DETLI
Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales
Dirigido por **Miguel Ángel Garrido Gallardo**
ISBN 978-950-585-116-4

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Madrid, 2015

romance. Del lat. *romanĭce*, en románico (ing.: *ballad*, fr.: *chanson traditionnelle / chanson populaire*, it.: *ballata popolare*, al.: *Volkslied / Ballade*, port.: *romance*).

> *Poema narrativo de la rama hispánica de la balada popular europea. Al corpus de estos poemas se lo denomina romancero. Asimismo, se entiende también por* romance *la forma métrica en que están compuestos dichos poemas, sean o no tradicionales.*

Al constituir un término que designa un corpus propio y específico en español, resulta intraducible con exactitud, y por ello muchas veces se conserva la forma española *romance* (pl. *romances*) como extranjerismo en publicaciones en otras lenguas.

Es importante distinguir el término en español del fr. e ing. **romance / roman**, *que designa una novela o una narración larga de cualquier tipo o, en su origen, un poema narrativo extenso escrito en lengua romance, fundamentalmente pertenecientes a época medieval y renacentista*. El término se ha importando como anglicismo en la crítica literaria reciente; así, por ejemplo, se encuentra «romance de caballerías» como equivalente de novela de caballerías. Aquí no nos ocuparemos de esta acepción.

En los siglos XIII y XIV el término *romance* (también «romanz» y «romanze») se aplicó a composiciones literarias de diverso tipo, con la característica común de no estar escritas en latín. Lo usan, por ejemplo, Berceo y el Arcipreste de Hita para referirse a sus propias obras, pero también lascrónicas para denominar los cantares épicos (Menéndez Pidal, 1968: I, 3-4). A lo largo del siglo XV, sin embargo, *romance* especializa su significado para designar definitivamente un tipo particular de canción

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales

octosilábica monorrima asonantada, que constituye, con matices, el sentido vigente hasta hoy.

A partir de las colecciones impresas en el siglo XVI, el término se popularizó en otros países para referirse a estos poemas españoles u otros cantos análogos; así, encontramos «la romance», «la romanze» o «die Romanze» en Francia, Italia y Alemania, respectivamente, en los siglos XVII, XVIII y XIX (Menéndez Pidal, 1968: I, 7-8).

En la América hispánica el romancero se difundió desde el primer momento de la conquista, según lo atestiguan documentos cronísticos. En algunos países de este continente, como México, Argentina y Chile, se utiliza el término corrido para referirse a poemas compuestos posteriormente en la forma métrica del romance, aunque con una temática local.

En casi todas las tradiciones literarias europeas existen o existieron estos «poemas narrativos tradicionales cantados (con o sin acompañamiento o danza) en los momentos de reunión del pueblo» (según definición de Entwistle, 1939: 16-17). De este modo, el romancero constituye una parte de un fenómeno literario más general, que se conoce con el nombre de balada o baladística. Se considera que desde finales del siglo XV o mediados del XVI estos poemas ya se podían escuchar por toda Europa, pues han llegado hasta nosotros testimonios de todas las tradiciones: anglo-escandinava, germana, eslava, báltica, finesa, rusa, balcánica, celta, franco-italiana e hispánica. Algunas de estas tradiciones, como la anglo-escocesa y la francesa en Norteamérica, o la hispánica en Sudamérica y entre los sefardíes, han sido llevadas más allá de los límites geográficos de Europa.

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales

En efecto, se incluyen dentro del romancero hispánico (o panhispánico) las tradiciones romancísticas no castellanas peninsulares, excluyendo la vasca; es decir, la catalana, la gallega y la portuguesa. Asimismo, el romancero americano y el romancero sefardí también forman parte de esta rama hispánica de la balada. Esto es así puesto que en todas estas tradiciones se recitan y cantan (o cantaron) los mismos romances tradicionales, con las variantes obvias debidas a las particularidades lingüísticas. De modo que el conjunto del corpus romancístico está constituido por todas las versiones de romances de cada una de estas regiones mencionadas. Excepción parcial supone la tradición catalana, algunos de cuyos temas romancísticos (*romanços*) no tienen paralelo con el resto del mundo hispánico y sí con la balada francoitaliana.

Igualmente, pero en menor medida, también es común a la balada europea un pequeño conjunto de temas y de motivos, de forma similar a lo que ocurre con otros géneros de tradición oral como el cuento. Así, muchos de los romances de los llamados novelescos responden a tipos narrativos compartidos con otras tradiciones baladísticas del continente, por lo que se puede hablar también de cierto repertorio paneuropeo, forjado a través de los siglos gracias a la cadena de transmisión oral y la memoria colectiva y anónima. Esto es especialmente evidente, según algunos estudiosos (Catalán 1998: 119-127), en el marco de la Romania occidental (Portugal, España, Francia, Italia), donde «las baladas no necesitan ser reescritas para traspasar las fronteras lingüísticas» (127).

No obstante, en su globalidad el romancero difiere de otras ramas de la balada europea, según Menéndez Pidal (1968: I, 9), en que comparte muchos asuntos con la épica medieval y en el «predominio casi exclusivo de la más sencilla forma métrica, la monorrima». En efecto, la balada hispánica es de las pocas que no posee regularmente estribillo, a lo que se

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales

añade el ser de las que menos se permite abandonar la narratividad en favor de lo lírico (cf. Entwistle 1939: 152 ss.). Igualmente, se suele considerar que el romancero es escaso en cuanto a elementos maravillosos (a excepción de los romances sobre santos), en comparación con otras ramas de la balada como la escandinava y la angloescocesa.

