La aparición* se convierte en pañuelo (M. Pelayo, p. 300) o en mortaja (Cossío-Maza, 241) y en *Alfonso XII* en vestido, velo, o manto:

el vestido era de seda, del color del carmençí  
 (Catalán 69a, 474),

el vestido que llevaba, de color del carmensil  
 (*ibid.*, 424),

y el velo que la cubría, de color de carmesí  
 (Gil 64),

y el velo que la cubría era un rico carmesí  
 (Díaz),

el manto que la cubría era un rico carmesí  
 (Cossío-Maza).

Al tomar de *La aparición* tanto el motivo de la descripción del cuerpo difunto (cara, manos, cuello) como el del paño que lo cubre, que en *Alfonso XII* se convierte a veces en prenda de vestir (velo, manto, vestido), aparece el germen para la ampliación del romance: la descripción de la reina muerta. La imaginación popular no se ejercita demasiado en la descripción del cuerpo y, en esta parte, se limita a barajar lo existente, añadiendo, si acaso, "cabello" o "de Virgen" (cf. *supra*), pero sí se puede ejercer más libremente en la ropa o adornos que lleva la reina, debido a su mayor diversidad; aquí es donde tiene lugar

la ampliación, porque la tentación de continuar la enumeración ya iniciada con la descripción de cara y manos, velo y vestido es casi irresistible (cf. enumeraciones ampliadas, *supra*, p. 155).

Aquí, en la enumeración, es donde se empieza a separar el poema de su forma original monorrima. Hay una cuarteta que figura en casi todas las versiones a continuación de la enumeración de cara, manos, vestido, que rompe la rima en *i* e inicia las enumeraciones en rima varia:

Los zapatos que llevaba  
eran de rico charol,  
que se los regaló Alfonso  
el día que se casó.

Esta cuarteta introduce un motivo nuevo que no está en *La aparición*, ni en la versión de Pelayo que se ha considerado más cercana al romance original: el motivo del regalo (y aquí interviene sin duda todo el entorno novelesco de la boda por amor de Alfonso y Mercedes). A partir de esta cuarteta, las coplas se multiplican ampliando y variando la enumeración del atavío de la reina:

Los pendientes que llevaba  
eran de un rico coral,  
que se los regaló Alfonso  
el día que empezó a hablar

(Catalán 69a, 378).

El anillo que llevaba  
era de un rico diamante,  
regalado por Alfonso  
la noche que fue su amante

(*ibid.*, 180).

El sombrero que llevaba  
era de un rico plumacho,  
que se lo regaló Alfonso  
la noche que entró en palacio

(*ibid.*, 627).

La nueva forma alcanza las prendas ya enumeradas en el romance y que la difícil rima en *i* impedía variar:

Y el traje que llevaba  
era de un rico percal,  
que se lo regaló Alfonso  
cuando se iba a casar

(*ibid.*, 378).

El traje que ella llevaba  
era de una rica seda,  
se lo regaló Alfonso  
la noche de la verbena

(*ibid.*, 292).

El velo que la cubría  
era rico tafetán,  
que se lo regaló Alfonso  
cuando se iba a casar

(*ibid.*, 291).

La fantasía, desbordada ante la posibilidad de enumerar y de variar, renuncia definitivamente a la veracidad histórica al componer la siguiente copla:

El velo que ella llevaba  
era de un rico tul,  
se lo regaló Alfonso  
la noche que dio a luz

(*ibid.*, 292),

y le supone a la reina un hijo que nunca tuvo.

El nuevo motivo del regalo del enamorado esposo afecta los motivos del romance original, que son objeto de una reelaboración en la misma rima que ya tenían, pero ahora en coplas paralelas a las de rima varia:

El traje que llevaba  
era de un azul turquí,  
regalado por Alfonso  
la noche que le dió el sí

(*ibid.*, 180).

El manto que la cubría  
era un rico carmesí  
regalado por Alfonso  
el día que la dio el sí

(Cossío-Maza).

Las posibilidades de ampliación, variación y cambio del romance se han multiplicado gracias a la intervención de la forma lírica, que ha impuesto la rima varia; el romance puede ahora seguir renovándose fácilmente sin el freno impuesto por la difícil rima en *í*; las coplas se multiplican ampliando los dos motivos básicos: el del entierro y el del dolor por la muerte de Mercedes. Así surgen una serie de coplas (paralelísticas o no) que aparecen en las distintas versiones:

El coche que la llevaba  
lleva los caballos blancos  
y la dama que va dentro  
parece la flor de mayo

(Gil 31, p. 96).

El manto que la envolvía  
era rico terciopelo  
y en letras de oro decía:  
ha muerto cara de cielo

(Gil 64).

Al subir las escaleras  
Alfonso se desmayó  
y la tropa le decía:  
—Alfonso, tened valor

(Catalán 69a, 424, 561).<sup>150</sup>

Los jardines de palacio  
ya no quieren echar flores  
porque se ha muerto Mercedes  
que era reina de las flores

(Puig).

Los caballos de palacio  
ya no quieren pasear  
porque se ha muerto Mercedes  
y luto quieren llevar

(Gil 64).

Las farolas de palacio  
ya no quieren alumbrar

<sup>150</sup> También *ibid.*, 180 y 627.

porque se ha muerto Mercedes  
y luto quieren guardar

(Díaz, Gil 31).<sup>151</sup>

Las campanas de la iglesia  
ya no quieren repicar  
porque se ha muerto Mercedes  
y luto quieren guardar

(Catalán 69a, 180, 561).<sup>152</sup>

Al abrirse, debido a la rima varia, *Alfonso XII* atrajo otras coplas sueltas, ya existentes, por ejemplo una, seguramente de los tiempos de la guerra carlista:

De los árboles frutales  
me gusta el melocotón  
y de los reyes de España  
don Alfonso de Borbón<sup>153</sup>

(Gil 64, Puig).<sup>154</sup>

La influencia de la lírica en este romance no se limita a lo antes expuesto. Aunque quedan versiones con la parte de rima en *í* que no admiten división estrófica, la mayoría, por influencia de las cuartetas líricas, ha adaptado formalmente la parte en *í* y todo el romance es fácilmente divisible en estrofas de 4 versos octosílabos.

En lo que se refiere a la monorrimia, la transformación formal alcanza muchas veces al poema entero. Las versiones con predominio de rima constante son escasísimas; parece que este híbrido romance-canción se va convirtiendo poco a poco en canción totalmente estrófica con rima varia. Cuando yo era niña la versión que se cantaba en Madrid era estrófica, pero predominaba la rima en *í*:

¿Dónde vas Alfonso XII,  
donde vas, triste de tí?

<sup>151</sup> Asimismo: Cossío-Maza, Puig, Catalán 69a, 291, 424, 561, 627.

<sup>152</sup> Así como *ibid.*, 424 y, semejante, *ibid.*, 627.

<sup>153</sup> Los niños suelen decir: "Alfonsito" y no el pomposo "Don Alfonso"; la copla sigue existiendo como copla suelta, o por lo menos existía cuando yo era niña; era una copla de *partisan* cantada por los niños monárquicos, aplicada en aquel entonces a Alfonso XIII.

<sup>154</sup> También Córdoba.

—Voy en busca de Mercedes  
que ayer tarde no la vi.

—Si Mercedes ya se ha muerto,  
muerta está, que yo la vi,  
cuatro duques la llevaban  
por las calles de Madrid.

Su carita era de cera  
y sus manos de marfil  
y el velo que la cubría  
era un rico carmesí.

Los faroles de palacio  
ya no quieren alumbrar,  
porque se ha muerto Mercedes  
y luto quieren guardar

(Díaz) .

Una versión navarra que le oí recientemente a una persona de mi misma edad decía:

¿Dónde vas Alfonso XII,  
dónde vas, triste de ti?  
—Voy en busca de Mercedes  
que hace años no la vi.

—Si Mercedes ya se ha muerto,  
ya la llevan a enterrar,  
cuatro duques la llevaban  
por la calle de Alcalá.

Su carita era de cera  
y sus dientes de marfil  
y el velo que la cubría  
de color de carmesí.

Los zapatos que llevaba  
eran de rico charol,  
regalados por Alfonso  
el día que se casó

(siguen varias coplas con  
rima varia) .

La rima *í* del romance en esta última versión está solamente en dos estrofas, la primera y la tercera; la segunda estrofa está remodelada sobre una ya existente, originaria del romance, pero cambiada a rima en *á*. En Asturias y en Valencia, según me han informado, es común esta segunda copla con rima en *á*, que rompe la monorrimia desde el principio.

La noción de la forma romance se pierde, y se pierde de tal manera que algunas versiones admiten, como colofón, coplas que ni siquiera son octosílabas, como ésta:

Adiós Mercedes,  
cara de rosa,  
¡que poco tiempo  
fuiste mi esposa!

(Gil 31, Catalán 69a,  
561).<sup>155</sup>

La versión cartagenera tiene además una copla paralela a la citada:

Adiós Mercedes,  
adiós clavel,  
¡qué poco tiempo  
te disfruté!

(Puig).

El romance de *Alfonso XII* es un buen ejemplo para mostrar cómo opera hoy la tradición. Los cambios ejercidos sobre la parte heredada son poco profundos (adaptaciones, ligeros cambios); el romance se revitaliza fundamentalmente gracias a la parte canción, abierta a todos los aires y capaz de admitir toda la vitalidad que late en la copla, la forma donde se manifiesta hoy el gran poder de creación de la poesía popular. Sin embargo, esta misma renovación lleva consigo el germen de destrucción del romance como tal (en lo que se refiere a sus características formales). La forma, heredada de la épica, quizás se esté perdiendo ante el empuje de la forma lírica, como se perdieron ya los temas épicos ante el empuje de los novelescos.

La canción narrativa tal vez sólo pueda salvarse si se libra de la estrecha prisión de la monorrimia, sin perderse en los veri-

<sup>155</sup> También en Puig.

cuetos del paralelismo enumerativo. El "romance" siguiente representa, a mi parecer, un intento logrado de una simbiosis fructífera entre forma lírica y tema, enfoque y estructura romancescos.

#### 4. UN ROMANCE CON FORMA LÍRICA: "LOS PEREGRINOS"

*Los peregrinos* es un romance compuesto en seguidillas de rima varia; su origen parece ser bastante moderno, ya que no hay ninguna versión recogida antes de este siglo. Su popularidad actual se debe a que fue armonizado por García Lorca y ha sido grabado en varios discos, con lo que su difusión aumentó notablemente. Antes de ser publicado, en 1937, entre las canciones armonizadas por García Lorca, ya figuraba en las colecciones de Ledesma (Salamanca, 1907), de Schindler (recogido en Jaén y Soria en 1929-31) y de Gil (Extremadura, 1930). He aquí la versión de Jaén:

Caminito de roma  
van dos romanos,  
porque han pecado siendo  
primos hermanos.

Sombrerito de hule  
lleva el mozuelo,  
y la peregrinita  
de terciopelo.

Y al llegar a palacio  
suben arriba  
y delante del Papa  
se le arrodillan.

Y el Papa les pregunta  
que qué querían;  
confesar un pecado  
que ellos tenían.

Y el Papa les pregunta  
que qué edad tienen;  
ella dice que quince  
y él diecinueve.

Y el Papa les ha echado  
de penitencia  
que no se den la mano  
hasta Valencia.

Y es el peregrino  
tan desinquieto  
que delante del Papa  
le ha dado un beso.

Y es la peregrinita  
tan vergonzosa,  
se le ha puesto la cara  
como una rosa

(Schindler, p. 102).

Otras versiones tienen el motivo de la envidia del Papa por el beso<sup>156</sup> y hasta el de las proposiciones indecorosas del Padre Santo<sup>157</sup> y casi todas acaban con que la peregrina tiene una niña en el camino de regreso. Algunas versiones tienen un estribillo:

Caminito de Roma  
van dos romanos  
porque han pecado siendo      —del aire—  
primos hermanos               —madre a la orilla—  
primos hermanos               —niña—  
(Schindler, 398 M)

Hacia Roma caminan  
dos pelegrinos  
a que los case el Papa       —mamita—  
porque son primos           —niña bonita—  
porque son primos           —niña—  
(García Lorca).

Caminito de Roma           —vida mía—  
van dos romanos  
que se han enamorado       —vida mía—  
primos hermanos  
(Gil 56, p. 32 M).

<sup>156</sup> García Lorca; Gil 31, pp. 22-23; Schindler 86, versión de Sarnago; Echevarría, 92.

<sup>157</sup> Ledesma, p. 161; Gil 31; Gil 56, p. 47; Pérez de Castro, p. 317 y Schindler, versiones sorianas.

A pesar de su indudable forma lírica, los cancioneros incluyen sin ningún empacho *Los peregrinos* en la sección de romances (Gil anota "romancesco"), y como romance se siente al leerla e incluso al oírla (aun en su versión andaluza por bulerías). Esto se debe a que posee varias características que se suelen asociar con los romances. Es una canción narrativa bastante larga; en general las versiones constan de varias estrofas,<sup>158</sup> con un promedio de 48 versos, que es más o menos el número de octosílabos que contiene un romance regular de tradición oral, pero no el promedio normal de las canciones, que rara vez pasan de las cinco estrofas (20 versos).

