

Actas del
IX Congreso Internacional
de la Asociación Hispánica
de Literatura Medieval

(A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)

II

2005

Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica
de Literatura Medieval, 2005.

© Carmen Parrilla
© Mercedes Pampín
© Toxosoutos, S.L.

Primera edición, agosto 2005

© Toxosoutos, S.L.
Chan de Maroñas, 2
Obre - 15217 Noia (A Coruña)
Tfno.: 981 823855
Fax.: 981 821690
Correo electrónico: editorial@toxosoutos.com
Local en la red: www.toxosoutos.com

I.S.B.N. obra conjunta: 84-96259-72-2
I.S.B.N. volumen: 84-96259-74-9
Depósito legal: C-2072-2005

Impreso por Gráficas Sementeira, S.A. - Noia
Reservados todos los derechos

Poética del romancero: fórmulas y tópicos

Aurelio González

El Colegio de México

La literatura tradicional, como el Romancero, se caracteriza por tener un lenguaje literario específico y también podemos aceptar que existe una poética; y cuando hablamos de “poética” nos estamos refiriendo a un término de larga tradición que en Occidente nos remite inevitablemente a Aristóteles y a su influyente intento de configurar una reflexión teórica sobre la literatura. Pero al usar esta palabra en realidad nos estamos refiriendo a varios conceptos: por una parte el término incluye toda la teoría de la literatura que subyace internamente en un texto que definimos como literario, por el término también se refiere a la elección que ha hecho un autor de las posibilidades temáticas, formales, estilísticas que estaban a su alcance para la configuración de un texto determinado; y finalmente, al hablar de poética también nos estamos refiriendo al conjunto de reglas cuyo cumplimiento es normativo para que un texto pueda ser reconocido por sus receptores como perteneciente a un determinado ámbito, corriente, género o escuela literaria.

Evidentemente, pensar en una poética de un género tradicional y por ende de transmisión oral implica algunos matices distintivos de cuando el término se aplica a la literatura culta, ya que en nuestro caso difícilmente podemos pensar en un transmisor que tenga una conciencia teórica voluntaria; sin embargo, no por ello se debe excluir que la selección y aplicación de códigos y normas implica un auténtico trabajo de creación poética en el proceso de actualización de los contenidos del texto romancístico.

A lo largo de la Edad Media, al menos desde las épocas de los acontecimientos que nos cuentan los romances noticieros como el cerco de Baeza a mediados del siglo XIV, y desde luego a partir

de 1421 cuando Jaume de Olessa nos deja constancia escrita del conocimiento de un romance, este género literario, el Romancero llamado viejo, el cual hoy conocemos básicamente por los cancioneros y pliegos que editaron impresores de mediados del siglo XVI —haciendo un jugoso negocio y por lo tanto guiados por sus intereses y gustos—, “vivió oralmente, como poesía cantada [...] en los más diversos ambientes, tanto por los iletrados, como por aquellos que simultáneamente participaban en el consumo de la *otra* literatura, la producida dentro de las cambiantes convenciones artísticas de la cultura “oficial”,¹ quienes fueron los que siguieron una poética del género. Es sabido que las fuentes de los romances incluidos en los cancioneros como el de Martín Nucio son dos: por un lado la memoria de los transmisores (sus informantes) y por otra los pliegos sueltos impresos anteriormente. Estas versiones que hemos conservado corresponden a una ejecución concreta realizada por algún transmisor en un momento dado y que simplemente fue fijada por la escritura.

Diego Catalán afirma que los miembros de la comunidad reciben y aprehenden un romance:

palabra por palabra, verso a verso, escena a escena, y, al memorizarlo, lo han descodificado según su particular interés, nivel por nivel, hasta llegar a extraer de él la lección que les ha parecido más al caso. La tradición oral, es cierto, rara vez retiene modos individuales de entender una palabra, una frase, una fórmula, un indicio, una secuencia de la narración, etc., pero conserva y propaga modos colectivos (regionales, temporales, comunitarios, clasistas, etc.) de descodificar esos elementos en que se articula el romance y de reaccionar (ética, estética, social o políticamente) ante el mensaje.²

Por otra parte, no hay que olvidar que “El romance tradicional es una historia narrada. Lo que en él se cuenta, por muy particular o muy atemporal que pueda ser, es siempre presentado

¹ Diego Catalán, “El mito se hace historia: el romance y la herencia baladística”, en *Arte poética del Romancero oral*, II, Siglo XXI, Madrid, 1948, p. 109.