Las fuentes primeras de los romances son las historias épicas (ya sea en gestas o en crónicas y leyendas), los temas de la baladística europea y los sucesos noticiosos de la frontera entre reinos peninsulares. La teoría del surgimiento de los romances heroicos a partir de la fragmentación de los cantares épicos (castellanos y carolingios), mantenida y argumentada por Menéndez Pidal (1968: I, 173-300), ha sido tema de discusión desde el siglo XIX, y aún hoy presenta sus espacios de duda. Sin embargo es más coherente que la de la composición de las gestas a partir de breves poemas épico-líricos, tal como se sostuvo durante el Romanticismo, y que la del autor único (teoría individualista), aunque no termina de explicar por qué adoptaron esta forma métrica los romances que no son de tema épico. En cualquier caso, esta teoría tradicionalista no niega ni mucho menos la intervención de juglares individuales y refundidores, aunque postula que el estilo definitivo de un romance tradicional se debe finalmente a la acción del «autor-legión», es decir, de la colectividad popular que lo transmite a través de una dilatada tradición oral.

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales

Los romances más antiguos, de los que poseemos sólo testimonio indirecto, son de tipo noticiero (o noticioso), es decir, difundidores de noticias y sucesos de la actualidad. Eventos importantes de finales del siglo XIII y del siglo XIV, como la muerte de Fernando IV el Emplazado (1312) o las luchas dinásticas de la época de Pedro I de Castilla (1358-1369), quedaron registrados en romances, compuestos presumiblemente en fechas

próximas a esos sucesos. No obstante esta cronología, el primer testimonio conservado por escrito del romancero es la versión de *La gentil dama y el rústico pastor* anotada por Jaume d'Olessa, estudiante mallorquín en Italia, en 1421.

La apreciación literaria de los romances de tradición oral comienza en la segunda mitad del siglo XV, en la corte napolitana de Alfonso V, donde aparecen romances trovadorescos en los cancioneros de Estúñiga y de Roma. La entrada del romance como divertimento en la corte de Castilla se producirá más tarde. Todavía Juan de Mena (en sus *Trescientas*) y el Marqués de Santillana se refieren a los romances como canciones de rústicos, o poesía «sin ningún orden, regla ni cuento [...] de que las gentes de baxa e servil condición se alegran» (Santillana: *Proemio*).

Sin embargo, a principios del siglo XVI comienzan a menudear los romances viejos en los cancioneros de Londres (1500), Musical de Palacio y General de Hernando del Castillo (1511); esto manifiesta un cambio en la valoración de la forma romance por parte de los poetas «cultos» castellanos y revela el uso del romance como divertimento de la corte. Desde el reinado de los Reyes Católicos, importantes músicos como Juan de Anchieta, Juan del Encina, Millán y Francisco de la Torre «asonaban» (musicaban) romances a varias voces. Asimismo, se empiezan a componer nuevos romances, aunque consonantados: algunos poetas contrahacen los romances tradicionales hacia lo amoroso (Diego de San Pedro, Lope de Sosa, etc.), o los parafrasean en una glosa (Garci Sánchez de Badajoz, Francisco de León y otros tantos). Este tipo de romances de poetas cortesanos, mucho más líricos que narrativos, suelen denominarse romances trovadorescos.

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales

La publicación de los romances antiguos junto con romances trovadorescos continúa durante el siglo XVI en numerosos cancioneros, silvas y pliegos sueltos, como el *Cancionero de romances* publicado en Amberes por Martín Nucio, sin año (hacia 1547-1549) y la *Silva de varios romances* (1550-1551).

Hacia el primer tercio del siglo XVI la actividad creadora del romancero popular cesa. Así, por ejemplo, los últimos romances noticiosos antiguos los fechamos en torno a 1512 (*Lamento de Juan de Albret* y *Muerte de la duquesa de Braganza*). Es lo que Menéndez Pidal llamó el fin de la actividad aédica y el comienzo de la actividad rapsódica (repetitiva) del romancero.

«Después de 1551, el romancero oral y el romancero escrito correrán caminos en cierto modo independientes», puesto que el romancero queda convertido en un «"género" perfectamente admitido por la literatura oficial» (Catalán, 1998: 110). Esta historia literaria del romancero sufrió en primer lugar una selección de los temas preferidos en aquella época para su publicación en los cancioneros y los pliegos (Di Stefano, 1977), con preeminencia de los temas nacionales y épicos frente a los novelescos (que, por el contrario, sobrevivirían y ocuparían una posición central en el romancero que perduró oralmente).

De este modo, el final de una etapa creadora y con vida fundamentalmente oral del romancero se solapa, a mediados del XVI, con el comienzo de otra etapa en la que la tradición oral romancística será relegada a favor de nuevas composiciones en forma métrica de romance de autores conocidos.

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales

El corpus de romances recogidos hasta aproximadamente la década de 1580 se denomina habitualmente «romancero viejo». Se corresponde con los textos de los cancioneros mencionados y con los pliegos sueltos que circularon durante el siglo XVI, llenos de composiciones de origen medieval. Pero desde finales de ese siglo hasta mediados del XVII, abundan los nuevos romances creados por poetas de la época, entre los que están los más famosos: Lope de Vega, Góngora, Cervantes, Liñán de Riaza, Gabriel Lobo Lasso de la Vega, etc. Este corpus da lugar al llamado «romancero nuevo». Dichos poemas fueron publicados también en pliegos y en cancioneros o flores, muchas veces mezclados con otros romances viejos, como ocurre en el famoso *Romancero general* de 1600. Las nueve partes de la *Flor de romances* (1589-1597) son el mejor testimonio del primer romancero nuevo y del florecimiento de sus temáticas características, de las que se hablará más abajo.

