

11421

ESTE LIBRO
NO SALE DE
LA - BIBLIOTECA

Formas y funciones de los principios
en el Romancero Viejo.

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
Aurelio González Pérez.

Tesis para optar al grado
de Licenciado en Lengua y
Literaturas Hispánicas.

UNAM

1981



XLH
1981
3 1



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

	Pág.
INTRODUCCION	1
CAPITULO I	
CLASES DE APERTURAS	13
Narrativas o discursivas	13
Vaguedad y precisión	17
Fijeza y desplazamiento	24
Descripción interna	27
Descripción externa	28
Tiempo verbal	29
Actualización dramática	30
<u>Aperturas narrativas</u>	31
Ubicaciones espaciales	31
Ubicaciones temporales	32
Presentación de personajes	33
Ubicación espacial con personajes	35
Ubicación espacial con personaje y acción	36
Ubicación temporal con personaje	37
Ubicación temporal con personaje y acción	37
Ubicación espacio temporal con personaje y acción	38
<u>Aperturas discursivas</u>	39
Discursivas de narrador o personaje	39
Presentación de personaje	42
Personaje con acción	42
Ubicación espacial con personaje	43
Ubicación espacial con personaje y acción	44
Ubicación temporal con personaje y acción	44

Ubicación espaciotemporal	45
Resumen	47
CAPITULO II	
LAS APERTURAS Y SU RELACION CON EL DESARROLLO DEL ROMANCE.	48
Independencia y transiciones	48
Versos de transición	54
Introducción a discurso directo	55
Actualización y particularización	56
CAPITULO III	
DISTRIBUCION DE LAS APERTURAS EN <u>PRIMAVERA</u>	62
Extensión	62
Según el tipo de romance	64
Narrativas o discursivas	67
Transiciones	69
CAPITULO IV	
FUNCION DE LAS APERTURAS	71
<u>Funciones generales</u>	71
Función informativa	73
Función identificadora	75
Función nemónica	77
<u>Funciones particulares</u>	79
Función informativa	79
Función llamativa	82
Función climática	84
Clima histórico-épico	85
Clima caballeresco	85
Clima lírico	86

Clima novelesco	86
Función poética	87
Resumen	94
CONCLUSION	95
APENDICE I	97
APENDICE II	105
NOTAS	107
BIBLIOGRAFIA	111

Formas y funciones de los principios en el romancero viejo.

• INTRODUCCION

El romancero es uno de los géneros poéticos más vitales de la literatura española; a lo largo de siete siglos ha dado sus frutos con mayor o menor fama según las tendencias en boga, las escuelas literarias, etc. Los romances siempre han estado en boca de la gente y su transmisión ha sido de padres a hijos, que cantando han prolongado la vida de las viejas historias.

La vigencia de esta forma de poesía narrativa típica que es el romance ha tenido muchos avatares; el gusto de las diferentes épocas la ha influenciado: por igual se ha acomodado a los estilos cultos y cortesanos, que ha tomado el vestido vulgar de los cantares de ciego; lo mismo se ha cantado en las villas castellanas que en las aldeas asturianas o en Andalucía y Cataluña; ha sido elemento presente en el trabajo y la fiesta, ha acompañado a los judíos sefardíes en su diáspora al cercano Oriente y al norte de Africa, y a los descendientes de éstos cuando emigraron a los Estados Unidos; por el conquistador del siglo XVI el romance fue llevado a la América hispana y ahí enraizó y floreció desde el Río de la Plata hasta las áridas planicies de Texas y Nuevo México y los valles de California; de Portugal se extendió a las islas atlánticas y emigrantes azoreños lo llevaron hasta el Canadá.

Tenemos testimonios escritos del romancero desde el Siglo XV, cuando Jaume de Olesa, estudiante mallorquín de Leyes en Italia, anota en un cuaderno, fechado en 1421, una versión del romance de La dama y el pastor (1). Desde entonces la recolección de romances se ha

realizado ya sea en forma privada o accidental, como en el caso anterior, o con una idea comercial o cultural, aunque con variada intensidad y con lapsos más o menos largos de intervalo.

En el siglo XV el gusto popular por los romances crea un gran mercado para los pliegos sueltos, publicaciones de precio muy bajo en forma de cuadernos pequeños de 8, 16 ó 32 páginas que incluían composiciones poéticas diversas; desafortunadamente, de los miles de pliegos sueltos publicados nos quedan solamente unos cuantos cientos, debido a su fragilidad y al gran consumo que de ellos se hacía con el consiguiente desgaste. El pliego más antiguo que conservamos se supone editado en Zaragoza hacia 1506; también sobreviven otros editados en ciudades como Sevilla, Burgos, Toledo y Barcelona del primer cuarto del siglo XVI. (2)

Ya a finales del siglo XV los libros de música recogían algunos romances, por lo general fragmentados y adaptados al canto. Entre estos libros de música sobresalen el Cancionero musical de Palacio (finales del siglo XV) y el de Londres. Posteriormente músicos destacados como Milán (1535-1536), Harváz (1536), Mudarra (1546), Pisador (1552) y Salinas (1577) incluyen en sus tratados algunos textos.

La fuente más importante son las publicaciones de los impresores alemanes y españoles que atendían al gusto de un público que buscaba, interesado, los romances que andaban de boca en boca. Entre estas publicaciones destacan El libro de cincuenta romances (solo conservado el primer pliego) fechado por Rodríguez-Moñino entre 1525 y 1530; El cancionero de romances s.a. (Amberes, s.a. 1547); El cancionero de Romances de 1550, (éstos dos últimos publicados por Martín Muncio) y

la Silva de Zaragoza (1550). Es en este momento en que el romancero deja de ser exclusivamente oral para adquirir un carácter más refinado, ya sea a través de la mano de escritores cultos que glosan los textos conocidos, o por los propios editores que pulen las versiones y las adaptan al gusto del público.

Los textos tradicionales publicados en este período forman un corpus que conocemos como el Romancero Viejo, que abarca textos aparecidos hasta finales del siglo XVI, y algunos del siglo XVII.

A pesar de las ya mencionadas manipulaciones de los romances de la tradición oral, y de la indudable selección de las mejores versiones efectuadas al momento de la publicación, podemos considerar el Romancero Viejo como un reflejo válido del estado de la tradición oral en este primer momento de la vida madura del romancero; de ahí que consideremos útil realizar un estudio sobre la estructura de los romances en estos textos que representan un instante en la sucesión continua de las variantes a través del tiempo, que es la forma dinámica en que vive esta importantísima manifestación de la poesía popular. (3)

Una de las mejores selecciones del Romancero Viejo es la Primavera y flor de Romances, Colección de los más viejos y más populares romances castellanos, publicada en Berlín en 1856 y posteriormente reeditada por Menéndez Pelayo en su Antología de poetas líricos castellanos. Esta obra (4), realizada por Fernando José Wolf y Conrado Hofmann, es, hasta la fecha, uno de los instrumentos más valiosos para el conocimiento del romancero de esta época, ya que en ella se incluyen por primera vez los textos recogidos en el Cancionero sin año de Amberes y en la Silva de Zaragoza, y porque recoge las versiones más tradicionales con menos influencia culta.

Es en este libro en el que nos basaremos totalmente para realizar el estudio que nos proponemos, ya que incluye 198 romances, 234 versiones de las cuales sólo 4 son de la tradición oral más moderna (S.XIX), lo cual representa un corpus lo suficientemente amplio para ser representativo y lo bastante limitado para manejarlo cómodamente.

Los temas recogidos en Primavera son representativos de los diferentes tipos en que se han clasificado los romances (históricos, épicos, fronterizos, novelescos, caballerescos) y de ellos muchos siguen presentes en la tradición oral moderna.

El trabajo que hemos realizado es un análisis sobre la función que tienen los principios de los romances en relación con el resto del texto, cuáles con los tipos de principios que se pueden encontrar, cuál es su extensión y cómo se ligan con el desarrollo de la acción. De todo este estudio se pueden obtener conclusiones sobre la forma en que está estructurado un romance y se puede comprobar la riqueza tan grande que tiene el romancero al poder combinar y variar los elementos tradicionales de muchísimas maneras, ya que el romance es un texto abierto (5) que admite múltiples posibilidades - variantes - sin dejar de ser el mismo.

Al ser el romancero literatura de tradición oral, los principios de la composición poética que trataremos de deslindar tienen importancia destacadísima: por ejemplo estos primeros versos tienen una función nemónica fundamental, función que se comprueba al recoger romances de la tradición oral moderna. Muchas veces se da el caso que un informante no pueda "dar" un romance que el mismo afirma conocer hasta que no recuerde los primeros versos. Casi siempre al recordar las

palabras iniciales puede cantar o recitar todo el texto con facilidad y sin lagunas. Por eso, para la identificación de un texto se recurre más fácilmente a lo que se conoce como "incipit" -que corresponde a los primeros versos del romance- que a un título o denominación que muchas veces falta y que para la memoria no sirve. La existencia de unos versos iniciales que funcionan como principio lógico de la narración es importante también porque se trata de una narración del tipo del cuento en la cual tiene una gran importancia la fluidez, y ésta se logra más fácilmente si se cuenta con un punto de partida del cual la narración se desplazará espacial y temporalmente. Este punto (situación inicial) no necesariamente debe ser el primero cronológicamente en la ordenación de la narración, como veremos más adelante, pero sirve para introducir al lector o escucha en el núcleo de la acción relatada.

Como se puede ver es muy conveniente la presencia de unos versos iniciales que funcionen como principio de la narración aunque ésta tome un asunto "in medias res" tanto por la necesidad nemónica como por la fluidez narrativa: pero a su vez estas dos exigencias condicionan el tipo de inicio haciendo que deba ser, al mismo tiempo, preciso y claro en la ubicación, para facilitar el posterior desarrollo narrativo; formulístico (6) para ayudar a la memoria, y formado por elementos de discurso conocidos que permitan reconocer el género romancístico-sobreentendiendo desde luego el metro octosilábico y la asonancia que son propios del romance aunque no privativos de él. (7)

A grandes rasgos y de una manera superficial podemos considerar ^{en} que la obra literaria, del tipo que sea, hay dos aspectos importantes que son lo que se cuenta y cómo se cuenta. El que se cuenta se-

ría el mensaje que se comunica, tanto en su nivel de fábula⁽⁸⁾ (argumento) cuanto en su nivel de intriga (realización del argumento); y el cómo comprendería el nivel de discurso (forma en que se cuenta) donde entran desde el estilo individual, propio del autor, marcado por determinadas corrientes culturales propias de una época, hasta los recursos técnicos que caracterizan un género o tipo especial de narración. En el caso del romancero, poesía narrativa, estos recursos que lo caracterizan -los cuales han sido ampliamente estudiados- son las repeticiones, fórmulas, antitesis y paralelismos (9)

Lo que a nosotros nos interesa en este estudio es ver exhaustivamente cómo se utilizan todos estos recursos, las formas en que se combinan, y el efecto que producen en el principio de los romances; estas posibilidades son muy amplias ya que otra de las características del romancero, debido a su condición de literatura de transmisión oral, es su gran capacidad de condensación poética y movilidad de versos. Entiendo por condensación la posibilidad que tiene el romance de acumular en pocos versos los artificios retóricos que le son propios, muchos elementos poéticos cargados de significados; por movilidad, al hecho que estos versos puedan utilizarse, idénticos o con variantes poco significativas, en textos diferentes adquiriendo un énfasis distinto, de acuerdo al contenido general del romance.

Podemos hacer este estudio concretándonos a los principios de los romances porque solemos dividir toda narración, y por ende los romances, en tres partes suficientemente definidas y que llamamos apertura, desarrollo y conclusión. Es claro que en un género elástico, que vive en variantes, estas tres partes no siempre aparecen en la misma forma, con las mismas funciones ni tajantemente separadas.

Podríamos definir cada una de estas partes en la siguiente forma:

- APERTURA:** Es el o los versos, colocados lógicamente al principio del texto, que sirven para preparar el terreno a la acción que se va a narrar y que no forman parte directamente de la situación narrada (serían la situación inicial anterior o paralela al nudo narrativo).
- DESARROLLO:** Es la descripción de la acción o acciones que forman la fábula del romance.
- CONCLUSIÓN:** Es la serie de versos o el verso situados al final del romance, que solucionan el nudo de la trama y/o dan el comentario del narrador.

Esta última parte en ocasiones puede no existir, casi siempre debido a cortes arbitrarios (10). En el caso de las aperturas, los cortes son menos arbitrarios que en los finales y están limitados por las necesidades que vimos anteriormente de fluidez y ayuda mnémica; por eso generalmente se hacen en puntos que permitan que los versos que después del corte van a ser iniciales funcionen como una apertura.

Ahora bien, ¿cuál es el criterio que seguimos para determinar hasta donde se extiende la parte del romance que hemos llamado apertura? En primer lugar, como ya dijimos, estos primeros versos no tratan directamente lo que sería el asunto central del romance y, en ocasiones, pueden incluso no ser indispensables para la completa comprensión del romance.

En segundo lugar, estos primeros versos dan el impulso inicial a la narración básica del romance y contienen, en forma variable, más o menos información importante. Casi siempre son versos que nos presentan la situación en la cual se encuentra un personaje del romance antes de emprender la o las acciones que son significativas para la trama que se va a narrar, situación que puede contener antecedentes que clarifiquen lo que sucederá a continuación; por lo tanto no existe un número fijo de versos para darnos estos datos, aunque es claro que este número debe ser limitado, pues es ilógico suponer una situación inicial más amplia y compleja que la misma acción clave del romance. Sin embargo la extensión del romance no determina forzosamente la longitud de la apertura, ya que fácilmente podemos encontrar romances con un número de versos muy elevado que tienen una situación inicial o apertura expresada con el mismo número de versos que otro romance con una extensión mucho menor.

La extensión de la apertura tampoco coincide siempre con la primera oración sintáctica; la de apertura es una noción narrativa, y por lo tanto no se puede analizar de un punto de vista sintáctico. La oración inicial puede abarcar dos segmentos narrativos de los cuales uno sea la apertura en el sentido que aquí le damos, y el otro haga parte del desarrollo de la acción determinante del romance, en cuyo caso la apertura se quedaría sintácticamente incompleta (11). Viceversa podrá haber el caso de aperturas que comprenderán más de una oración sintáctica.

Lo que delimitará la extensión de la apertura será la presencia de una situación narrativamente posterior a la que se nos presenta inicialmente, y que forme parte directamente de la intriga que desarrollará el romance.

Veamos estos conceptos aplicados a algunos ejemplos:

Alora, la bien cercada, tú que estás en par del río.
 cercote el adelantado una mañana en domingo,
 de peones y hombres de armas el campo bien guarnecido:
 con la gran artillería hecho te había un portillo.
 5 Viérades moros y moras todos huir al castillo
 las moras llevaban ropa los moros harina y trigo
 y las moras de quince años llevan el oro fino
 y los moricos pequeños llevaban la pasa y higo.
 Por cima de la muralla su pendón llevan tendido.
 10 Entre almena y almena quedado se había un morico
 con una ballesta armada, y en ella puesta un cuadrillo
 En altas voces decía, que la gente lo había oido:
 ¡Treguas, treguas, adelantado por tuyo se da el castillo!
 Alza la visera arriba por ver el que tal le dijo;
 15 asestárale a la frente, salido le ha al colodrillo.

(79)(12)

En este romance consideramos que la apertura está constituida por los cuatro primeros versos en los cuales el narrador, dirigiéndose a la ciudad, nos la presenta como cercada por tropas cristianas al mando de un capitán (Adelantado) y con una parte de las murallas que la protegen destruída, lo cual posibilita el asalto de los sitiadores. Esta es para nosotros la situación inicial de la cual partirá la narración del asunto del romance. Este asunto es, leyendo completo el texto, la muerte a traición de un Adelantado (Diego Gómez de Rivera) en la confusión del sitio de una ciudad amurallada; por lo tanto, en el

momento en que se nos empieza a narrar la confusión por medio de la descripción de los moros que huyen, se inicia el desarrollo de la acción que da tema al romance y con ello termina la apertura en la cual sólo se nos presentó a la ciudad de Alora cercada y con un boquete en sus murallas.

Los versos de la apertura no son siempre absolutamente imprescindibles para la comprensión de la historia del romance; su mayor utilidad estriba por una parte en facilitar el desarrollo narrativo, y por otra, al usar los recursos comunes del género en ayudar al cantor a memorizar el texto y dar al escucha una impresión de familiaridad con lo que se le narra.

Otro ejemplo:

Mandó el rey prender Vergilios y a buen recaudo poner
 por una traición que hizo en los palacios del rey.
 Porque forzó una doncella llamada doña Isabel,
 siete años lo tuvo preso, sin que se acordase dél;
 5 y un domingo estando en misa mientes se le vino dél.
 -Mis caballeros, Vergilios ¿Qué se había hecho dél
 Allí habló un caballero que a Vergilios quiere bien:
 -Preso lo tiene tu Alteza, y en tus cárceles lo tien.

(120)

La fábula trata de como un rey prendió a un caballero, del cautiverio y posterior liberación de éste; pero el romance solamente desarrolla el momento en que el rey libera de la prisión a Vergilios. Antes de narrarse la liberación, el romance tiene en los cinco primeros

versos los antecedentes al hecho que se va a tratar: estos versos nos informan sobre la situación inicial de la que partirá la narración y son lo que hemos llamado apertura del romance.

En este ejemplo la apertura termina en el momento en que hay una actualización de la acción con el recuerdo repentino y la pregunta del rey a sus caballeros, quedando entonces la acción en el pasado (antecedentes) como la apertura (13). Hay que aclarar que el cambio de tiempo no indica necesariamente el final de la apertura.

De Francia partió la niña, de Francia la bien guarnida
perdido lleva el camino perdida lleva la guía:
Arrinándose ha /a/ un roble por atender compañía.
Vido venir un caballero dispuesto es a maravilla:
comiézale a hablar, tales palabras decía:
¿Qué haceis aquí, mi alma? ¿Qué haceis aquí, mi vida?
Espero compañía, señor para Francia la bien guarnida

(154a)

En este popular romance del Caballero burlado la ubicación del personaje de la niña arrinada a un roble es la situación inicial de la que partirá el desarrollo propiamente dicho del romance cuya primera secuencia se inicia con la aparición del caballero.