² Diego Catalán, “Los modos de producción y de ‘reproducción’ del texto literario y la noción de apertura”, en *Arte poética del Romancero oral*, I, Siglo XXI, Madrid, 1997, p. 177.

como un fragmento de realidad y, en vista de ello, digno de ser considerado como ‘ejemplo de vida’³.

La construcción del texto entonces corresponde a una estética colectiva que se manifiesta en un vocabulario, una sintaxis y unos temas propios de la comunidad, los cuales se adaptan a los valores de un tiempo histórico concreto. La selección del acervo propuesto y la correspondencia con unas posibilidades discursivas y narrativas configuran la poética propia del género. Algunas de estas unidades discursivas tienen fijeza y son identificadas por la comunidad como propias, sin embargo hay una creatividad poética en su selección. Estas unidades son las fórmulas las cuales podemos entender simplemente como una expresión lexicalizada de un contenido.

Revisemos algunas de las estructuras formularias que la tradición romancística vieja de origen medieval construye en distintas formas en torno a los verbos ser y estar, como por ejemplo “ellos en aquesto estando”, “yo me estando”, “estando” o “en tal lugar está”.

En primer lugar habría que recordar que el término fórmula abarca diversas expresiones léxicas: por ejemplo, algunas fórmulas las podemos identificar como expresiones de discurso, y solamente nos proporcionan una información limitada de la historia, ya que forman parte de elementos introductorios. Por ejemplo, la conocida fórmula del Romancero viejo de introducción de un nuevo personaje en un ámbito particular mantiene un primer hemistiquio fijo de gran recurrencia y es solamente en el segundo que se da la información pertinente para la historia concreta. Son muchos los ejemplos que tenemos de esta fórmula que congela la acción (“estando en aquesto”) para anunciar la llegada de un personaje o grupo de ellos:

³ Diego Catalán, “A modo de prólogo. El Romancero tradicional moderno como género con autonomía literaria”, en *Arte poética del Romancero oral*, I, Siglo XXI, Madrid, 1997, p. xxix.

Ellos en aquesto estando grandes gentes parecía (*Infantes de Lara*)⁴

Ellos en aquesto estando, assomado havia un pendón (*Sancho de Castilla y Alonso de León*)⁵

Ellos en aquesto estando el conde llegado ha (*Gaiferos*)⁶

Ellos en aquesto estando, el Maestre que allegava (*Muerte de Albalados*)⁷

Dos veces la emplea el romance del desafío de Montesinos a Oliveros:

Ellos en aquesto estando, don Roldán había llegado

[...]

Ellos en aquesto estando, Oliveros que ha llegado (*Desafío de Montesinos a Oliveros*)⁸

Es claro que la unidad significativa sólo se completa en el doble octosílabo, pero esta unidad sólo sirve para introducir al o a los personajes, sin indicar acciones o características del personaje las cuales se desarrollarán más adelante. Podemos decir que la fórmula en este caso tiene una función significativa muy limitada, pero sí caracteriza marcadamente el lenguaje del Romancero, de ahí su importancia en la poética del género. Su selección por parte de los transmisores implica una voluntad de adecuarse al lenguaje con el que el posible receptor pueda identificar más fácilmente el género romancístico.

Como es inherente a los textos abiertos, la variación está presente aún en estas fórmulas muy estereotipadas y construidas con un hipérbaton, aunque sea con una mínima variante como es la alteración del orden sintáctico, o sea la eliminación de la inversión:

⁴ Lorenzo de Sepúlveda, *Cancionero de romances sacados de las coronicas de España (Sevilla, 1584)*, ed. de Antonio Rodríguez Moñino, Castalia, Madrid, 1967, pp. 181-182.

⁵ *Silva de Romances (Zaragoza, 1550-1551)*, ed. de Antonio Rodríguez Moñino, Cátedra Zaragoza, Zaragoza, 1970, p. 315.

⁶ *Cancionero de Romances (Anvers, 1550)*, ed. de Antonio Rodríguez Moñino, Castalia, Madrid, 1967, p. 184.