Por otra parte, la forma métrica del romance fue profusamente utilizada en las comedias y otros géneros teatrales del Siglo de Oro (desde 1587), y en el teatro en verso de los siglos posteriores; antes, en el siglo XVI, Torres Naharro, Gil Vicente, Juan de la Cueva y otros dramaturgos incluyeron romances viejos de manera tangencial a la acción o transformados en redondillas, y romances de tipo trovadoresco, aconsonantados, en algunas partes de sus obras. Lope de Vega defiende el metro de romance (ya asonante) de quienes lo consideran «la cartilla de los poetas» menospreciándolo: «yo no lo siento así, antes bien los hallo capaces, no sólo de exprimir y declarar cualquier concepto con fácil dulzura, pero de proseguir toda grave acción de numeroso poema» (prólogo a las *Rimas*). Es conocida también su atribución de una adecuación mayor de esta forma métrica a las narraciones de sucesos: «las relaciones piden los romances», dice en su *Arte nuevo de hacer comedias* (v. 309).

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales

Durante el siglo XVIII continuó imprimiéndose y creándose un vasto romancero de pliego de cordel, si bien el interés por estos textos decayó en los ámbitos cultos. Hubo reiteradas críticas de los preceptistas neoclásicos, como Hermosilla en su *Arte de hablar*, a pesar de que algunos autores afines al Siglo de las Luces (Nicolás F. de Moratín y Meléndez Valdés) escribieran romances esporádicamente.

La creación de romances narrativos y dialogados por parte de autores de fama literaria se reanuda en torno a 1841. Por entonces, el Duque de Rivas publica sus *Romances históricos*, Esproceda *El estudiante de Salamanca* y *El diablo mundo*, y Zorrilla los *Cantos del trovador*. Poetas románticos posteriores volvieron sobre esta forma métrica con asiduidad, prescindiendo de la anonimia convencional que existía en el romancero nuevo del siglo XVII. Este fenómeno de resurgimiento romántico de la balada es similar al que ocurrió simultáneamente en otras tradiciones europeas, como las *literary ballads* de Wordsworth, Coleridge y Keats, o las recreaciones alemanas en las *Lieder* de Goethe y Schiller.

La revitalización del romance como forma literaria se demuestra desde entonces en las obras de poetas modernistas (Rubén Darío, Unamuno, Manuel y Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Amado Nervo, Leopoldo Lugones, etc.), y en algunos de los poemarios más conocidos del grupo del 27: *Romancero de la novia*, de Gerardo Diego y *Romancero gitano* de García Lorca; y de la primera generación de posguerra: *Cancionero y romancero de ausencias* de Miguel Hernández o *Romances de abril* de Luis Rosales. Desde entonces hasta la actualidad es más aislado el uso del romance como forma poética.

Pero antes, en la misma época en que estaba desapareciendo el romance de pliego vendido por los ciegos en las calles (Catalán, 1997: 325-

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales

362), se recuperó momentáneamente con fuerza (por circunstancias históricas excepcionales) la difusión más popular del romancero junto con el aval dado por los intelectuales, en los famosos cantos del bando republicano que darían lugar al denominado Romancero de la Guerra Civil.

Sin duda (como fue el caso de Lorca, que hizo de cicerone a Menéndez Pidal en su encuesta por los barrios gitanos de Granada en 1920), la revitalización del uso la forma métrica del romance entre los poetas desde finales del XIX guarda cierta relación bidireccional con el redescubrimiento de la tradición oral romancística. Tras el largo abandono durante el siglo XVIII del interés por los romances, los eruditos decimonónicos daban por desaparecida su existencia oral; por ello, el redescubrimiento paulatino de la tradición popular constituyó todo un acontecimiento en la vida intelectual.

Agustín Durán, en su *Romancero general* (1849 y 1851) publicaba ocho romances de tradición oral asturianos y andaluces, y Milà i Fontanals, en 1853, daba a la imprenta una primera versión de su *Romancerillo catalán* con decenas de versiones (que sería muy ampliado en una segunda edición de 1882); el mismo Milà publicaría años después también las primeras muestras del romancero tradicional gallego. Por su parte, Teófilo Braga sacaba a la luz la tradición romancística portuguesa, con su *Romanceiro geral colligido da tradição* (1867). Le siguió la tradición asturiana, rescatada tímidamente por Amador de los Ríos y más tarde por Juan Menéndez Pidal en la *Colección de los viejos romances que se cantan por los asturianos* (1885). Sí se tenían noticias dispersas de romances antiguos conservados oralmente en Andalucía, y publicados a lo largo del XIX por Estébanez Calderón, Fernán Caballero y Antonio Machado «Demófilo». Y también del romancero sefardí, llevado al norte de Marruecos y al Oriente del Mediterráneo por los judíos expulsados en

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales

época de los Reyes Católicos. En 1900 ocurre el hallazgo de la tradición castellana, durante el mitificado viaje de novios de Ramón Menéndez Pidal y María Goyri por los alrededores del Duero. Se configura así la certeza de la supervivencia del romancero en la tradición oral, en «estado latente», por toda la tradición hispánica.