Hay algunos casos en los cuales la apertura está constituida por una alocución en discurso directo que generará todo el romance por medio de una respuesta narrativa o discursiva, por una especificación o por una descripción. Tal es el caso del romance sobre el Asalto de Baeza.

Moricos los mis moricos los que ganais mi soldada
 derribedesme a Baeza esa ciudad torreada,
 y los viejos y las viejas los meted todos a espada
 y los mozos y las mozas los traé en la cabalgada,
 5 y la hija de Pero Diaz para ser mi enamorada
 y a su hermana Leonor de quien sea acompañada

(71a)

En este caso la apertura es la llamada del rey de Granada a sus hombres (primer verso) ya que todo el romance está constituido por las órdenes que a continuación les da el soberano; o sea que podemos distinguir dos secuencias narrativas sucesivas y muy breves y considerar a la primera como generadora de la segunda ya que a una llamada debe seguir por lo general una justificación de ella (14).

Como se ve en estos pocos ejemplos las posibilidades son muchas y merecen ser estudiadas con atención. En este trabajo veremos entonces las diferentes formas en que pueden iniciarse los romances, sus variaciones, las funciones que tienen estas aperturas, su relación con el resto del romance; y trataremos de sacar conclusiones generales, aplicables en mayor o menor grado a la literatura narrativa de tradición oral.

CAPITULO I

CLASES DE APERTURAS

En las páginas anteriores hemos explicado que entendemos por aperturas de un romance la primera parte de éste con valor introductivo y preparatorio al desarrollo de la fábula central, que puede abarcar de parte del primer verso a varios versos; ahora vamos a ver las diferentes formas que estas aperturas se pueden presentar.

Hay dos maneras formales de iniciar un romance: mediante la narración o mediante el discurso directo; según sean de una y otra forma las podemos clasificar como narrativas o discursivas.

Pero también hay dos voces que pueden intervenir: la del narrador y la de un personaje. En principio cada voz tiene su forma característica: el narrador narra:

Levantose Gerineldo que al rey dejara dormido
fuese para la infanta donde estaba en el castillo

(161)

y el personaje habla:

-Gerineldo, Gerineldo, el mi paje más querido,
quisiera hablarte esta noche en este jardín sombrío.

(161a)

Sin embargo como un recurso literario, puede suceder que sea un personaje el que narra:

Yo salí de la mi tierra para ir a Dios servir
y perdí lo que había desde mayo hasta abril

(62)

En este ejemplo es Alfonso X, personaje principal del romance, el que cuenta lo que le ha sucedido: en la apertura, de manera vaga y general, y detalladamente en el desarrollo del tema.

La otra posibilidad sería la del narrador que habla:

¡Buen alcaide de Cañete, mal consejo habeis tomado
 en correr a Setenil, hecho se había voluntario!
 ¡Harto hace el caballero que guarde lo encomendado!

(73)

Aquí el narrador, ajeno a la acción, se dirige, antes de empezar la narración de la correría punitiva organizada por el viejo Hernandarias Sayavedra, al joven Alcaide de Cañete para llamarle la atención sobre lo errada que había sido su decisión de salir a perseguir moros en las cercanías de Antequera.

En el caso del narrador que habla encontramos varias posibilidades de interlocutor. En el ejemplo anterior el narrador le habla a un personaje, pero también le puede hablar a un objeto inanimado como a una ciudad o un río:

¡Rio Verde, Rio Verde! ¡Cuanto cuerpo en ti se baña
 de cristianos y de moros muertos por la dura espada!

(96b)

o al público:

Emperatrices y reinas que huís del alegría,
 la triste reina de Nápoles busca vuestra compañía

(102a)

En este caso es un público imaginario, una figura retórica, diferente del público verdadero a quien el narrador se dirige cuando, por

ejemplo, usa expresiones como "bien oireis lo que diría". Cuando es el personaje que habla, no tenemos ningún ejemplo en que éste se dirija al escucha, real o imaginario. El personaje siempre y sólo se dirige a otro personaje:

Abenámar, Abenámar moro de la morería

(78)

Además de las formas del discurso, un romance contiene varios elementos estructurales que le son indispensables para su ser. Puesto que es una historia, debe tener personajes que ejecuten acciones; como no se trata de una crónica, puede contener o no ubicaciones y como es una creación literaria debe tener dosis variables de descripción; las diferentes combinaciones de estos cuatro elementos (más la forma del discurso) van a dictar la clasificación de las aperturas.

Debido a su función de presentación de una historia, las aperturas dan preeminencia a dos de los elementos antes mencionados: ubicaciones y personajes, que aparecen solos o combinados; la acción y la descripción pueden aparecer o no en relación con estos elementos preeminentes, pero nunca solos, ya que si hay una acción alguien la debe ejecutar o debe ser llevada a cabo en algún sitio o en algún tiempo, y sólo podemos describir un lugar (ubicación) o una acción o un personaje.

Tenemos pues la siguiente clasificación esquematizada: (15)

Aperturas Narrativas o Discursivas

Ubicación con o sin acción, con o sin descripción

Personaje con o sin acción, con o sin descripción

Ubicación Personaje con o sin acción, con o sin descripción

Antes de pasar a exponer y desglosar los diferentes tipos de aper

turas, es interesante hablar de algunas características importantes de los elementos que las forman.

En primer lugar las ubicaciones pueden ser espaciales, temporales o espaciotemporales, según nos situen en algún lugar, en el tiempo o en ambos. Tanto unas como otras pueden presentar diversos grados de precisión que van desde una gran vaguedad hasta la precisión cronística. Las espaciales pueden además ser fijas o de tránsito, según con qué otros elementos se acompañen.

Los personajes, además de ser principales o secundarios, pueden tener una caracterización vaga o precisa y esta descripción puede ser de tipo interior o exterior, dependiendo si se nos proporciona información sobre su estado de ánimo o su apariencia.

Por su parte las acciones pueden ser estáticas o dinámicas según impliquen una mutación o no, y pueden, además, ser narradas en presente o pasado dependiendo de las necesidades narrativas o del estilo del cantor.

Trataremos ahora como aparecen estos elementos primordiales en las aperturas y los distintos tipos de éstas.

Veamos en primer lugar como aparecen las ubicaciones en las aperturas. Como ya dijimos pueden ser ubicaciones espaciales, temporales o espaciotemporales.

Espacial

Por los campos de Jerez a caza va el rey Don Pedro,

temporal

Que por mayo era, por mayo, cuando los grandes calores
cuando los enamorados van servir a sus amores,

(114)

espaciotemporal

De Antequera partió el moro tres horas antes del día
con cartas en la su mano en que socorro pedía.

(74)

Las ubicaciones espaciales son aquellas que nos proporcionan información acerca de un sitio, o simplemente nos indican el lugar en que la acción tuvo, tiene o va a tener efecto; las temporales son aquellas que nos dan el momento en que la acción o el personaje se presentan, y las espaciotemporales son las que nos dan ambos elementos: lugar y momento.

No todas las ubicaciones espaciales son iguales pues en ellas podemos encontrar una gama muy amplia según la vaguedad o precisión con que se nos indica el lugar en que aparece un personaje o sucede la acción.

El primer nivel de la ubicación, o más vago, sería aquel en el cual ésta no se nos proporciona en forma explícita, sino está contenida implícitamente por la acción expresada. Se trata de casos en que se citan acciones que tienen un solo lugar posible de desarrollo que por eso mismo no se menciona por obvio. Ejemplos de estas aperturas que, sin contener una ubicación espacial, nos dan una localización implícita serían los siguientes:

A cazar va el caballero a cazar como solía

(151)

Aquí, aunque la ubicación sea explícita, es obvio que la cacería tiene lugar en un bosque o en el campo y nunca en un lugar cerrado o en una ciudad; la actividad que se va a desarrollar exige un lugar más o menos específico; de ahí que la ubicación (en un monte, bosque o campo) quede sobreentendida.

Durmiendo está el rey Almanzor a un sabor atán grande

(197)

Todas las gentes dormían en las que Dios tiene parte
mas no duerme Melisenda la hija del emperante.

(198)

Estos son otros ejemplos de ubicación implícita, pero más vaga aún que la anterior, pues si bien el dormir comúnmente se da en un lecho y en una casa, fácilmente puede darse el caso de que se duerna en el campo, en una tienda o en cualquier otro lugar. Aquí por la condición real de Almanzor o por la generalización del segundo caso, podemos presumir que la acción puede tener lugar en un palacio o en una casa, pero nada más.

En estas aperturas que tienen una localización implícita, es mucho más importante la acción que contienen o el personaje que presentan que la ubicación espacial de los mismos.

Dentro de las aperturas que contienen una ubicación espacial explícita encontramos una progresión en la definición del lugar presentado.

Podemos ver que existen ubicaciones espaciales en las cuales, si bien el lugar está mencionado, éste no se nos precisa exactamente, ya sea porque en sí no tiene importancia, o porque la vaguedad le da un

cierto aire poético que podría captar mejor la atención del escucha:
 .(16).

Muerto yace Durandarte debajo de una verde haya
 (182)

Ya cabalga Calafinos a la sombra de una oliva
 el pie tiene en el estribo cabalga de gallardía
 (193)

En estas dos aperturas se encuentran varios elementos: acciones, personajes y ubicaciones espaciales; pero nos salta a la vista que la ubicación es la más vaga y con ello la de menor importancia: sin embargo en ambos casos, tanto la "verde haya" como la "oliva" añaden un clima poético y nos remiten claramente a un ambiente caballeresco gracias a la abundancia de tales expresiones en este género (17).

Siguiendo adelante con la precisión de las localizaciones en las aperturas con ubicaciones espaciales, encontramos que hay otras en las cuales el lugar del que se trata ya no puede ser uno cualquiera de su tipo -como los árboles de los ejemplos anteriores- sino sólo aquel que reúna unas características determinadas, aunque todavía no sea un lugar que podamos representarnos perfectamente. Ejemplo de esto sería la siguiente apertura:

Por aquel postigo viejo que nunca fuera cerrado
 vi venir pendón bermejo con trescientos de a caballo
 en medio de los trescientos viene un monumento armado
 y dentro del monumento viene un cuerpo de un finado
 (50)

El "postigo viejo" es un lugar muy vago; pero se le especifica un tanto al decirse que "nunca fuera cerrado", con lo cual automáticamente ya no puede ser cualquier postigo viejo.

Siguiendo adelante con la especificación de los lugares, nos encontramos con las ubicaciones que señalan localizaciones geográficas más o menos extensas. De este tipo son las que abundan, y en ellas podemos encontrar una gama muy amplia que va desde países o comarcas hasta ciudades y villas pasando por ríos, valles y montañas.

Veamos unos cuantos ejemplos:

<u>De Francia</u> partió la niña	<u>de Francia</u> la bien guarnida	
perdido lleva el camino	perdida lleva la guía	
arrinándose ha[a] un roble	por atender compañía	
		(15 ^a)

Ya se salen <u>de Castilla</u>	castellanos con gran saña	
van a desterrar los moros	a la vieja <u>Calatrava</u> ;	
derribaron tres pedazos	por partes de <u>Guadiana</u>	
		(25)

<u>Por Guadalquivir arriba</u>	cabalgan caminadores	
		(58)

Por el <u>val de las Estacas</u>	pasó el Cid a mediodía	
en su caballo Babieca	¡oh que bien que parecía!	
		(31)

<u>De Mérida</u> sale el palmero	<u>de Mérida</u> , esa ciudad	
		(195)

En todos estos ejemplos vemos que la acción, cuando menos geográficamente, está bien determinada, aunque el punto preciso no lo

podemos fijar con exactitud. También se observa aquí que dentro de la ubicación geográfica puede haber una mayor o menor precisión, pues Val de las Estacas es un lugar geográfico menos extenso que Francia, aunque en ninguno de los dos se nos diga el punto preciso en que la acción tiene lugar (18).

Continuando con esta serie de ubicaciones cada vez más definidas, llegamos a aquellas en las cuales, además de la localización geográfica, se nos da el punto del lugar en el cual se realiza o realizó la acción que nos narra el romance.

En Sevilla está una hermita cual dicen de San Simón
(143)

En las salas de París en un palacio sagrado
ado está el emperador con los pares razonando
acabado de comer un rumor se ha levantado
(177)

Como vemos, ya no es sólo la ubicación geográfica la que se nos indica, sino también un lugar específico en este sitio ("hermita", "palacio sagrado") y más aún, bien detallado: "que llaman de San Simón" o "ado está el emperador". O sea que en la apertura se busca llamar la atención del escucha o lector sobre un punto importante de la geografía literaria romancesca como puede ser Sevilla o París y sobre un lugar limitado en el cual va a suceder la acción.

Esta amplia gama de precisión en las ubicaciones espaciales le permite al autor, y al refundidor o al cantor, componer romances ^{con} ~~en~~ ^{ba} se ^{en} una fórmula preestablecida y muy generalizada y darles un tono particular sin alejarse de las líneas generales que conforman al género.

También las ubicaciones temporales nos pueden dar información más o menos vaga, o bien proporcionarnos datos exactos sobre el momento en que sucede la acción; al igual que en las ubicaciones espaciales, existe toda una gama de precisión en el aspecto temporal de los romances.

En primer lugar encontramos aquellas aperturas que sin contener una ubicación temporal nos dan en una forma implícita el momento o época en que sucede la acción; por lo general obtenemos esta información ya sea porque el romance trata de un personaje histórico o bien por una sucesión de acciones que nos indican el paso del tiempo. El siguiente ejemplo reúne estas dos posibilidades:

Rey don Sancho, rey don Sancho cuando en Castilla reinó,
 corrió a Castilla la vieja de Burgos hasta León,
 corrió todas las Asturias dentro hasta San Salvador,
 también corrió Santillana y dentro de Navarra entró
 y a pesar del rey de Francia los puertos de Aspa pasó

(33)

En este ejemplo el primer verso ya nos ubica temporalmente en un momento histórico determinado, y la enumeración de los lugares donde combatió el rey Sancho nos proporciona, además de la ubicación espacial muy detallada de la geografía española, la información implícita del pasar del tiempo en el reinado del monarca castellano, pues sería ilógico suponer que todas esas acciones tuvieron lugar en el mismo momento.

Hay otras aperturas en las cuales el momento está dado en forma mucho más explícita, aunque todavía sea vago:

Tan claro hace la luna como el sol a mediodía
cuando sale Valdovinos de los caños de Sevilla

(169)

El momento en que sale el personaje de Sevilla se define por la alusión poética y tónica ^{de} a la luna; no se menciona una fecha determinada pero está claro cuándo sucede la acción: por la noche y a hora avanzada.

El momento del día o de la noche también puede ser precisado:

Media noche era por filo los gallos querían cantar
cuando el infante Gaiferós salió de captividad

(174)

Siguiendo con las posibilidades de precisión de los romances, nos encontramos con aquellos casos en que no basta indicar si la acción sucede de día o de noche sino que importa un día o un mes determinado del año.

Que por mayo era por mayo cuando los grandes calores
cuando los enamorados van a servir sus amores

(114)

Día era de San Antón ese santo señalado
cuando salen de Jaén cuatrocientos hijosdalgo
y de Ubeda y Baeza se salían otros tantos.

(82)

La precisión del narrador en estos textos ya es grande, pero podemos encontrar ejemplos en los cuales esta precisión es llevada aun más lejos, como en el caso del siguiente romance de Bernardo del Carpio:

Andados treinta y seis años del rey Don Alfonso el Casto en la era de ochocientos y cincuenta y tres ha entrado el número de esta cuenta y el rey más ha reposado haciendo en León sus cortes y habiendo a ellas llegado los altos hombre del reino y los de mediano estado.

(10)

En este ejemplo (desde luego es un caso poco frecuente) el narrador nos proporciona una fecha: el año 853 y el momento de este año (cuando fueron las cortes de León).

Como se ve la gama en la exactitud de las ubicaciones temporales también permite al autor o a los refundidores de los romances una gran libertad de composición.

Pero la ubicación que nos da la apertura puede contener, además de la vaguedad o precisión, otra información: la fijeza o el desplazamiento de la acción en un lugar. Si la acción se realiza en un espacio delimitado la ubicación nos lo dice:

En aquellas peñas pardas en las sierras de Moncayo
 fue do el rey mandó prender al conde Grifos Lombardo
 porque forzó una doncella camino de Santiago
 la cual era hija de un duque sobrina del Padre Santo.

(137)

En Ariona estaba el duque y el buen rey en Gibraltar
 envióle un mensajero que le hubiese a hablar.

(70)

En estas dos aperturas, además de la información pertinente a de la historia en forma de antecedentes, la ubicación nos indica que la acción tuvo lugar sólo en ese sitio, o sea que no hubo desplazamiento.

Esto se ve por el uso del complemento de lugar con proposición en.

Hay otros casos en los cuales la acción es ^{en} movimiento y esta información nos la proporciona la forma en que se presenta la ubicación, precedida en este caso, por lo general, por la preposición de.

De Mantua salió el marqués Danes Urgel el leal:

Allá va a buscar la caza a las orillas del mar.

(165)

En este caso lo que importa señalar es la partida del caballero; el lugar tiene una importancia relativa ya que en él no sucederá ninguna acción significativa.

Puede darse el caso de que haya un desplazamiento de la acción, pero en el ámbito del lugar que señala la ubicación.

Por las riberas de Arlanza Bernardo del Carpio cabalga
con un caballo morcillo enjaezado de grana
gruesa lanza en la su mano armado de todas armas

(12)

La ubicación en la ribera del Arlanza queda en este caso casi como un detalle más en la descripción que se hace de Bernardo del Carpio, caballero armado. La acción en movimiento es importante, pero también lo es el que se desarrolle en el lugar indicado por la apertura. Las ubicaciones con esta modalidad comúnmente van anteceditas por la preposición por.

Una última modalidad de las ubicaciones son aquellas dobles en las cuales hay un desplazamiento (indicado por el uso de las preposiciones de-a) y ambos puntos señalados son importantes.