⁷ *Silva*, pp. 316-318.

⁸ Pliego suelto del siglo XVI en Fernando José Wolf y Conrado Hofmann, *Primavera y flor de romances*, en Marcelino Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, VI, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1951, num. 177.

Ellos estando en aquesto, el buen Cid que assomava (*El moro que perdió Valencia*)⁹

Ellos estando en aquesto entrara Urraca Fernando (*Fernando I*)¹⁰

Y él estando en aquesto el buen rey llegado ha (*Prior de San Juan*)¹¹

o variantes de otros elementos sintácticos que dejan la inversión: “Estando los dos en esto el esposo fue a asomar (*Moriana*),¹² o la inclusión en el primer hemistiquio del verbo que indica la llegada del nuevo personaje: “Estando en esto allegó uno que nuevas traía” (*Pérdida de España*).¹³

Evidentemente el uso de este tipo de fórmulas tiene una función de reconocimiento textual para el receptor, amén de una evidente función mnemónica para el transmisor, incluso cuando la variación se aleja de la repetición textual e introduce una actividad concreta (expresión distinta del “en aquesto estando”), más allá del simple estar en algo: “Estando en este solaz tal demanda le hacía” (*Espinelo*).¹⁴

Sin embargo, la composición formularia no es un simple recurso mnemónico: es en realidad un lenguaje poético y por tanto cargado de significados; en su condensación radica parte de su fuerza dramática y expresiva. No hay que olvidar la importancia que tiene en el Romancero viejo tradicional la modalidad narrativa, pues “Mientras los romances tradicionales muestran o presentan la acción dramáticamente, como ocurriendo nuevamente ante la vista del auditorio, los romances de ciego refieren los hechos informando de lo pasado mediante puras relaciones”.¹⁵

Revisemos otras manifestaciones de esquemas formularios (conjuntos de elementos presentes en fórmulas similares) relacio-

⁹ *Cancionero*, pp. 243-244.

¹⁰ *Cancionero*, p. 213.

¹¹ *Silva*, pp. 332-333.

¹² *Rosas de romances*, Castalia, Madrid, 1963, (*Rosa de amores*, f. 5^o).

¹³ *Rosas de romances*, (*Rosa española*, f. 48^o).

¹⁴ *Rosas de romances*, (*Rosa de amores*, f. 32).

¹⁵ D. Catalán, “A modo de prólogo”, I, p. xxviii.

nados con el verbo estar: por ejemplo, aquel que se compone a partir del sintagma “Yo me estaba”.

En primer lugar encontramos esta fórmula en algunos de los romances del ciclo de Inés de Castro, en los cuales la tradición introduce variantes en el nombre del lugar donde se encuentra la desdichada amante, pero subraya la condición o estado en que se encuentra con una expresión que en los romances carolingios es de “clara significación erótica”, según ha demostrado Asensio.¹⁶

Yo m'estando en Coimbra a prazer y a bel folgar (*Inés de Castro*)¹⁷

Yo me estando en Giromena a mi prazer y holgar (*Isabel de Liar*)¹⁸

Di Stefano considera que con este tipo de inicio en primera persona “El texto es como un autoepicedio –forma presente en la poesía funeral tanto culta como popular– contando el protagonista su desventura postrera. Pero, cuando la ficción autobiográfica se haría del todo inverosímil por la proximidad de la muerte, el relato sigue en tercera persona”.¹⁹ Evidentemente la selección de esta estructura afirma el contenido dramático del texto, la primera persona refuerza la intensidad de la situación que se está viviendo, y el uso de la forma “estando” sugiere una situación muy estática y con una connotación de permanencia, que se rompe con la llegada de los visitantes. La fórmula aquí es un elemento que va más allá de la identificación genérica o del recurso mnemónico.

En este caso el empleo de una fórmula inicial no tiene un simple valor estructural o de simple garantía del reconocimiento del texto como parte de un género, sino que “interconecta los textos a experiencias compartidas, unidas por un conocimiento común”, y por otra parte “la vocalidad intenta [...] reivindicar el referente concreto de la oralidad, que excluye los componentes

¹⁶ Eugenio Asensio, *Cancionero musical luso-español del siglo XVI antiguo e inédito*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1989, p. 39.