La recolección de los romances tradicionales ha supuesto desde entonces uno de los grandes esfuerzos de la filología, implicando a especialistas de renombre cercanos al Centro de Estudios Históricos (Américo Castro, Tomás Navarro, Federico de Onís, Manrique de Lara, Aurelio M. Espinosa, Martínez Torner, etc.), y a grupos exploratorios surgidos después gracias al decisivo Seminario Menéndez Pidal (hoy Instituto Universitario) dirigido por Diego Catalán. Igualmente importantes son las indagaciones y recopilaciones de musicólogos, que han ido sacando a la luz centenares de versiones de romances.

A pesar de cierto anisosilabismo en sus orígenes tradicionales (Menéndez Pidal 1968: I, 86-89 y II, 49-52), la forma métrica del romance consiste estrictamente en una tirada de versos dobles octosílabos, monorrimos en asonante.

Ferido está don Tristán de una mala lanzada;

diérasela el rey su tío por zelos que d'él cataba.

El fierro tiene en el cuerpo, de fuera le tembla el asta:

valo a ver la reina Iseo por la su desdicha mala. [...]

(Versos 1-4 de una versión de *Tristán e Iseo*, reeditada en Wolf y Hoffmann, 1856: II, 66.)

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales

Ya notó Nebrija la regularidad de este tipo de composición: «el tetrámetro yámbico, que llaman los latinos octonario, y nuestros poetas pie de romances, tiene regularmente dieciséis sílabas [...], como en este romance antiguo: "Digas tú, el ermitaño que haces la santa vida"» (*Gramática*, cap. 8); y después: «Mas si todos los versos caen debajo de un consonante llamarse han ástrophos, que quiere decir sin tornada; cuales son los tetrámetros en que dijimos que se componían aquellos cantares que llaman romances» (Cap. 10). Sin embargo, los estudiosos y los propios transmisores de romances tradicionales consideran como tales muchos textos poliasonantados, que resultan relativamente frecuentes dentro del corpus.

Doña Albora se paseaba por una sala empedrada
con dolores de parir que se le partía el alma.
—¡Quién tuviese una casita en medio de aquella vega
para que la Virgen pura ella fuese mi partera!—[...]
Ya caminó pa' el palacio, no encontró por dónde entrar,
al cabo de las tres vueltas con un paje vino a dar. [...]

(Versos 1-4 y 14-15 de una versión de *La mala suegra*, de Casanova, Burgos, publicada en Calvo, 1993: 151-152.)

Del mismo modo, existen también romances hexasílabos (llamados romancillos, con hemistiquios de 6 sílabas), en ocasiones con forma estrófica o estructuras paralelísticas muy marcadas, que se dan generalmente como variantes completas de textos octosílabos:

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales

Cazador que va cazando al monte cuando solía,

lleva los perros cansados y el gamo más no podía;

llovía y achaguzaba en agua muy menudina,

iba cerrando la noche y la senda ya perdía.

Diérale el mal de la muerte, para casa se venía.

—Hágame la cama, madre, en este cuarto de arriba,

y si de este mal me muero a doña Ana no lo diga,

que como é niña pequeña de pena se moriría. [...]

(Versos 1-8 de una versión octosílaba de *La muerte ocultada*, Corao, Asturias, publicada en Mariscal, 1984-1985: 95-96.)

Estando don Hueso un día a cazar,

de que no vido a nadie, se puso a merendar.

Y ya vido un puerco emporcando el río;

se levantó don Hueso y le ha tirado un tiro.

Al puerco le ha dado en el corvejón,

y a don Hueso le ha dado en el corazón.

Al puerco le llevan a la carnicería;

y a don Hueso le llevan a su madre querida.

—Límpieme usted, mi madre, aquestas heridas,

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales

que voy a ver a doña Ana, la recién parida. [...]

(Versos 1-10 de una versión hexasílaba de *La muerte ocultada*, Malpartida de Plasencia, Cáceres, publicada en Mariscal, 1984-1985: 59-60.)

Además de ello, hacia fines del siglo XVI proliferaron muchas composiciones romancísticas nuevas, de estilo artificioso, con rima consonante, como las que podemos encontrar en las *Rosas de romances* de Joan Timoneda. En el siglo XVII, por otra parte, apareció una variación más sobre el esquema métrico tradicional del romance, que consistió en, manteniendo la asonancia final, sustituir el hemistiquio octosílabo por un verso endecasílabo, quedando la rima alterna (cada dos versos); se trata del llamado romance heroico o romance real (o, más llanamente, romance endecasílabo). También existe una variante heptasílaba del romance, que se denomina romance endecha. Asimismo, en el romancero nuevo del siglo XVII se desarrolló una tendencia a formar pareados (o cuartetas, si consideramos la unidad el octosílabo) y a introducir estribillos en las composiciones musicadas.

Los romances tradicionales, en cambio, no suelen tener estribillo, aunque en ocasiones se usaba en el canto colectivo como forma de participación del auditorio. Este proceder, en cambio, es el más común en otras ramas de la balada europea, en las que el estribillo es inseparable del tema baladístico en cuestión. En el caso hispánico, muchos estribillos, cuando los hay, consisten nada más que en una invocación a un santo, con la misma longitud y asonancia que el verso del romance (por ejemplo, «Nuestra Señora me valga, me valga el señor San Juan» para rima en –á). Estos estribillos, que no guardan relación con el contenido del texto, son intercambiables de un romance a otro de la misma asonancia, igual que muchas veces lo es también la melodía. Otros estribillos, por otra parte,

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales

consisten en secuencias onomatopéyicas del tipo «bim-bim», «traloriá», «din-don», «do-re-mi, do-re-fa», etc.

