

Sobre el Romancero viejo español.

## EL ROMANCERO

### 1. Disposición métrica y rítmica del romance

#### 1.1. El ritmo del verso octosílabo

### 2. Clasificación de los romances

#### 2.1. Romances inspirados en los mitos épicos

#### 2.2. Romances históricos y fronterizos

#### 2.3. Romances inspirados en los mitos caballerescos

#### 2.4. Romances líricos y novelescos

[2.5. Romances inspirados en la Biblia y en la antigüedad clásica](#)

[3. Estructuras de los romances](#)

[3.1. Romance-cuento](#)

[3.2. Romance-escena](#)

[4. El estilo romanceril](#)

[5. Rasgos lingüísticos de los romances](#)

[6. Bibliografía](#)

---

**1. Disposición métrica y rítmica del romance**

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

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

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

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

aparece según la forma general:

Rosa fresca, rosa fresca,  
tan garrida y con amor,  
cuando yo os tuve en mis brazos  
no vos supe servir, no,

y agora que os serviría  
no vos puedo ya haber, no...

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

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

En la forma mudada la rima es la consonante -ir hasta el fin de la composición.

El romance es obra de una extensión indeterminada, pues se presenta en forma de una estrofa indefinida, sostenida por la rima; la asonancia suele mantenerse en forma continua hasta el fin, si bien en algunos casos puede producirse cambio de asonancia. En determinados casos la extensión del romance aparece dividida en grupos de cuatro versos que establecen cada uno una unidad interior, sin que por esto se cambie la continuidad de la asonancia en el conjunto de la obra. La base métrica del octosílabo es la medida dominante del verso, y la más característica, pero el verso puede a veces manifestar ligeras oscilaciones en su medida, mucho menores que las del verso épico; la fluctuación oscila sólo entre 7 y 9 produciéndose una *ametría atenuada* (Navarro Tomás). Otra característica es que en la rima admite la -e paragógica, análoga en su constitución morfológica a la del verso épico (o sea, que puede ser etimológica - *besare-* o mero recurso métrico -*dane* por *dan* -, con la alternancia de formas -

*paz[  
e]  
con  
traen  
).*

---



### 1.1. El ritmo del verso octosílabo

Dentro del octosílabo, Tomás Navarro Tomás reconoce tres órdenes rítmicos, representados, a su manera, en los siguientes grupos:

a) el trocaico: oo óo oo óo

Helo, helo por do viene  
el infante vengador...

(El infante vengador)

b) el dactílico: óoo ooo óo

Pláceme, dijo Rodrigo,

pláceme, dijo de grado...

(Jura de Santa Gadea)

c) el mixto TD: o) óo ooo óo

Que yo tenía una hermana,

de moros era cautiva...

(La cautiva)

d) el mixto DT: o) óoo oo óo

En medio de todas ellas

está la del renegado...

(Bobalías el pagano)

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

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

Junto a esta forma básica del romance, en los comienzos del Renacimiento se encuentra una buena porción de ellos con *complementos líricos*: estrofas de la poesía culta como introducción, intermedio o, fundamentalmente, a modo de finida. También se hicieron frecuentes *glosas de romance*

: se selecciona un fragmento de romance, se divide el texto (normalmente en pareados) y se introduce al final de una estrofa más amplia (coplas castellanas o décimas, por ejemplo). Los versos del romance guardan rima asonante entre ellos y consonante con el resto de la estrofa en la que van incluidos



## **2. Clasificación de los romances**

Pedraza y Rodríguez realizan la siguiente clasificación:

### **2.1. Romances inspirados en los mitos épicos**

Ciclos de Rodrigo, Bernardo del Carpio, los condes de Castilla, los infantes de Lara y el Cid.

### **2.2. Romances históricos y fronterizos**

Surgen a raíz de los hechos y tienen una finalidad informativa y propagandística. Su difusión popular es enorme. El grupo más abundante es el fronterizo, que narra las batallas entre moros y cristianos, con abundante carga de fantasía y ornato en una parte importante de ellos. Pese a su artificiosidad y lirismo, no se anula su carácter informativo, si bien nos presentan una realidad idealizada. No faltan los asuntos novelescos en este grupo.