Ya se salen de Castilla castellanos con gran saña
 van a desterrar los moros a la vieja Calatrava
 Derribaron tres pedazos por partes de Guadiana

(25)

Aquí primero se nombra el lugar de partida (Castilla), se nos dice lo que van a hacer los castellanos a otro lugar (Calatrava) y a continuación encontramos otra ubicación, ahora estática para precisar el lugar de una acción (derribar murallas).

Con esto terminamos de ver como se presenta en las aperturas un elemento preeminente del discurso: la ubicación. Analizaremos ahora el otro elemento sobresaliente: la presentación de personajes.

En primer lugar la apertura puede incluir personajes principales de la historia que cuenta el romance.

Retraida estaba la reina la muy casta doña María,
 mujer de Alfonso el Magno fija del rey de Castilla,
 en el templo de Diana do sacrificio hacía.
 Vestida estaba de blanco un parche de oro ceñía,
 collar de jarras al cuello con un grifo que pendía
 Pater noster en sus manos corona de palmería.

(100)

Se nos presenta aquí, en forma por demás detallada (lo cual es otra de las posibilidades de la presentación de personajes: sencillez o descripción abundante) al personaje principal del romance, dándonos todo tipo de información sobre sus antepasados, estado actual, apariencia (vestido y joyas) y actividad.

— Una presentación de personaje menos prolija sería la siguiente:

Estaba la linda infanta a sombra de una oliva,
peine de oro en las sus manos, los sus cabellos bien cria.

(118)

y en forma por demás sencilla:

Estabase don Reinaldos en París, esa ciudad,
con su primo Malgesí que bien sabe adivinar.

(188)

También puede darse el caso de que se nos presente en la apertura un personaje colateral, o de menor importancia, pero muy relacionado con el personaje principal del romance:

Estando el rey Don Fernando en conquista de Granada
con valientes capitanes de la nobleza de España,
armandos estaban todos de ricas y fuertes armas.

(95)

Aunque se nos presenta al rey Don Fernando el romance trata de la muerte de Don Alonso de Aguilar, y la importancia del rey sólo es secundaria, pues es el que desencadena las acciones en las cuales perderá la vida dicho caballero.

Independientemente de que las aperturas puedan presentar personajes principales o secundarios, pueden contener dos tipos de descripciones: internas o externas (y estas a su vez pueden ser sencillas o prolijas).

Descripción interna

En gran pesar y tristeza era el valiente Bernaldo
por ver a su padre preso y no poder libertallo

(11)

Además de presentarnos a Bernardo del Carpio se nos dice cual es su estado de ánimo, que es lo que le hemos llamado descripción interna.

Descripción externa

Herido está don Tristán de una muy mala lanzada
diéresale el rey su tío por zelos que dél catava
el fierro tiene en el cuerpo, de fuera le tiembla el asta
(146)

Aquí lo que se nos describe es el aspecto exterior de Don Tristán (además de decirsenos quién y porqué le dió la lanzada).

Las aperturas como ya hemos dicho, también pueden incluir acciones además de presentar al personaje o ubicarlo. Veamos unos ejemplos:

Rodillada está Moriana que la quieren degollar
de sus ojos envendados non cesando de llorar
atada de pies y manos que era lástima mirar;
los cabellos de oro puro que al suelo quieren llegar
y los pechos descubiertos más blancos que non cristal
(122)

Se nos presenta a Moriana con una descripción externa muy amplia de la postura y aspecto físico, al mismo tiempo que se nos da la acción que realiza: estar de rodillas. A propósito de este ejemplo podemos aclarar que existen dos tipos de "acciones": estáticas y dinámicas. En este caso se trataría de una acción estática. Distinguiamos además entre "estados" como por ejemplo "estar herido" y "acciones estáticas" como "estar de rodillas", pues el último de estos casos in-

plica que el personaje realmente ha realizado una acción previa que da por resultado la acción estática

Un ejemplo de acción dinámica sería el siguiente:

Paseábase el buen conde todo lleno de pesar
cuentas negras en sus manos do suele siempre rezar.

(117)

El ir y venir del conde se nos presenta claramente ; no hay posibilidad de confusión con un "estado" o una "acción estática".

Por otra parte las acciones expresadas en las aperturas pueden presentarse en diversas formas, según el tiempo verbal usado, del cual dependerá la viveza del relato para el escucha.

La primera forma de expresar las acciones es en pasado:

Después que Vellido Dolfos, ese traidor afanado,
derribó con cruda muerte al valiente rey don Sancho
juntáronse en una tienda los mayores de su campo;
y juntóse todo el real como estaba alborotado.

(48)

Esta es la forma menos vital de la narración ya que el hecho se aleja del tiempo del escucha y su impacto entonces depende sólo de factores estrictamente ligados con la trama.

La siguiente forma de expresión es en presente

A tal anda don García por una sala adelante
saetas de oro en la mano en la otra un arco trae
maldiciendo la fortuna grandes uerellas le da

(133)

Es claro que, aunque el tiempo verbal es presente, se trata de un "presente histórico" ya que, al ser narrada la acción, la impresión que se recibe es la de un hecho ya sucedido. Esta forma es más vital que la anterior, pero menos que la actualización dramática, forma en la cual en vez de narrarse una acción se le escenifica, dándole así contemporaneidad con la expresión del romance (19).

Caballero de lejas tierras, llegaos acá, y pareis,
hinquedes la lanza en tierra, vuestro caballo arrendeis,
preguntaros he por nuevas si el esposo conoceis.

(156)

En esta versión del romance de "Las señas del esposo" no se nos narra la acción de preguntar sino que se reproduce el diálogo, con lo cual la acción se realiza en el momento de cantar el romance.

En el romancero es muy frecuente el pasaje de las formas verbales del pasado a las del presente, así como de las formas narrativas a las dialogadas, todo ello en un búsqueda de viveza en progresión. Estos cambios se producen desde luego en el desarrollo del romance, pero también entre la apertura y el desarrollo y dentro de la propia apertura. La apertura parece tener más la función de ubicar los antecedentes en el presente histórico y el desarrollo utiliza más el pasado (20).

Con esto hemos analizado la forma en que pueden presentarse los elementos importantes de la narración en las aperturas de los romances. Como se puede ver fácilmente, estos elementos aparecen en muchas combinaciones; esto permite, por lo tanto, que el cantor tenga múltiples posibilidades para la realización de un texto sin alejarse del esquema básico de la historia y usando los recursos propios del género.

Pasemos ahora a la clasificación de las aperturas. Como ya se dijo hay dos clases de aperturas: narrativas y discursivas.

I APERTURAS NARRATIVAS

En primer lugar veremos las aperturas que contienen una ubicación y no presentan un personaje. Las ubicaciones como ya se dijo, pueden ser espaciales, temporales o espaciotemporales.

A.1 Ubicaciones espaciales.

Encontramos que las ubicaciones espaciales pueden aparecer solas o con una acción. Al primer tipo lo llamamos de lugar puro y al otro de lugar con acción. Otra subdivisión que cabe hacer es según la apertura contenga o no una descripción.

A.1.a.1 Lugar puro simple

En Sevilla está una hermita cual dicen de San Simón

(143)

A.1.a.2 Lugar puro con descripción

En Castilla está un castillo que se llama Rocafrida
al castillo llaman roca y a la fonte llaman Frida
el pie tenía de oro y almenas de plata fina,
entre almena y almena está una piedra zafira
tanto relumbra de noche como el sol a mediodía.

(179)

El único dato que se proporciona es referente al lugar; no hay acción, ni aparece ningún personaje; todos los versos están destinados a decirnos cual es el lugar y, en el segundo caso, a describirlo

con prolijidad dándonos la imagen de un lugar magnífico en el que todo resplandece y es rico; además la acumulación de detalles subraya la importancia del sitio.

A.1.b. Lugar con acción

Bodas se hacían en Francia allá dentro en París;

(157)

Si hay una acción esto implica alguien que la realice, pero no implica que se nos diga quien es el que la lleva a cabo; en este caso se usa el verbo en la forma impersonal. Ejemplo muy claro es la apertura anterior del romance de doña Beatríz en la cual se nos habla de una bodas en Francia (ubicación espacial) pero no se nos dice más de ellas. Inclusive la forma "se hacían" subraya esta impersonalidad del principio del texto.

También existe la posibilidad de aperturas de este tipo con descripción.

A.2.a.2. Temporal pura con descripción.

Por el mes era de mayo cuando hace la calor
cuando canta la calandria y responde el ruiseñor,
cuando los enamorados van a servir al amor.

(114a)

No es suficiente la simple ubicación en el mes de mayo; el narrador quiere caracterizarla, y para ello nada mejor que hablar de la temperatura de ese mes y sobre todo del amor, con los tópicos de las aves propios de 'Mayas' y canciones trovadorescas (21).

El canto de los pájaros y el ir de los enamorados a servir al

amor aquí no están utilizados con la idea de presentarnos una acción, sino simplemente de especificarnos más detalladamente el momento en el cual va a tener lugar la acción del romance: el mes de mayo (22). En esta apertura la única información que se nos proporciona es el momento en que va a suceder la acción que se relata en el romance, pero sin adelantarnos ni cual es ésta, ni quién la realiza.

Al igual que en las ubicaciones espaciales, las temporales además pueden ir acompañadas de una acción.

A.2.b.1. Temporal con acción

Domingo era de Ranos, la pasión quieren decir,
cuando moros y cristianos todos entran en la lid.

(186)

En estos versos se nos da el momento en que sucede la acción del combate entre moros y cristianos, pero sin que se nos informe sobre los caballeros que toman parte en esta lid ni mucho menos sobre el resultado de ésta. "Moros y cristianos" queda, más que como presentación de personajes, como un elemento descriptivo de la batalla que se nos anuncia.

En el caso de las ubicaciones espacio-temporales cabría la posibilidad teórica de encontrarlas puras o con una acción, pero narrativamente esta posibilidad no satisface, ya que si se dice el lugar y el momento en que algo sucede, hay que decir también quién o quienes ejecutan dicha acción, lo cual nos da el tipo de apertura más compleja, que nos informa sobre espacio, tiempo, acción y personaje a la vez.

B. Personajes

Los personajes pueden aparecer en las aperturas que llevan ubicación de los dos tipos y/o acción. En estos casos pueden aparecer únicamente mencionados por su nombre-propio o común (rey, niña, caballero, etc.); pero hay aperturas en las que aparecen personajes puros, sin ubicación ni acción. En este caso habrá una descripción de los mismos más o menos detallada, que puede ir de la simple definición social de parentesco, al aspecto y actitud físicos, o al estado de salud (descripción externa), hasta el estado de ánimo más profundo (descripción interna).

B.1.a.2.b. Personaje con descripción externa

Doliente, estaba doliente, ese buen rey Don Fernando
los pies tiene cara oriente y la candela en la mano

(35)

En este caso la apertura nos presenta al rey don Fernando en su lecho de muerte; pero el cantar no se concreta a esto, sino que nos describe la colocación del personaje de acuerdo a la usanza de la época, antes de narrarnos las palabras del rey a sus hijos, que es el asunto del romance.

B.1.a.2.a. Personaje con descripción interna.

En gran pesar y tristeza era el valiente Bernaldo,
por ver a su padre preso y no poder libertallo.

(11)

Lo importante en esta apertura es darnos el estado de ánimo de Bernaldo como preparación a la acción que se desarrollará en el romance; por otra parte el personaje también se nos caracteriza como

un valiente, o sea que su tristeza y pesar no lo van a arredrar. El lugar en que se encuentra el personaje, así como las acciones que realizará, no son tomadas en cuenta en esta situación inicial del romance.

B.1.b.1. Personaje con acción

Ya cabalga Diego Ordóñez del rey se había salido
de dobles piezas armado y en un caballo morcillo:
va a reptar los zamoranos por la muerte de su primo,
que mató Vellido Dolfos hijo de Dolfos Vellido

(47)

En estos versos no se dice el lugar por donde cabalga Diego Ordóñez; lo importante es darnos tanto la acción que está realizando (cabalgar), como lo que intenta hacer para vengar el magnicidio a traición, o sea el impresionante reto a los zamoranos que es el asunto del romance.

El siguiente tipo de aperturas lo forman aquellas que contienen ubicaciones y nos presentan personajes.

C.1.a.1 Ubicaciones espaciales con personaje sin descripción

En las salas de París, en el palacio sagrado
donde está el emperador con su imperial estado,
también estaban los doce que a una mesa se han juntado,
obispos y arzobispos y un patriarca honrado.

(177a)

C.1.a.2. Ubicaciones espaciales con personaje con descripción

En las almenas de Toro, allí estaba una doncella,
vestida de paños negros, reluciente como estrella

(54)

En el primero de estos dos ejemplos encontramos una ubicación espacial detallada (París-el palacio) y se nos mencionan una serie de personajes que tienen valor por su excelencia social y no requieren descripción alguna. En el segundo también hay una ubicación espacial (las almenas de Toro), pero el personaje que allí aparece sale de su genericidad (doncella) gracias a una descripción entre realística (pañes negros) e idealizante. De todos modos se demuestra que donde hay ubicación la descripción del personaje no es indispensable como en los casos de personaje puro.

C.1.b.1. Ubicación espacial con personaje y acción

En sancta Gadea de Burgos, do juran los hijosdalgo,
allí le tona la jura el Cid al rey castellano.

(52)

Moriana en un castillo juega con el moro Galván;
Juegan los dos a las tablas por mayor placer tomar.
Cada vez que el moro pierde bien perdía una cibdad,
cuando Moriana pierde la mano le da a besar.

(121)

Como ya hemos dicho la gama de precisión es muy amplia en las aperturas de los romances y así tenemos que en el primer caso se trata de un lugar perfectamente definido (la iglesia de Santa Gadea en la ciudad de Burgos) y en el segundo ejemplo es un lugar genérico (un

castillo). Otra vez se ve que los personajes aparecen sin descripción alguna, ya que su nombre y posición basta para que puedan ser plenamente identificados. Por otra parte las acciones que estas dos aperturas nos presentan tienen una utilidad diferente en cada romance: la primera (la jura) es el punto de arranque de la minuciosa transcripción del violento juramento que pide el Cid al rey don Alfonso y que motivó el destierro de aquél; la segunda acción (el juego de las tablas) es un pretexto, una situación inicial que dará lugar a la visión que Moriana tiene de su esposo lo cual traerá como consecuencia que Galván, despertado por las lágrimas de Moriana, la mande degollar. O sea la primera es básica para la narración y la segunda un simple artificio del cual podría prescindir el romance sin perder su sentido.

C.2.a.2. Ubicación temporal con personaje.

Media noche era por filo los gallos querían cantar
 conde Claros con amores no podía reposar
 dando muy grandes sospiros, que el amor le hacía dar,
 por amor de Claraniña no le deja sosegar.

(190)

Consideramos que el estar inquieto y suspirando no se puede tomar como una verdadera acción, sino como descripción del estado anímico del Conde Claros, personaje que nos presenta la apertura de este romance, en un momento determinado de la noche.

C.2.b. Ubicación temporal con personaje y acción

Pártese el moro Alicante víspera de sant Cebrián;
 ocho cabezas llevaba, todas de hombres de alta sangre

(24)

Este famoso principio del romance de los Infantes de Lara que fue utilizado por Menéndez Pidal para demostrar la historicidad del hecho gracias a la ubicación temporal (23), nos presenta el moro Alicante saliendo a llevar, como trofeo de guerra, al rey Almanzor las cabezas de los Infantes y su ayo, traicionados por su tío Rodrigo de Lara. El personaje, identificado por su nombre, no tiene más importancia para el romance que ser el portador de los despojos de los caballeros, ya que la acción del romance se centrará en el reconocimiento y los lamentos del padre de los muertos.

El último tipo de aperturas narrativas sería aquel que incluye ubicaciones espaciotemporales más personaje con o sin acción. Aunque existe la posibilidad de aperturas con ubicaciones espaciotemporales con personaje y sin acción, nosotros no hemos encontrado en nuestro "corpus" ningún ejemplo de este tipo.

c.3.b. Ubicación espaciotemporal con personaje y acción

La mañana de Sant Joan al tiempo que alboreaba
gran fiesta hacen los moros por la Vega de Granada.

(75)

En esta apertura, bastante breve además, se nos proporciona información sobre el momento (el 24 de junio por la mañana), el lugar (en la vega de la ciudad de Granada), y en forma más vaga se nos presenta a un personaje plural (los moros), y se nos dice lo que hacen éstos: fiesta propia de caballeros, que será descrita en los versos sucesivos del romance.

Este es el tipo de apertura que puede contener más información, y que ofrece una mayor posibilidad de variaciones y combinaciones,

pues está formado por mayor número de elementos.

APERTURAS DISCURSIVAS

Como ya dijimos las aperturas discursivas son aquellas en las cuales el texto está formado por las palabras del personaje o del narrador hablando en discurso directo.

Discursivas de narrador

-Alora la bien cercada tú que estás en par del río,
 cercote el adelantado una mañana en domingo
 de peones y hombres de armas el campo bien guarnecido,
 con la gran artillería hecho te había un portillo,

(79)

Discursivas de personaje

Dadme nuevas caballeros nuevas ne queredes dar
 de aquese conde de Niebla don Henrique de Guzmán
 que hace guerra los moros y ha cercado a Gibraltar

(80)

El primer ejemplo es una alocución retórica en la cual el narrador se dirige a la ciudad de Alora para así podernos describir el sitio a que la somete el Adelantado y darnos los antecedentes necesarios para después narrar la muerte del sitiador que es el asunto del romance.

En el último ejemplo el que habla es el mismo personaje y son sus palabras las que dan cuerpo al texto. Esta apertura, definitivamente discursiva, inicia un diálogo con los personajes de la corte

quienes al responder contarán la muerte del Conde de Niebla ahogado en el mar.

Cuando el narrador no usa la forma narrativa simple sino que emplea alocuciones en discurso directo (apóstrofes, interpelaciones, etc.), éstas lo hacen aparecer como un "actor" de la acción que describe o como un observador directo y presente en el momento del hecho que narra, lo cual es un recurso útil para dar vivacidad o verosimilitud al relato.

Por otra parte las aperturas discursivas pueden ser interrogativas, imperativas, exclamativas, contener saluciones, afirmaciones o invectivas etc., o sea presentar las formas comunes de la oración en discurso directo.