La región de Canarias es excepcional en cuanto al uso de los estribillos: allí los «responderes» son parte consustancial del romance tradicional y de su ejecución en forma de canto coreado, y poseen una intensidad lírica única en el repertorio hispánico: «Por el aire va que vuela la flor de la marañuela», «De la luna no doy queja, del sol que se va y me deja», etc.

Al transmitirse frecuentemente el romancero en forma cantada, como más adelante se explica, la métrica del romance no impone acentos fijos, excepto la séptima sílaba de cada hemistiquio.

En cuanto a la forma de disponer en la página los versos de un romance, la cuestión es controvertida y fue tratada por extenso, una vez más, por Menéndez Pidal (1968: I, 92-105). Según él, la forma correcta consistiría en escribirlos en doble octosílabo o dieciseisílabo, y si no se hizo así en los cancioneros quinientistas e impresos ulteriores fue por la mayor facilidad de adaptación del octosílabo a la columna de la página, evitando así la incomodidad de tener que partir los versos largos. Los motivos aducidos para la disposición de los romances en dieciseisílabos, tal como se viene haciendo con toda la recolección moderna, van desde la vinculación original del romance con el verso largo medieval (tanto de la épica como de muchos otros poemas, también la clerecía del XIV), hasta la unidad de sentido completo en el dieciseisílabo y no en el octosílabo, pasando por la vinculación de los romances a frases melódicas que abarcan dieciséis sílabas.

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales

Los romances tradicionales, en tanto que poesía a la vez anónima y de autoría colectiva, poseen unas características estilísticas privativas, cualitativamente distintas de la poesía de autor individual. Ese estilo tradicional ha sido denominado «épico-lírico», tanto para referirse a la balada hispánica como a la de otras regiones europeas. No consiste éste en la ausencia de estilo o «arte», ni en una espontaneidad «natural», sino en cuestiones muy concretas relativas a la organización de sus niveles discursivo, de intriga y de fábula (Catalán, 1984).

Al existir en la tradición oral, los romances han desarrollado infinidad de variantes, tanto en el nivel discursivo como en el del argumento o intriga, y esto constituye una de esas características esenciales (ya presente sin ninguna duda en el siglo XVI, cf. Menéndez Pidal, 1968: II, 73-78). Así, es necesario «considerar un romance en la totalidad de sus versiones conocidas, antiguas y modernas» (Bénichou 1968: 8), y tratar de comprender sus procesos de variación.

Frecuentemente se han señalado como otras características estilísticas del romancero, en un nivel sintáctico y métrico, la evitación de encabalgamientos, los paralelismos, las repeticiones, las enumeraciones y las estructuras bimembres y trimembres. Cierto es, pero, según los estudiosos más cercanos a la teoría de la oralidad, en el romancero «el vocabulario y la sintaxis utilizados están lejos de ser los elementos más característicos y definitorios» (Catalán, 1998: 149). Así, el análisis de los mecanismos de creación poética de la tradición nos llevan más bien a centrarnos en el concepto de fórmula. Según sus más célebres definidores, Milman Parry y Albert Lord, una fórmula es «un grupo de palabras usado recurrentemente en las mismas condiciones métricas para expresar una misma idea esencial» (Lord, 2000 [1960]: 30). El vocabulario esencial del romancero, pues, no lo configuran determinadas palabras aisladas, sino

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales

frases métricas (curiosamente, algunos informantes modernos dicen «me falta una palabra» cuando no recuerdan un verso). Catalán (1998: 145-194) considera que esas fórmulas, siendo «expresiones lexicalizadas de un contenido», actúan como tropos, y que ésta es la característica esencial del lenguaje poético de los romances.

Una distinción interesante en relación con el estilo del romancero es la de «romance-escena» (o «romance-diálogo») frente a «romance-cuento». En la primera de las categorías se incluyen todos los romances que desarrollan un evento único incluyendo buena parte de diálogo, y que fueron los preferidos por las colecciones de romances del siglo XVI. El segundo tipo, en cambio, circunscribe los romances que desarrollan una acción completa, con introducción y desenlace y varias secuencias episódicas intermedias.

Fuera de los romances tradicionales, es necesario considerar también los diferentes estilos usados para la composición de estos poemas a lo largo de su historia. Hablamos de estilo juglaresco (y, por lo tanto, de romances juglarescos) para referirnos a textos largos, de centenares de versos, que muestran huellas de un juglar narrador, y que fueron compuestos con anterioridad al siglo XVII. Estilo erudito es aquel que se asocia a las imitaciones de romances viejos realizadas con afán cronístico por historiógrafos del siglo XVI. Estilo artificioso, al de los romances llamados igualmente artificiosos, compuestos también en el XVI con rima consonante. Se le suele llamar estilo artístico al desarrollado por los poetas del romancero nuevo, que, aunque añade artificios poéticos de la época, trata de imitar y respetar algunas convenciones del estilo tradicional. Finalmente, se habla de estilo vulgar para aludir al lenguaje en que están

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales

escritos los romances de ciego o de pliego que proliferaron entre finales del siglo XVII y principios del XX.

La melodía es también un rasgo consustancial a los romances tradicionales. Así lo vivieron los compositores cortesanos de los siglos XV y XVI, que hicieron nuevas melodías o rehicieron las populares para los romances y glosas que se recogieron en los cancioneros de aquella época. Encontramos a Juan del Encina, Luis de Narváez, Diego Pisador, Luis Milán, y otros compositores de su talla musicando variaciones (llamadas entonces «diferencias»), polifónicas y con acompañamiento de instrumento, sobre estas melodías de romances.