### **2.3. Romances inspirados en los mitos caballerescos**

Ciclo carolingio (hazañas de Carlomagno), ciclo bretón (materia artúrica). Participan de las características de los libros de caballerías. Trama novelesca, predominio de la emoción lírica, tono galante y exaltación del sentimiento amoroso son sus rasgos esenciales.

### □□□ □□□ **2.4.Romances líricos y novelescos**

Fruto de la invención, no se inspiran en acontecimientos concretos ni en ciclos literarios. En opinión de Pedraza, *se puede ver en ellos la manifestación del subconsciente colectivo, ya que desarrollan motivos folclóricos y leyendas universales que cada pueblo adapta a su peculiar sensibilidad*. La acción es mínima en los romances líricos, que se convierten así en la pura expresión de las emociones. En los novelescos, los elementos narrativos están también teñidos de un fuerte lirismo, de ahí su consideración conjunta.

### **2.5.Romances inspirados en la Biblia y en la antigüedad clásica**

Los asuntos religiosos son poco frecuentes, pero no inexistentes. Suelen tener un carácter artificioso y erudito.



### 3. Estructuras de los romances

#### 3.1. Romance-cuento

Desarrolla una acción extensa con antecedentes, nudo y desenlace.

#### □□□ □□□ 3.2. Romance-escena

Sólo recoge una situación momentánea. Esta segunda modalidad es la más frecuente y la mayoría de los romances más afamados siguen esta línea. Su rasgo constitutivo básico es el fragmentarismo: comienzo *in medias res*, final truncado. Se recurre a la técnica impresionista: las escenas quedan sugeridas con rápidos trazos, sin detenerse demasiado en ellas.



### 4. El estilo romanceril

Dadas las complejas condiciones en que se presenta el Romancero, en último término la clave que recoge la caracterización del mismo se halla en una determinada conformidad de estilo que se manifiesta en el conjunto de esta clase de poemas, sobre todo en el período inicial; pese a la diversidad de temas, en todos los textos cabe reconocer un estilo general, llamado *romanceril*. De esta manera, pues, el moldeamiento artístico del romance, a través de esta realización y reforma estilística, llegó a ser común al grupo en general en cualquiera de sus manifestaciones, bien procediese de la conservación tradicional, bien de la obra de los refundidores profesionales o de los autores en cualquiera de los grados de aproximación hacia estas manifestaciones. Por eso, P. Bénichou comenta, refiriéndose a esta confluencia general: *El autor-legión en sus tanteos, variantes y rehacimientos hace lo mismo -fundamentalmente- que el poeta culto en sus correcciones y borradores*

. De ahí que el Romancero ya saliese de la Edad Media con esta fuerza predeterminadora. En su tesis, Menéndez Pidal insiste sobre todo en los efectos del proceso tradicional sobre cada una de las piezas, pero puede pensarse que los poetas pudieron escribir los romances desde dentro de este estilo y contando con los límites de esta predeterminación.

Seguimos a López Estrada para explicar los rasgos del estilo romanceril:

a) Entendemos que en el conjunto del Romancero pueden detectarse unas **fuerzas estilísticas**

que conducen hacia determinados aspectos formales que son constitutivos del grupo. Si bien todas van en la orientación del romance, no pueden fijarse de una manera histórica, porque actúan a manera de una presión discontinua; por otra parte, la observación de los casos concretos está sujeta al azar de la conservación de la unidad poética correspondiente. Pero se echa de ver que el romance, aun en el caso de que posea un gran número de versiones, manifiesta una

**gran fuerza de cohesión**

que mantiene su unidad. Un romance bien logrado poéticamente pudo permanecer así por mucho tiempo. El público sostiene una adhesión firme hacia estas formas *logradas*,

y entonces los cambios son pocos y de escasa trascendencia. Cabe referirse a una *cultura romancística*

de la colectividad en la cual los romances se organizaban de modo que se apoyaban entre sí y cada romance suponía a los demás; el autor de romances reconocería este conjunto y acordaba su creación personal con él según su criterio.