-¿Cuál será aquel caballero de los rios máspreciado,
que me traiga la cabeza de aquel moro señalado
que delante de mis ojos a cuatro ha lanceado,
pues que las cabezas trae en el pretal del caballo?

(94)

-Moro alcaide, moro alcaide, el de la barba vellida
el rey os manda prender porque Alhama era perdida.

(84)

-¡Arriba canes, arriba! ¡que rabia mala os mate!
en jueves matais al puerco y en viernes comeis la carne.

(124)

O bien pueden contener vocativos:

-¡Rio Verde, Rio Verde! ¡cuánto cuerpo en ti se baña
de cristianos y de moros muertos por la dura espada!
y tus ondas cristalinas de roja sangre se esmaltan;

(96b)

-Abenámar, Abenámar, moro de la morería,
¿qué castillos son aquellos ¡altos son y relucían!

(78)

En las aperturas discursivas podemos encontrar algunos de los tipos que aparecen en las narrativas; otros no aparecen, como los que incluyen ubicaciones sin personaje o acción, pues por la forma discursiva aquel que habla se dirige casi forzosamente a alguien o habla de quien hizo una acción; además no es posible dar sólo una ubicación, cuando no se usa la forma narrativa. Hay casos, muy raros, en los cuales no aparece un personaje real (y por lo tanto no hay acción), y el interpelado es sólo un lugar, aunque personificado (la forma discursiva obliga a presentar como un personaje lo que en una forma narrativa hubiera sido una ubicación).

¡Oh Valencia, oh Valencia! ¡Oh Valencia valenciana!
un tiempo fuiste de moros y ahora eres cristiana.

(129)

Este ejemplo como el anterior de Rio Verde, es uno de los pocos en que un lugar se trata en forma personificada sin que al mismo tiempo se introduzca un personaje real humano. Este tratamiento de las ciudades o sitios como personajes es bastante frecuente en las aperturas aunque casi siempre se incluye la presentación de un personaje real. Por ejemplo:

¡Santa Fe cuán bien pareces en los campos de Granada!
 que en tí están duques y condes, muchos señores de saiva,
 en ti estaba el buen Maestro que dicen de Calatrava,
 éste a quien temen los moros, esos moros de Granada,

(89)

Por consiguiente, los tipos de aperturas discursivas quedan reducidos a dos: A) aperturas con personaje y B) aperturas con personajes y ubicaciones.

A. Aperturas de personaje

Las aperturas de personaje pueden ser de dos tipos según contengan una descripción solamente o incluyan también acciones.

A.1.a.2. Personaje con descripción interna

Durandarte, Durandarte, buen caballero probado,
 yo te ruego que hablemos en aquel tiempo pasado,

(180)

La descripción del personaje Durandarte se logra mediante un verso tópico: "buen caballero probado". No hay acción ni movimiento, pues sólo se habla de una posible actividad futura, además estática (hablar).

A.1.a.2.b. Personaje con descripción externa

Abenámar, Abenámar, moro de la morería,

(78)

A.2.a.1. Personaje con acción

En otras ocasiones puede ser el propio narrador-personaje el

que nos habla de sus acciones:

¡Oh, Belerma Oh Belerma! por mi mal fuiste engendada,
que siete años te serví sin de ti alcanzar nada,
ahora que me querías muero yo en esta batalla.

(181)

Para el cantor de este romance lo más importante no es la presentación de Belerma, interlocutora lejana y ausente de Durandarte, sino el darnos las acciones sucedidas con anterioridad (los siete años de amor) así como lo que está aconteciendo en el momento del hecho narrado (la muerte en la batalla).

Las aperturas en forma discursiva que contienen una ubicación de cualquier clase (espacial, temporal o espaciotemporal) y presentan un personaje con o sin acción pueden dividirse en la forma siguiente:

B.1.a. Ubicación espaciales con personaje

¡Santa Fe, cuan bien pareces en los campos de Granada!
que en ti están duques y condes, muchos señores de salva,
en ti estaba el buen Maestre que dicen de Calatrava,
este a quien temen los moros, esos moros de Granada,

(89)

Un lugar personalizado, un personaje específico y dos personajes plurales genéricos es lo que nos presenta esta apertura. El lugar es la población de Santa Fe a la cual se dirige el cantor en una alocución discursiva para después presentarnos, especificando, al valiente Maestre de Calatrava que combatirá a Albayaldos. El personaje plural son los moros temerosos del caballero cristiano por una parte,

y los nobles cristianos de valía por la otra. La ubicación se nos da por dos veces al situar a la ciudad en los campos granadinos y al dar como proveniencia de los moros a la ciudad de la Alhambra.

B.1.b.1. Ubicación espacial con personaje y acción

-¡Rey don Sancho, rey don Sancho, no digas que no te aviso
que de dentro de Zamora un alevoso ha salido:
llánase Vellido Dolfos hijo de Dolfos Vellido,
cuatro traiciones ha hecho, y con ésta serán cinco.
Si gran traidor fue el padre mayor traidor es el hijo.

(45)

"Es el noble Arias Gonzalo, defensor de Zamora, el que avisa al rey don Sancho que se precava de una traición inminente" (24).

La apertura del romance nos presenta a los dos personajes centrales del drama, el rey y su asesino, al tiempo que nos ubica en la ciudad de Zamora. La acción de la cual se nos informa es la salida del traidor para ir a buscar su indigno objetivo.

B.2.b. Ubicación temporal con personaje y acción

-Esta noche caballeros, dormí con una doncella,
que en los días de mi vida yo no ví cosa más bella.

(139)

La imprudente indiscreción que le cuesta la vida al caballero Florencios es la apertura de este romance, la cual está formada por la ubicación temporal, (la noche) la presentación vaga del personaje (una doncella) con una acción (hacer el amor expresado como "dormir").

El segundo verso no es más que un comentario admirativo del caballero que estuvo con Galiarda.

B.3.a. Ubicación espaciotemporal con personaje.

¡Quién hubiese tal ventura sobre las aguas del mar
como hubo el conde Arnaldos la mañana de San Juan!

(153)

Al considerar la exclamación como una forma de discurso directo, ésta es una apertura discursiva, en la cual se nos da la ubicación espaciotemporal (la mañana de San Juan en el mar) y se nos presenta al personaje (Arnaldos), pero no hay ninguna acción, lo cual es un caso poco frecuente ya que si aparece un personaje en un lugar y en un momento determinado de acuerdo a la economía de la narración debe estar haciendo algo; situación que se subsana en este caso con el "hubiese tal ventura" que no es una acción pero sí una condición (ser afortunado) lo cual es útil para el relato y por lo tanto justifica su narración

B.3.b. Ubicación espaciotemporal con personaje y acción

-Gerineldo, Gerineldo, el mi paje más querido
quisiera hablarte esta noche en este jardín sombrío.

(161a)

Estos dos versos del difundidísimo romance de Gerineldo concentran una gran cantidad de datos ya que nos presenta al personaje principal del romance definido además como el "paje más querido", se nos da la información sobre una acción y el momento y el lugar en que este se llevará a cabo: hablar por la noche y en el jardín. Este último además es descrito como sombrío.

Hasta aquí hemos visto cuáles son los elementos que aparecen en las aperturas de los romances y todas sus múltiples posibilidades de combinación. Ya este primer estudio confirma lo que nos interesa demostrar, o sea que la perenne y sorprendente vitalidad y frescura del Romancero no estriba tanto en la introducción de nuevos elementos (la "originalidad" que prejuzgamos indispensable a toda creación poética), sino en la modificación y combinación creativa de los tradicionales.

		a) espaciales	1.sin acción	a)sin descripción b)con descripción
			2.con acción	
	1. Ubicaciones	b) temporales	1.sin acción	a)sin descripción b)con descripción
			2.con acción	
		c) espaciotemporales	1.sin acción	
			2.con acción	
A. Narrativas (de personaje o de narrador)	2. Personaje	a) sin acción	1.descripcion externa	
		b) con acción	2.descripcion interna	
			1.sin descripción	a)interna
			con descripción	b)externa
	3. Mixtas (ubicaciones personaje)	a) sin acción	1.sin descripción	
		b) con acción	2.con descripción	
			1.sin descripción	
			2.con descripción	
	1. Personaje	a) sin acción	1.descripcion externa	
		b) con acción	2.descripcion interna	
			1.sin descripción	a)interna
			2.con descripción	b)externa
B. Discursivas (de personaje o de narrador)	2. Mixtas (ubicaciones personaje)	a) sin acción	1.sin descripción	
		b) con acción	2.con descripción	
			1.sin descripción	
			2.con descripción	

CAPITULO II .

LAS APERTURAS Y SU RELACION CON EL DESARROLLO DEL ROMANCE.Independencia y transiciones

Ya hemos hecho algunas consideraciones en torno a la forma de las aperturas. Veamos ahora su relación con el resto del texto o sea con el desarrollo, ya que las aperturas no son un elemento aislado sino una parte de este todo narrativo que es el romance.

La mayoría de los romances de Primavera tienen una apertura en el sentido estricto de la palabra, o sea versos o frases que han sido colocados expresamente para introducir al público en una narración determinada, y que contienen los elementos que ya hemos visto como característicos de las aperturas (ubicaciones, presentación de personajes o acciones y descripciones) además de llenar las funciones que les son propias (25).

Caballeros de Moclín, peones de Colomera,
 entrado habían en acuerdo en su consejada negra
 a los campos de Alcalá, donde irían a hacer presa.
 Allá la van a hacer a esos molinos de Huelma.

(77)

El romance continúa con la descripción del ataque y destrozos que realizan los moros en los molinos y campos de la zona mencionada, así como de la huida de uno de sus cautivos quien va a avisar a los caballeros de Alcalá. Los cuatro versos citados (apertura) nos narran entonces una acción cronológicamente anterior (la reunión de los moros y su decisión de hacer una correría a tierras cristianas) al tiempo que nos dice quienes son estos futuros atacantes. O sea el ro

mance tiene una primera secuencia de antecedentes que podría ser más o menos prescindible, pero que aclara y completa la narración del hecho principal del romance. Este romance ~~fronterizo~~ nos ofrece un ejemplo claro de la utilización por parte de un autor de una secuencia previa compuesta específicamente para iniciar la narración.

Hay otros romances en los cuales esta primera secuencia no existe, y la apertura está formada con versos que forman parte del desarrollo y que por lo general están en discurso directo. Menéndez Pidal (26) afirma que son unos cincuenta los textos de Primavera en estas condiciones. El explica esta desaparición de la primera secuencia por la boga en los siglos XV y XVI de lo que llama "fragmentarismo", que consiste en suprimir más o menos arbitrariamente segmentos de un texto para conseguir un efecto poético más misterioso (como el conocido ejemplo del romance de Arnaldos) con principios "in medias res" y finales "ex abrupto". Sin embargo en el curso de mi análisis he llegado a la conclusión que aún en estos casos hay un verso, o parte de él, o hasta más de uno, que funge de apertura según una de las posibilidades clasificadas en el capítulo anterior (27).

Estos son algunos ejemplos de esta modalidad:

-Reduán, bien se te acuerda que me diste la palabra
que me darías a Jaén en una noche ganada.

(72)

Moricos, los mis moricos, los que ganais mi soldada,

(71a)

-Nuño Vero, Nuño Vero, buen caballero probado,
hinquedes la lanza en tierra y arrendedes el caballo;

preguntaros he por nuevas de Valdovinos el franco

(168)

Como se ve en todos estos ejemplos la apertura está formada por versos en discurso directo que hacen entrar al lector directamente a la acción o al asunto de que se trata el romance. En estos casos podemos suponer con bastante razón la posibilidad de existencia de algunos versos anteriores que funcionarían originalmente como apertura. Esto no quiere decir que consideremos que todos los romances que se inician en discurso directo poseyeron en alguna ocasión una apertura narrativa que se perdió, pues fácilmente pudieron haber sido compuestos sin ella siguiendo el gusto del fragmentismo o por un sentido de vivacidad narrativa que es propio del género. Pero sea cual sea el caso, considero que ningún romance carece de lo que he llamado "apertura"; si bien podía demostrarlo con los ejemplos antes citados, prefiero hacerlo con el siguiente por parecerme más claro.

En el romancero viejo se encuentran ejemplos de romances que en una versión presentan una introducción narrativa que no aparece en otra versión en la cual la apertura está dada por versos en discurso directo que en el primer caso formaban parte del desarrollo del romance. Esto es el caso de los romances (55 y 129) de Primavera sobre un tema del Cid.

En el primer caso:

Hélo, hélo por do viene el moro por la calzada,
 caballero a la gineta encima de una yegua baya;
 borceguíes marroquíes y espuela de oro calzada;

una adarga ante los pechos y en su mano una zagaya.
 Mirando estaba a Valencia como está tan bien cercada.

(55)

En esta apertura narrativa el narrador llama primero la atención del escucha por medio de una exclamación repetida (hélo, hélo) para después pasar a presentarnos al personaje del romance del cual no se nos dice el nombre pero sí su condición de moro, para pasar después a una descripción detallada de como viene montado, de su vestido y sus armas.

La apertura terminaría estrictamente en el verso número cinco, aunque este trate ya de otra secuencia narrativa: una acción estática y simultánea a la de cabalgar (mirar). Este verso lo consideramos como un verso de transición (pero de esta definición hablaremos más adelante). Sigue el desarrollo del romance con las palabras que pronuncia el moro:

¡Oh Valencia, oh Valencia, de mal fuego seas quemada!
 Primero fuiste de moros que de cristianos ganada.
 Si la lanza no me miente, a moros serás tornada,
 aquel perro de aquel Cid prenderélo por la barba:
 lo su mujer doña Jimena será de mi captivada,
 su hija Urraca Hernando será mi enamorada:

(55)

Es ahora el personaje que nos había sido presentado en la apertura por un narrador anónimo el que lanza su invectiva a Valencia y sus amenazas al Cid y su familia en los versos sucesivos. Comparemos estos versos con los que inician el romance 129, que es una de las versiones de la tradición oral del siglo XIX incluídas en Primavera y to

mada por Wolf de Observaciones sobre la poesía popular de Milá y Fontanals (27):

¡Oh Valencia, oh Valencia! ¡Oh Valencia valenciana!
 un tiempo fuiste de moros y ahora eres cristiana:
 no pasará mucho tiempo de moros serás tornada,
 que al rey de los cristianos yo le cortaré la barba,
 a la su esposa la reina la tomaré por criada,
 y a la su hija bonita la tomaré por mi dama.

(129)

Como vemos, en este caso las palabras que en la otra versión pronuncia el moro al iniciarse el desarrollo del romance ahora sirven de introducción sin ninguna secuencia narrativa que las anteceda. El texto en esencia es el mismo, con la diferencia que los que antes eran personajes claramente identificados (El Cid y su familia) ahora son sólo personajes genéricos, pero las acciones que amenaza realizar el moro con ellas son las mismas (cortar la barba, cautivar a la esposa y hacer amante a la hija).

Puede afirmar que estos versos, que en la otra versión funcionan como parte del desarrollo, aquí están utilizados como apertura. Incluso el funcionamiento es similar al de la apertura del otro texto (llanada de atención por medio de una exclamación repetida). En ambos casos después de estos versos quien continúa con la narración del romance es un narrador anónimo. Además los versos que fungen de apertura en la segunda versión contienen los mismos elementos y llenan las mismas funciones que la apertura narrativa de la primera versión: la apertura del número 55 contiene una ubicación espacial (la calzada),

la presentación de un personaje (el moro) y la descripción de éste, y la acción que realiza (cabalgar y mirar). En el romance 129 tenemos también una ubicación, aunque ahora es por medio de la personalización de la ciudad de Valencia; la presentación de varios personajes (el rey, su esposa y su hija) y de varias acciones (cortar la barba, capturar a la esposa y convertir en amante a la hija) las cuales supuestamente tendrán lugar en un futuro. La diferencia fundamental entre estas dos aperturas estaría en la minuciosa descripción externa del moro que hay en la primera y en la abundancia de acciones presentadas (aunque por realizarse) en la segunda.

Hemos visto entonces como la apertura puede estar formada por versos específicos para este objeto o bien por versos del desarrollo que llenan fácilmente la función de iniciar la narración de forma comprensible, y de acuerdo a las características del género.

También hemos mostrado la movilidad de las aperturas, posibilidad muy funcional en un tipo de narración elástica y variable como es el romancero.

Pasemos a ver ahora cual es la relación que hay entre la apertura y el desarrollo del romance y las formas en que puede presentarse dicha relación.

La coherencia narrativa de un texto implica la relación entre cada una de sus partes: por lo tanto entre la apertura y el desarrollo de un romance debe haber una relación tanto temática como funcional que caracterizará cada versión específica, y su valor radicará en el particular ordenamiento de cada una de estas partes o de sus segmentos.

Esta libertad en la manera de combinar las partes está limitada por la unidad temática, aunque no de manera estricta, ya que en el romancero son muy frecuentes los cruces y contaminaciones.

Habiendo entonces esta coherencia narrativa se puede pasar de una parte del discurso a otra (de la apertura al desarrollo en nuestro caso) en forma directa o bien utilizando elementos que sirvan de lazo de unión entre dichas partes. A estos elementos les hemos llamado versos de transición (29).

Por lo tanto serían versos de transición aquellos que enlazan la apertura del romance con el desarrollo del mismo y que pertenecen lógicamente y narrativamente a ambas partes. Su presencia, como ya hemos dicho, no es indispensable por la relación que establece la coherencia narrativa necesaria.

Veamos un ejemplo de un romance en el cual no existe un nexo específico que relacione la apertura con el desarrollo.

Tristes van los zamoranos metidos en gran quebranto;
 reptados son de traidores, de alevosos son llamados:
 más quieren ser todos muertos, que no traidores nombrados.
 Día era de San Millán, ese día señalado;
 5 todos duermen en Zamora, mas no duerme Arias Gonzalo,
 Acerca de las dos horas del lecho se ha levantado:
 castigando está sus hijos a todos cuatro está armando:
 las palabras que les dice son de mancilla y quebranto

(49)

Los tres primeros versos de este romance forman la apertura y sir

ven para dar en forma sintética antecedentes del reto a los zamoranos y descripción del estado de ánimo en que estos se encuentran. El desarrollo del romance se inicia en el verso 4 con un elemento muy frecuente en las aperturas: la ubicación temporal (en este caso el día de San Millán), para pasar después a describir cómo están las gentes en Zamora y cómo arma Arias Gonzalo a sus hijos. En caso de prescindir de los tres versos de la apertura la historia narrada sería igualmente comprensible y los primeros versos del desarrollo funcionarían como una apertura típica. Ambas partes están relacionadas por tratar del reto a los zamoranos y la forma en que les afectó a éstos la acción de Diego Ordóñez; pero el paso de una a otra es directo, sin ningún nexo concreto.