Desde entonces se cantaban ya distintos romances con la misma melodía, según afirmaba Francisco de Salinas en su tratado *De musica*: «con ella [con una melodía que expone] suelen los españoles cantar muchos de los que llaman romances». Esta característica ha perdurado en el romancero tradicional moderno, donde un tema romancístico es independiente de los tipos melódicos con que se pueda cantar en las diversas geografías por las que se encuentre extendido. Este hecho es evidente en la música de los romances sefardíes de la diáspora oriental del Mediterráneo, en que los mismos temas romancísticos que existen en la Península se cantan allí con estilo musical turco, con abundancia de microtonos e influido por las *maqamat* árabes. No obstante, es más frecuente la homogeneidad de variantes melódicas cuando el romance es de tipo estrófico. Sí parece haber correlación, en cambio, entre la antigüedad de un romance y el arcaísmo de las melodías con las que se canta en la actualidad.

El romancero hispánico, frente a otras ramas de la balada europea, no se vincula normalmente a la danza. Excepciones hay, como por ejemplo la

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales

famosa «danza prima» de Asturias, que sirvió para la recogida por Juan Menéndez Pidal de los primeros romances de esta región. También en el Siglo de Oro existen testimonios de danzas de romances, viejos o nuevos (Menéndez Pidal, 1968: II, 199-200).

La clasificación por temas del romancero ha dado lugar a una terminología comúnmente aceptada por la crítica. En cuanto al romancero viejo, se suele distinguir entre:

- Romances épicos (o épico-nacionales): en ellos se basó la teoría del origen épico del romancero, pues se corresponden temáticamente con diferentes ciclos épicos hispánicos: el de don Rodrigo, el de Bernardo del Carpio, el de Fernán González, el de don Rodrigo de Lara y el del Cid, fundamentalmente. Romances famosos de este tipo son *El nacimiento de Bernardo del Carpio*, *La penitencia del rey don Rodrigo*, *Cabalga Diego Laínez* o *El Cid pide parias al moro*.

- Romances carolingios: vinculados también a las gestas, pero esta vez francesas, se trata de romances de tema caballeresco, sobre Roncesvalles, Gaiferos, Montesinos o la materia artúrica bretona. Son ejemplos de esta temática *La muerte de don Beltrán, El sueño de doña Alda*, *Gerineldo* o *Lanzarote y el ciervo del pie blanco*.

- Romances históricos y fronterizos: referidos a asuntos nobiliaros y cortesanos de época medieval (muerte del maestre de Santiago, muerte del príncipe de Portugal, muerte del duque de Gandía, etc.), o bien a los distintos enfrentamientos de la frontera entre reinos hispánicos (cerco de Álora, cerco de Baeza, conquista de Antequera, etc.). Algunos ejemplos son *La muerte del príncipe don Juan*, *Abenámar* y *La pérdida de Alhama*.

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales

- Romances novelescos: historias de aventuras y amorosas, muchas de ellas compartidas con otras ramas de la balada europea. Son los romances que mayormente han perdurado en la tradición oral. En esta categoría se suelen incluir todos los romances sobre cautivos y presos, sobre fidelidad de los esposos (y tema del regreso u odiseico), esposas desgraciadas, mujeres adúlteras, mujeres matadoras, seducciones, forzadores, incestos, y temas similares. *Don Bueso y su hermana*, *El conde Olinos*, *La bella malmaridada*, *Delgadina*, *La infantina*, *La doncella guerrera*, *La bella en misa* y *La muerte ocultada* son representantes muy conocidos de estas temáticas.

- Romances líricos o trovadorescos: cuyo contenido consiste más bien en una efusión expresiva, como en *Fontefrida* o *El prisionero*.

- Romances de tema clásico: recreaciones de pasajes breves de la *Eneida* y las *Metamorfosis*, o bien de leyendas de personajes grecolatinos como Alejandro (Alexandre) o Virgilio (Virgilios). Por ejemplo, *La muerte de Alejandro* o *El juicio de Paris*.

- Romances bíblicos: sobre pasajes del Antiguo Testamento (*Tamar y Amnón*, *David y Goliat*, *El sacrificio de Isaac*, etc.).

En cuanto al romancero nuevo, se suelen asignar los siguientes calificativos en función del tema tratado:

- Romances artificiosos: son los primeros romances del romancero nuevo, publicados en pliegos y cancioneros a mediados del siglo XVI (aunque con antecedentes desde finales del siglo XV, en los contrahacimientos y glosas de romances efectuados por Diego de San Pedro, Lope de Sosa, Garci Sánchez de Badajoz, etc.); fueron compuestos

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales

con rima consonante por poetas como Joan de Timoneda y Lucas Rodríguez.

- Romances cronísticos: escritos también con rima consonante y con fines historiográficos por romancistas como Juan Sánchez Burguillos o Alonso de Fuentes, sobre temas de la historia de España, y que no llegaron a tradicionalizarse.

- Romances moriscos: historias sobre moros caballeros y enamorados (Zaide, Gazul, zegríes y abencerrajes, etc.), inspiradas en el romancero fronterizo. Estuvieron muy de moda hasta 1600, alcanzando gran popularidad los de Lope de Vega y los incluidos en las *Guerras civiles de Granada* de Ginés Pérez de Hita. Desde finales del XVI empiezan a surgir también parodias de estos romances, por el abuso dado al tema en años anteriores.