¹⁷ Paloma Díaz Mas, *Romancero*, Crítica, Barcelona, 1994, p. 167.

¹⁸ *Cancionero 1550*, p. 235.

¹⁹ Giuseppe Di Stefano, *Romancero*, Taurus, Madrid, 1993, p. 252.

ficcionales propios de la literatura, pero simultáneamente los re-crea”.²⁰ Así este principio convierte a Inés-Isabel en un ser real para la comunidad, cuya validez está fuera de toda duda por la identificación que tiene el escucha con el personaje.

El mismo principio formulario puede tener una diferencia en la intensidad trágica cuando el desarrollo del texto cambia, como en el romance, probablemente del mismo ciclo de Inés de Castro, que empieza: “Yo me estando en Tordesillas, por mi plazer y holgar” (*Inés de Castro*),²¹ donde no hay llegada de caballeros que llegaran súbitamente ni muerte, sino un pensamiento ambicioso de ser reina de Castilla e infanta de Portugal. El texto se mantiene la ambigüedad, casi como un prólogo a los romances que cuentan la muerte de Inés de Castro, lo cual, como ha señalado Di Stefano, puede ser una visión desfavorable a la dama castellana. El funcionamiento de la fórmula mantiene la tensión de algo que de hecho sucedió, que no fue premeditado. La primera persona de la voz nos impulsa a creerle en su razonamiento; hay, por lo tanto, una identificación del receptor con el personaje del romance.

Esta identificación se da en otro texto que presenta la misma entrada en primera persona en la misma fórmula, y una morfología similar en cuanto a la ruptura del “estar”, pero ahora se trata de otro personaje: don Fadrique, maestre de Santiago y hermano bastardo del rey don Pedro, que morirá, con poca base histórica, según el texto romancístico, por instigación de doña María de Padilla, amante del rey. Ahora la presentación no hace alusión a una situación placentera, sino que afirma la justicia de la situación de don Fadrique, la cual se verá rota por una orden que llevará a una nueva injusticia del rey don Pedro: “Yo me estava allá en Coimbra, que yo me la ove ganado, / cuando me vinieron cartas del rey don Pedro mi hermano” (*Maestre de Santiago*).²²

²⁰ Gloria Chicote, “‘Yo me estando en Giromena’: un proceso de descontextualización inconcluso”, en *Inés de Castro. Studi. Estudos. Estudios*, ed. de Patrizia Botta, Longo, Ravenna, 1999, p. 60.

²¹ *Cancionero 1550*, p. 235.

²² *Cancionero 1550*, p. 233.

El recorrido del Maestre hasta su trágico destino tiene como punto de referencia esa situación inicial en Coimbra, su territorio por derecho, y la salida de su espacio es sólo en cumplimiento de la orden real. Por lo tanto la fórmula sintetiza un elemento fundamental de la historia del romance que es la situación inicial positiva y la salida de ella por propia voluntad en acatamiento de la orden real.

A García de Enterría le parece reconocer este mismo tipo de principio donde habla en primera persona alguien que ya está muerto en narraciones de textos vulgares que tienden a ser una reproducción de confesiones de reos de muerte que los ciegos estaban autorizados a recibir y publicar.²³

Caso distinto es el del romance que cuenta la historia de doña Lambra y los infantes de Salas. Nuevamente se afirma la naturalidad de la presencia del personaje en un lugar y con ella su función señorial, ya que se trata de su propio feudo, anfitrión de las bodas sabremos más tarde. La fórmula con la primera persona ahora no tiene la trascendencia de los ejemplos anteriores, pues no es un personaje muerto el que habla, sino un personaje vivo que expresa sus quejas ante el afrentoso comportamiento de sus sobrinos y su petición de venganza. El tono personal indudablemente es un argumento para aceptar la autenticidad de las ofensas y la justicia de la reclamación, lo que se refuerza desde un papel de dignidad con la amenaza del personaje de tornarse mora si no es defendida. Esta posición motivará la terrible venganza contra los infantes que morirán traicionados. Este planteamiento aparece reforzado con el segundo verso del romance: “Yo me estava en Barvadillo, en esa mi heredad, / mal me quieren en Castilla los que me habían de aguardar” (*Bodas de Doña Lambra*).²⁴

²³ Vid. M^a Cruz García de Enterría, “Literatura tradicional y subliteratura. Romancero oral y romancero en pliego”, en *Etnología y folklore en Castilla y León*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1986, pp. 203-226, especialmente p. 213.