Pasemos ahora a casos en los cuales hay versos de transición, versos que como hemos visto con el ejemplo anterior no están siempre presentes, pero se encuentran en un buen número de romances.

El número de versos de las transiciones es -como el número de versos de las aperturas- variable, ya que depende de necesidades narrativas, como de la intención del cantor.

En nuestro corpus son tres los procedimientos que se han utilizado para lograr las transiciones entre las aperturas y el desarrollo del romance; estos procedimientos pueden usarse en forma independiente o combinados entre sí. El primero de ellos es la introducción a discurso directo que se utiliza sobre todo para obtener ese grado mayor de viveza que da la actualización dramática, muy usada en un género que pertenece a la tradición oral. La introducción a discurso directo permite hacer el pasaje de una forma narrativa a otra discursiva en

una manera suave y gradual, aunque, como ya hemos dicho, en el romancero a veces lo que se desea es el impacto de los pasajes imprevistos.

Los otros recursos que se utilizan para las transiciones son procesos narrativos y consisten en la actualización temporal y la particularización ya sea de lugar, tiempo o acción. Estos dos procedimientos son especialmente útiles para hacer progresar la narración a partir de situaciones generales o antecedentes, las cuales son frecuentes en las aperturas de los romances.

Analiquemos ahora algunos ejemplos de transiciones:

De amores trata Rodrigo; descubierto ha su cuidado;
 a la Cava se lo dice, de quien anda enamorado,
 sacándole está aradores en sus haldas reclinado,
 y apretándole la mano, de esta suerte ha proposado:
 5 -Sepas mi querida Cava que de ti estó apasionado

(3b)

La transición está formada solamente por el segundo hemistiquio del verso 4 ya que las anteriores nos describen la situación general (sentimental y física) en que se encuentra el rey Rodrigo antes de la petición de amores a la Cava que será el sujeto de la narración que se inicia en el verso 5. La transición es entonces el verso "de esta suerte ha proposado" que introduce las palabras del rey en discurso directo. Este es el caso de transición más breve y sencilla.

Asentado está Gaiferos en el palacio real,
 asentado al tablero para las tablas jugar.
 Los dados tiene en la mano, que los quiere arrojar,

cuando entró por la sala don Carlos el emperante.

5 Desde así jugar lo vido empezóle de mirar;

(173)

En este caso las palabras del narrador (verso 4) que presentan a Carlomagno funcionan como transición a la primera acción que formará parte del desarrollo del romance.

La apertura propiamente dicha termina con el verso 3. En ella se nos presenta a Gaiferos (personaje), se nos da su ubicación (palacio real) y su acción estática (jugar a las tablas y querer arrojar los dados). Más que de antecedentes se trata de una descripción situacional que nos transmite implícitamente el estado de ánimo del protagonista, tranquilo y despreocupado. El relato del larguísimo romance parte precisamente del reproche que Carlos Emperador hace al caballero por su tranquilidad, y del modo en que le estimula a la acción con una pulla: "si así fuéredes Gaiferos para las armas tomar, como sois para los dados y para las tablas jugar...". Por lo tanto el verso 5 forma ya parte del desarrollo, ya que para poder decir lo que le dice Carlos debe de haber observado jugar a Gaiferos. Así el verso 4 marca la transición entre la descripción de Gaiferos y la observación de Carlos que da inicio al desarrollo de la fábula.

En este romance la apertura no contiene un verdadero antecedente sino una descripción situacional. Con el verso de transición la acción se dinamiza (contraste entre Gaiferos inmóvil un instante antes de tirar los dados y rey Carlos que entra) y se hace particular (situación genérica del juego vs. instante preciso en que Carlos entra a medio juego) y al mismo tiempo se introduce un nuevo personaje que

desencadenará el desarrollo tomando inspiración de la situación descrita en los versos de apertura.

De Francia partió la niña, de Francia la bien guarnida:
perdido lleva el camino, pérdida lleva la guía:
arrimádose ha /a/ un roble por atender compañía.
Vido venir un caballero, dispuesto es a maravilla:
comiéndale de hablar, tales palabras decía:

(154a)

En este caso la apertura abarca los tres primeros versos en los cuales se nos describe la acción anterior llevada a cabo por la niña (salir de Francia) y su situación genérica (está perdida), así como su situación detallada: física (arrimada a un roble) y anímica (espera compañía). Es una situación podríamos decir atemporal y fija que va de lo más extendido (Francia) a lo más limitado (roble). El desarrollo empieza cuando un caballero llega y le dirige la palabra (verso 6). Los versos 4 y 5 constituyen un puente entre lo estático de la situación descrita y lo dinámico de la acción. La niña únicamente descrita en su estado exterior e interior, empieza a ser sujeto de una acción (vido) y el objeto de su acción es el sujeto de la siguiente que desencadenará el desarrollo (comenzar a hablar). Aquí también hay un pasaje gradual de lo estático a lo dinámico e introducción de un nuevo personaje. Lo definimos particularización de acción e introducción a discurso directo.

Mandó el rey prender Vergilios y a buen recaudo poner
por una traición que hizo en los palacios del rey.
Porque forzó una doncella llamada doña Isabel,
siete años lo tuvo preso, sin que se acordase dél;

5 y un domingo estando en misa mientes se le vino dél.

-Mis caballeros, Vergilios, ¿que se había hecho dél?

(111)

Los tres primeros versos de la apertura sirven para darnos los antecedentes necesarios a la historia, a través de los cuales sabemos que es el monarca quien ha hecho encarcelar al caballero Vergilios por traición y que ésta se ha perpetrado en el mismo palacio. En el tercer verso sabemos cual ha sido el hecho delictuoso (forzar una doncella).

El verso 4 cierra la apertura con la información de que el caballero a quien el rey había ordenado se capturara, efectivamente está preso y que lleva ya siete años en la prisión con el agravante de que el rey ya no se acuerda de él.

El verso 5 funciona como una transición entre los cuatro primeros versos que nos dan antecedentes del pasado remoto y las palabras del rey en el presente que inician el desarrollo de la fábula (liberación de Vergilios). Del tiempo remoto e indeterminado (época de la traición y condena) pasamos a un tiempo preciso y actual (un domingo en la hora de la misa) a un lugar específico (el de la misa) y a una acción particular (recordar) que se pone en antítesis al "sin que se acordara dél" del verso 4. El verso 5 se encuentra así fuertemente ligado al verso 4, pero ya no podemos considerarlo parte de la apertura que únicamente nos presenta los hechos del pasado ya concluidos. En este verso que consideramos de transición hay una actualización temporal y una dinamización de la acción (estar en misa y acordarse son acciones en desarrollo). Falta aquí una introducción específica

al discurso directo que sigue.

Estando el rey don Fernando en conquista de Granada
con valientes capitanes de la nobleza de España
armados estaban todos de ricas y fuertes armas.

El rey los llama en su tienda un lunes por la mañana.

5 Descue los tuviera juntos de esta manera les habla:

¿Cuál será aquel caballero que, por ensalzar su fama,

(95)

La apertura propiamente dicha termina con el verso 3. En estos tres primeros versos se nos describe una situación general con personajes (el Rey don Fernando, sus capitanes descritos en su situación social y sus atuendos bélicos) acción (la guerra de conquista) y lugar (Granada). La descripción es estática: Para pasar al desarrollo propiamente dicho (el romance trata de la salida de Alonso de Aguilar a la sierra y de su muerte en esta peligrosa acción) hay que dinamizar esta situación, hacer que los personajes se muevan para llegar al discurso del rey que desencadena la acción. Los versos 4 y 5 que consideramos de transición, presentan una movilización y especificación progresiva de todos los elementos presentados en los tres versos iniciales, con una convergencia hacia las palabras del rey. El rey llama (acción dinámica) a sus caballeros (el pronombre "los" liga sintácticamente este verso con los anteriores donde se nombran explícitamente los valientes capitanes), que por lo tanto ya no son figuras estereotipadas sino seres concretos y actuantes, en un tiempo preciso (el lunes en la mañana, momento específico, aunque tópico, en la temporada de la conquista) y en un lugar concreto (la tienda, en contraposición con lo vago de las cercanías de Granada). Hay por lo tan

to actualización temporal y particularización de lugar y acción. Además hay una introducción a discurso directo que, como ya hemos dicho, es una forma más vivaz que la narración y que en este caso como en los anteriores nos coloca como espectadores presentes en el momento que tiene lugar el hecho del romance.

Los versos de transición son otra de las posibilidades que tiene el cantor para componer un romance, y como todos los recursos que se emplean en esta forma literaria hay una gran elasticidad en su aplicación; son recursos para un género que vive en variantes y que posee un lenguaje propio y técnicas perfectamente definidas.

CAPITULO III

DISTRIBUCION DE LAS APERTURAS EN PRIMAVERA.

En este capítulo vamos a ver la relación que guardan las aperturas según su extensión y características con los diferentes tipos de romances recogidos en Primavera.

1. Extensión

Henos dicho que las aperturas tienen una extensión variable de acuerdo con las necesidades de cada texto; esta extensión va desde un verso hasta diez versos; para facilidad de clasificación dividiremos en apertura de 1, 2, 3, 4, 5 y más de 5 versos, ya que el 87% tiene: menos de 6 versos. En nuestro corpus la proporción de aperturas según el número de versos es la siguiente:

1 verso	17 aperturas
2 versos	85 aperturas
3 versos	48 aperturas
4 versos	39 aperturas
5 versos	15 aperturas
+ 5 versos	<u>30 aperturas</u>

T o t a l: 234

Expresada en porcentajes esta es la división:

1 verso	7.2	%
2 versos	36.32	%
3 versos	20.52	%
4 versos	16.66	%
5 versos	6.41	%
+ 5 versos	<u>12.82</u>	%
	99.98	%

Como se ve en estas cantidades anteriores las aperturas más abundantes son las de dos versos, seguidas por las de tres y cuatro versos; esto nos indica que existe una cierta unidad en cuanto a la extensión ya que el 73.5 % de los romances tienen aperturas entre dos y cuatro versos.

Temáticamente hemos dividido los romances en épicos, históricos, caballerescos y novelescos. Hemos considerado como épicos los romances de Bernardo del Carpio (8 a 14), Fernán González (15 a 18), los Infantes de Lara (19 a 27), del Cid (28 a 60) y de Alfonso VIII (61, 61a) Como históricos el de Numancia (1), los de Don Rodrigo (2 a 7), Alfonso X (62, 63), Fernando IV (64), Pedro I (65 a 69), el duque de Arjona (70), reino de Navarra (98), Aragón (99 a 101), Nápoles (102 a 102b) y tradiciones de Portugal (103 a 108), además de los fronterizos (71 a 97).

Como caballerescos hemos considerado los de Tristán (146, 146a)

Lanzarote (147, 148), Conde Dirlos (164), Marqués de Mantua (165 a 167), Valdovinos (168 a 170), Gaiferos (171 a 174), Montesinos (175 a 179), Durandarte (180 a 182), Roncesvalles (183 a 186), Reinaldos (187 a 189), Conde Claros (190 a 192), Calafinos (193, 194), el palmero (195), Almerique de Narbona (196, 197) y Melisenda, dejando bajo la denominación de novelescos todos los demás.

La distribución de las aperturas según su extensión en los romances épicos es la siguiente:

1 verso	6	10 %
2 versos	21	35 %
3 versos	9	15 %
4 versos	13	21.66 %
5 versos	5	8.33 %
+5 versos	<u>6</u>	10 %
	60	

en los históricos

1 verso	8	10.25 %
2 versos	29	37.17 %
3 versos	10	12.82 %
4 versos	13	16.66 %
5 versos	4	5.12 %
+5 versos	<u>14</u>	17.94 %
	78	

en los caballerescos

1 verso	0	0 %
2 versos	13	32.5%
3 versos	14	35 %
4 versos	4	10 %
5 versos	5	12.5%
+5 versos	<u>4</u>	10 %
	40	

en los novelescos

1 verso	3	5.35 %
2 versos	22	39.28 %
3 versos	15	26.78 %
4 versos	9	16.07 %
5 versos	1	1.78 %
+5 versos	<u>6</u>	10.71 %
	56	

Se consideran como aperturas normales las de 2 y 3 versos, breves las de 1 verso, largas las de 4 y 5 versos y muy largas las de más de 5 versos. Encontramos que aunque hay bastante similitud entre la frecuencia de la extensión de las aperturas en los diferentes tipos de romances, sí hay algunos detalles que llaman la atención.

- a) Se nota una similitud , respecto a la incidencia de aperturas breves, entre romances épicos e históricos ya que en ambos es ta llega a un 10 %. Lo mismo se nota entre los romances novelescos y los caballerescos pero en el sentido de la escasez, ya que en los unos no pasan del 5.35 % y en los otros faltan del todo.
- b) Hay mayor frecuencia de aperturas muy largas entre los históricos (17.94 %) contra un 10 %, aproximadamente, en los otros tipos.
- c) Se presenta una cierta uniformidad entre todos los grupos con respecto a las aperturas más frecuentes: 2 versos (35 %, 37.17 %, 32.5 %, 39.28 %); sólo se apartan ligeramente los caballerescos que alcanzan la frecuencia del 35 % en las aperturas de 3 versos.
- d) Abundan las aperturas de 2 a 4 versos entre los romances caballerescos (82 %) y faltan aperturas breves, lo cual motiva que también el porcentaje de aperturas de 5 y más versos sea menor (12.49 %) que en los demás grupos que presentan una incidencia entre el 18 y el 24 por ciento.
- e) También podemos ver que en los que se refiere a aperturas de tres versos los grupos histórico y épico se aproximan (12.82 % y 15 %) y se alejan del grupo que formarían los caballerescos y novelescos (35 % y 26.78 %, respectivamente).

2. Narrativas o discursivas

	Narrativas	Discursivas
Épicos	54	6
Históricos	58	20
Novelescos	40	16
Caballerescos	34	5
	186	48
Porcentaje	79.49 %	20.51 %

Estas 48 aperturas discursivas se distribuyen en la siguiente manera:

Épicos	12.5 %
Históricos	41.6 %
Novelescos	33.3 %
Caballerescos	12.5 %
	<hr/> 100 %

Pero en relación al número de aperturas que forma cada grupo esta es la distribución de las discursivas:

Épicos	10	%
Históricos	25.64	%
Novelísticos	28.57	%
Caballerescos	15	%

O sea que la única desviación significativa la encontramos entre las aperturas del grupo de romances históricos, pues si bien el 41.6 % de nuestras aperturas discursivas provienen de ese grupo, solamente el 25.64 % de las aperturas de romances históricos son discursivas.

Extensión de las aperturas discursivas:

1 verso	7
2 versos	17
3 versos	10
4 versos	5
5 versos	4
+ 5 versos	5

En porcentaje:

1	verso	14.5	%
2	versos	35.11	%
3	versos	20.83	%
4	versos	10.41	%
5	versos	8.33	%
+ 5	versos	<u>10.41</u>	%
		99.89	%

La extensión de las aperturas discursivas está acorde con la distribución general que hemos encontrado, excepto por lo que respecta a las aperturas breves que son más frecuentes entre las discursivas (14.5 % contra 7.23 % de todo el corpus) y menos abundantes las de 4 versos. Esto implica que en las aperturas narrativas el fenómeno será inverso, esto es, serán más escasas las aperturas breves.

Transiciones

En nuestro corpus hemos encontrado 38 transiciones (16.23 %) y todas ellas están en aperturas narrativas.

La distribución de las transiciones según la extensión de la apertura es la siguiente:



1	verso	1
2	versos	12
3	versos	9
4	versos	8
5	versos	2
+ 5	versos	6
		<hr/>
		38

En porcentaje:

1	verso	2.63 %
2	versos	31.57 %
3	versos	23.68 %
4	versos	21.05 %
5	versos	5.26 %
+ 5	versos	15.78 %
		<hr/>
		99.97 %

O sea que de acuerdo a la distribución de aperturas, según su extensión, en el corpus total, se desvían las aperturas breves que muy raramente contienen transición.

CAPITULO IV

FUNCION DE LAS APERTURAS

La presencia de los diferentes elementos narrativos en un texto no es arbitraria, sino que tiene una utilidad determinada; esta función está condicionada tanto por la intención especial del autor como por el contenido del propio texto. También en los romances se presentan estos dos aspectos; uno de ellos más general, que está relacionado con la manera propia del género de desarrollar los temas, y otro que depende más íntimamente de la idea del autor o autores.

Podemos considerar entonces las funciones de las aperturas de romances desde estos dos puntos de vista que llamaremos general y particular, según dependan de la narración y características del género o del autor.

A. FUNCIONES GENERALES

Las funciones generales de las aperturas obedecen a los requerimientos propios de la tradición oral a la que pertenecen nuestros textos y a la condición narrativa del romance.

El hecho de que un texto sea narrativo implica básicamente la transmisión de un hecho en forma comprensible para el escucha, y esto se logra proporcionando los datos necesarios para que el receptor sepa qué sucede, cuándo, cómo, dónde y quién participa en el hecho transmitido. A esta necesidad de proporcionar datos es a lo que hemos llamado función informativa, función que tiene toda narración y que por tanto es general; pero en algunos casos, cuando el autor así lo desea,

la puede llenar especialmente alguna parte del texto, con lo cual esa parte tendría la función específica de informar (30).

Por otra parte la condición noticiosa que frecuentemente tienen los romances (sobre todo algunas clases) hace que en la apertura, parte inicial de la narración, se acumule en forma sintética gran cantidad de información como sucede con todos los buenos textos periodísticos .