- Romances de cautivos: los preferidos por Góngora, trataban asuntos referidos a la piratería en el Mediterráneo y a las escaramuzas costeras.

- Romances pastoriles: con pastores idealizados como protagonistas, al estilo de las novelas pastoriles. Al igual que en los moriscos, los poetas usaban seudónimos para sus alter-ego de estos romances, que los lectores podían identificar; así, Lope de Vega era Belardo, Liñán era Riselo y Cervantes, Lauso.

- Romances heroicos y caballerescos nuevos: predominantes entre 1600 y 1612, retoman como personajes a héroes del romancero viejo, como el Cid, los Infantes de Lara, Bernardo o don Rodrigo. Es un claro ejemplo de ello el *Romancero del Cid* recopilado por Juan de Escobar (1611). Por otro lado, se renueva esta temática, incluyendo asuntos de la conquista de

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales

América, y también se acoge la moda ariostesca con recreaciones de las historias de Angélica y Rugero, Bradamante, Rodamonte, etc.

- Romances burlescos: se aplica este término fundamentalmente al uso de esta forma métrica para la burla y la parodia de mano de Quevedo, Góngora o Lope.

- Romances de jácara: usando lengua de germanía, como los varios ejemplos de Quevedo sobre el rufián Escarramán.

Y en relación con el romancero posterior, dos términos nuevos se acuñan:

- Romances vulgares o de pliego o de ciego: publicados con mayor profusión en pliegos de cordel desde el siglo XVIII, tratan temas de jaques, bandidos y valentones (continuando la temática de jácara de la segunda mitad del XVII) y temas religiosos, fundamentalmente. Usan un lenguaje con reminiscencias barrocas adaptadas al gusto popular e iletrado, y de ahí su denominación.

- Romances infantiles: a partir de la recolección moderna de romances de boca de informantes niños y niñas, y coincidiendo con el surgimiento de los estudios sobre la literatura infantil, apareció este concepto, que alude al repertorio normalmente conocido por los niños en las diferentes regiones del mundo hispánico, usado como canciones de sus juegos.

Desde la valoración que los poetas cortesanos a caballo entre el siglo XV y el XVI hicieran del romancero viejo, no se volvió a manifestar un verdadero aprecio por el romancero tradicional antiguo hasta tres siglos después. Y no fue en España, sino en Alemania, donde, en palabras de Menéndez Pidal (1968: II, 254) «se pronunció el taumatúrgico *surge et*

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales

ambula» de los romances. Johann von Herder y Friedrich Diez traducían romances castellanos a principios del siglo XIX, y Schlegel, Goethe, Hegel y fundamentalmente Jacob Grimm valoraban la peculiar estética de éstos, estableciendo las primeras comparaciones con las otras ramas de la balada europea. También se realizaron en esos años traducciones de romances al inglés (Thomas Rodd, John G. Lockhart, John Bowring e incluso Longfellow en Estados Unidos) y al francés (Abel Hugo, Damas Hinard), y fue entonces cuando se acuñó aquella expresión de «Ilíada sin Homero».

Así ocurrió que los poetas y eruditos hispanos fueron casi los últimos en «descubrir» su propia tradición romancística. Ángel Saavedra (futuro duque de Rivas), y Almeida Garrett contactaron en su destierro en época de Fernando VII con los románticos ingleses, y en Inglaterra realizaron sus primeras imitaciones del romancero: *Moro expósito* (en romance heroico) y *Adozinda*, respectivamente. Le siguen pronto los esfuerzos de Agustín Durán, Milà i Fontanals y Teófilo Braga por rescatar la tradición oral de las diferentes regiones el mundo hispánico, y el inicio de la recolección moderna del romancero. El *Romancero general* (1849 y 1851) de Durán fue la primera gran colección de romances viejos en nuestro país en ese siglo, y el comienzo de la clasificación del romancero. Su intento recopilatorio fue mejorado por la edición en Berlín de la *Primavera y flor de romances* (1856) de Ferdinand Wolf y Konrad Hofmann. No obstante, la etapa compilatoria de los romances alcanza su cumbre con los tomos VIII a X de la *Antología de poetas líricos castellanos* (1899-1900) de Menéndez Pelayo, que reedita la Primavera y flor de Wolf, añadiendo otros romances viejos y dos centenares de romances de la tradición oral moderna, hasta hacer un total de unos 450 romances.

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales

A continuación aparece la gran figura de los estudios sobre el romancero hispánico: Ramón Menéndez Pidal. Alentando la exploración del romancero desde el Centro de Estudios Históricos, por todas las regiones del mundo hispánico, reunió durante su vida y en la que fue su casa (hoy fundación a su nombre) el mayor archivo de romances: el Archivo del Romancero Menéndez Pidal. Asimismo, realizó importantísimas investigaciones sobre prácticamente todos los aspectos de la tradición romancística.