En el "romance" se narra una historia que comprende un episodio con varios incidentes; la presencia y secuencia de estos incidentes pueden variar según las diferentes versiones, pero sin afectar al argumento central. La ampliación o supresión de incidentes responde a la forma predilecta con que la tradición varía y recrea el romancero. Hay breves episodios en *Los peregrinos* que alargan la narración, por ejemplo la caída de la novia, en las versiones de García Lorca y Gil 56:

Al pasar por el puente  
de la Victoria,  
tropezó la madrina,  
cayó la novia

(García Lorca).

que en Gil 56 tiene otra copla ampliatoria:

La madrina se ríe  
y el novio llora  
al ver que se ha caído  
el bien que adora.

O bien la petición de limosnas, en la versión de Pérez de Castro:

—Niña, dile a tu madre  
dé una limosna,

<sup>158</sup> García Matos: 4; Schindler, vers. de Sarnago: 5; *ibid.*, vers. de Jaén: 8; García Lorca: 11; Gil 56: 11; Schindler, vers. de la Cuesta: 12; Ledesma: 12; Schindler, vers. de Langa del Duero: 16; Gil 31: 18; Pérez de Castro: 19.

para los peregrinos  
que van a Roma.

Así como la parada en la posada de algunas versiones castellanas:

Ya han llegadito al pueblo,  
piden posada,  
para la peregrina  
que está cansada.

—Siéntate, peregrina,  
descansa un rato,  
para besar la mano  
al Padre Santo

(Schindler, versión de La  
Cuesta, y semejante Ledesma.)

Otra nota romancesca es la localización inicial que se halla en todas las versiones: "Hacia Roma caminan/dos peregrinos..." y la enunciación del tema: "a que los case el Papa/porque son primos". La figura del Papa, en las versiones que contienen las proposiciones a la peregrina, recuerda mucho la del rey del romancero, que suele ser débil y muchas veces malvado. El tema de la peregrinación a Roma para obtener perdón por el pecado de incesto no constituye el tema de ningún romance, pero sí es un motivo en algunos:

Al Santo Padre de Roma iremos en romería  
y las penas del infierno él nos las perdonaría.

*Silvana* (Catalán 69a, 22).

No te dé pena, hija mía, que en Roma dispensa el Papa;  
te casarás con tu hermano y serás reina de España.

*Tamar* (Cossío-Maza, 4).

Y romancesca es desde luego la mezcla de narración argumental y narración ancilar. Es superfluo, para el hilo de la narración, el nombre de la niña:

Al llegar a Valencia,  
nació una niña  
y de nombre le han puesto  
Rosa María

(Ledesma y otras),

y el sombrero de los peregrinos, bordado que aparece en casi todas:

Dos plumas y plumajes  
lleva el sombrero  
y la peregrinita  
de terciopelo

(Ledesma).

Sombrerito de hule  
lleva el mancebo  
y la peregrinita  
de terciopelo

(García Lorca y otras).

Aun en una versión tan incompleta como la de García Matos, que sólo consta de cuatro estrofas, dos de ellas son narrativas argumentales y dos constituyen el bordado alrededor de la historia.

Puede que lo que más nos inclina a considerar *Los peregrinos* como un romance sea su calidad de canción narrada en 3ª persona. Sin embargo, pocos romances son así; en general todos poseen una buena parte de diálogo (cf. M. Pidal 53, I, p. 63). *Los peregrinos* tiene poquísimo diálogo (si atendemos al conjunto de las versiones); esto, unido a la narración en tercera persona, fincan el poema en el relato objetivo, contrabalanceándolo con la forma poética empleada. Se logra así dar al "romance" la libertad y la modernidad que proporciona el uso de una forma estrófica con rima varia, asegurando al mismo tiempo, mediante la objetividad del relato, el carácter narrativo del poema; esta objetividad es la base firme establecida por el poeta para poder construir sobre ella un romance con forma lírica.

## B. LA DIVISIÓN ESTRÓFICA

Algunos romances de tradición oral se dividen claramente en cuartetos octosilábicos; esto es, sin duda, una influencia lírica, ya que el romance no es estrófico, como lo han demostrado, entre otros, los estudios de Bello, Hanssen, Milá, Morley, Cirot y Menéndez Pidal (*apud* M. Pidal 53, I, pp. 122-123). Estos estudio-

sos han establecido, sin ninguna duda al parecer, la forma romancesca como una tirada de versos monorrimos sin división estrófica determinada.

La división en cuartetos octosilábicos que presentan algunos romances viejos no va más allá de finales del siglo xv y se debe a la música con que se cantaban los romances, la cual abarcaba 32 sílabas. En ese siglo y en el siguiente se compusieron varios romances ajustándolos a la música y otros se dividieron en dísticos romancescos (o cuartetos octosilábicos) para que coincidieran con la melodía; tan artificial fue esta división que, a menudo, la frase musical no concordaba con el sentido de los versos (cf. M. Pidal 53, I, p. 122).

## 1. POSIBILIDAD DE ESTROFISMO

Así como la música de los siglos xv, xvi y xvii influyó en cierta forma para que algunos romances se dividieran en cuartetos octosilábicos, la lírica actual influye en el mismo sentido en el romancero de tradición oral. La lírica moderna está, en su gran mayoría, dividida en cuartetos de versos cortos (coplas y seguidillas); esta cuarteta es su unidad (cf. Magis, pp. 465 y 477). Este cuartetismo tan predominante se manifiesta en el romancero haciendo que los romances se ajusten, por el sentido, a una división semejante. Para ver si esta influencia es general, es decir que no se ejerce sobre unas cuantas versiones de algunos romances, sino sobre una gran mayoría, he examinado tanto una colección de romances tradicionales<sup>159</sup> como cien versiones de un solo romance.<sup>160</sup>

En la colección López de Vergara menos de un 10% de las versiones acusa un cuartetismo total.<sup>161</sup> Las demás mezclan cuar-

<sup>159</sup> La recogida por Ma. Jesús López de Vergara, segunda flor de *La flor de la marañuela* (Catalán 69a, I, pp. 115 a 196) que contiene 29 romances representados por 110 versiones (exceptuó los números 105, 131, 132, 152 y 154, que no me parecen tradicionales).

<sup>160</sup> Versiones en castellano de *La condesita* impresas en tipo mayor (107 versiones) en M. Pidal 57-72, IV.

<sup>161</sup> Tres versiones de *Alfonso XII* (179, 180 y 181), tres de *La doncella guerrera* (175, 176 y 178), una de *La muerte de Elena* (172) y una de *Bernal Francés* (99).

tetas octosilábicas con dísticos y sextetas del mismo metro, aunque predominan las cuartetetas (59%). Además, la mitad de las versiones (55) tienen un número impar de versos largos, por lo que su división perfecta, aun sin atender al sentido, es imposible.

Las colecciones canarias, a las que pertenece ésta, eran las que presentaban una mayor probabilidad de cuartetismo, ya que en Canarias se cantan los romances intercalando un estribillo ("responder") cada dos versos largos,<sup>162</sup> pero, por lo visto, ni aun esta técnica ha podido influir de manera determinante para que los romances se dividan efectivamente en cuartetetas octosilábicas.

En las versiones de *La condesita* predominan los dísticos romancescos, pero, como en la citada colección canaria, también aquí se hallan mezclados con grupos de 3, 4, 5 y 6 versos largos. Un mismo motivo se puede tratar en formas diferentes; veamos, para ejemplificar, el comienzo del diálogo entre la condesa y el pastor:

-1- —¿De quién son esos caballos que sacan a pasear?  
 -1- —Estos caballos, señora, son del conde de Don Blas  
 (p. 168).

-1- —¿De quién son esos caballos que al agua vas a llevar?  
 -Del conde don Alejandro, que se trata de casar  
 -2- y hoy le matan las gallinas y hoy le cocían el pan  
 (p. 56).

-2- —Pajecito, si eres noble, me has de decir la verdad:  
 ¿de quién son esas mulas que sacas a pasear?  
 -1- —Estas son del conde Flores, mañana se va a casar  
 (p. 74).

-2- —Anda, dime pajecito, anda, dime la verdad:  
 ¿de quién son esos caballos que te mandaron cuidar?  
 -2- —Del conde Lara, señora, mañana se va a casar;  
 ya mataron el carnero, ya están amasando el pan  
 (p. 37).

<sup>162</sup> Cf. Pérez Vidal 48; en este artículo dice el autor: "...el romance queda así fragmentado en cuartetetas, que con frecuencia son verdaderas coplas" (p. 202).

- 1- —¿De quién son estas mulas marcadas con mi señal  
—Del conde Florez, señora, mañana se va a casar;
- 3- ya están los toros por vino, ya están amasando el pan,  
la carne ya está matada, la gente brindada ya (p. 72).
- 2- —Dígame usted, pajecillo, dígame usted con verdad:  
¿De quién lo son esas mulas que tan enjamadas van?  
—Son de la rey, mi señora, que la tratan de casar;
- 3- ayer la matan las carnes, hoy le están cociendo el pan  
y mañana en aquel día la sacarán a velar (p. 54).
- Por Dios le pido, mulero, lo que le puedo rogar,  
-3- que me niegue la mentira y me diga la verdad:  
¿de quién son aquellas mulas? nuevas llevan la señal
- 2- —Del conde el Arco, señora, que le llevan a casar;  
el carnero ya está muerto, la gente llamada está (p. 65).

Es decir, todas las combinaciones posibles en dos, tres, cuatro y cinco versos largos y dando uno, dos o tres versos a cada personaje. Este ejemplo confirma la opinión de Menéndez Pidal, respecto a la agrupación de los versos de un romance en grupos indeterminados.

## 2. LOS ROMANCES EN CUARTETAS

Si bien, como se acaba de ver, el cuartetismo no se ha impuesto en el romancero de tradición oral actual de una manera general, hay sin embargo, como se dijo arriba, un cierto número de romances que presentan, en algunas de sus versiones, una división estrófica. Esto es muy notable en los romances infantiles. Parece ser que el uso diario que se hace de ellos ha ido limando el texto de manera mucho más rápida que la que puede dar un uso temporal (fiestas religiosas, trabajos de recolección, romerías, etc.);<sup>163</sup> casi todos los romances infantiles son

<sup>163</sup> Dice Menéndez Pidal (M. Pidal 53, II, p. 385) que la última transformación de un romance y su último éxito es llegar a convertirse en juego de niños.

mucho más cortos que las versiones "adultas", porque suprimen muchos motivos o los concentran en unos pocos versos.<sup>164</sup> Al acortarse notablemente, el texto adquiere la misma extensión que cualquier canción común, y sin duda esto influye para que cada cuarteta tenga sentido completo, como sucede por lo general en la canción lírica. Además, algunos de estos romances los cantan alternadamente el corro y la niña que está en el centro; cada parte suele cantar un dístico romancesco con sentido cabal, lo cual contribuye a la conformación del texto.<sup>165</sup>

En resumen, se puede decir que la influencia de la lírica en la división estrófica del romancero actual es pequeña, ya que sólo alcanza a una minoría. Sin embargo, este rápido análisis de algunos textos ha arrojado luz sobre una característica mucho más generalizada: el predominio del dístico romancesco, que ahora examinaré.

### 3. EL PREDOMINIO DEL DÍSTICO ROMANCESCO

Ya en el romancero viejo aparece una tendencia al uso del dístico, quizás desarrollo de algo ya presente en la épica (cf. Cázares), reforzada en algunos casos por una primitiva redacción en pareados, y en otros por el período musical de 32 sílabas con el que se cantaron los romances a partir del siglo xv (cf. p. 232). Es de notar que muchos de los procedimientos utilizados por el romance se vierten, a menudo, en un molde de 32 sílabas, así la antítesis:

<sup>164</sup> Por ejemplo, *El conde Olinos* (Gil 64, p. 119) termina con la muerte de los amantes y toda la parte de las transformaciones se limita a una cuarteta sobre la rosa que nace de la tumba de la niña (otras versiones añaden una más sobre la tumba de él); *La doncella guerrera* (versiones canarias) describe los preliminares (lamentos del padre, decisión de ir a la guerra, objeciones paternas), pero resume lo que en otras versiones es la parte nuclear (pruebas de la doncella) en una cuarteta (por ejemplo Catalán 69a, 377); algunas versiones añaden otra cuarteta más (por ejemplo *ibid.*, 624); *El soldadito* (Canellada, pp. 50-51) concentra en 24 versos lo que las versiones de *Las señas del esposo* relatan en 60 o más.

<sup>165</sup> Esto sucede, por ejemplo, con *El soldadito* y con *Hilitos de oro*, según mi propia experiencia infantil.

Hijo, no miran a mí, porque ya soy viejo y cano,  
 mas miran a vos, mi hijo, que sois mozo y esforzado  
 (Wolf-Hofmann, 42a)

Todos se apearon juntos para el rey besar la mano;  
 Rodrigo se quedó solo encima de su caballo  
 (*ibid.*, 29).

Si cristiano te tornases, grande honra te haría;  
 y si así no lo hicieses, muy bien te castigaría  
 (*ibid.*, 96).

Ni pregunta por mesón, ni menos por hospital,  
 pregunta por los palacios del rey Carlos do está  
 (*ibid.*, 195).

y la enumeración:

...  
 que les bebíades el vino y les comíades el pan,  
 que les tomáis la cebada sin se la querer pagar  
 (*ibid.*, 70).

...  
 la una es de Oliveros, la otra de don Roldán,  
 la otra del esforzado Reinaldos de Montalván  
 (*ibid.*, 193).