b) El romance tiende a ser **poesía esencializadora**; siendo obra de extensión media, prefiere las formas breves. En el caso de una variedad de versiones, suelen ser más perfectas

las formas quintaesenciadas, y puede observarse que las partes de las que se prescinde son de las menos intensas o las que resultan menos necesarias para sostener la unidad de la pieza. Esto no significa que ocurra siempre un proceso de esta naturaleza, pues hay romances que mantienen la unidad de la narración expuesta, contando el "caso" desde el principio hasta el fin. Por otra parte, un romance cuyo argumento exponga un caso que el público conozca, pudo perder algunas partes por quedar sobreentendido el conjunto por parte del público; esto aconteció con los romances que eran muy populares (en el sentido de que los conocía un público amplio), como los referentes al Cid, a don Rodrigo, Fernán González, etc., en los épico-históricos; y a Gaiferos, Montesinos, etc., en los procedentes de asuntos extranjeros.

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

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

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

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

Esta *alucinación verbal* es resultado, sobre todo, de un uso repetido de elementos lingüísticos en una determinada función poética, la del Romancero en este caso. La expresión del Romancero supone una selección de procedimientos lingüísticos que se dan en forma concertada para producir un efecto previsto. Es indudable que algunos de ellos se encuentran también en la épica medieval, pero lo importante es la función que juegan en las nuevas condiciones. Por otra parte, en una consideración de teoría literaria, cabe indicar que estos usos se encuentran entre los procedimientos de la Retórica, identificables en cualquier obra literaria, independientemente de que parezcan establecidos para cada caso, pues son modalidades generales del lenguaje poético.



---

### 5. Rasgos lingüísticos de los romances

El Romancero tiene una tendencia estilística arcaizante, y así el "aire" temporal de sus procedimientos está inscrito bajo este signo común. Algunos de estos rasgos son:

- a) El uso de la **-e paragógica** en posición de rima, como en los poemas épicos.
- b) Resulta difícil precisar el **arcaísmo fonético** en casos como la persistencia de f-, desinencias en -ades, -edes.
- c) Los **usos del verbo** constituyen un orden de conjugación válido sólo para el Romancero, que permite un juego poético de planos temporales de gran agilidad (sobre todo en el caso del pretérito y el presente)
- d) El **orden morfosintáctico de los adjetivos posesivos** (*la mi casa*) es frecuente que sea el arcaico, con artículo antepuesto.
- e) Es muy posible que en la Edad Media se fuese estableciendo la selección del **léxico romanceril**, tanto en los nombres de persona y de lugar, como en la preferencia por vocablos que se estimaron propios del Romancero. Esta preferencia, que trae consigo un uso repetido, no gasta ni agota las palabras, sino que les da un brillo poético singular, sobre todo cuando su uso llega a perderse en el lenguaje común, y quedan entonces como palabras propias del Romancero, como  
*doliente*  
por  
*enfermo*,  
el adverbio presentador  
*he+lo*,  
etc. Otras veces la palabra es exclusivamente poética, como  
*florido*  
por  
*canoso*.  
Los romances carolingios emplean términos como  
*paladín; haber tener o ser, parte;*  
equivalencias de  
*ser y estar;*

USO

de la desinencia -s del francés medieval:

*Oliveros, Gaíferos, Carlos,*

etc., que se extiende a otros romances novelescos:

*Arnaldos, Alarcos,*

etc.

f) Menéndez Pidal estima como recurso intuitivo, también presente en la épica, las fórmulas con el verbo ver: "viérades...", es decir, 'en el caso de estar vosotros, los que me oís, presentes en los que cuento, vosotros veríais...': "viérades moros y moras todos huir al castillo...";

g) Uso de adverbios presentadores (helo: "helo, helo por do viene"; ya: "Ya se salen de Castilla"); los apóstrofes iniciales ("Gerineldo, Gerineldo"; "Rosafresca, Rosafresca"); el pronombre de primera persona, realzado como principio ("Yo me estaba allá en Coimbra", "Yo me iba para Francia").

h) Uso de adjetivos, pronombres y adverbios demostrativos de valor **deíctico** para situar los personajes en relación con los oyentes ("Por ý viene un escudero").