²⁴ *Cancionero de romances impreso en Amberes s.a.*, ed. de Ramón Menéndez Pidal, CSIC, Madrid, 1945, ff. 163^v-165^r. También aparece formando parte de una versión más larga en el *Cancionero 1550*, pp. 230-323.

El valor e importancia de esta fórmula lo reconocen autores cultos que en el momento de hacer una contrafacta, lo que rescatan es precisamente el valor de identificación de la misma. En el *Cancionero de romances* de 1550 se incluye una contrafacta de Diego de San Pedro que se inicia “Yo me estaba en pensamiento en esa mi heredad”,²⁵ en obvia referencia al romance de las quejas de doña Lambra; sólo que aquí son las fuerzas de su deseo las que han amenazado al personaje.

Caso similar es el romance de Juan del Encina (*Cancionero*, Salamanca, 1496), de tema amoroso, que emplea este esquema formulario. La selección por parte de un poeta culto de un recurso tradicional reconoce implícitamente una poética del género y su conocimiento. “Yo me estaba reposando durmiendo como solía”.²⁶

El uso de la fórmula con la narración en primera persona puede no tener directamente una connotación para la historia, sino simplemente reforzar la ubicación espacial con la repetición, pero el valor de ruptura de los casos anteriores también funciona en el siguiente romance cidiano con la llegada de la orden del rey para las bodas de las hijas del Cid con los infantes de Carrión: “Yo me estando en Valencia, en Valencia la mayor” (*Los condes de Carrión*).²⁷

Pero la fórmula puede vaciarse completamente de estas implicaciones y ser simplemente explicativa de una situación: “Yo me estaba aquí comiendo, comiendo sopas en vino” (*Conde Alemán*).²⁸ En este último ejemplo la fórmula no se emplea en el principio del romance con lo cual no tiene el valor de identificación del receptor con el personaje que tiene en los otros casos.

La tradición oral moderna ha conservado el mismo esquema formulario y sus posibles significados. Así, en la versión del romance de Juan Lorenzo, la estructura formularia inicial indica la situa-

²⁵ *Cancionero 1550*, p. 285.

²⁶ *Cancionero 1550*, p. 305.

²⁷ *Silva*, II, p. 302.

²⁸ *Cancionero 1550*, p. 256.

ción en la cual el personaje va a perder a su esposa. Se trata nuevamente de este “estando” que se rompe ante una nueva realidad: “Yo estando en la mi puerta con la mi mujer real” (*Gian Lorenzo*).²⁹

Rompimiento que se expresa con la sorpresa al encontrar el cuerpo sin vida del asesinado duque de Gandía en una versión sefardita moderna del romance a propósito de la muerte de este personaje: “Yo estando en mi pesca, pescando mi pobrería” (*Muerte del Duque de Gandía*).³⁰

Un menor grado de fijeza tiene esta estructura de la narración en primera persona cuando involucra otros verbos y su significado se abre a distintas posibilidades. Por ejemplo puede funcionar como el “Típico exordio romanceril en primera persona, de rai-gambre lírica:³¹ “Yo me levantara, madre, mañanica de sant Iuan” (*Yo me levantara madre*).³² O puede ser la forma de iniciar una acción, ya no como en los ejemplos anteriores en que el personaje es el destinatario de una acción, sino como actor de ésta. Por ejemplo en el caso de las siguientes versiones viejas del *Palmero* o de *El caballero burlado*:

Yo me partiera de Francia, fuérame a Valladolid (*El palmero*)³³

Yo me iva para Françia do padre y madre tenía (*El caballero burlado*)³⁴

En ambos romances la acción que emprenden los personajes implica un encuentro que es el meollo de la historia, ya sea por el desarrollo del encuentro en sí mismo o por las noticias que le dan al caballero. De cualquier forma el hecho de iniciar una acción es lo que genera la historia, y desde luego el punto de vista

²⁹ Marcelino Menéndez Pelayo, *Apéndice y suplemento a la “Primavera y flor de romances de Wolf y Hofmann”*, en *Antología de poetas líricos castellanos*, VII, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1952, p. 396. La versión proviene de Salónica.