Las funciones que se derivan del hecho de que el romance sea de tradición oral son la memórica y la identificadora las cuales están estrechamente relacionadas. Llamaremos memórica a la condición que tienen las aperturas de ser fácilmente memorizables, condición fundamental en un género de tradición oral. La función identificadora es la que facilita al escucha reconocer el género al cual pertenece el texto que le está siendo presentado. Es conveniente que los textos folclóricos tengan esta característica para evitar la desconfianza y posterior rechazo de los transmisores orales que por razones de memoria pueden conservar una cantidad limitada y conocida de materiales, por lo cual todo nuevo texto debe ser fácilmente integrable al bagaje "literario" que se posee. Por esta razón los textos tradicionales poseen un lenguaje característico propio, formado por versos formulísticos, repeticiones y tópicos (31), y éste es el caso del romancero; estos elementos aparecen en toda la extensión de los romances y con ellos se realizan las funciones memórica e identificadora. Como estas funciones son especialmente importantes en las aperturas, no es de extrañar la acumulación de dichos elementos del lenguaje tradicional en los principios.

a) Función informativa

En la apertura de un romance la información se nos puede proporcionar en forma sucinta o detallada.

Por el val de las Estacas pasó el Cid a mediodía,
 en su caballo Babieca ¡Oh que bien que parecía!

(31)

Los datos que nos proporciona esta apertura son los mínimos: dónde, qué, quién, cuándo y cómo, sin detallar ninguno de ellos. Por el contrario en el siguiente ejemplo estos datos se nos proporcionan en forma detallada:

Día era de San Antón, ese santo señalado,
 cuando salen de Jaen cuatrocientos hijosdalgo;
 y de Ubeda y Baeza se salían otros tantos,
 nozos deseosos de honra, y los más enamorados.
 En brazos de sus amigas van todos juramentados
 de no volver a Jaén sin dar moro en aguinaldo.
 La seña que ellos llevaban es pendón rabo de gallo;
 por capitán se lo llevan al obispo don Gonzalo,
 arrado de todas armas, en un caballo alazano:
 todos visten de verde, el obispo azul y blanco.

(82)

El uso de una descripción detallada y minuciosa, propio de la narrativa en general y muy frecuente en el romancero, permite que la apertura del romance proporcione al público una visión más amplia y plástica de aquello que sucederá en el desarrollo del romance mismo,

haciendo cobrar con este efecto preparatorio en muchas ocasiones más vida a la acción. También logra el efecto de meter al escucha dentro de la acción haciéndole adueñarse de los detalles plásticos visuales.

Pero esta visión informativa por medio de las ubicaciones no siempre pretende dar datos ciertos o históricos, sino que muchas veces es simplemente tópica y su único objeto es situar al lector o darle un punto de referencia para el desarrollo del texto. Tal es el caso de los siguientes ejemplos:

Bodas hacían en Francia allá dentro en París;
(157)

En nisa está el emperador allá en San Juan de Letrán
(194)

¡Quién hubiese tal ventura sobre las aguas del mar,
 como hubo el conde Arnaldos la mañana de San Juan!
(153)

En estos últimos ejemplos no es que se quiera decir que la acción sucedió históricamente en Francia, en San Juan de Letrán o el día 24 de junio fiesta de San Juan, sino que se da al público una información, en un caso geográfica y en el otro temporal, para que pueda seguir el desarrollo del romance con un sentido de familiaridad; y esta referencia es tópica pues San Juan es una fecha que se menciona en el romancero con frecuencia (74,75,165,etc.). De otro lado, Francia, París y el mismo San Juan de Letrán representan lugares casi fabulosos por su fama; son formas antonomásticas para decir

"lugar importante y noble" en lo civil y en lo religioso.

2. Función identificadora

La función identificadora es la que permite al público reconocer un texto determinado como romance por la presencia de algunos elementos característicos del género ~~en~~ base ~~en~~ los cuales el autor, o refundidor, compuso la versión.

Naturalmente el público puede reconocer el romance por el tema, el tipo de canción narrativa, la métrica, la rima, et., pero éstos son elementos que aparecen cuando vemos todo el texto; aquí examinamos la identificación de este género hecho posible desde el inicio por otros recursos (además de los mencionados) como son los tópicos y las fórmulas que son los que tienen en la apertura la función de "identificación", o sea de aproximación del lector a un tipo de texto cuyo lenguaje ya es conocido por él.

Veamos algunos ejemplos:

Por la ciudad de Granada, el rey moro se pasea
 desde la puerta de Elvira llega a la Plaza Nueva
 cartas le fueron venidas que le dan muy mala nueva:
 que le habían ganado Alhama con batalla y gran pelea.

(85b)

En esta apertura vemos que la función de dar al lector una familiaridad con el tipo de lenguaje poético tradicional -en especial el narrativo- está cumplida por el uso de elementos tópicos como la acción de pasearse que aparece en muchos romances (85,117,139,etc.) y

que en este caso no tiene realmente importancia para lo que va a tratar el texto (la reacción del rey al recibir las nuevas de la pérdida de Alhama y lo que le dicen sus moros), pues el rey igual podía encontrarse en su palacio, jugando o cazando. El autor usa ese tópico más bien por ser un elemento común a muchos textos romancísticos. El otro elemento tópico es la ubicación espacial con nombres propios geográficos que es uno de los más frecuentes y característicos de las aperturas de los romances; otro tópico es el fijar dos puntos de referencia para la acción (desde-hasta), el cual aparece aquí usado en el sentido espacial pero que se encuentra también en el temporal en el desarrollo de los romances. Estos tres elementos caracterizan la apertura como perteneciente a un texto típicamente romancístico.

Otro ejemplo:

Estabase don Reinaldos en París esa ciudad
con su primo Malgesí que bien sabe adivinar.

(188)

Aquí la función de identificación esta dada por el uso de la fórmula "estábase" (que en otros casos puede ser "Yo me estaba" o algo similar) que se usa también en otros romances (95,70,118, etc.) seguida de París, ubicación tópica como ya hemos visto.

Otros elementos que llenan la función de identificación del género en las aperturas son las repeticiones (Gerineldo, Gerineldo.....; Abenánar Abenánar.....; Moricos los mis moricos.....; Rio Verde, Rio Verde,,,); fórmulas (Buen rey, buen conde, armado de todas armas, esa ciudad) o pseudo explicaciones tópicas como bien así como solía.

3. Función nemónica

Llamamos función nemónica la que cumplen todos los elementos que facilitan la memorización de un texto. El primer elemento que encontró el hombre para ayudar su memoria, cuando la única forma de transmisión de un texto (ritual o histórico) era oral, fue la versificación. El ritmo en la palabra facilita la retención y la reproducción de un texto, y no por nada los textos dramáticos durante siglos eran versificados.

Sin embargo el simple uso del ritmo en la palabra no es ayuda suficiente; intervienen entonces otros elementos que facilitan el deslizarse, por así decir, sobre la onda del ritmo. En cierta forma son los mismos elementos que hemos analizado en el párrafo anterior o sea tópicos y fórmulas, sólo que aquí tendremos que analizarlos tomando en cuenta su relación con la estructura métrica del romance.

El romance usa siempre versos dobles (ya sean hexasílabos, heptasílabos o el más común octosílabo) asonantados.

El verso doble se divide claramente en dos hemistiquios. Todos los tópicos que tienen la medida exacta de un hemistiquio tienen función nemónica:

Durandarte, Durandarte, buén caballero probado

Como el romancero vive en variantes continuas, fruto de su "autor legión", las calificaciones exornativas no se repiten casi nunca exactas (como sucede en Homero por ejemplo) pero de ellas se mantiene la misma estructura cadenciada:

Gerineldo, Gerineldo mi camarero pulido.

El esquema de este segundo hemistiquio es idéntico al del ejemplo anterior:

Adjetivo monosílabo - sustantivo cuadr sílabo - adjetivo trisílabo. Acentos de Ia. y IVa. (y VIIa. obviamente).

Sobre este esquema se pueden construir innumerables "tópicos".

Asimismo tienen función nemónica evidente las repeticiones que casi siempre se encuentran en el primer hemistiquio:

Rio Verde, Rio Verde,
Rey don Sancho, Rey don Sancho
Abenámar, Abenámar,

Además de los dos mencionados antes existen otros elementos nemónicos menos ligados al ritmo, como las repeticiones etimológicas:?

A caza iban a caza los cazadores del rey
ni fallaban ellos caza ni fallaban qué comer

En estos dos versos hay todo un juego de repeticiones, ya que también en el segundo verso se repite el inicio idéntico en los dos hemistiquios.

Todos estos "trucos" de memoria se encuentran como es obvio en todas las partes de un romance, pero son más abundantes (o más evidentes) en las aperturas, ya que, como hemos visto, al recordar con precisión los primeros versos de un romance el resto del texto sale casi de corrido y ésta es la función nemónica de las aperturas. El re-

curso nemónico más frecuente es el de las repeticiones en el primer verso, sea como vimos antes en un solo hemistiquio (Gerineldo, Gerineldo. Oh Valencia, oh Valencia) sea, menos frecuentes, al inicio de los dos hemistiquios (De Francia salió la niña, De Francia la bien guarnida)

B. Funciones particulares

Como ya hemos dicho anteriormente, las funciones particulares de las aperturas romancísticas son aquellas que dependen no de las características del género, sino directamente de las necesidades del texto o de la intención específica del autor o refundidor del romance.

Estas funciones particulares que aparecen regularmente en nuestro corpus del Romancero Viejo son las siguientes: Informativa específica, llamativa, climática y poética.

a) Función informativa

Hemos visto al hablar de las funciones generales que el dar información es propio de la esencia narrativa del romance, esto es del género; sin embargo hay casos en los cuales la intención del autor es dar una información específica para lograr un efecto especial en el escucha o componer un tipo particular de narración. El primero de estos casos sería la función informativa de verosimilitud (historicidad).

En Burgos está el buen rey don Alfonso el Deseado,
 el octavo que en Castilla de tal nombre fue llamado,
 Mirando andaba las Huelgas, aquel monasterio honrado;
 mirálo de parte a parte, porque él mismo lo ha fundado.

(61a)

Aquí tenemos otra apertura que nos prepara a considerar histórico lo que va a suceder en el romance (petición de los cinco maravedís a los hijosdalgo por parte del rey). En primer lugar se nos dice en dónde se encuentra el personaje y qué es lo que hace, pero esta presentación es definitivamente precisa e histórica, ya que nos aclara quién es el rey llamado el Deseado ("el octavo que en Castilla de tal nombre fue llamado") y en qué lugar de Burgos se encuentra, lugar claramente especificado, pues se nos dice primero lo que es las Huelgas (monasterio honrado) y además que fue construido por dicho rey.

La apertura tiene una función particular en los casos en los cuales es importante que el público acepte como cierto aquello que se le va a contar, especialmente si el hecho tiene un gran porcentaje de histórico. Para ello son especialmente útiles las aperturas, pues permiten dar la información contextual necesaria sin interferir con el desarrollo del romance propiamente dicho. Por otra parte ésta pretensión de verosimilitud la encontramos en muchos romances, pues éstos pertenecen a un género en el cual, si bien abunda lo extraordinario, lo maravilloso aparece escasamente (32).

Uno de los recursos que sirven para dar verosimilitud a lo que se va a narrar son las ubicaciones, elementos de lo más frecuente en las aperturas del romancero, como ya vimos.

Estas ubicaciones sin embargo a veces pueden ser tan extensas ue

es lógico suponer en el autor un deseo de mayor verosimilitud del que es naturalmente intrínseco al género. Veamos unos ejemplos:

Andados treinta y seis años .del rey don Alfonso el Casto,
 en la era de ochocientos y cincuenta y tres ha entrado
 el número de esta cuenta y el rey más ha reposado.

.

(10)

La precisión con que se nos da la fecha y la edad del rey nos habla claramente de un deseo de dar historicidad a lo que se va a relatar (independientemente de que esto sea cierto o no), pues si bien la ubicación temporal es común en los romances, éstas no abundan tan precisas como la que aquí mencionamos.

Hay ocasiones en las cuales la forma en que se ha compuesto el romance requiere que se le proporcionen al escucha los datos anteriores al hecho que se va a narrar para que entonces éste resulte fácilmente comprensible. Sin embargo estos casos no son tan numerosos como desearíamos. Muchas veces nosotros, lectores actuales, necesitamos información adicional para entender a fondo el romance; pero en el tiempo en que la versión era de circulación corriente estos datos tal vez no se necesitaran por ser del dominio público (33). Es por esto que ya considero que cuando se encuentran en una apertura los antecedentes ^{del} hecho que se va a narrar, ~~este~~ se debe a una intención específica y no a una forma general del romance. Por lo tanto clasifico esta apertura como una apertura con una función informativa particular.

El dar antecedentes en el romancero no es muy frecuente, pues el

género prefiere el desarrollo de un episodio o episodios por lo general aislados, pero completos en sí mismos (aunque puedan ser fragmentos de historias más largas y complejas), y prefiere también la maravilla del escucha que no sabe lo que le van a narrar; o al revés, cuenta con que el público ya posee datos antecedentes.

Veamos un ejemplo en el cual se previene directamente al público sobre la condición de uno de los personajes al tiempo que se nos dan antecedentes sobre la acción que se nos narrará:

¡Cuán traidor eres, Marquillos! ¡Cuán traidor de corazón!

Por dormir con tu señora habías muerto a tu señor.

Desde que lo tuviste muerto quitástele el chapirón;

fuéaste al castillo fuerte donde está la Blanca-flor.

(120)

Desde el principio se nos advierten dos cosas: primero la condición de Marquillos (traidor) repetida dos veces, y luego la causa de esta traición. También se nos proporcionan datos sobre lo acontecido (muerte del señor, despojo de la caperuza) antes de la acción que va a tratar el romance; y al mismo tiempo, con recursos tópicos, se nos dice donde va a suceder ésta y con quién (castillo fuerte-Blanca Flor). Podemos pensar que esta anticipación corresponde a un deseo de predisponer al escucha en contra de la traición y del traidor, ya que de por sí, tratándose de un hecho galante, Marquillos podría captar la benevolencia del público.

B) Función llamativa

Un recurso que utiliza el romancero para dar mayor brillo y viveza a la narración es la exclamación, la cual permite al transmisor

de un romance atraer la atención del escucha sobre un asunto determinado de manera súbita, ya que la exclamación o apelación se dirigen realmente al público receptor al ser el romance una manifestación literaria oral.

Las aperturas que utilizan este recurso decimos que tienen una función particular llamativa.

Esta exclamación puede estar expresada en forma impersonal:

¡Ay Dios, qué buen caballero el Maestre de Calatrava!
 ¡Oh cuan bien corres los moros por la vega de Granada
 con trescientos caballeros, todos con cruz colorada
 desde la puerta del Pino hasta la Sierra Nevada!

(88_a)

dirigida a un personaje:

-¡Euen alcaide de Cañete, mal consejo habeis tomado
 en correr a Setenil, hecho se había voluntario!
 ¡Harto hace el caballero que guarda lo encomendado!
 Pensaste correr seguro, y celada os ha armado.
 Hernandarias Sayavedra, vuestro padre, os ha vengado.

(73)

o al público aunque sea en forma retórica:

¡Hélo, hélo por do viene el infante vengador,
 caballero a su gineta en caballo corredor!

(150)

En todos estos ejemplos el cantor pasa rápidamente de una exclamación a la narración del hecho que le interesa, pero la actualización dramática que obtiene al dirigir esta exclamación al escucha es indudablemente una forma segura de atraer la atención de éste hacia la acción que el romance va a recrear.

La repetición de un vocativo tiene en muchos casos el mismo efecto que la exclamación de llamar la atención del público hacia la narración aunque con diferente intensidad.

Abenámar, Abenámar, moro de la morería.

(78)

Rey don Sancho, rey don Sancho, no digas que no te aviso

(44)

Gerineldo, Gerineldo, el mi paje más querido,
quisiera hablarte esta noche en este jardín sombrío

(161a)

c) Función climática

Los recursos poéticos que están en todos los puntos de un cuerpo literario se utilizan en la apertura (muchas veces allí se concentran) para crear de inmediato una atmósfera en el ánimo del público, para que lata al unísono con el romance, que, por poco extenso y oral, tiene que obtener el máximo resultado con los recursos más rápidos. Parte de este clima está creado por el tipo de romance que se está interpretando, por lo cual es importante que la apertura pueda dar la dimensión épica, histórica, lírica, novelesca, etc. del texto en forma atractiva para que el espectador se deje llevar al ámbito que presenta

el romance. Es a esto que le hemos llamado función climática de las aperturas.

1. Clima histórico-épico

Ya se salen de Castilla castellanos con gran saña,
van a desterrar los moros a la vieja Calatrava;
derribaron tres pedazos por partes de Guadiana:

(25)

La presencia de castellanos en lucha con los moros y las ciudades con nombres sonoros de Castilla nos hablan ya de un mundo épico, de luchas en la frontera con los musulmanes, de un mundo ya pasado; el hecho mismo tal vez sea histórico, tal vez no, pero ese es lo de menos: el clima ya está dado y el público espera y participa de hechos guerreros en los cuales se exalta el valor.

2. Clima caballeresco

Muerto yace Durandarte debajo de una verde haya
con él está Montesinos que en la muerte se hallara:

(182)

Estos dos versos bastan para que identifiquemos el romance como caballeresco por la inclusión del nombre de dos caballeros conocidos (Durandarte y Montesinos) y la ubicación (tópica en todo el romance-ro) de la muerte bajo el árbol que es además típicamente caballeresca. O sea que la apertura de por sí nos permite clasificar al romance aún sin conocer el desarrollo del mismo y permite también al escucha normal meterse en el espíritu del asunto de caballeros andantes que mueren por su dama, mundo en el cual la fantasía es casi tan válida como la realidad.

3. Clima lírico

Fonte frida, fonte frida, fonte frida y con amor
do todas las avecicas van tomar consolación,
sino es la tortólica que está viuda y con dolor.

(116)

De nuevo aquí el uso particular de los tópicos es el que crea el clima del romance y nos indica a que tipo pertenece. Pues la presencia de una humanización sentimental (tortola viuda), la presencia del amor en la fuente, fresca para mayor tipicidad, y la consolación, elementos todos líricos y cortesanos no nos deja duda de que es un romance lírico. Este tipo es de los menos frecuentes ya que el público prefiere narraciones con más intriga, más similares al cuento o al texto noticioso.