También es frecuente que los romances comiencen o terminen con dísticos:

Buen conde Fernán González, el rey envía por vos,  
 que váyades a las cortes que se hacía en León  
 (*ibid.*, 17).

Ese buen Diego Laínez, después que hubo yantado,  
 hablando está sobre mesa con sus hijos todos cuatro  
 (*ibid.*, 28).

Por el val de las Estacas pasó el Cid a mediodía  
 en su caballo Babieca ¡oh qué bien que parecía!  
 (*ibid.*, 31).

Rey don Sancho, rey don Sancho, ya que te apuntan las barbas,  
quien te las vido nacer no te las verá logradas  
(*ibid.*, 40).

Domingo era de Ramos, la Pasión quieren decir,  
cuando moros y cristianos todos entran en la lid  
(*ibid.*, 183).

Así murió Caláinos, en Francia la natural,  
por manos del esforzado el buen paladín Roldán  
(*ibid.*, 193).

Honraronlo todos los moros desde que lo vieron llegar,  
grandes fiestas le hicieron con mucha solemnidad  
(*ibid.*, 194).

Bien lo ha visto el rey moro de las torres donde estaba,  
si miedo tenía de antes, mucho más allí cobrara  
(*ibid.*, 89).

No vayades allá, hijo, si mi maldición os venga  
que si hoy fuere la suya, mañana será la vuestra  
(*ibid.*, 77).

Luego se casó con ella, así muerta como está  
porque pudiesen sus hijos a sus reinos heredar  
(*ibid.*, 105).

No os metáis monja, señora, pues que havello no podéis  
que vuestro marido amado delante de vos lo tenéis  
(*ibid.*, 156).

En el romancero de tradición oral los ejemplos se multiplican, y el predominio del dístico romancesco es claro. Este predominio no sólo es notable en la parte heredada, sino también en las creaciones de factura posterior; las ampliaciones o adiciones abarcan a menudo 4 versos octosílabos; los ejemplos son numerosos:

Muchas versiones de *Gerineldo* seguidas por *La condesita* tienen estos versos de transición, de creación moderna:

Tengo juramento hecho por la Virgen de la Estrella,  
mujer que ha sido mi dama de no casarme con ella  
(M. Pidal 57-72, V., p. 121).

El romance *Las señas del esposo*, en su versión infantil de *El soldadito*, tiene un verso bastante incoherente: "y en la punta de la espada lleva un pañuelo bordés"; aunque "bordés" no significa nada (debe ser una deformación de *pañuelo de Morlés*), se asocia con "bordado"; para reforzar esta asociación, la tradición ha elaborado un dístico:

se lo bordé siendo niña, siendo niña le bordé,  
otro que le estoy bordando y otro que le bordaré  
(tradición oral).

P. Bénichou examina las diferentes versiones de *La muerte del príncipe don Juan* para resaltar los cambios que hace la tradición (ver Bénichou 68). Muchos de ellos consisten en dísticos; por ejemplo, algunas versiones montañesas describen así la entrada de la mujer:

Estando en estas palabras doña Rosa entró en la sala  
toda vestida de negro desde los pies a la cara  
(p. 104).

Las versiones judías extienden las señales de duelo a los tres personajes principales, con un dístico para cada uno:

Como eso oyera su padre echó mano a la su barba,  
pelóselo pelo a pelo, hasta que no dejó nada.  
Por aí pasó su madre, su madre la desgraciada;  
rogando iba a Dios del cielo trocase alma por alma.  
Por aí pasó su esposa, su esposa la desdichada,  
toda vestida de luto, y una sogá a la garganta  
(p. 117).

Los cruces con otros romances también suelen abarcar cuatro octosílabos; por ejemplo en el de *La condesita* unido con *Gerineldo*, hay un cruce con *La bastarda*:

Estando tres segadores segando yerba y cebada,  
está la hija del rey asomada a la ventana  
(M. Pidal 57-72, V., p. 202).

En el mismo romance, un dístico de *La doncella guerrera*:

Abran las puertas, mis padres, ábranlas de par en par,  
que si con honra he salido, con tanta o más vuelvo a entrar  
(*id.*, IV, p. 139).

En *El conde Alarcos* unos versos de un romance vulgar:

Las campanas y relojes en mil pedazos se hacían  
al ver los santos milagros que hace la Virgen María  
(Catalán 69a, 231),

y en el mismo, un cruce con *Silvana*:

Se paseaba la infanta en su corredor un día,  
si bien toca la guitarra, mejor romance decía  
(*ibid.*, 233).

La costumbre, bastante generalizada, de crear o recrear mediante cuatro versos octosílabos se debe muy probablemente al contagio con la manera de crear coplas, y aquí encontraríamos una influencia de la lírica; sin embargo no hay que olvidar que también influye la abundancia de dísticos en el romance, que ya se manifiesta, como se ha visto, en el romancero viejo. Así pues, creo que se debe ver, en este uso abundante del dístico en el romancero de tradición oral, dos influencias que se cruzan: el molde binario ya usado por el romancero viejo y la importancia poética actual de la cuarteta lírica.

Resumiendo todo lo que se ha dicho sobre la cuestión de la división estrófica en el romancero, si bien hay una tendencia muy fuerte a la división conceptual dístico a dístico en el romancero de tradición oral, la conciencia de la tirada romanesca no se ha llegado a perder más que en pocos casos.

### C. EL ESTRIBILLO

Se ha hablado antes (*supra*, p. 86) del estribillo romanesco y de sus características: por regla general el estribillo no produce una división conceptual (cf. romances canarios *supra*, p. 233); suele ser un mero aditamento musical con poca o ninguna relación temática con el poema que lo acoge, y no hay estribillo fijo para un determinado romance (como no hay to-

nada fija tampoco, cf. M. Pidal 53, II, pp. 366-368). Sin embargo, es interesante en sí esta intromisión de la lírica en el género romancesco, que, por lo que sabemos, no se remonta más allá de finales del siglo xv. Parece ser que, de acuerdo con los textos que se conservan, el estribillo es un aditamento extraño y escaso y se debe a adaptaciones para el canto. Pocos romances viejos lo tienen y sólo en algunas de sus versiones; por ejemplo, *La pérdida de Alhama* figura con estribillo (“¡Ay de mi Alhama!”) en los libros de música de Narváez (1538) y de Pisador (1552), así como en el de Fuenllana (1554); la versión 85a de Wolf (que es la de Pérez de Hita) también lo tiene; sin embargo no figura en la versión del *Cancionero de romances s/a*, ni en la del *Cancionero de 1550*, ni en la de la *Silva de 1550*; la versión de Timoneda recogida por Wolf (núm. 85) también carece de él. *El romance a la muerte del príncipe de Portugal* compuesto en 1491 por Fray Ambrosio de Montesino, no tiene estribillo original; sin embargo la versión de 1495 recogida por Gastón Paris y las tradicionales modernas tienen, cada dos versos largos, “Ay, ay qué fuertes penas, ay, ay qué fuerte mal” (cf. para todo lo anterior: M. Pidal 53, I, pp. 145-146). Menéndez Pidal opina que se refundió el romance para el canto, acortándolo y dándole estribillo. Éste parece ser el caso de los romances viejos con estribillo (*ibid.*, II, pp. 37-40).

En cuanto a los romances de tradición oral moderna, las versiones de romances con estribillo son bastante escasas. En las colecciones que manejo (exceptuando la de Canarias donde el estribillo es una característica regional; cf. Pérez Vidal 48), las versiones de romances con estribillo representan apenas un 12% del conjunto y sólo siete romances lo presentan con cierta frecuencia;<sup>166</sup> en los otros es meramente ocasional. Por ejemplo, de las 300 versiones de *La condesita* que figuran en el *Romancero Tradicional*, t. IV (M. Pidal 57-72, IV), sólo tres lo tienen (núms. 26, 215 y 247). Desde luego, aunque el porcentaje de romances con estribillo sea bajo en la tradición moderna, sí supera con mucho al del romancero viejo.<sup>167</sup>

<sup>166</sup> *Ay un galán...*, Mambrú, *La adúltera*, *Santa Catalina*, *Las señas del esposo*, *La malcasada*, *Los peregrinos*.

<sup>167</sup> Menéndez Pidal ha visto seguramente la tradición actual con esta perspectiva cuando afirma la rareza del estribillo en el romancero viejo y

Aunque no haya un estribillo fijo para cada romance (cf. *supra*, p. 87), es muy común que el estribillo elegido se haga rimar con el romance o que se seleccione uno con la misma rima, por ejemplo:

Estando la Catalina  
y viva el amor  
sentadita en el laurel  
y viva el andé

(Gil 31, 49M) .168

Bebe caballo roncero, bebe caballo ronzal,  
con el gavilán en gala, con el gavilán

(Marazuela, 180M) .

En los palacios del rey hay una yerba malvada;  
aquella que la pisare se quedaría baldada,  
*chiviriviri, morena, chiviriviri, salada*

(Córdoba, I, p. 42) .

Los responderes canarios se eligen, dice Pérez Vidal (Pérez Vidal 48, p. 198), de acuerdo con la rima del romance que se va a cantar. También Jovellanos hace la misma observación respecto a los romances asturianos usados en las danzas (*apud* Torner 71, p. 227). Esta adaptación del estribillo a la rima del romance representa un esfuerzo por integrarlo al poema; lo mismo representa la elección o creación de un estribillo relacionado con el tono del romance (cf. *supra*, p. 89), aunque esto sea mucho menos frecuente. El estribillo suele ser ajeno al romance, lo acompaña por razones musicales o prácticas (canto coreado, cf. *supra*, p. 89); la rima o el tono buscan justificar la anexión, una por el camino formal y el otro por el temático.

De las tres características líricas que se han examinado: rima varia, estrofismo y estribillo, sólo la primera llega a afectar al romance como tal. La división estrófica, cuando la hay, no per-

su abundancia en la tradición oral moderna (M. Pidal 53, I, pp. 145-147). También hay que señalar que yo sólo considero la tradición oral en lengua castellana, mientras que Menéndez Pidal se refiere a todo el romancero en las diversas lenguas y dialectos españoles.

<sup>168</sup> Escribo el romance en verso corto para destacar la posición del estribillo.

judica al romance, sino que conjuga la letra con la música con la cual se canta, haciendo coincidir la división conceptual con la musical; es cierto que así se corta en cierta forma el aliento expansivo, los motivos quedan encerrados en un molde de cuatro octosílabos y toda ampliación debe hacerse, no verso a verso (me refiero a verso largo), como era posible en la tirada, sino dístico a dístico; dado que ésta es la manera actual de creación popular (cf. abundancia de la cuarteta, p. 239) la restricción no tiene mayor importancia. Al mismo tiempo esta concentración de un motivo en cuatro versos cortos responde perfectamente al trabajo de la tradición oral, que recorta y reduce a su esencia el romance, aumentando su intensidad (cf. M. Pidal 53, I, p. 59). Por otra parte, la mera división estrófica no corta el hilo narrativo; las estrofas se suceden en su orden normal, unidas por la sucesión de acontecimientos.

El estribillo, que puede en ciertos casos acentuar la separación entre estrofa y estrofa, tampoco llega a afectar al romance; está demasiado fuera de tema para que desvíe la narración; no es más que un adorno musical que hace eco al romance por su rima o su tono (o ambos), pero está fuera de él, como fuera de él está realmente la música (prueba de ello, las muchas tonadas y los muchos estribillos con que se canta un solo romance).

La rima varia, en cambio, puede trastornar el género porque el romance que la adquiere puede transformarse. La monorrimia se identifica con la canción narrativa; la constancia de la rima relaciona un verso con el siguiente, todos ellos forman el bloque que es el poema. En cambio, la rima varia nos remite a la lírica actual, bien a la canción con coplas sueltas, con poca o ninguna relación entre ellas, bien a las canciones con coplas paralelísticas de cualquier tipo, en donde se varía, pero se repite una idea fundamental. En ambos casos la narración se reduce al mínimo. La intromisión de la rima varia en el romance hace que quede en suspenso el hilo narrativo, perdiéndose éste en el sortilegio de una enumeración variada. En casos como los de *La dama y el pastor* y *Alfonso XII* el relato queda anulado, poco o mucho, debido a la enumeración iniciada por el rompimiento de la monorrimia. Si este fenómeno se extiende, pronto se perderá la canción narrativa ante el empuje de la copla y

quizás el romancero se convierta en una serie de variaciones sobre un motivo, aislado de su contexto narrativo.<sup>169</sup>

#### D. OTRAS INFLUENCIAS FORMALES

##### 1. LA REPETICIÓN TEXTUAL DEL PRIMER VERSO EN EL TERCERO DE UNA CUARTETA OCTOSILÁBICA

En la primera parte de este trabajo (p. 46), señalo como una influencia lírica la repetición del primer verso en el tercero de una quarteta, por ejemplo:

Si doncella se la hurtamos al infante don García,  
si doncella se la hurtamos, doncella va todavía  
(Alonso Cortés 20, p. 215).

Esta clase de repeticiones no aparece en el romancero viejo, pero sí en la lírica, no sólo en la actual, sino también en la antigua: una jarcha:<sup>170</sup>

Si me quereses,  
ya nomne bono,  
si me quereses,  
darás me uno.

Jarcha núm. 59 (Frenk Alatorre 72, p. 122).<sup>171</sup>

Recogidas en el siglo xv:

No la debemos dormir,  
la noche santa,  
no la debemos dormir.

*Cancionero de Fray Ambrosio de Montesino* (Alín 165).