³⁰ M. Menéndez Pelayo, *Apéndice y suplemento*, p. 408. La versión proviene de Salónica.

³¹ G. Di Stefano, *Romancero*, p. 136.

³² *Cancionero 1550*, p. 282.

³³ Ms. Add. 10431, British Library. Brian Dutton, *El cancionero del siglo XV, c. 1360-1520*, I, Universidad de Salamanca-BESXV (BESXV, Maior, 1-7), Salamanca, 1990-1991, p. 274.

³⁴ B. Dutton, *El cancionero del siglo XV*, I, p. 166.

sería el del narrador de la historia en el caso de *El palmero*, mas no en *El caballero burlado*, donde el receptor también es engañado como el caballero de la historia, con lo cual la identificación con el personaje adquiere otro sentido, en una muestra más de la apertura de significado y función de la fórmula. La tradición oral moderna ha conservado este tipo de estructura como en la siguiente versión de la *Muerte del príncipe don Juan*, romance a propósito del desdichado heredero de los Reyes Católicos: “Yo me partiera de Burgos, de Burgos a Salamanca” (*Muerte del príncipe don Juan*).

Hay ocasiones en que el uso del esquema formulario difícilmente se presta a más significaciones que la acción directa que se narra, como en el siguiente caso donde no hay una connotación extra: “Yo me adamé un amiga dentro de mi corazón” (*Catalina*).³⁵

Un caso especial es el de la morilla Moraima, el cual se inicia con el mismo esquema formulario sólo que no se habla de “estar” sino de “ser”; sin embargo, el funcionamiento de la fórmula en relación con la historia es similar a los casos que mencionábamos al principio: también en este caso la voz corresponde a una víctima y es un visitante el que rompe su estado, en este caso un cristiano traicionero o seductor: “Yo m’era mora Morayma, morilla d’un bel catar; / christiano vino a mi puerta, cuytada, por m’engañar” (*Mora Moraima*).³⁶

Louise Vasvári³⁷ señala agudamente las profundas connotaciones que tiene el “yo me era” como una afirmación del tópico de la mujer morena, la “morenita”, y su fuerte carga sexual, así como el contexto privado íntimo en que se coloca al personaje y su semidesnudez eróticamente significativa, todo lo cual será arrollado por el visitante inesperado y artero. Sin embargo la afirmación orgullosa consciente de su propia belleza, abre las

³⁵ *Cancionero s.a.*, f. 252^v.

³⁶ *Cancionero 1550*, p. 290.

³⁷ Vid. Louise O. Vasvári, *The Heterotextual Body of the “Mora Morilla”*, Department of Hispanic Studies, Queen Mary & Westfield College (Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 12), London, 1999, pp. 92-93.

puertas a distintas interpretaciones y valoraciones de la situación en que se encontrará la morilla. La fórmula es la que posibilita esta acumulación de sentidos.

El discurso a partir de fórmulas con el verbo “estar” puede adquirir otra forma y prescindir el pronombre “yo”, con lo cual hay un desplazamiento de la primera persona, voz de personaje, a la voz de un narrador que presenta al personaje. En los siguientes ejemplos tenemos una gradación que va desde el simplemente estar, hasta la presentación en un lugar realizando alguna acción:

Estávase la condessa <i>ros</i>) ³⁸	en su estrado assentada (<i>Gaife-ros</i>) ³⁸
Estava la linda infanta <i>infanta</i>) ³⁹	a sombra de una oliva (<i>La linda infanta</i>) ³⁹
Estáse la gentil dama <i>el pastor</i>) ⁴⁰	paseando en su vergel (<i>La dama y el pastor</i>) ⁴⁰
Estando el rey don Fernando <i>de Aguilar</i>) ⁴¹	en conquista de Granada (<i>Alonso de Aguilar</i>) ⁴¹
Estábase el conde Dirlos, assentado en sus tierras,	sobrino de Don Beltrane, deleytádo se en caçare (<i>Conde Dirlos</i>) ⁴²

En este esquema formulario, la acción puede anteceder al verbo y estar entonces ya se indica cómo estaba o qué estaba haciendo el personaje: “Iugando estava el rey Moro y aun al axedres un día” (*Fajardo*).⁴³

En el esquema formulario también puede adquirir mayor valor la ubicación espacial, formando el primer hemistiquio con el nombre del personaje o de un tópico como “buen rey”, y ampliando la información en el segundo:

³⁸ *Cancionero 1550*, p. 182.

³⁹ *Cancionero 1550*, p. 255.

⁴⁰ *Primavera*, pp. 299-300.

⁴¹ Ginés Pérez de Hita, *Guerras civiles de Granada (Historia de los vandos de los zegríes y abencerrages, Zaragoza, 1595)*, ed. de Paula Blanchard-Demouge, El Museo Universal, Madrid, 1983, pp. 350-351.

⁴² *Cancionero 1550*, p. 114.

⁴³ *Cancionero 1550*, p. 249.

En Ceupta está Iulián, <i>conde don Julián</i>) ⁴⁴	en Ceupta la bien nombrada (<i>El</i>
En Burgos está el buen rey <i>ravedís de Alonso octavo</i>) ⁴⁵	don Alonso el Deseado (<i>Cinco ma-</i>
En Arjona estaba el duque, <i>de Arjona</i>) ⁴⁶	y el buen rey en Gibraltar (<i>Duque</i>
En Ceuta estaba el buen rey, <i>muerte de Isabel de Liar</i>) ⁴⁷	ese rey de Portugal (<i>Venganza de la</i>
En París está doña Alda, <i>de doña Alda</i>) ⁴⁸	la esposa de don Roldán (<i>El sueño</i>

Un romance se define por determinadas estructuras sintácticas complejas, sintagmas y vocabulario, tanto como por su intriga. Y así como su variación está limitada por el propio sistema lingüístico en el que se lleva a cabo la narración, también lo delimita un acervo de posibilidades formulísticas identificadoras del género. Por lo tanto, a partir de estos elementos existe una poética que rige la composición del texto romancístico. Por lo visto hasta aquí, también me parece claro que la tradición romancística configura su lenguaje con esquemas formularios a partir de los cuales se desarrollan los textos. No hay que olvidar que al ser los romances textos narrativos es importante el punto de partida. El principio más común de los textos romancísticos está formado por unos cuantos elementos narrativos: ubicación espacial con presentación de un personaje y acción (el 42.7 % de los textos recogidos en la *Primavera* contienen estos elementos en sus primeros versos).⁴⁹ Estos versos iniciales, desde los cuales se generará una narración fluida, tienen varias funciones (mnemónica, de identificación del género) pero también crean una atmósfera para la historia y valoran la situación inicial que presentan.

⁴⁴ *Cancionero 1550*, p. 198.

⁴⁵ *Cancionero 1550*, p. 323.

⁴⁶ *Cancionero 1550*, p. 317.

⁴⁷ Timoneda, *Rosas de romances (Rosa española, f. 74^v)*.

⁴⁸ *Cancionero 1550*, p. 182.

⁴⁹ Aurelio González, *Formas y funciones de los principios en el Romancero viejo*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1984.

Para estos primeros versos, la poética del género puede acudir a fórmulas que tienen un referente más amplio en esquemas formularios. Estos elementos, más o menos estables para permitir las primeras funciones antes mencionadas, tienen una gran riqueza en posibilidades expresivas, ya sea a través de la variación o a través de la apertura de significado en función del contenido propio de la fábula que se cuenta.

La poética del Romancero tiende a una economía de medios y a utilizar por lo tanto un lenguaje formulario que debe ser expresivo dramáticamente y muy creativo poéticamente, ya que se resignifica a partir de la relación con la historia concreta que narra. Por lo tanto la fórmula es un elemento abierto y multisignificativo. Así, términos naturales de presentación, al proporcionar ubicaciones espaciales como el verbo “estar”, la tradición romancística los utiliza en el marco de esquemas formularios donde adquieren amplias posibilidades significativas por la relación, siempre variable, que se establece con el resto del texto. La fórmula entonces es un elemento muy importante de la poética del Romancero, pero hay que entenderla con una dimensión mucho más amplia que la de una simple repetición de formas fijas como la conceden los oralistas tradicionales, y no verla aisladamente sino en un conjunto de formas.