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

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

...do la yegua pone el pie,      s1 v c (sinónimo)

Babieca pone la pata...      s2 v c (sinónimo)

Distribuciones del orden siguiente:

*Tres cortes* armara el rey

todas tres a una sazón:

*las unas* armara en Burgos, 1+

*las otras* armó en León, 1+

*las otras* armó en Toledo 1

donde los hidalgos son...

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

*quien araba, quien bogaba,*

*quien* entraba, *quien* salía,

*quien* las áncoras levaba.

*quien* mis entrañas rompía,

*quien* próizes desataba,

*quien* mi corazón hería...

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

Tres años anduve, triste,

por los montes y los valles

*comiendo* la carne cruda

*bebiendo* la roja sangre,

*trayendo* los pies descalzos,

las uñas corriendo sangre.

O con distribuciones de este orden:

*Viérades moros y moras*

todos huir al castillo:

*las moras* llevaban ropa,

*los moros* harina y trigo,

*y las moras* de quince años

llevaban el oro fino

*y los moricos* pequeños

llevaban la pasa e higo.

k) Es frecuente el uso de **formulaciones** establecidas para determinadas partes del romance. Así ocurre en los casos siguientes:

-Las de introducción del diálogo: "estas palabras fue a hablar", "desta manera decía", "allí habló... / bien oiréis lo que dirá", etc.

-Las de continuación del diálogo: "desta suerte respondía", "tal respuesta le fue a dar", "allí respondiera [...]". "Respondiérale [...] / de esta suerte le ha hablado".

-Las fórmulas de saludo e invocación a Dios: "Bien vengáis el caballero", "Manténgavos Dios...", "Alá te mantenga, el rey", "Por Dios te ruego...".

l) Determinados personajes van referidos con un epíteto o una mención: así es frecuente el de buen rey, buen caballero, buen Cid, etc.; "el de la barba vellida", etc.

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

El Romancero resulta, pues, un grupo genérico que poseyó una gran fuerza cohesiva en el corpus de su conjunto. Un convenio ajustado y establecido sobre bases lingüísticas de gran amplitud receptiva sirvió para mantener esta coherencia. Cada uno de los romances conservados en los manuscritos y en la imprenta (y en el complemento que representan desde nuestro punto de vista las recitaciones conservadas en el folklore actual) ha de considerarse como una versión de lo que constituye la corporación articulada del romance general correspondiente; así "Gerineldo" designa una de estas corporaciones que reúne todos los romances conocidos de Gerineldo e identificables dentro de esta unidad poética. Por tanto, cada versión puede considerarse completa por sí misma en tanto que ofrezca en su texto el efecto de estas directrices estilísticas cuyo origen se puede situar en el Medievo; emplazado entre la poesía oral y la escrita, el Romancero representa así una situación poética entre la Edad Media y los tiempos siguientes en la cual se estableció la conservación del conjunto (o ámbito del Romancero) a través de las distintas versiones de cada pieza, identificables dentro de esta relatividad. Esto mantuvo la persistencia de la forma métrica, que llegó a ser una de las más familiares para el pueblo español. Y también la relación del pueblo con los asuntos del Romancero, con sus héroes medievales, tanto los reales como los fingidos, pues dentro de su ámbito todos se asimilaban hasta representar una verdad exclusivamente poética. El alto grado de popularidad que mantuvo el Romancero hizo que fuese una modalidad poética que se sintiese como espontánea. Se alcanzó una gran familiaridad con los personajes y los hechos de los romances, que así se consideraban como un patrimonio de la nación española; desde el fin de la Edad Media las referencias a versos sueltos o episodios de los romances son frecuentes en coloquios de los que queda testimonio, y en un gran número de obras literarias de distinta especie (teatro, libros novelísticos, cuentecillos, etc.).



## 6. Bibliografía

Margrit FRENK ALATORRE, *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid, Castalia, 1978

Fernando GÓMEZ REDONDO, *Poesía española, 1. Edad Media: juglaría, clerecía y Romancero*, Barcelona, Crítica, 1996.

Francisco LÓPEZ ESTRADA, *Introducción a la literatura medieval española*, Madrid, Gredos, 1987, 50 ed.

Felipe PEDRAZA y Milagros RODRÍGUEZ, *Las épocas de la literatura española*, Barcelona, Ariel, 1997.