4. Clima novelesco

¿Quién hubiere tal ventura sobre las aguas del mar
como hubo el conde Arnaldos la mañana de San Juan?

(153)

Aquí la presencia del conde en una situación misteriosa nos habla de un romance novelesco en el cual se pueden suponer situaciones extrañas o aventuras sorprendentes que son típicas, junto a las desgracias, del género.

Hasta aquí hemos visto, tanto en las funciones generales como en las particulares, el empleo que se hace en el romancero de una serie de recursos y elementos tópicos del lenguaje tradicional y cómo por las necesidades del género éstos se acumulen en los primeros versos

combinándose en múltiples formas para alcanzar un objetivo funcional o narrativo. Se trata de una cuestión técnica: los elementos existentes y conocidos propios de la tradición oral deben de manejarse con habilidad y maestría para lograr un buen resultado narrativo; pero el romance es una obra literaria y por lo tanto un producto artístico. Debe haber en él una finalidad estética. Esta calidad se puede alcanzar en diversos grados que dependen ahora de factores mucho más subjetivos. También en esta faceta el ordenamiento y utilización particular de los elementos será lo que cree un lenguaje "poético".

Tanto en ésta que vamos a examinar como en las anteriores funciones la apertura tiene la misma importancia con respecto al desarrollo del romance, ya que en ella se encontrará una acumulación particular de elementos que reflejen el valor "poético" especial de una determinada versión; es entonces que decimos que una apertura posee una función poética.

4. Función poética

Acerca del efecto poético se ha escrito mucho sin que por ello se haya logrado dar una definición total y plenamente satisfactoria de lo que sea; sin embargo es claro que hay algunos elementos en los textos que en ocasiones producen un efecto poético, aunque no es la sola presencia de estos elementos lo que da dicho efecto, sino la forma en que aparecen -o incluso se combinan- lo que produce en el lector esta sensación de "poesía".

Estos elementos son difíciles por esto de aislar; sin embargo como método vamos primero a enunciarlos y después a verlos en el contexto

to de algunos romances, para lograr definir con la mayor claridad posible este elemento huidizo.

Los elementos técnicos que pueden dar el efecto poético son la rima, el metro (elementos cantantes), la inversión sintáctica, las repeticiones textuales, las enumeraciones, oposiciones, los recursos fónicos y rítmicos como las aliteraciones, la sonoridad de topónimos y patronímicos, las exclamaciones y los apostrofes.

Veamos como funcionan estos elementos en algunas aperturas:

Rio Verde, Rio Verde más negro vas que la tinta
entre ti y Sierra Bermeja murió gran caballería.

(96)

En este ejemplo encontramos elementos cuyas funciones ya hemos analizado en los párrafos anteriores: repetición, apóstrofe, ubicación con nombres propios; pero es el efecto poético de esta apertura tan dramática que nos interesa desentrañar. Los dos versos se construyen alrededor del juego de contrastes entre tres colores: verde-negro-bermejo. El primero y el último son nombres propios y por lo tanto la sensación colorística nos llega esfumada, casi como asociación de ideas más que como realidad. El contraste verde-bermejo (colores de indudable simbolismo lírico, tranquilo el primero, violento el segundo) se acentúan con la antítesis río-sierra (bajo-alto). Al mismo tiempo los dos nombres-colores están separados por el colorismo lúgubre e innatural del segundo hemistiquio: "más negro vas que la tinta". El porqué de tal color ilógico para un río se nos revela sólo al final del segundo verso. En este lapso se nos crea un suspenso angustioso y tenebroso. La imagen de la "gran caballería" (meto-

nimia que aumenta la magnitud del acontecimiento) muerta entre río y sierra nos sugiere el color rojo para las aguas del río: así el "negro" del verso anterior cobra su real significado no descriptivo sino simbólico de lo terrible del acontecimiento. La duda angustiada se resuelve en horror. Como para subrayar el estruendo de la batalla, el verso 2 presenta aliteración de la r. En este contexto hasta la repetición vocativa del primer hemistiquio del verso inicial, artificio tan común en el romancero, cuya función nemónica e identificadora hemos analizado, cobra un valor nuevo y suena casi como una letanía fúnebre gracias también a la aliteración de la r que se prolonga como hemos visto en el verso siguiente.

Pero todo este efecto poético no tiene solamente un cometido estético, sino que crea un clima preciso y captura al público "informándolo" de una forma poética sobre la atmósfera que rodeará al asunto del romance. Y éste es la verdadera "función" de estos valores poéticos. De ellos depende la frialdad o la emotividad del escucha.

Si comparamos el efecto un tanto lúgubre y misterioso de la apertura de esta versión con el efecto que provocan las aperturas de otras dos versiones de este mismo romance, veremos como ésta que hemos analizado es más sugerente, tal vez por más vaga (34).

Veamos las otras dos aperturas:

¡Rio Verde, Rio Verde! tinto vas en sangreviva;
entre ti y Sierra Berneja murió gran caballería.
Murieron duques y condes, señores de gran valía;

La ausencia en esta apertura del hemistiquio "más negro vas que la tinta" substituído por "tinto vas en sangre viva" debilita el 'pathos' dramático; el ambiente de tragedia es mucho menos intenso, pues la aclaración del río lleno de sangre no crea el suspenso que creaba el inexplicable color negro, y la ferocidad de la batallas se nos presenta en forma clara y por lo tanto "cerrada" (35). Igualmente la enumeración detallada en el verso 3 de los nobles componentes de la "gran caballería", quitándoles vaguedad a la expresión la vuelve banal, de sugestiva la hace descriptiva. La información que se nos proporciona en esta apertura (96a) es en realidad la misma que la otra (96), pero el efecto de esta última es más intenso o sea la apertura tiene una función extra: la poética.

Interesante también es analizar la apertura de la versión 96b, que, si bien tiene pretensiones poéticas, surte un efecto totalmente opuesto a la de la versión 96:

¡Rio Verde Rio Verde! cuánto cuerpo en ti se baña
de cristianos y de moros muertos por la dura espada,
y tus ondas cristalinas de roja sangre se esmaltan;

(96b)

No faltan en esta versión recursos retóricos propios de la poesía culta; abundancia de adjetivos (dura, espada, ondas cristalinas, roja sangre), unos puramente descriptivos (cristalinas - roja) otro sutilmente anfibológico ("dura" en el doble sentido de "rígida" y "cruel"); un elegante juego de quiasmos alrededor de los colores (Rio Verde - roja sangre; ondas cristalinas - roja sangre); un ligero sentido de suspenso provocado por la exclamación inicial (¡Cuanto cuerpo....) que pre-

dispone al escucha al horror y a la maravilla. Sin embargo estos dos efectos no se alcanzan, más bien son "interrumpidos" por efectos contrarios: la banalidad de la definición de los muertos (cristianos y moros, sin ningún halo de grandeza o misterio) y el exceso de elegancia en el verso 3, donde el adjetivo "cristalinas" y sobre todo el verbo "esmaltan" que sugiere, unido al color rojo, un colorido brillante, estético, agradable a la vista, contrastan sorpresivamente con la terribilidad de la imagen de un río que se vuelve rojo por la enorme cantidad de muertos.

Veamos otro ejemplo de otro romance cuya apertura tiene una función poética:

Miraba de campo Viejo el rey de Aragón un día,
 miraba la mar de España cómo menguaba y crecía;
 mira naos y galeras, unas van y otras venían:
 unas cargadas de sedas, y otras de ropas finas,
 unas van para Levante, otras van para Castilla.

(101a)

En este romance se ve claramente el trabajo de un autor culto que obtiene plenamente un efecto poético que envuelve al escucha y lo hace participar del aire nostálgico de la apertura. El topónimo Campo Viejo tiene ya de por sí una carga particular, su mención nos sugiere una época lejana y fabulosa; a este efecto se van a acumular otros como el magnífico logro de reproducir rítmicamente la imagen del mar con las olas en movimiento por medio de las palabras menguaba y crecía cuyos sonidos reproducen el vaivén de las olas. Pero el efecto poético no se limita a esto, sino que se prolonga a lo largo de toda la serie de enumeraciones bímembres: naos y galeras, van y venían, sedas y ropas

finas, Levante y Castilla; parejas que por otra parte y en forma alternante son similares y opuestas, pues se mencionan primero las naves y luego el alejamiento (ir-venir) para a continuación, reproduciendo la imagen de las olas del mar, nuevamente el acercamiento ahora a los extremos del mar Mediterráneo (Levante y Castilla).

Todo este efecto está presidido por el uso de uno de los recursos poéticos más común que es la inversión sintáctica: "Miraba de Campo Viejo el rey de Aragón un día".

Completa el efecto poético la anástrofe (miraba, miraba, mira) cuyos sonidos repetidos parecen recordarnos también el ritmo monótono y constante de las olas del mar contra la playa. Esta acumulación de recursos es la que crea un efecto poético que cumple con la función de la apertura de provocar en el escucha una sensación de nostalgia y de pérdida (recuérdese los navíos que se van).

Otro ejemplo:

Alora, la bien cercada, tu que estás en par del rio,
 cercote el adelantado una mañana en domingo,
 de peones y hombres de armas el campo bien guarnecido;
 con la gran artillería hecho te había un portillo.

(79)

Parte del efecto poético de esta apertura surge del sonoro acento en la primera sílaba, cuyo efecto se ve amplificado por la ausencia de otro acento hasta la séptima sílaba, con lo cual, más que ayudar a penetrar el sentido de lo que se dice, se capta la atención en forma privilegiada. Por otra parte este primer acento y la abundancia del sonido claro y central de la a (Alora la bien cercada), crean la imagen de una llamada, como por ejemplo la de las campanas; todo

esto aunado al efecto sugerente que tiene la personalización de cosas o ciudades nos va evocando la imagen tranquila y segura de esta ciudad, bien protegida, a la orilla de un río, evocación que se trastoca violentamente en el segundo verso (primer hemistiquio) con la irrupción súbita del cerco que pone el adelantado (expresada en forma sorpresiva por medio del pronombre enclítico y la inversión sintáctica) y que contrasta con la ubicación de la mañana del domingo, día especial de fiesta y descanso (nótese el acento sobre la i que parece el último eco de las campanas sugeridas por las muchas a). Son dos imágenes hermosas que se rompen con la imagen del cerco del adelantado. Este efecto de ruptura se complementa con la súbita y breve descripción de los sitiadores y el daño provocado a la ciudad.

Podemos entonces decir que la función poética se obtiene, como las demás funciones, por medio de un manejo particular, hasta cierto punto acumulativo, de los recursos tradicionales, que hace que éstos reduzcan la distancia entre significado y significante, despertando en el escucha imágenes y sensaciones acordes con el clima del romance.

Es conveniente aclarar que en el análisis de la función poética pueden intervenir elementos netamente personales del lector como en el caso de la lejanía temporal y espacial del texto o el bagaje cultural y emotivo personal que puede darle a un texto determinado un sentido particular.

- a) Informativa
 - 1. Detallada
 - 2. Sucinta

A. Generales b) Identificadora

c) Nemónica

FUNCIONES

- a) Informativa
 - 1. Historicidad
 - 2. Antecedentes

b) Llamativa

B. Particulares

- c) Climática
 - 1. Histórico-épico
 - 2. Lírico
 - 3. Caballeresco
 - 4. Novelesco

d) Poética

CONCLUSION

Hemos visto que los romances poseen una situación inicial al principio del texto, a la cual hemos llamado apertura, que tiene razón de ser tanto por motivos propios de la tradición oral como por necesidades del texto romancístico en sí. Estos primeros versos contienen en forma condensada los recursos generales del género y son representativos de la característica del romancero de no buscar la originalidad como valor estético, sino crear su lenguaje poético generalmente por medio de variantes y combinaciones de lo ya dado.

Estos primeros versos no son un simple adorno o una forma típica de iniciar una narración, sino que, por el contrario, pueden llevar funciones muy diversas de acuerdo con las características del género y las necesidades particulares del texto de que se trata. Asimismo las aperturas no son simples fórmulas que a fuerza de ser usadas se hayan desprovisto de significado; por el contrario son fuente de información para el público y en ellas se pueden encontrar elementos clave para la narración, tanto en el sentido de estructura narrativa como en el de mensaje.

Por otra parte la apertura tiene condensados en sí los recursos tradicionales del romancero (situaciones tópicas, léxico tópico, fórmulas, procedimientos tópicos) y cada uno de sus elementos puede llenar varias funciones a la vez; además estos mismos elementos al aparecer en otro texto pueden, gracias a que aceptan una gama muy amplia de matices, adquirir sentido o funciones diferentes, y es en esto en donde radica la riqueza de la tradición oral.

El proceso de la variación por medio de un lenguaje poético distinto que se utiliza para expresar un mismo argumento (lo que da origen a las diferentes "versiones") se demuestra claramente en donde los mismos elementos se recombina n y varían para dar un nuevo texto.

Cada romance pretende contarnos una historia nueva o diferente, pero lo hace en forma tal que los elementos con que la construye nos resultan siempre familiares (de ahí la potencia vital de la tradición oral) y este hecho es mucho más perceptible en la apertura ya que ésta condensa las características del género romancístico.

Las aperturas son pues una presentación sintética de los recursos típicos del romancero con funciones claramente determinadas por el género y específicas para cada texto.

APENDICE I

núm	Versos	Trans	Narrativa	Discursiva
1	2		N	Pers. acc.
2	3		N	Pers. ub.E. acc.
3	4		N	Pers. acc.
3a	2		N	Pers. acc.
3b	3	°	N	Pers. acc.
4	2		N	Ub.E. pers.
5	2		N	Pers. acc. Ub.T.
5a	8	°	N	Ub.E.T. p. acc.
6	1		N	Pers. acc. Ub.E.
7	2		N	Ub.E.T. pers. acc.
8	1		N	Ub.E. pers. acc.
9	2		N	Ub.E. pers. acc.
0	5		N	Ub.T.E. pers. acc.
1	2		N	Pers.
2	3		N	Ub.E. pers. acc.
3	2		N	Acc. pers. Ub.E.
3a	1	°°	N	Ub.E. pers. acc.
4	2		N	Ub.E. acc. pers.
5	2		N	Acc. pers.
6	1		N	Pers. (descrip.)
7	2		N	Pers. acc. Ub.E.
8	2	°	N	Pers. acc.
9	2		N	Ub.E. pers. acc.
0	5		N	Exclamación Pers. acc.
1	1			D.Interrog. Pers. acc.
2	3		N	Pers. acc.
3	2		N	Ub.E. pers. acc.
4	2		N	Acc. Ub.T. pers.

Num.	Versos	Trans.	Narrativa	Discursiva	
25	3		N		Acc. Ub.E. pers.
26	4	o	N		Acc. pers. Ub.E.
27	3		N		Acc. pers.
28	4		N		Pers. Ub.E. acc.
29	10		N		Pers. acc. (descripción)
30	4		N		Ub.T. acc.
30a	2		N		Ub.E. acc. pers.
30b	2		N		Ub.T. pers. acc.
31	2		N		Ub.E. pers. acc.
32	4		N		Ub.E. pers. descrip. acc.
33	7		N		Ub.T.E. pers. acc.
34	3		N		Pers. acc. Ub.E.
35	2		N		Pers. (decrip).
35	2		N		Pers. (descrip).
36	1			D. (Diálogo)	Pers. acc.
37	1			D. "	Pers. acc.
38	6		N		Pers. acc.
39	2		N		Pers. Ub.T.
40	2			D.	Pers. acc.
41	4		N		Ub.E. pers. acc. (descrip)
42	7		N		Ub.E. pers. acc. (descrip)
42a	8		N		Ub.E. pers. acc.
43	2	7	N		Ub.E. pers. (descrip.)
44	5			D.	Ub.E. pers. acc.
45	5			D.	Ub.E. pers. acc.
46	3		N		Ub.E. pers. acc.
47	4		N		Pers. acc. (descrip.)
47a	4	oo	N		Ub.E. pers. acc.
47b	4		N		Ub.E. pers. acc.
48	4		N		Ub.E. pers. acc.

Num.	Versos	Trans.	Narrativa	Discursiva	
49	3		N		Acc. pers.
50	4		N		Ub.E. acc. (descrip.)
50a	4		N		Ub.E. acc. (descrip.)
51	2		N		Ub.E. pers. acc.
52	2		N		Ub.E. pers. acc.
53	3		N		Acc. pers. Ub.E.
54	2		N		Ub.E. pers. (descrip.)
55	5		N		Ub.E. pers. acc. (descrip.)
56	2		N		Ub.E. pers.
57	2		N		Pers. acc.
58	6		N		Ub.E. pers. acc. (descrip.)
59	4		N		Ub.E. pers. acc.
60	3		(pers.) N		Ub.E. acc. pers.
61	2		N		Ub.E. pers.
61a	4		N		Ub.E. pers. (descrip.)
62	1		(pers) N		Ub.E. acc.
63	2		N		Pers. acc.
64	1		N		Ub.E.
65	3		(pers) N		Ub.E. pers. acc.
66	1		N		Ub.E. pers. acc.
66a	1		N		Ub.E. pers. acc.
67	6		N		Pers. acc.
67a	5		N		Pers. acc.
68	6			D.	Pers. acc. Ub.E.
68a	6			D.	Pers. acc. Ub.E.
69	2		N		Pers. acc.
69a	2		N		Pers. acc.
70	2		N		Ub.E. acc. pers.
71	1			D.	Pers. (descrip.)
71a	1			D.	Pers. (descrip.)

um.	Versos	Trans.	Narrativa	Discursiva	
72	2			D.	Pers. acc.
73	6	/		D.	Pers. acc. Ub.E.
73a	8			D.	Pers. acc. Ub.E.T.
74	2		N		Ub.E.T. pers.acc.
75	9	o	N		Ub.E.T. pers.acc.(descrip)
76	1		N		Acc. pers.
77	4		N		Ub.E. pers. acc.
78	1			D.	Pers. (descrip.)
78a	2			D.	Pers. Ub.T.
79	4			D.	Ub.E. pers. acc.
80	3			D.	Ub.E. pers. acc.
81	3		N		Ub.E. acc. pers.
82	10		N		Ub.T.E.pers.acc.(descrip).
82a	5		N		Ub.E. pers.acc.
83	2		N		Ub.T. pers.acc.
84	2			D. (dialogo)	Pers. acc.
84a	5			D.	Ub.E. pers.acc.
85	2		N		Ub.E. pers.acc.
85a	2		N		Ub.E. pers.acc.
85b	4		N		Ub.E. pers.acc.
86	2		N		Ub.E. pers.acc.
87	4		N		Ub.E. pers.acc.
88	3		N(exclam)		Pers.acc.Ub.E.
88a	4		N(exclam)		Pers.acc.Ub.E.
88B	4		N(exclam)		Pers.acc.Ub.E.
89	4		N(exclam)		Ub.E.pers.acc.
90	10		N		Ub.E.pers.acc.(descrip.)
91	3		N		Ub.E.pers.acc.(descrip.)
92	2		N		acc. pers.Ub.E.
92a	2		N		acc.pers.Ub.E.

Num.	Versos.	Trans.	Narrativa	Discursiva	
93	6		N		Ub.E. pers.acc.(descrip.)
94	4			D.(preg.)	Pers.acc. (descrip.)
95	3	°°	N		Pers.acc.Ub.E.(descrip.)
95a	4	°	N		Pers.acc.Ub.E.
96	2			D.(aloc.)	Ub.E.acc.
96a	2			D.(aloc.)	Ub.E.acc.
96b	3			D.(aloc.)	Ub.E.acc.(descrip.)
97	2		N		Pers.acc.
98	2		N		Ub.T.pers.
99	4		N		Pers.acc.
.00	6	°°	N		Pers.Ub.E. acc.
.01	10	°	N		Pers.Ub.E.T.acc.(descrip.)
.01a	6		N		Pers.Ub.E.T.acc.(descrip.)
.02	2		N		Pers.acc. (descrip.)
.02a	2			D.(figur.)	Pers.acc.
.02b	4			D.(figur.)	Pers.acc.
.03	3		N(persj.)		Ub.E.acc.
.04	5	°	N(persj.)		Ub.E.acc. (descrip.)
.05	2		N		Pers.acc.Ub.E.
.06	7		N		Pers.acc.Ub.E.
.07	2	°	N		Ub.T.pers.acc.
.07a	2	°	N		Ub.T.pers.acc.
.08	2			D.	Acc.pers.
.09	2			D.	Pers.
.10	2		N		Ub.E.pers.acc.
.11	4	°	N		Pers.acc.Ub.E.
.12	2		N		Ub.T.E.pers.acc.
.13	2			D.(dial.)	Pers.acc.
.14	2		N(persj.)		Ub.T.
.14a	3		N(persj.)		Ub.T.

Num.	Versos.	Trans.	Narrativa.	Discursiva	
115	3			D.(dial).	Pers.acc.
116	3		N		Ub.E.pers.acc.(descrip.)
117	2	°	N		Acc.pers.(descrip.)
118	2	°°	N		Ub.E.pers.acc.
119	3	°	N		Acc.pers.
120	3			D.(narr.)	Pers.acc.
121	4	°	N		Pers.Ub.E.acc.
122	5		N		Pers. (descrip.)
123	4	°°	N		Ub.E.pers.(descrip.)
124	2			D.(exclan)	Acc.Ub.T.
125	2		N(pers)		Acc.
126	2		N(personali- zada)		Pers.acc. Ub.E.
127	2		N		Pers.Ub.E.
128	2		N		Ub.E. pers. (descrip.)
129	6			D.	Ub.E.pers.acc.
130	2			D.	Ub.E.pers.acc.(descrip.)
131	3		N (pers).		Ub.T.E.pers.acc.
132	2	°	N(persj)		Ub.E.pers.acc.(descrip.)
133	3		N		Ub.E.pers.acc.
134	3		N		Pers.Ub.E.
135	2		N		Acc.Ub.E.
136	4			D.	Pers.acc.(descrip.)
136a	3			D.	Pers.acc.(descrip.)
137	4		N		Ub.E.pers.acc.
138	4			D.	Pers.acc.Ub.T.
139	2	°	N(persj)		Ub.T.acc.
140	2		N(persj)		Acc.pers.
141	3		N (persj)		Acc.pers.Ub.E.
142	2	°		D.	(descrip.)pers.
143	1		N		Ub.E

Num.	Versos.	Trans.	Narrativa	Discursiva	
144	1			D (pregunta)	Pers.acc.
145	2	°	N.(persj)		Ub.E.pers.acc.
146	3		N		Pers.acc.(descrip.)
147	4		N		Pers.acc.
148	2		N		Ub.T.pers.acc.
149	8		N		Pers.acc.(descrip.)
150	9		N		Pers. (decrips).
151	3	°°	N		Acc.pers.Ub.E.
152	6	°°	N		Pers.Ub.E. (descrip.)
153	2			D	Ub.E.T. pers.
154	4	°°	N		Ub.E. acc.pers.
154a	3	°°	N		Ub.E.acc.pers.
155	3			D	Pers.acc.Ub.E.
156	3			D,	Pers.acc.(descrip.)
157	1		N		Acc.Ub.E.
158	6		N(persj)		Pers.acc.
159	5	°	N		Pers.acc.
160	3	°	N		Pers.acc.
161	2		N		Acc.pers.Ub.E.
161a	2			D	Pers.acc.Ub.E.T.
162	4		N		Ub.T.E.Pers.acc.
163	4		N		Pers.acc.
164	3	°°	N		Pers.Ub.E.acc.
165	5		N		Ub.E.pes.acc(descrip.)
166	6		N		Ub.E.pers.acc.
167	2			D	
168	3			D	Pers.acc.
169	2		N		Ub.E.T.pers.acc.
170	4	°	N		Ub.T.acc.pers.
171	4		N		Ub.E.acc.pers.

Num.	Versos.	Trans.	Narrativa	Discursiva	
172	6			D	Ub.E.pers.acc.(descrip.)
173	3	°	N		Ub.E.pers.acc.
174	3		N		Ub.T.pers.acc.
175	3		N		
176	5			D	Pers.Ub.E.(descrip.)
177	2	°	N		Ub.E.pers.acc.
177a	4		N		Ub.E.pers.
178	5		N		Pers.Ub.E.acc.(descrip.)
179	5		N		Ub.E.(descrip.)
180	2			D	Pers.acc.
181	3			D	Ub.E.pers.acc.
182	2		N		Pers.Ub.E.
183	2		N		Ub.T.pers.acc.
184	9		N		Ub.E.pers.acc.(descrip.)
185	3		N		Ub.E.pers.acc.
185a	2		N		Ub.E.acc.pers.
186	2		N		Ub.E.pers.acc.
187	3		N		Ub.T.pers.acc.
188	2	°	N		Ub.E.pers.
189	3		N		Pers.acc.(descrip.)
190	3		N		Ub.T.pers.
191	3		N		Ub.E.pers.acc.
192	3	°	N		Ub.E.pers.acc.
193	2		N		Pers.Ub.E.acc.
194	9		N		Ub.E.pers.acc.(descrip.)
195	5		N		Ub.E.pers.acc.(descrip.)
196	2		N (pers)		Personaje.
197	2		N		Personaje acc.
198	3		N		Personaje acc.

APENDICE II

1. Ubicación Espacial 143, 179
2. Ubicación temporal 64, 114, 114a
3. Ub. E. acc. 50, 50a, 59, 62, 96, 96a, 96b, 103, 104, 125, 135, 157
4. Ub. T. acc. 30, 124, 139
5. Pers. 11, 16, 35, 35, 71, 71a, 78, 109, 122, 142, 150, 196
6. Pers. acc. 1, 3, 3a, 3b, 15, 18, 20, 21, 22, 27, 29, 36, 37, 38, 40, 47, 49, 57, 63, 67, 67a, 69, 72, 76, 84, 94, 97, 99, 102, 102a, 102b, 108, 113, 115, 117, 119, 120, 136, 136a, 140, 144, 146, 147, 149, 156, 158, 159, 160, 163, 168, 180, 189, 197, 198.
7. Ub. E. pers. 4, 43, 54, 56, 61, 61a, 123, 127, 128, 134, 152, 177a, 182, 188.
8. Ub. E. pers. acc. 2, 6, 8, 9, 12, 13, 13a, 14, 17, 19, 23, 25, 26, 28, 30a, 31, 32, 34, 41, 42, 42a, 44, 45, 46, 47a, 47b, 48, 51, 52, 53, 55, 58, 60, 65, 66, 66a, 68, 68a, 70, 73, 77, 79, 80, 81, 82a, 84a, 85, 85a, 85b, 86, 87, 88, 88a, 88b, 89, 90, 91, 92, 92a, 93, 95, 96, 100, 105, 106, 110, 111, 116, 118, 121, 126, 129, 130, 132, 137, 141, 145, 151, 154, 154a, 155, 161, 165, 166, 171, 172, 173, 176, 177, 178, 181, 184, 185, 185a, 186, 191, 192, 193, 194, 195.
9. Ub. T. pers. 39, 78a, 98, 190.
10. Ub. T. pers. acc. 5, 24, 30b, 83, 107, 107a, 138, 148, 170, 174, 183, 187.
11. Ub. E. T. pers. 153.
12. Ub. E. T. pers. acc. 5a, 7, 10, 33, 73a, 74, 75, 82, 101, 101a, 112, 131, 161a, 162, 164, 169.
13. Atípicas (). 167, 175.

Descripción:

3, 11, 16, 29, 32, 35, 35, 41, 42, 42a, 43, 47, 50, 50a, 54,
55, 58, 61a, 71, 71a, 75, 78, 82, 90, 91, 93, 94, 95, 96b,
- 101, 101a, 102, 104, 116, 117, 122, 123, 128, 130, 132,
136, 136a, 142, 146, 149, 150, 156, 165, 172, 176, 178,
179, 184, 189, 194, 195.

NOTAS

- (1) Para más datos sobre este romance se puede consultar el estudio de E. Levi, "El romance florentino de Jaume de Olesa"
- (2) Mercedes Díaz Roig, El Romancero Viejo p.p. 14-17. (cf. Bibliografía)
- (3) Entendemos por versión las diferentes realizaciones de un mismo romance y por variantes los elementos modificados que distinguen una versión de otra, pero sin llegar a hacerla tan diferente como para considerarla un nuevo texto. Ver el Romancero Hispánico I p.p. 40-49.
- (4) Que de ahora en adelante nombraremos Primavera.
- (5) Para este concepto de apertura ver el artículo de D. Catalán en el Homenaje a Julio Caro Baroja.
- (6) Seguimos el concepto de fórmula empleado por Mercedes Díaz Roig en El Romancero y la lírica popular moderna p. 14, tomado de Parry.
- (7) Sobre el doble octosílabo (verso largo) y la asonancia ver el Cap. IV del Romancero Hispánico I de Menéndez Pidal.
- (8) Esta nomenclatura es la que usa Segre para definir estos niveles narrativos y equivale al story/plot, fable/sujet de los formalistas rusos, histoire/récit de Genette, etc. Ballads and ballad research p. 230.
- (9) Sobre estos recursos ver el amplio estudio de Mercedes Díaz Roig en El Romancero y la lírica popular moderna.
- (10) Estos cortes arbitrarios fueron una moda muy popular en el siglo XVI. Se buscaba con ellos aumentar el efecto poético de los romances.

ces. En otras ocasiones estos cortes eran debidos al canto.

Menéndez Pidal, Romancero Hispánico I p.71.

- (11) Cf. ejemplo p. 11.
- (12) El número colocado al final de los textos es el que el romance tiene en la ya citada Primavera.
- (13) El verso 5 -"un domingo estando en misa, mientes se le vino dél"- participa tanto de la apertura (antecedentes) como del desarrollo (actualización). Versos como este los denominamos de transición. Cf. Capítulo II.
- (14) Aquí también se demuestra que la apertura no siempre coincide con una unidad sintáctica completa (oración), ya que la apertura la constituye la frase:
- "Moricos, los mis moricos, los que ganais mi soldada"
- que es sintácticamente incompleta careciendo de verbo principal. Este ("derribédesme"), hace ya parte narrativamente del desarrollo.
- (15) Ver cuadro sinóptico (p.47)
- (16) En el capítulo IV vemos la importancia que tienen las aperturas para captar la atención del escucha ya sea por la función llamativa o poética.
- (17) Este tópico lo encontramos en otros romances caballerescos como el 116, 148, 118 y 123.
- (18) La geografía romancística acepta casi por igual los lugares existentes o los fantásticos, ya que unos y otros pueden ser igualmente creíbles y por lo tanto reales para el público.
- (19) La actualización dramática sería, como la llana Menéndez Pidal, uno de los recursos o fórmulas intuitivas peculiares del romancero. (Romancero Hispánico I, p. 65).
- (20) La alternancia de los tiempos verbales tiene en el romancero múlt

tiples funciones ya que sirve para indicar el paso del tiempo, cambiar de sujeto anónimo a individual, acelerar la narración etc. La alternancia de presente y pretérito ha sido estudiada profundamente por Szertics en Tiempo y verbo en el romancero viejo. La alternancia en los principios la trata en las p.p. 43-45.

- (21) Menéndez Pidal en el Romancero Hispánico II p. 381 menciona a este romance como añadido a las marzas que se cantan todavía en Santander y Burgos.
- (22) La ubicación del mes de mayo tiene una amplia tradición dentro de la lírica cortesana medieval como mes de la alegría y el amor, y su uso en este texto sería para contrastar el júbilo exterior con la tristeza del preso encerrado, solo y a oscuras.
- (23) En efecto Menéndez Pidal ha demostrado en La leyenda de los Infantes de Lara, p. 458 que la fecha que conserva la tradición oral es la real: 13 de septiembre, dato que comprueba el historiador árabe Ben Haiyán.
- (24) Primavera Nota 2, p. 148.
- (25) Cf. Capítulo IV, p. 69 y s.s.
- (26) Romancero Hispánico I p. 72
- (27) Véase cuanto digo a este propósito en la introducción al presente trabajo.
- (28) Primavera, p. 285
- (29) Estos versos de transición pueden abarcar tanto versos completos de 16 sílabas como un solo hemistiquio.
- (30) La función informativa es indudable que la llena el romance en toda su extensión, pero -como en el periodismo actual- la información es conveniente que se acumule en el principio del texto para atraer al lector.

- (31) Así como los otros recursos romancísticos que ya hemos mencionado anteriormente.
- (32) Sobre este aspecto ya habló Menéndez Pidal (Romancero Hispánico I. p.p. 77-78) y más profundamente Mercedes Díaz Roig en Deslin-des literarios, "Lo maravilloso y lo extraordinario en el romancero tradicional" p.p. 46-63.
- (33) Esto es lo que Acutis ha llamado "prenotoriedad" en su artículo "Romancero Ambiguo".
- (34) La vaguedad como un elemento poetizante ha sido tratada por Fubini en Metrica e poesia. Otros autores encuentran que la "poesía" es un proceso de selección y combinación de palabras, fonemas, ritmos, etc. (Jakobson en El Lenguaje y los problemas del conocimiento).
- (35) Utilizo aquí el término "cerrada" como negación de la "obra abierta" en el sentido que le da Umberto Eco. (Opera Aperta, passim).

BIBLIOGRAFIA

- ACUTIS, C. "Romancero ambiguo" en Miscellanea di studi ispanici, Pisa, Università, 1974.
- BENICHOU, P. Creación poética en el romancero tradicional, Madrid, Gredos, 1968.
- BRONZINI, G. Della poesia popolare, teorie, problemi, aspetti, Roma, 1959.
- CARVALHO NETO, P. Concepto de folklore, México, D.F., Pormaca, 1965
- CATALAN, D. Siete siglos de romancero (historia y poesía), Madrid, Gredos, 1969.
- _____ "Los modos de producción y 'reproducción' del texto literario y la noción de apertura", en Homenaje a Julio Caro Baroja p.p. 245 a 270, Madrid, Centro de Estudios Sociológicos, 1978.
- _____ "Análisis electrónico del mecanismo reproductivo en un sistema abierto: el modelo "Romancero", Revista de la Universidad Complutense, p.p. 56 a 77. XXV, 102. Marzo-abril, 1976.
- El Romancero de la tradición oral moderna, 1er. Coloquio internacional, Eds. D. Catalán. S. Armistead y A. Sánchez Romeralo, Madrid, Gredos, 1972.
- El Romancero hoy, 2o. Coloquio internacional 3T. Eds. D. Catalán, S. Armistead y A. Sánchez Romeralo, Madrid, Gredos, 1979.
- DI STEFANO, G. Sincronia e diacronia nel Romancero, Pisa, 1967.

- DIAZ ROIG, M. El romancero y la lírica popular moderna. México, D.F., El Colegio de México, 1976.
- _____ El romancero viejo, Madrid, Cátedra, 1976.
- _____ "Lo maravilloso y lo extraordinario en el romancero tradicional" en Deslindes Literarios, México, El Colegio de México, 1977. p.p. 46-63.
- ECO, U. Opera aperta, Torino. Bompiani, 1976.
- FUBINI, M. Metrica e poesia, Milano. Feltrinelli, 1962.
- HOUSE WEBER, R. "Prolegomena to the study of the narrative structure of the hispanic ballad" en Ballads and ballad research, Seattle, University of Washington, 1978 p.p. 221-230.
- _____ Formulistic diction in the Spanish ballad, Berkley and Los Angeles, 1951.
- JAKOBSON, R. El lenguaje y los problemas del conocimiento, Bs. As., Rodolfo Alonso Ed., 1971.
- MENENDEZ PIDAL, R. Romancero hispánico, 2 T., Madrid, Espasa-Calpe, 1968.
- _____ Estudios sobre el romancero. Obras completas, XI. Madrid, Espasa-Calpe, 1973.
- _____ La leyenda de los infantes de Lara. Obras completas, I. Madrid, Espasa-Calpe, 1971.
- SZERTICS, J. Tiempo y verbo en el romancero viejo, Madrid, Gredos, 1967.
- WOLF, F. y HOFMANN, C. Primavera y flor de romances, en Antología de poetas líricos castellanos de Marcelino Menéndez Pelayo. T.VI. Bs.As, Espasa-Calpe, 1952.