<sup>169</sup> Quizás, debido a este riesgo, las ampliaciones desmesuradas suelen producirse en el desenlace del romance, como una medida (no deliberada, desde luego) para preservar la narración (cf. *supra*, p. 158).

<sup>170</sup> Margit Frenk Alatorre hace notar en esta jarcha la repetición del primer verso después del segundo, así como la frecuencia de este esquema en la lírica popular hispánica (Frenk Alatorre 72, p. 65, nota 64).

<sup>171</sup> Se trata de una de las tres jarchas publicadas por H. Schirmann en 1969. Cf. Frenk Alatorre 72, p. 122, nota 10.

Quita allá, que no quiero,  
falso enemigo;  
quita allá, que no quiero  
que huelgues conmigo.

Álvarez Gato (Alín, p.  
348).

En el siglo XVI:

No puedo apartarme  
de los amores, madre,  
no puedo apartarme.

*Cancionero musical de  
Palacio* (Alín 131).

Que miraba la mar  
la malcasada,  
que miraba la mar  
cómo es ancha y larga.

*Romancerillos de la Bi-  
blioteca Ambrosiana* (Alín  
628).

La construcción se mantiene en el XVII:

Si queréis que os enrame la puerta,  
vida mía de mi corazón,  
si queréis que os enrame la puerta,  
vuestros amores míos son

(Correas, Alín, p. 746).

Algunas seguidillas la utilizan:

Toda va de verde,  
la mi galera,  
toda va de verde  
de dentro i fuera

(Correas, Alín, p. 740).

Mariquita me llaman  
los arrieros,  
Mariquita me llaman,  
voyme con ellos

(Lope de Vega, Frenk  
Alatorre 66, 115).

En la lírica actual el esquema sigue vigente en los metros y combinaciones más usuales:

Ay los higos, los higos, los higos,  
 Ay los higos que den tus higueras;  
 Ay los higos, los higos, los higos,  
 Ay los higos que se han vuelto brevas

(Gil 66, p. 67).

No puedo subir la cuesta,  
 morena de mi regalo;  
 no puedo subir la cuesta,  
 si no me alargas la mano

(Vergara 32, p. 159).

Toma las habas verdes,  
 que tómalas allá;  
 toma las habas verdes,  
 ¡Y a mí que se me da!

(Gil 66, p. 53).

Y éstas son las saltonas,  
 y éstas son ellas;  
 y éstas son las saltonas,  
 las de mi tierra

(Díaz, 1130).

Ya no va la niña  
 a cerner la harina;  
 ya no va la niña  
 la niña garrida

(*ibid.*, 1567).

Puesto que esta construcción particular está documentada en la lírica desde las jarchas hasta nuestros días, y en el romancero sólo aparece en la tradición oral moderna, podemos suponer una influencia de la primera sobre el segundo.

Ahora bien, cabe preguntarse por qué este esquema repetitivo, que se halla abundantemente en la lírica antigua, no penetró en el romancero viejo y sí en el de tradición oral moderna. Una de las razones quizás sería que los versos repetitivos abundan más en el romancero de tradición oral. Como ejemplo de tal aseveración se pueden comparar dos versiones del mismo romance, recogidas una en el siglo xvi y otra en la actualidad:

*Romance del rey moro que perdió Valencia*

—Alá te guarde, señora, mi señora doña Urraca.  
 —Así haga a vos, señor, buena sea vuestra llegada,  
 siete años ha, rey, siete, que soy vuestra enamorada  
 —Otros tantos, ha, señora, que os tengo dentro de mi alma.  
 Ellos estando en aquesto, el buen Cid que asomaba.  
 —Adiós, adiós, mi señora, la mi linda enamorada,  
 que del caballo Babieca yo bien oigo la patada...

(Wolf-Hofmann, 55, vs.  
20 a 26).

—¿Me dirías, buena niña, cómo estás tan descuidada?  
 —Mi padre está en la pelea, mi madre al lecho descansa,  
 y mi hermano mayor lo han muerto en la campaña.  
 —¿Me dirías, buena niña, qué ruido es que sonaba?  
 —Son los pajes de mi padre que al caballo dan cebada.  
 —¿Me dirías, buena niña, adónde van tantas armas?  
 —Son los pajes de mi padre que vienen de la campaña...

(Wolf-Hofmann, 129, tra-  
dición oral, vs. 12 a 18).

El diálogo del moro y la niña consta de siete versos largos en ambas versiones. El romance viejo no tiene una sola repetición textual de versos cortos, en cambio, la versión de tradición oral tiene dos, una triple: "me dirías, buena niña" y una doble: "son los pajes de mi padre".

Examinando versiones de otros romances, encontramos, por ejemplo, en *Gerineldo* el verso: "Gerineldo, Gerineldo" que no se repite en las versiones recogidas en el siglo xvi (Wolf-Hofmann, 161 y 161a), pero que en las recogidas por Cossío-Maza de la tradición moderna se repite tres veces en una (núm. 66) y dos en otras (núms. 67 y 70). En *La adúltera* (Wolf-Hofmann, 136 y 136a) no hay repetición textual de versos en el diálogo entre marido y mujer; en la inmensa mayoría de las versiones actuales se repiten varios versos (por ejemplo Catalán 69a, 104). Quizás esta clara tendencia del romancero de tradición oral moderna a la repetición textual propició la adopción del esquema repetitivo lírico. Otra razón que se podría invocar sería la preponderancia de la lírica actual como género dominante en la poesía popular, cosa que no sucedía en los siglos xv y xvi cuan-

do, además, las diferencias entre los dos géneros (romancero y lírica) eran mucho más marcadas.

## 2. LA ALITERACIÓN Y EL PARALELISMO FÓNICO

La tendencia del romancero de tradición oral a la repetición, que se ha hecho patente a propósito de la repetición textual de un verso, es también notable en cuanto a la repetición de palabras de una misma familia (*supra*, p. 42). Desde luego, en el romancero viejo ya hay una tendencia muy marcada a utilizar la figura etimológica:

toca llevaba tocada ...  
(Wolf-Hofmann, 74),

como rosa en el rosel ...  
(*ibid.*, 145),

criadas y por criar ...  
(*ibid.*, 30a).

y, aunque no tan frecuente, la repetición de palabras semejantes fónicamente se extiende a todo el verso largo:

por su camino adelante empieza de caminar  
(*ibid.*, 165).

Este tipo de repeticiones se agudiza en tradición oral, en donde los ejemplos son numerosos:

Caminante que camina olvida su caminar  
(M. Pidal 39, p. 142).

Preso llevan al rey conde, preso, bien aprisionado  
(Catalán 69a, 394).

...

otro se le volvió moro, moro de la morería  
(*ibid.*, 68).

¿Para qué afila cuchillos, cuchillos tan afilados?  
(Cossío-Maza, 2).

Marcha, Marbuenita, marcha, marcha, si quieres marchar  
(*ibid.*, 143).

Hemos visto en la primera parte (*supra*, pp. 33-37) cómo el gusto por la repetición y por el juego semántico y léxico es muy propio de la lírica; quizás este manejo de la lengua (unido al uso frecuente de la figura etimológica en el romancero) ha sido un factor importante para el uso de la aliteración en el romancero de tradición oral.

En donde la influencia de la lírica me parece muy obvia es en los versos paralelísticos variados por aliteración (ver *supra*, p. 42) que no existen en el romancero viejo, pero sí en el de tradición oral; me refiero a versos como los siguientes:

Palabra no se decían, palabra no se dijeran  
(Catalán 69a, 126),

bebe, caballo rontero, bebe, caballo ronzal  
(Marazueta, p. 341),

cantando el pío, pío, cantando el pío, pa  
(Cossío-Maza, 119).

En la lírica, donde se observa frecuentemente una preferencia por el juego con los sonidos, hay muchos ejemplos de este tipo de variaciones fónicas en que se repiten una serie de sonidos, cambiando uno de ellos. Esto se presenta en los estribillos con mero carácter rítmico y musical, por ejemplo:

ocairí, ocairá  
(Díaz, 1366),

airí, airá  
(*ibid.*),

mirusí, mirusá  
(García Matos, 133),

al son chiribrín  
al son chiribrón  
(*ibid.*, 253),

pero también en las coplas que funcionan como estribillos, que son generalmente más repetitivas, debido precisamente a dicha función (ver *supra*, p. 36), como, por ejemplo:

que qué hay de particulillo,  
que qué hay de particular...

(Díaz, 1332) .

La tarara sí,  
la tarara no...

(Gil 64, p. 83) .

...  
me vas a matar,  
me voy a morir...

(Díaz 731) ,

y también, aunque menos frecuentemente, en coplas sueltas:

Un imposible me mata,  
por un imposible muero...

(R. Marín 29a, 316) .

Salero, viva el salero,  
salero, viva la sal...

(R. Marín 29a, 114) ,

ausentillo, ausentillo,  
ausente, ausente...

(*ibid.*, 585) .

Es posible que este tipo de paralelismo con variación fónica haya tenido su origen en los estribillos meramente musicales y se haya extendido después a las coplas, propiciado por la inclinación de la lírica al juego con palabras y sonidos, y que desde la lírica haya pasado al romancero de tradición oral.

## II. INFLUENCIAS TEMÁTICAS Y TEXTUALES

### A. ALGUNOS TEMAS Y MOTIVOS

Se ha visto antes (pp. 177 ss.) cómo el romancero ha contribuido a la temática de la lírica; se verán ahora algunos ejemplos de temas líricos utilizados en los romances.

Para el romancero viejo se pueden citar dos romances en particular: *El prisionero* (Wolf-Hofmann, 114) y *Fontefrida*

(*ibid.*, 116). En *El prisionero* hay una descripción de la primavera, tomada seguramente de una maya medieval, y las versiones de tradición oral han ido incorporando a través del tiempo elementos también tomados de este tipo de canciones (cf. *supra*, p. 183). *Fontefrida*, como lo ha expuesto Asensio, utiliza motivos de la canción de mayo y de las fiestas primaverales. Ambos romances se cruzan muchas veces gracias al ambiente y motivos líricos semejantes (ver Asensio, p. 277).

Por otra parte, la aparición de los temas de la primavera y de la tórtola viuda no se limita a los dos romances mencionados. Bien tomada del romance del *Prisionero*, bien directamente de mayas y marzas, la mención de mayo aparece en otros romances, como una escena introductoria;<sup>172</sup> esto tiene lugar sobre todo en aquellos romances que hablan de una guerra, como *La condesita*, *La doncella guerrera*, *El quintado*, y en versiones de otros romances que introducen este motivo, como *La vuelta del navegante*:

Quando el trigo está en espina y el lino está echando flor,  
estaba en conde de Lara, estaba el conde Mayor...

*La doncella guerrera*  
(Cossío-Maza, 272).

Mes de mayo, mes de mayo, cuando los grandes calores,  
cuando los toritos bravos, los caballos corredores,  
cuando las muchachas rubias se van tras de sus amores.  
Grande guerra...

*La condesita*  
(M. Pidal 57-72, IV, pp.  
221-222).

Mes de mayo, mes de mayo y mes de la primavera,  
cuando los pobres soldados marchaban para la guerra.

*El quintado*  
(Cossío-Maza, 250).

Mes de mayo, mes de mayo, mes de grande calor,

<sup>172</sup> Hay aquí seguramente una remota influencia de ciertos poemas trovadorescos que se iniciaban con una descripción del paisaje. Cf. Frenk Alatorre 72, p. 100 y nota 40.

cuando la paja cría el grano y el vino andaba en flor,  
toda la gente manceba va a servir al rey Señor.

*La vuelta del navegante*  
(M. Pidal 57-72, III, p.  
59).

La tórtola que bebe el agua turbia aparece en coplas americanas:

Yo soy paloma del cerro  
que voy bajando a la aguada:  
con las alitas la enturbio  
por no tomar agua clara

Carrizo, *Canc. de Salta*  
(citado por Torner en  
Torner 66, p. 92 donde la  
relaciona con *Fontefrida*).

¿Que pajarito es aquél  
que ha bajado a beber agua,  
que con el pico la turbia,  
por no beberla tan clara?

(Frenk Alatorre-Jiménez  
de Báez, 34).

Marcel Bataillon opina, contra Torner, que la copla recogida por Carrizo no proviene del romance de Fontefrida, sino de la lírica culta, donde el tema de la tórtola viuda que enturbia el agua es sumamente común (cf. M. Bataillon). Así pues, habría que considerar como un cruce con lírica los versos incorporados a dos versiones canarias de *La muerte ocultada*:

¡Yo soy la tórtola triste, la que posó en la retama,  
la que bebió el agua turbia pudiéndola beber clara!

(Catalán 69a, 440),

puesto que, como lo demuestran las coplas americanas, el tema de origen culto ha pasado a la lírica popular.<sup>173</sup> Otros temas

<sup>173</sup> En la lírica popular española no he hallado coplas semejantes a las americanas citadas; hay, desde luego, menciones de la tórtola triste: "En un troncón caduco / seco y sin rama / la pobre tortolilla / se lamentaba" (Díaz, 1060); "Aunque me ves que canto / yo tengo el alma / como la tortolilla / que llora y canta" (Lafuente, I, p. 173).

líricos son admitidos por el romancero; por ejemplo, la enramada, costumbre popular, aparece en varias coplas:

¿Dónde vas con el carro  
y el par de bueyes?  
—Para enramar tu calle  
voy por laureles

(Fernández Núñez, p.  
150).

Dame la mano de amores  
que me la tienes mandada;  
por la mañana verás  
un ramito a tu ventana

(Marazuela, p. 277)

¿Quién te echaremos de mayo  
que te enrame y corte flores?  
Te echaremos a Tomás  
que vive por tus amores

(García Matos, 338).

Échame la enramada  
de albaricoques;  
¡Ojalá me la echaran  
todas las noches!

(Gil 56, p. 128).

Las versiones canarias de *La adúltera* utilizan el motivo:

Levantándome yo, madre, la mañana de Ascensión,  
hallé mi calle enramada con el naranjo y la flor;  
no me la enramó villano, ni aguelilla, ni halcón,  
que me la enramó don Carlos, un nieto del Emperador

(Catalán 69a, 17).

Levantábame yo, madre, mañanita de Ascensión,  
hallé mi puerta enramada con el laurel y la flor

(*ibid.*, 102).

De mayor alcance es la influencia del dictado tópico, ya que ha dado lugar al nacimiento de un subgénero romancístico: los romances de los pueblos (cf. *supra*, p. 133). Las coplas geográ-

ficas abundan en la tradición oral actual, y lo mismo se refieren a una región, que a una ciudad, a un barrio o aun a varias regiones o ciudades:

En Calanda venden cocios;  
en Alcorisa, pucheros;  
en Alcañiz, buenas chicas  
y en Caspe, buenos mancebos

(R. Marín 51, 8115).

Para caras bonitas,  
La Macarena.  
Para cuerpos garbosos,  
las trianeras.  
Para buen pelo,  
San Roque, San Bernardo,  
y el Barrezuelo

(*ibid.*, 7865).

La mejor calle de Osuna  
es la calle de Aguilar,  
donde está el sol y la luna  
y el Alforí de la sal

(*ibid.*, 7895).

Campana, la de Toledo,  
iglesia, la de León,  
reloj, el de Benavente,  
y rollo, el de Villalón

(*ibid.*, 8124).

Ya Correas, en su *Vocabulario*, recoge algunos de estos dictados tópicos muy semejantes a los actuales, por ejemplo:

Pan del Almendralejo,  
y mozas de los Santos,  
y la borricada  
de Fuente de Cantos

(Correas, p. 459).

En Azuaga, lechones,  
y en Berlanga, melones

(*ibid.*, p. 121).

En Salamanca, estudiantes,  
y en Medina, plateros  
y en Ávila, caballeros

(*ibid.*, p. 128).

y éste, casi idéntico al arriba citado (R. Marín 51, 8124):

Campanas de Toledo,  
iglesia de León,  
rollo de Écija,  
reloj de Villalón

(*ibid.*, p. 371).<sup>174</sup>

Inspirados en coplas como las citadas, nacen los "romances de los pueblos", largas retahilas que detallan las virtudes, defectos o cosas notables de los diversos pueblos de la región; suelen ser monorrimos, aunque algunos tienen trozos en distintas rimas, producto seguramente de interpolaciones,<sup>175</sup> y mezclan generalmente las enumeraciones rápidas con alguna que otra descripción o anécdota, por ejemplo:

En Almendralejo, trigo; en Villafranca, cebada;  
en los Santos, buenas mozas, pero están muy lastimadas  
de subir aquellas cuestas a llevar el pan a Zafra.  
En Zafra, los mercaderes, donde está el oro y la plata...

(Gil 31, p. 62).

La versificación es a menudo irregular:

... En Valdeprado, vinateros  
que con sus mulas y machos acarrean agua y vino a los pueblos,  
engañan a las mujeres, se les comen los torreznos,  
y a los infelices hombres les ponen los cuernos

(Schindler, p. 74),

y se recurre bastante a la burla gruesa:

<sup>174</sup> No indica Correas si estos dictados se cantaban, como sucede hoy con la gran mayoría de los de cuatro versos; sin embargo es muy probable que así fuese. Cf., a este respecto, Frenk Alatorre 61.

<sup>175</sup> Por ejemplo, el recogido por Ledesma tiene 110 versos con rima en *ea* en los pares e, intercaladas, cuartetas y sextetas con diversas rimas, que suman 48 versos.

Ahí había un don Bernardo que era muy grande putero.

...

En Navabellida, iglesias, me cago en sus cementerios

(*ibid.*)

En la Fuente del Maestre, la condición de la cabra

(Gil 31, p. 62).

Estos "romances" parecen ser propios de cantores profesionales que recorren la región halagando a unos pueblos, burlándose de otros, contando a veces pequeñas anécdotas sobre algún vecino y haciéndose eco de cuanto dictado tópico encuentran.<sup>176</sup> Para dar unidad a su canción recurren a la forma romance, lo que les permite quitar y meter versos según las necesidades del momento, el auditorio, etc., cosa mucho más fácil de hacer en la tirada que en la canción estrófica, y en las composiciones monorrimas que en las de rima varia.<sup>177</sup>

## B. LOS CRUCES TEXTUALES

Las interpolaciones textuales de la lírica en el romancero se adaptan o no en metro, rima o tema, como se verá a continuación.

Generalmente el metro de la copla de la cual se toman los versos coincide con el del romance o romancillo, por ejemplo:

*La perdiz se coge al vuelo  
y la liebre a la carrera;  
la mujer de 15 a 20  
se coge de otra manera*

(Vergara 32, p. 150).

*De conejos y perdices traiba la centura llena,  
la perdiz la cogió al vuelo, el conejo a la carrera*

*La serrana* (Catalán 69a, 31).

<sup>176</sup> Así se puede ver en el romance recogido por Gil, que se acaba de citar, y que dice en sus últimos versos: "Y aquí estoy en Badajoz, el mejor pueblo de España, / esperando algunos cuartos por *La toná de la Rambla*" [nombre del romance].

<sup>177</sup> Y aquí tenemos un caso inverso al de *Los peregrinos* (ver *supra*, pp. 227-231): la forma romancesca con un tema propio de la lírica, como son los dictados tópicos.

*Por una ventana  
que al campo salía  
yo daba voces y la madre de mi alma  
no me respondía*

(Molina, p. 148).

No lo dijo nadie mis ojos lo oían  
*por una ventana que al campo salía*

*La malcasada* (Gil 31, p. 96).

En algunos casos los romances están interpolados con versos líricos de metro diferente; estas interpolaciones suelen estar al final del poema y a veces constituyen una especie de colofón; por ejemplo, el romance de *Sta. Catalina* (octosilábico), tiene al final dos coplillas paralelísticas hexasilábicas:

Santa Catalina,  
cabellos de oro,  
mataste a tu padre  
porque era moro

Santa Catalina,  
cabellos de plata,  
mataste a tu madre  
porque era falsa

(M. Pelayo, p. 306)

(Las coplas, R. Marín 51, 95).

En lo que se refiere a la rima, es común que la de la canción o copla sea igual a la del romance; por ejemplo, una versión canaria de *La muerte del príncipe don Juan* (Catalán 69a, 530) con rima en *aa*, acoge la siguiente copla (sólo cambia *morado* por *amarillo*), también de rima *aa*:

De negro viste la viuda,  
de morado la casada,  
de encarnado la soltera,  
de verde la enamorada

(Berrueta, p. 212).

Si la rima de la copla es diferente, puede sufrir o no una adaptación al integrarse al romance. La copla siguiente es una redon-

dilla con rimas cruzadas; ninguna de ellas corresponde a la rima del romance (*La condesita*, rima en *á*), por lo cual sufre una adaptación doble: se deshace la rima entre los versos impares y se cambia a *á* la de los pares:

Mi marido es mi marido,  
que no es marido de nadie;  
la que quisiere marido  
vaya a la guerra y lo gane

(R. Marín 51, 3620).<sup>178</sup>

que mi maridito es éste, nadie me le ha de quitar;  
la que quiera maridito vaya a la guerra a ganar

(M. Pidal 57-72, V, p. 160).

Otras veces la rima original prevalece como en estos versos sobre el amor primero integrados a *La condesita*:

...  
que los amores primeros son muy malos de olvidar.  
*Yo comí de la retama y de la flor del romero,*  
*no hay bocado más amargo que olvidar amor primero*

(M. Pidal 57-72, V, p. 241).<sup>179</sup>

...  
que amores de largo tiempo son muy malos de olvidar.  
*Son muy malos de olvidar, muy malos de olvidar son,*  
*porque han echado raíces al lado del corazón*

(Cossío-Maza, 84).<sup>180</sup>

En ambos casos la copla viene a cuento, en el primero como una reiteración de lo dicho, en el segundo como una explicación. No siempre es éste el caso, ya que es bastante común que las interpolaciones sin adaptación de rima tampoco se adapten automáticamente y entonces desentonan en el romance, sintiéndose

<sup>178</sup> Esta copla es la versión femenina de la que dice: "Mi morena es mi morena ..." etc. (Vergara 21, p. 103).

<sup>179</sup> En R. Marín 29a, 1124: "Ni palillos de retama / ni las flores del romero; / no hay bocado más amargo / que olvidar amor primero".

<sup>180</sup> "Amores de largo tiempo / qué malos de olvidar son / porque han echado raíces / en medio del corazón" (R. Marín 51, 6035).

como cuerpos extraños a él adheridos; esto sucede generalmente al final del poema. Es claro que hay casos en donde hay algún débil lazo que une copla y romance, como, por ejemplo, una versión de *La condesita* (rima en *á*) que pone en boca del conde los siguientes versos:

—Vámonos a Veracruz, a ver el mar y las olas,  
y a ver los barcos del río con banderas españolas

(M. Pidal 57-72, V, p.  
98).<sup>181</sup>

Aunque la copla desentona, no deja de tener un ligero punto de contacto temático con el romance, puesto que en otras versiones el conde dice: "ya me voy con la mi infanta..." (por ejemplo, *ibid.*, p. 172), o algo semejante, con lo que la irrupción de la copla está justificada en cierta forma.

Pero en otros casos los versos líricos están fuera de tema; la versión 110 del mismo romance que se acaba de citar (M. Pidal 57-72, IV, p. 110) tiene al final una canción con cuatro coplas pentasilábicas<sup>182</sup> sin ninguna conexión temática con el romance. La total lejanía entre romance y copla, o coplas finales, se puede ver muy claramente en esta versión de *El quintado*:

Sombra negra, sombra negra, qué mala suerte he tenido  
que te he venido a encontrar en el medio del camino.  
—Alcánzame un vaso de agua que vengo muerto de sed.  
—No tengo vaso ni copa con qué darte de beber,  
sólo tengo mi boquita que es más dulce que la miel

(Catalán 69a, 609).<sup>183</sup>

<sup>181</sup> Se trata de una copla recogida por Rodríguez Marín, con ligeras variantes: "Vámonos a Cartagena, / a ver el mar y sus olas, / a ver los barcos del rey / con banderas españolas" (R. Marín 51, 8027).

<sup>182</sup> "Si algún chiquillo / te hace el amor ..." Ver, por ejemplo, Córdova, I, 170.

<sup>183</sup> No he hallado la canción en la tradición española, pero sí en la judía: "Dadme un poco de agua / que yo me muero de sed. / —No tengo taza ni jarro / ni con qué daros a beber. / —Dadme con vuestra boquita / que es más dulce que la miel" (M. Pelayo, p. 424). Con algunas variantes, se halla también en la lírica mexicana (*Cancionero folklórico de México*, I, 1750).

Esta clase de cruces obedece a asociaciones no temáticas difíciles de discernir y se sienten totalmente extrañas al romance.<sup>184</sup>

Por lo general, aunque los versos que se toman de la lírica no se adapten a la rima del romance, sí se varían para adaptarlos al relato, cuando ello es necesario. La adaptación puede consistir en toda clase de modificaciones, por ejemplo un cambio de persona:

copla:

Yo me subí a un alto pino :  
por ver si la divisaba :  
lo que divisé fue el polvo :  
del coche que la llevaba :  
(R. Marín 51, 3418)

romance: 185

Se ha subido a un alto pino  
por ver si los divisaba  
lo que divisó fue el polvo  
del coche que los llevaba  
*La condesita*  
(M. Pidal 57-72, IV, p.  
164),

o de sujeto:

Estaba la reina mora :  
(R. Marín 51, 7842)

Estaba una señorita  
*La adúltera*  
(Catalán 69a, 104).

De impersonal a personal:

La perdiz se coge al vuelo :  
(Vergara 32, p. 150)

La perdiz la cogió al vuelo  
*La serrana*  
(Catalán 69a, 31).

También puede haber una mayor reelaboración, por ejemplo la copla citada por Correas:

Si queréis que lo diga, dirélo,  
mas habéismelo de pagar,

<sup>184</sup> El *Romancero tradicional* en los tomos IV y V (M. Pidal 57-72) usa bastardilla para las interpolaciones líricas que se sienten fuera de tema, pero no así para aquellas que tienen alguna justificación para entrar en el relato, aunque éstas se señalen, junto con las anteriores, en el índice del tomo V (p. 264) como interferencias del Cancionero (hay que anotar que no siempre se consignan los cruces textuales con la lírica, como por ejemplo los versos sobre el amor primero arriba citados).

<sup>185</sup> Escribo este romance en versos cortos para evidenciar los cambios con respecto a la copla.

por cada palabra un cuarto  
y por cuatro, medio real

(Correas, p. 284),

se incluye en una versión actual de *La condesita* y se amplía:

Dime por Dios, pajecillo, dime por Dios la verdad;  
no me la digas de balde, que te la quiero pagar:  
por cada palabra un cuarto y por cuatro, medio real  
y por ocho, un real entero; está la cuenta cabal

(Schindler, p. 48).

Otras coplas no necesitan adaptación para que entren sin chocar en el romance. El mejor ejemplo es la copla arriba citada (p. 256) sobre los colores que viste la mujer según su estado; el romance dice en los versos anteriores:

Dígame, suegra querida, dígame, suegra del alma,  
¿de qué se visten las viudas cuando salen de ocupadas?

(otras versiones dicen: "las reinas"), la contestación tradicional suele ser:

—Unas se visten de negro, otras se visten de grana

En esta versión, la contestación habitual se reemplaza por la copla "De negro viste la viuda...", que responde perfectamente a la pregunta formulada sin necesidad de cambio alguno.

La inclusión de las coplas obliga a veces a modificaciones en los versos que siguen a la interpolación; como un ejemplo citaré una versión canaria de *La adúltera*, que acoge la segunda parte de una copla sobre la guerra de Marruecos (copla que a su vez toma del romance sus primeros versos). La copla dice:

Estaba la reina mora  
sentadita en su balcón,  
esperando que pasara  
el segundo batallón

(R. Marín 51, 7842).

Esta versión particular del romance, debido a la coincidencia textual de los primeros versos, admite los dos últimos:

Estaba una señorita sentadita en su balcón,  
esperando que pasara el segundo batallón

(Catalán 69a, 104),

pero, al hacerlo, debe modificar el verso siguiente para una mejor coincidencia con la interpolación, y así lo que en otras versiones es: "pasó allí un soldado..." (Cossío-Maza, 124), "pasó un soldado y le dijo..." (Catalán 69a, 399), es en ésta: "pasó un soldadito solo...", es decir, se opone este *único* soldado a ese batallón que la muchacha esperaba ver pasar. La modificación es mínima y no tiene ninguna importancia para el desarrollo de la historia, sin embargo, es interesante observar que aun a este nivel hay ajustes para que la inclusión del nuevo detalle interpolado se integre perfectamente al relato.

Todos estos arreglos del relato y de las interpolaciones nos demuestran que el recreador está plenamente consciente de lo que está contando, puesto que adapta el recuerdo lírico que acude a su mente para incluirlo en el romance, con el fin de variarlo o de adornar el relato, y adapta también el texto romanesco heredado para que no choque con lo incluido.

La mayor parte de las veces la interpolación amplía un motivo ya existente. En otras ocasiones representa la adición de un nuevo motivo, a veces muy afortunada; por ejemplo la copla "Yo me subí a un alto pino..." (ver p. 259), atraída seguramente por la mención del coche que se ha de llevar al conde y a su legítima esposa, se adapta para expresar la angustia de la novia despreciada; el motivo interpolado cierra dramáticamente el romance sobre la mujer abandonada que, subida a lo más alto que encuentra para ver por última vez a su amado, no ve más que una nube de polvo en el camino.

Aunque no frecuentemente, se puede hallar también la cara opuesta de la moneda: el cruce que en vez de beneficiar al romance lo perjudica. Como ejemplo se puede citar el siguiente: una versión de *La condesita* está interpolada con *La mortaja*; <sup>186</sup> el cruce está justificado lógicamente, ya que tiene lugar después de que la condesa se entera de que su marido se va a casar con otra; conmovida por la noticia, exclama:

<sup>186</sup> Para esta canción ver por ejemplo Torner 71, p. 207, nota 27, o *supra*, p. 117.

Primera amonestación te pondré el impedimento,  
 para que no des a nadie palabra de casamiento.  
 Segunda amonestación que en la iglesia a ti te diere,  
 será el primer parascismo que a mi corazón le diere.  
 Última amonestación en el altar Santa Eulalia,  
 tú te estás amonestando y yo malita en mi cama

(Catalán 69a, 526).

El recreador no ha sabido cortar a tiempo la canción, y la última estrofa desvía el hilo de la narración; la condesa ha caído en cama enferma de dolor; el cantor es incapaz de imaginar unos versos de transición para unir el motivo nuevo, que ha hecho surgir mediante la interpolación, con el episodio que sigue en el romance (ir al palacio donde vive el marido y darse a conocer); el relato se le escapa de las manos y la historia original queda trunca. Éste es el gran peligro que representan las interpolaciones de más de una copla. Es curioso constatar que, como en el caso de las enumeraciones largas (cf. *supra*, p. 158 y nota 169), la gran mayoría de las interpolaciones que constan de varias coplas tiene lugar cuando el relato ya ha terminado prácticamente y la desviación temática que puede ocasionar el cruce no lo afecta.

En general puede decirse que, salvo en algunos casos, el papel que desempeña la lírica en las interpolaciones redundante en favor del romance, ya que lo enriquece mediante ampliaciones, variaciones o incluso innovaciones, reforzando una situación, una idea, introduciendo un motivo o adornando el relato.

## CONCLUSIONES

A manera de conclusión de este trabajo, se podría intentar contestar a las preguntas que se plantearon en la Introducción.

Hay, efectivamente, una influencia mutua entre romancero y lírica, perfectamente detectable y razonablemente segura, en lo que se refiere a elementos tanto formales como temáticos.

Los intercambios se ven favorecidos no sólo por una convivencia espacial y temporal, sino también por ciertas semejanzas estilísticas. Estas semejanzas se deben a distintos factores, pero no es de desdeñar la influencia directa del romancero tradicional en algunos aspectos básicos de la lírica actual.

Por otra parte, es importante señalar el papel desempeñado por la lírica moderna en la conservación, e incluso incremento, de ciertos rasgos romancescos, más propios de la balada que del romance, que no fueron absorbidos a su tiempo.

Se puede decir que ha habido siempre un constante ir y venir entre ambos géneros (y ahí están, para probarlo, los estudios de Asensio y de Sánchez Romeralo, por ejemplo), pero la comunicación del romancero con la lírica moderna es más estrecha, porque el romance, que era el género tradicional en pleno vigor cuando nació "revolucionariamente" la nueva lírica, tuvo sin duda su buena dosis de influencia en su conformación, o al menos en su tradicionalización.

Se ha visto también que la interinfluencia ha tenido, y tiene, resultados positivos, pues es factor importante para la variación y el cambio, elementos éstos de importancia primaria para la vida de un género tradicional.

Quizás el interrogante más importante planteado en las primeras páginas haya sido el de las influencias como factores per-

tinentes para cambios genéricos fundamentales. A lo anterior sólo se puede contestar, por el momento, con hipótesis; sin embargo, es factible que la lírica, que es hoy el género dominante, esté influyendo de manera definitiva en la transformación formal del romancero. Quizás esto lleve a canciones narrativas estróficas, con rima varia, o llegue a afectar en tal forma al género que desaparezca, no dejando tras sí más que algunas huellas, como sucedió con la lírica antigua.

Personalmente me parece que, en el caso de que las influencias líricas sean perjudiciales para el género romance, la primera posibilidad tiene buenas oportunidades de realizarse. Me apoyo, para esta opinión, tanto en la solución mexicana del corrido (canción narrativa con muchos elementos líricos, incluyendo el cuartetismo y la rima varia), como en mis impresiones al manejar los cientos de versiones romancescas que he utilizado para este trabajo: me ha sorprendido en ellas el afán de claridad siempre presente y ese latido que hay en cada una de las pequeñas variantes, que patentiza la posibilidad de recreación, principio vital del romance.

EL COLEGIO DE MÉXICO  
*México, D. F., agosto de 1975*

## APÉNDICES



## APÉNDICE I

### NOMBRES DE LOS ROMANCES

Para el romancero viejo conservo el nombre que el romance tiene en la colección de Wolf y Hofmann o consigno éste también. Para el nombre de los romances de tradición oral moderna utilizo el más común y, en caso de duda, tomo en cuenta la nomenclatura de Diego Catalán en *La flor de la marañuela*. Doy a continuación una lista (por orden alfabético) de los nombres que utilizo para los romances más difundidos, que figuran en varias colecciones; consigno entre paréntesis otros nombres con los que se les conoce también. Los romances que figuran en una sola colección no aparecen en esta lista ya que conservo el nombre que llevan en esa colección.

#### ROMANCES TRADICIONALES:

- La adúltera* (Alba niña, La esposa infiel, La casada infiel, La Catalina).  
*La aldeana* (Briana, La calumnia de la reina).  
*La aparición* (El palmero, La amante resucitada, El soldado que vuelve de la guerra).  
*Ay un galán de esta villa*  
*La bastarda* (La bastarda y el segador, Doña Inés y el segador, La dama y el segador).  
*La bella en misa* (La ermita de San Simón, Misa de amor, La ermita Pitiflor).  
*Bernal Francés* (La adúltera, Don Francisco, La venganza del marido, El gran francés).

- Blancaflor y Filomena*  
*El caballero burlado* (Aparece muy frecuentemente mezclado con *La infantina* y a veces toma ese nombre).  
(*El cautivo del renegado*).
- El cautivo*  
*El conde Alarcos*  
*El conde Claros* (*El conde de Montalván, Lisarda, Luisarda, Galanzuca, El conde Claros en hábito de fraile, La infanta seducida*).  
(*El conde Antores*).  
(*El conde Niño, El rey Conde, El conde Lino, Amor más poderoso que la muerte, El conde Flores, El caballo rontero, Los dos amantes*).
- El conde Dirlos*  
*El conde Olinos* (*El conde Griños Lombardo, El conde Miguel del Prado, Bernardo del Carpio*).
- El conde preso* (*La boda estorbada, El conde Sol, El conde Flores (o Flor), El conde don Blas, El conde ausente*).
- La condesita* (*A las puertas de Aire, La hija de Aire, El ciego*).
- La dama pastora* (*La gentil dama y el rústico pastor*).  
(*Un rey tenía tres hijas*).  
(*Don Martinos, El caballero don Marcos, La joven guerrera, Maruxiña*).
- La dama y el pastor*  
*Delgadina* (*Flores y Blancaflor, Mora y cautiva, Las hijas del conde Flor, La cautiva*).  
(*Mal de amores, El conde de Alba*).
- La doncella guerrera* (*La mañana de San Juan*).
- Las dos hermanas* (*La Virgen y el ciego, El ciego, Camina la Virgen pura . . .*).  
(*Gaiferos y Galván*).  
(*Tenderina*).
- El duque de Alba*  
*La flor del agua* (religioso)  
*La fe del ciego* (religioso)  
*Gaiferos*  
*Galiarda*  
*La Gallarda*  
*La esposa de Don García* (*Don García*).

- Gerineldo* (El conde Gerineldo).  
*La hermana cautiva* (La cautiva, La cristiana cautiva, Morralinda, Don Bueso, Los dos hermanos, Al volver de los torneos ...).
- Hilito de oro* (De Francia vengo, señores ..., El hilo portugués, Escogiendo novia, Anillito de oro, A la quinta, quinta...).
- El idólatra* (Santínés, Santa Inés).  
*La infantina* (Se mezcla con *El caballero burlado* y a veces toma ese nombre; yo me refiero a la versión pura).
- Isaac* (Abraham e Isaac, Un padre tenía un hijo...).
- Isabel* (Venganza de honor, Rico Franco [es versión infantil de este último], El puñal de oro, En Madrid hay un palacio ...).
- Lanzarote y el ciervo*
- La loba parda* (Los lobos y los perros).  
*El llanto de la Virgen* (Se mezcla con *El calvario de la Virgen* y *La soledad de la Virgen* y toma esos nombres).  
 (religioso)
- El Maestro de Santiago* (El aguinaldo, Don Fadrique).  
*La mala suegra* (Doña Algora, Doña Arbola, Carmela, Marbella, La suegra perversa, Marbuena).
- La mala yerba* (Doña Exendra, Doña Urgelia, La infanta parida).
- La malcasada* (Me casó mi madre ...).
- Mambri* (Do, re, mi, do, re, fa).  
*Don Manuel* (Don Manuel Ponce de León).  
*El marinero* (El marinero al agua, La tentación, Voces daba un marinero ..., Benjamín, Al salir de Cartagena...).
- Montesinos* (El nacimiento de Montesinos).  
*Moriana* (El veneno de Moriana, El convite, La envenenadora).

- La muerte de Elena* (Elena, Santa Iria, Santa Elena, Ilenia, Las tres bordadoras, Estando tres niñas. . .).
- La muerte del príncipe don Juan* (Muerte de don Juan, El príncipe don Juan, Malo está el hijo del rey. . .).
- La muerte ocultada* (Doña Alda, Don Pedro, Don Bueso, Doña Ana, La viudita linda).
- El pastor desesperado* (Mal de amor).
- El prisionero*
- El quintado* (Mes de mayo. . ., La esposita. Se mezcla a veces con *La aparición* y toma ese nombre; yo me refiero a la versión pura).
- El rey moro que perdió Valencia* (El Cid y Búcar, Oh Valencia. . .).
- Santa Catalina* (En Cádiz hay una niña. . .).
- Las señas del esposo* (La viuda fiel, La ausencia, La Mari Blanca, Carolina, Viva el amor, El soldadito [versión infantil], El Mambrú al revés, Este es el Mambrú. . ., La vuelta del esposo).
- La serrana* (La serrana de la Vera).
- Silvana* (Sildana).
- Tamar* (Altamare, Un rey moro tenía un hijo. . .).
- Las tres cautivas* (A la verde, verde. . .).
- Venganza de honor* (La doncella vengadora).
- La vuelta del navegante*

#### ROMANCES CONTEMPORÁNEOS: <sup>187</sup>

- Alfonso XII* (¿Dónde vas Alfonso XII?, La reina Mercedes, La muerte de la reina Mercedes. Es versión moderna y arreglada de *La aparición*).

<sup>187</sup> Muchos de ellos son posiblemente tradicionales, por ejemplo, *Marianita*.

- El arriero y los ladrones* (*El arriero; posiblemente vulgar*).  
*La casadina* (*La mala suegra, El mal parto, La serranita*).  
*Marianita* (*Una apuesta tengo, madre, ..., La apuesta ganada*).  
*Los mozos de Monleón* (*La maldición de la madre*).  
*Los peregrinos* (*Los peregrinitos, La peregrina*).  
*Teresa y Francisco* (*La niña esposada, En tierras de Salamanca, Francisco y María, Francisco y Francisca*).  
*Yo me quería casar...* (*La monjita, Monja a la fuerza. Versión infantil de un romance seguramente tradicional*).

## APÉNDICE II

### FRECUENCIA DE LOS ROMANCES DE TRADICIÓN ORAL

#### ROMANCES CON DIEZ VERSIONES O MÁS EN LAS COLECCIONES QUE MANEJO:

*Delgadina*: 67; *La hermana cautiva*: 60; *Las señas del esposo*: 60; *La muerte de Elena*: 50; *La condesita*: 49 (más unas 500 de los tomos IV y V del *Romancero tradicional*);<sup>188</sup> *La adúltera*: 47; *El caballero burlado*: 44; *El conde Olinos*: 43; *Geriñeldo*: 42; *La doncella guerrera*: 39; *La mala suegra*: 38; *Blancaflor y Filomena*: 36; *La serrana*: 35; *El marinero*: 34; *El conde Claros*: 26; *La fe del ciego*: 25; *Santa Catalina*: 24; *La mala yerba*: 20; *Silvana*: 19; *La aparición*: 19; *Las tres cautivas*: 19; *La dama y el pastor*: 17; *El conde preso*: 16; *La malcasada*: 16; *Alfonso XII*: 16; *La muerte del príncipe don Juan*: 14; *La muerte ocultada*: 14; *El quintado*: 14; *La loba parda*: 13; *Hilito de oro*: 13; *Tamar*: 12; *Mambrú*: 12; *Las dos hermanas*: 12; *El conde Dirlos*: 10; *Isabel*: 10; *Los peregrinos*: 10; *El idólatra*: 10.

<sup>188</sup> M. Pidal 57-72.

### *APÉNDICE III*

#### **DISTRIBUCIÓN GEOGRÁFICA DE LAS COLECCIONES UTILIZADAS**

##### *ANDALUCÍA*

*Romanceros:* M. Pelayo, M. Pidal 57-72.

*Cancioneros:* Machado y Álvarez, Romera, R. Marín 29, Díaz, Molina.

##### *ARAGÓN*

*Romanceros:* M. Pidal 57-72.

*Cancioneros:* Díaz, Mingote.

##### *ASTURIAS*

*Romanceros:* M. Pelayo, Schindler, M. Pidal 57-72, Pérez de Castro.

*Cancioneros:* Torner 71, Schindler, Díaz, Nuevo.

##### *CANARIAS*

*Romanceros:* Catalán 69a.

*Cancioneros:* Díaz (muy poco).

##### *CASTILLA LA NUEVA*

*Romanceros:* Schindler, García Matos, Echevarría, Canellada, Hidalgo, M. Pidal 57-72.

*Cancioneros:* Schindler, García Matos, Echevarría, Vergara 32, Hidalgo, Díaz, De la Fuente.

**CASTILLA LA VIEJA**

*Romanceros:* Cossío-Maza, Alonso Cortés 20, Córdoba, Schindler, Marazuela, Olmeda, M. Pidal 57-72.

*Cancioneros:* Alonso Cortés 14, Córdoba, Marazuela, Díaz, Schindler, Hidalgo, Olmeda.

**EXTREMADURA**

*Romanceros:* Gil 31, Gil 56, Capdevielle, M. Pidal 57-72.

*Cancioneros:* Gil 31, Gil 56, Capdevielle, Díaz.

**LEÓN**

*Romanceros:* Berrueta, Schindler, Fernández Núñez, Ledesma, M. Pidal 57-72.

*Cancioneros:* Berrueta, Schindler, Fernández Núñez, Díaz.

**MURCIA**

*Romanceros:* Echevarría, Puig, M. Pidal 57-72.

*Cancioneros:* Echevarría, Puig, Díaz.

**NAVARRA**

*Romanceros:* M. Pidal 57-72.

*Cancioneros:* Díaz.

**PAIS VASCO, VALENCIA, CATALUÑA (en castellano):**

*Romanceros:* M. Pelayo, M. Pidal 57-72.

*Cancioneros:* Díaz.

**GENERALES**

*Romanceros:* Gil 64.

*Cancioneros:* R. Marín 51, Lafuente, Gil 66,  
Gil 64, Vergara 21.

## BIBLIOGRAFÍA Y ABREVIATURAS <sup>189</sup>

- Aguirre: José María AGUIRRE, "Épica oral y épica castellana", *RF*, 80 (1968), 13-43.
- Alín: José María ALÍN, *El cancionero español de tipo tradicional*, Madrid, 1968.
- Alonso-Bousoño: Dámaso ALONSO y Carlos BOUSOÑO, *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, 1951.
- Alonso Cortés 14: Narciso ALONSO CORTÉS, "Cantares populares de Castilla", *RHi*, 32 (1914), 87-427.
- Alonso Cortés 20: *Id.*, "Romances tradicionales", *RHi*, 50 (1920), 198-268.
- Alvar 59: Manuel ALVAR, "Patología y terapéutica rapsódicas. Cómo una canción se convierte en romance", *RFE*, 42 (1958-1959), 19-35.
- Alvar 66: *Id.*, *Poesía tradicional de los judíos españoles*, México, 1966.
- Alvar 72: *Id.*, "Una recogida de romances en Andalucía (1948-1968)", *El romancero en la tradición oral moderna* (ver *Coloquio*), 95-116.
- Álvarez Solar-Quintes: Nicolás ÁLVAREZ SOLAR-QUINTES, "Mambrú en la tradición astur", *BIEA*, 13 (1959), 163-179.
- Andújar: María del Socorro ANDÚJAR, "Fiestas y costumbres tradicionales de Peñaranda de Bracamonte", *RDTP*, 22 (1966), 350-377.
- ALM*: Anuario de Letras. México.

<sup>189</sup> En las citas los números sin indicación de página remiten al número que tiene el texto citado en el libro o artículo. Cuando los textos no están numerados o puede haber confusión consigno la página. La letra *M* indica la parte musical (por ejemplo 55M o p. 106M).

- AnM*: Anuario Musical. Barcelona.
- AO*: Archivum. Oviedo.
- Asensio: Eugenio ASENSIO, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, 1957.
- Baehr: Rudolf BAEHR, *Manual de versificación española*, Madrid, 1969.
- Baldi: Sergio BALDI, "Sul concetto di poesia popolare", *Leonardo. Rassegna bibliografica* (Firenze), NS, 15 (1946), 11-21 y 65-77.
- Bascom: W. R. BASCOM, "Verbal Art", *JAF*, 68 (1955), 245-252.
- Bataillon: Marcel BATAILLON, "La tortolica de Fontefrida y del *Cántico espiritual*", *NRFH*, 7 (1953), 291-306.
- Bayo: Ciro BAYO, *Romancerillo del Plata*, Madrid, 1913.
- Bénichou 68: Paul BÉNICHOU, *Creación poética en el romancero tradicional*, Madrid, 1968.
- Bénichou 72: *Id.*, "Al margen del Coloquio sobre el romancero tradicional (Carta a D. Catalán)", *El romancero en la tradición oral moderna (ver Coloquio)*, 297-301.
- Berrueta: Mariano D. BERRUETA, *Del cancionero leonés*, León, 1941.
- BHi*: Bulletin Hispanique. Bordeaux.
- BIEA*: Boletín del Instituto de Estudios Asturianos. Oviedo.
- Bronzini: Giovanni BRONZINI, *Della poesia popolare, teorie, problemi, aspetti*, Roma, 1959.
- Cancionero folklórico de México: Cancionero folklórico de México*, t. I, México, 1975, y t. II, en preparación.
- Canellada: María Josefa CANELLADA, *Romancerillo. (Antología de romances)*, México, 1962.
- Capdevielle: Ángela CAPDEVIELLE, *Cancionero de Cáceres y su provincia*, Cáceres, 1969.
- Caro Baroja: Julio CARO BAROJA, *Lo que sabemos del folklore*, Madrid, 1967.
- Caso González: José CASO GONZÁLEZ, "Notas en torno a la poesía tradicional asturiana", *BIEA*, 10 (1956), 4-34.
- Catalán 69a: Diego CATALÁN, *La flor de la marañuela. Romancero general de las Islas Canarias*, Madrid, 1969. 2 tomos.
- Catalán 69b: *Id.*, *Siete siglos de romancero (historia y poesía)*, Madrid, 1969.

- Catalán 70: *Id.*, *Por campos del romancero: Estudios sobre la tradición oral moderna*, Madrid, 1970.
- Catalán 71: *Id.*, "Memoria e invención en el romancero de tradición oral", *RPh*, 24 (1970-1971), 1-25 y 441-463.
- Catalán 72a: *Id.*, "La creación tradicional en la crítica reciente", *El romancero en la tradición oral moderna* (ver *Coloquio*), 153-166.
- Catalán 72b: *Id.*, "El romance tradicional, un sistema abierto", *ibid.*, 181-206.
- Cázares: Laura CÁZARES, "Dísticos en la épica castellana", *NRFH*, 22 (1973), 91-101.
- Coloquio*: Primer coloquio internacional sobre el romancero, Madrid, julio de 1971. Versión impresa: *El romancero en la tradición oral moderna*, Madrid, 1972, ed. D. Catalán, S. G. Armistead y A. Sánchez Romeralo.
- Córdoba: Sixto CÓRDOVA Y OÑA, *Cancionero popular de la provincia de Santander*, Santander, 1947-1952. 4 tomos.
- Correas: Gonzalo CORREAS, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627), ed. Louis Combet, Bordeaux, 1967.
- Corso: Raffaele CORSO, *El folklore*, Buenos Aires, 1966.
- Cossío-Maza: José María de Cossío y Tomás MAZA SOLANO, *Romancero popular de la Montaña*, Santander, 1933-1934. 2 tomos.
- De Chasca: Edmund DE CHASCA, *El arte juglaresco en el Cantar de Mio Cid*, Madrid, 1967.
- De la Fuente: José DE LA FUENTE CAMINALS, "Cantares de Rennera", *RDTP*, 26 (1970), 151-190.
- Devoto 51: Daniel DEVOTO, *Sobre la transmisión tradicional*, tesis inédita mecanografiada, Buenos Aires, 1951. (Ejemplar en El Colegio de México.)
- Devoto 55: *Id.*, "Sobre el estudio folklórico del romance español", *BHi*, 57 (1955), 233-291.
- Devoto 59: *Id.*, "Entre las siete y las ocho", *Fil*, 5 (1959), 65-80.
- Di Stefano 67: Giuseppe DI STEFANO, *Sincronía e diacronía nel Romanzéro*, Pisa, 1967.
- Di Stefano 72: *Id.*, "Tradición antigua y tradición moderna. Apuntes sobre poética e historia del romancero", *El romancero en la tradición oral moderna* (ver *Coloquio*), 277-296.

- Di Stefano 73: *Id.*, "Estudio crítico", *El romancero*, Madrid, 1973, 15-75.
- Díaz: *Colección Díaz*, colección manuscrita de canciones y coplas recogidas entre los españoles residentes en México y otras sacadas de discos y libros, México, 1969-1974, en poder de Mercedes Díaz Roig.
- Díaz 72: Mercedes DÍAZ ROIG, "Un rasgo estilístico del romancero y de la lírica popular", *NRFH*, 21 (1972), 79-94.
- Doncieux 900: George DONCIEUX, "La chanson du roi Renaud", *Ro*, 29 (1900), 219-256.
- Doncieux 04: *Id.*, *Le Romancéro populaire de la France*, París, 1904.
- Durán: Agustín DURÁN, *Romancero general o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, Madrid, 1849-1851. 2 tomos (Biblioteca de autores españoles, ts. X y XVI).
- Echevarría: Pedro ECHEVARRÍA, *Cancionero musical popular manchego*, Madrid, 1951.
- Entwistle 39: W. J. ENTWISTLE, *European Balladry*, Oxford, 1939.
- Entwistle 49: *Id.*, "La chanson populaire française en Espagne", *BHi*, 51 (1949), 253-268.
- Fernández Núñez: Manuel FERNÁNDEZ-NÚÑEZ, *Folk-lore leonés*, Madrid, 1931.
- Fil*: Filología. Buenos Aires.
- Frenk Alatorre 60: Margit FRENK ALATORRE, "Supervivencias de la antigua lírica popular", *Studia Philologica: Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso por sus amigos y discípulos con ocasión de su 60º aniversario*, t. I (Madrid, 1960), 51-78.
- Frenk Alatorre 61: *Id.*, "Refranes cantados y cantares proverbializados", *NRFH*, 15 (1961), 155-168.
- Frenk Alatorre 65: *Id.*, "De la seguidilla antigua a la moderna", *Collected studies in honor of Américo Castro's eightieth year*, Oxford, 1965, 1-11.
- Frenk Alatorre 66: *Id.*, *Lírica hispánica de tipo popular. Edad Media y Renacimiento*, México, 1966.
- Frenk Alatorre 70: *Id.*, "Historia de una forma poética popular", *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas* (México, 1968), México, 1970, 371-377.

- Frenk Alatorre 71: *Id.*, *Entre folklore y literatura (Lírica hispánica antigua)*, México, 1971.
- Frenk Alatorre 72: *Id.*, *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*, tesis doctoral, México, 1972. En prensa (Cito de acuerdo a la numeración de la copia mecanografiada).
- Frenk Alatorre 74: *Id.*, "Endechas anónimas del siglo xvi", *Studia Hispanica in Honorem R. Lapesa*, t. II (Madrid, 1974), 245-268.
- Frenk Alatorre Salamanca: *Id.*, "Permanencia folklórica del villancico glosado", *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas (Salamanca, 1971)*. En prensa.
- Frenk Alatorre Estudio: *Id.*, "Hacia un estudio de la naturaleza estética del romancero", inédito. Copia mecanografiada.
- Frenk Alatorre-Jiménez de Báez: *Id.*, e Yvette JIMÉNEZ DE BÁEZ, *Coplas de amor del folklore mexicano*, México, 1970.
- García de Diego: Pilar GARCÍA DE DIEGO, "El testamento en la tradición", *RDTP*, 9 (1953), 601-666; 10 (1954), 400-471.
- García Lorca: Federico GARCÍA LORCA, "Romance de los pelegritos", *Homenaje al poeta Federico García Lorca*, Valencia, 1937, 161-163.
- García Matos: Manuel GARCÍA MATOS, *Cancionero popular de la provincia de Madrid*, Barcelona, 1952. 3 tomos.
- Gil 31: Bonifacio GIL GARCÍA, *Cancionero popular de Extremadura*, t. I, Valls, Cataluña, 1931.
- Gil 56: *Id.*, *id.*, t. II, Badajoz, 1956.
- Gil 64: *Id.*, *Cancionero infantil (Antología)*, Madrid, 1964.
- Gil 66: *Id.*, *Cancionero del campo*, Madrid, 1966.
- Greimas: A. J. GREIMAS, *Sémantique structurale*, París, 1966.
- Guiraud: Pierre GUIRAUD, *La semántica*, México, 1960.
- Hauf-Aguirre: A. HAUF y J. M. AGUIRRE, "El simbolismo mágico-erótico de *El infante Arnaldos*", *RF*, 81 (1969), 89-118.
- Hidalgo: Juan HIDALGO MONTROYA, *Cancionero de las dos Castillas*, Madrid, 1971.
- JAF: Journal of American Folklore. Los Angeles.
- Jakobson: Roman JAKOBSON, "Gramatical parallelism and its Russian facet", *Language*, 42 (1966), 399-429.
- Jiménez de Báez: Yvette JIMÉNEZ DE BÁEZ, *Lírica cortesana y lírica popular actual*, México, 1969.

- Keniston: Hayward KENISTON, *The syntax of Castilian prose. The sixteenth century*, Chicago, 1937.
- Lafuente: Emilio LAFUENTE Y ALCÁNTARA, *Cancionero popular*, Madrid, 1865. 2 tomos.
- Lang: Henry R. LANG, "Tradições populares açorianas", *ZRPh*, 16 (1892), 423-436.
- Lapesa: Rafael LAPESA, "La lengua de la poesía épica en los cantares de gesta y en el romancero viejo", *ALM*, 4 (1964), 5-24.
- Ledesma: Dámaso LEDESMA, *Folk-lore o Cancionero salmantino*, edic. facsímil, Salamanca, 1972.
- Leite de Vasconcellos: J. LEITE DE VASCONCELLOS, *Romanceiro Português*, Coimbra, 1958-1960. 2 tomos.
- Leslie: John K. LESLIE, "Un romance español en México y dos canciones de vaqueros norteamericanos: la influencia del tema: «No me entierren en sagrado»", *RDTP*, 13 (1957), 286-298.
- Levi: Ezio LEVI, "El romance florentino de Jaume de Olessa", *RFE*, 14 (1927), 134-160.
- Levy 11: Paul LEVY, *Geschichte des Begriffes Volkslied*, Berlin, 1911. (*Acta Germanica*, VII, 3.)
- Levy 32: *Id.*, "La notion *Volkslied*. Courants et tendances actuels", *Revue Germanique*, 23 (1932), pp. 1-12.
- M. Pelayo: Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, *Apéndices y suplemento a la Primavera y flor de romances de Wolf y Hofmann*, *Antología de poetas líricos castellanos*, t. IX, Santander, 1945. (*Obras completas*, t. XXV.)
- M. Pidal 38: Ramón MENÉNDEZ PIDAL, "La primitiva poesía lírica española", *Estudios Literarios*, Buenos Aires, 1938, 199-269.
- M. Pidal 39: *Id.*, *Flor nueva de romances viejos*, Buenos Aires, 1939.
- M. Pidal 53: *Id.*, *Romancero hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, Madrid, 1953. 2 tomos.
- M. Pidal 57-72: *Id.*, *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español-portugués-catalán-sefardí)*, Madrid, t. I, 1957; t. II, 1963; t. III, 1969; t. IV, 1971; t. V, 1971-1972.

- M. Pidal 73: *Id.*, *Estudios sobre el romancero, Obras completas*, XI, Madrid, 1973.
- Machado y Álvarez: Antonio MACHADO Y ÁLVAREZ, *Cantes flamencos*, Buenos Aires, 1947.
- Magis: Carlos H. MAGIS, *La lírica popular contemporánea. España, México, Argentina*, México, 1969.
- Marazuela: Agapito MARAZUELA ALBORNOS, *Cancionero segoviano*, Segovia, 1964.
- Martínez Ruiz: José MARTÍNEZ RUIZ, "Poesía sefardí de carácter tradicional", *AO*, 13 (1963), 79-215.
- Michaëlis: Carolina MICHAËLIS DE VASCONCELLOS, "Quem morre de mal de amores nao s'enterra em sagrado", *ZRPh*, 16 (1892), 397-421.
- Milá: Manuel MILÁ Y FONTANALS, *De la poesía heroico-popular castellana*, Barcelona, 1959.
- Mingote: Ángel MINGOTE, *Cancionero musical de la provincia de Zaragoza*, 2ª ed., Zaragoza, 1967.
- Molina: Ricardo MOLINA, *Canie flamenco*, Madrid, 1965.
- Morley: S. G. MORLEY, "El romance del palmero", *RFE*, 9 (1922), 298-310.
- NRFH*: Nueva Revista de Filología Hispánica. México.
- Nuevo: Daniel G. NUEVO ZARRACINA, "Cancionero popular asturiano", *RDTP*, 2 (1946), 98-133 y 246-277.
- Olmeda: Federico OLMEDA, *Folklore de Castilla o Cancionero popular de Burgos*, Sevilla, 1903.
- Parry: Milman PARRY, "Studies in the epic techniques of oral verse making. I, Homer and Homeric style", *Harvard Studies in Classical Philology*, 41 (1930), Cambridge, 73-147.
- Parry-Lord 54: *Id.*, y A. LORD, *Serbocroatian heroic songs*, Cambridge, 1954.
- Parry-Lord 60: *Id.*, *id.*, *The singer of tales*, Cambridge, 1960.
- Pérez de Castro: José PÉREZ DE CASTRO, "Nuevas variantes asturianas del romancero hispánico", *RDTP*, 23 (1967), 316-337.
- Pérez Vidal 48: José PÉREZ VIDAL, "Romances con estribillo y bailes romancescos", *RDTP*, 4 (1948), 197-241.
- Pérez Vidal 56: *Id.*, "En torno a la danza prima" *BIEA*, 10 (1956), 411-431.
- Poema del Cid*: *Poema de Mio Cid*, edic., intr. y notas de Ra-

- món Menéndez Pidal, 13ª ed., Madrid, 1971. (*Clásicos castellanos*, 24.)
- Puig: Antonio PUIG CAMPILLO, *Cancionero popular de Cartagena*, Cartagena, 1953.
- R. Marín 29a: FRANCISCO RODRÍGUEZ MARÍN, *El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas*, Madrid, 1929.
- R. Marín 29b: *Id.*, "La copla", *ibid.*, 18-61.
- R. Marín 51: *Id.*, *Cantos populares españoles*, 2ª ed., Madrid, 1951. 5 tomos.
- RDTP: Revista de Dialectología y Tradiciones Populares. Madrid.
- RF: Romanische Forschungen. Köln.
- RFE: Revista de Filología Española. Madrid.
- Rico: FRANCISCO RICO, "Çorraquín Sancho, Roldán y Oliveros: Un cantar paralelístico castellano del siglo XII", *Homenaje a la memoria de Don Antonio Rodríguez-Moñino, 1910-1970*, Madrid, 1975.
- Riquer: MARTÍN DE RIQUER, *Los cantares de gesta franceses*, Madrid, 1952.
- Ro: Romania. París.
- Rolland: Eugène ROLLAND, *Recueil de chansons populaires*, París, 1967. 3 tomos.
- Romancero general 1600: *Romancero general (1600-1604-1605)*, edic., prólogo, notas, de Ángel González Palencia, Madrid, 1947.
- Romera: Edgardo ROMERA, *Cancionero andaluz*, Buenos Aires, 1961.
- Romeu 48a: JOSÉ ROMEU FIGUERAS, *El mito de "El comte Arnau"*, Barcelona, 1948.
- Romeu 48b: *Id.*, "El canto dialogado en la canción popular. Los cantares a desafío", *AnM*, 3 (1948), 133-161.
- Romeu 54: *Id.*, "El cantar paralelístico en Cataluña. Sus relaciones con el de Galicia y Portugal y el de Castilla", *AnM*, 9 (1954), 3-55.
- RPh: Romance Philology. Berkeley, Cal.
- Rychner: JEAN RYCHNER, *La chanson de geste*, París, 1955.
- Sánchez Romeralo 69: ANTONIO SÁNCHEZ ROMERALO, *El villancico (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*, Madrid, 1969.

- Sánchez Romeralo 72: *Id.*, "Hacia una poética de la tradición oral. Romancero y lírica: apuntes para un estudio comparativo", *El romancero en la tradición oral moderna* (ver *Coloquio*), 207-231.
- Schindler: Kurt SCHINDLER, *Folk music and poetry of Spain and Portugal*, New York, 1941.
- Spitzer 11: Leo SPITZER, "Stilistisch Syntaktisches aus den spanisch-portugiesischen Romanzen", *ZRPh*, 35 (1911), 192-230 y 258-308.
- Spitzer 44: *Id.*, "El romance de Abenámbar", *Romanische Literatur-Studien 1936-1956*, Tübingen, 1959, 694-716.
- Szertics: Joseph SZERTICS, *Tiempo y verbo en el romancero viejo*, Madrid, 1967.
- Torner 66: Eduardo M. TORNER, *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*, Madrid, 1966.
- Torner 71: *Id.*, *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*, edic. facsímil, Oviedo, 1971.
- Toschi: Paolo TOSCHI, *Fenomenologia del canto popolare*, Roma, 1947.
- Vansina: Jan VANSINA, *La tradición oral*, Barcelona, [1966].
- Vergara 21: Gabriel Ma. VERGARA, *Mil cantares populares amorosos*, Madrid, 1921.
- Vergara 32: *Id.*, *Cantares populares recogidos en la provincia de Guadalajara*, Madrid, 1932.
- Webber: Ruth House WEBBER, *Formulistic diction in the Spanish ballad*, Berkeley and Los Angeles, 1951.
- Wolf-Hofmann: Fernando José WOLF y Conrado HOFMANN, *Primavera y flor de romances*, en Marcelino Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, t. VIII, Santander, 1945 (*Obras completas*, t. XXIV).
- ZRPh*: Zeitschrift für Romanische Philologie. Tübingen.

Se terminó de imprimir en el mes de febrero de 1976 en los talleres de Fuentes Impresores, S. A., Centeno 4-B, México 13, D. F. Esta edición consta de 2 000 ejemplares, utilizando en su composición tipos Baskerville de 12, 10, 9 y 8 puntos. Cuidaron de la edición la autora y el Departamento de Publicaciones de El Colegio de México.



0069

El romancero tradicional y la lírica popular son las dos manifestaciones más importantes de la poesía folklórica de España. Las relaciones entre ambas, nunca estudiadas de manera sistemática, constituyen el tema de la presente obra. En su primera parte muestra las coincidencias y diferencias entre los medios expresivos de los dos géneros, examinando procedimientos tales como la repetición, la antítesis y la enumeración. La segunda parte presenta algunas influencias concretas, tanto formales como temáticas y textuales a que ha dado lugar la comunidad de recursos y procedimientos entre el romancero y la lírica.

Se persigue con todo ello destacar la importancia que tienen las semejanzas estilísticas para favorecer el intercambio entre dos géneros que conviven en un mismo tiempo y espacio. También se busca evidenciar el papel que desempeña cada género en la conservación, recreación y variación del otro, así como los cambios profundos que pueden ocasionar dichas influencias. Es pues ésta una obra valiosa que viene a cubrir, en buena medida, un vacío en los estudios sobre las interrelaciones de dos géneros tradicionales.