Su heredero en este quehacer fue su propio nieto, Diego Catalán, a quien se le debe la creación de la mejor escuela de investigadores sobre romancero en el último tercio del siglo XX, en torno al Seminario Menéndez Pidal. Este Seminario emprendió la catalogación general del romancero, la edición completa de su corpus, y desarrolló decisivos simposios, congresos y encuentros en torno a la materia.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO CORTÉS, Narciso. *Romances populares de Castilla*, Valladolid, Eduardo Sáenz, 1906; ALVAR, Manuel. *El romancero viejo y tradicional*, México, Porrúa, 1971; ARMISTEAD, Samuel G.; SILVERMAN, Joseph H. *El romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal*, 3 vols., Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1978; BÉNICHOU, Paul. *Creación poética en el romancero tradicional*, Madrid, Gredos, 1968; CALVO, Raquel. *Romancero general de Segovia*, Segovia, Seminario Menéndez Pidal – Diputación Provincial de Segovia, 1993; CATALÁN, Diego *et al. Catálogo General del Romancero Pan-hispánico*, 3 vols., Madrid, Gredos – Seminario Menéndez Pidal, 1984-1988; CATALÁN, Diego. *Arte poética del romancero oral: Parte 1: Los textos abiertos de creación colectiva, Parte 2: Memoria, invención, artificio*, Madrid, Siglo

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales

Veintiuno, 1997-1998; CATALÁN, Diego. *El Archivo del Romancero patrimonio de la humanidad: Historia documentada de un siglo de historia*, 2 vols., Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal, 2001; CATALÁN, Diego; CID, J. Antonio *et al*. «Las voces del romancero», *Ínsula*, 567 (1994, monográfico); CID, J. Antonio. *Silva asturiana, vols. I: Primeras noticias y colecciones de romances en el s. XIX, y III: El romancero asturiano de Juan Menéndez Pidal*, Madrid - Oviedo, Fundación Ramón Menéndez Pidal - Seminario Menéndez Pidal - Real Instituto de Estudios Asturianos – Ayuntamiento de Gijón - Muséu del Pueblu d'Asturies – Universidad de Oviedo, 1999 y 2010; DÉBAX, Michelle (ed.). *Romancero*, Madrid, Alhambra, 1982; DI STEFANO, Giuseppe. «La difusión impresa del romancero antiguo en el siglo XVI», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 33 (1977), pp. 373-406; ENTWISTLE, William J. *European Balladry*, Oxford, Clarendon Press, 1939 (reimp. Kessinger Publishing, 2005); FERRÉ, Pere; CARINHAS, Cristina. *Bibliografia do romanceiro português da tradição oral moderna*, Madrid: Instituto Universitario Menéndez Pidal, 2000; FRAILE GIL, José Manuel. *Romancero Panhispánico*, Salamanca – Madrid, Centro de Cultura Tradicional – Tecnosaga, 1992 (libro y 5 CD); GOLDBERG, Harriet. *Motif-Index of Folk Narratives in the Pan-Hispanic Romancero*, Tempe (Arizona), Arizona Center for Medieval and Reinassance Studies, 2000; GONZÁLEZ, Aurelio. *El Romancero en América*, Madrid, Síntesis, 2003; GOYRI, María; MARTÍNEZ TORNER, Eduardo. *Romances que deben buscarse en la tradición oral*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1929; KATZ, Israel J. *Judeo-Spanish Traditional Ballads from Jerusalem: An Ethnomusicological Study*, 2 vols, Brooklyn (New York), Institute of Mediaeval Music, 1975-1979; LORD, Albert B. *The Singer of Tales*, 2ª ed., Stephen Mitchell y Gregory Nagy (eds.), Cambridge (Massachusetts) – London, Harvard University Press, 2000 [1ª ed. 1960]; MANZANO

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales

ALONSO, Miguel. *Cancionero leonés*, vol. 2, tomo 1, León, Diputación Provincial, 1991; MARÍN, Encarnación; PEDROSA, José Manuel. «Un texto arcaico recuperado para la historia del romancero: una versión aragonesa manuscrita (1448) de *Las quejas de Alfonso V*», *Revista de literatura medieval*, 12 (2000), pp. 169-184; MARISCAL DE RHETT, Beatriz. *La muerte ocultada*, Madrid, Gredos – Seminario Menéndez Pidal, 1985-1986 (Serie Romancero Tradicional de las Lenguas Hispánicas, vol. XII); MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Antología de poetas líricos castellanos*, vols. VIII-X, Madrid, Librería Hernando y Cía., 1899-1900 (reed. *Obras completas*, Santander, CSIC, 1945); MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí): Teoría e historia*, 2 vols., 2ª ed., Madrid, Gredos, 1968; MENÉNDEZ PIDAL, Ramón; CATALÁN, Diego *et al*. (eds.). *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español, portugués, catalán, sefardí)*, 12 vols., Madrid, Seminario Menéndez Pidal – Gredos, 1957-1985; PELEGRÍN, Ana. «Romancero infantil», en Pedro Piñero (ed.), *El Romancero: Tradición y pervivencia a fines del siglo XX*, Sevilla – Cádiz, Fundación Machado – Universidad de Cádiz, 1989, pp. 355-369; PETERSEN, Suzanne H. *Proyecto sobre el Romancero pan-hispánico*. http://depts.washington.edu/hisprom/espanol/router.htm (Base de datos bibliográfica y de romances); SALAZAR, Flor. *El romancero vulgar y nuevo*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal – Seminario Menéndez Pidal, 1999; SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio; ARMISTEAD, Samuel G.; PETERSEN, Suzanne H. *Bibliografía del romancero oral*, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1980; TRAPERO, Maximiano. «Los estribillos romancescos de Canarias», en M. Trapero (ed.), *El Romancero de La Gomera y el Romancero General a comienzos del tercer milenio*, San Sebastián de La Gomera, Cabildo de La Gomera, 2003, pp. 245-259; WEBBER, Ruth H. «Formulistic Diction in the Spanish Ballad»,

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales

University of California Publications in Modern Philology, 34, núm. 2 (1951), pp. 175-278.

Ignacio CEBALLOS VIRO

Universidad Internacional de La Rioja (Logroño)

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales