

Definir el romance, un problema del romancero

CARMEN GARCIA SURRELLÉS

«Las numerosas variaciones temáticas y formales que el romance experimentó durante su historia de muchos siglos no permiten dar una definición única que abarque todas las modalidades en uso hasta nuestros días en el mundo hispánico». Así se expresa Rudolf Baehr en su *Manual de versificación española*¹. No obstante, considera que son características esenciales:

- empleo del verso octosílabo (o más bien de 16 sílabas, según se desprende de las melodías con que se cantaban y de su origen);
- asonancia habitualmente continua en versos pares, y los impares libres de correspondencia;
- libre extensión;
- a veces, disposición en cuartetos, sin alterar por ello la asonancia.

Admite como formas especiales el romance pareado o dispuesto en cuartetos, el romancillo de versos de menos de ocho sílabas en el que se puede distinguir el romance endecha o endecha cuando está formado por heptasílabos, y el romance heroico o compuesto por endecasílabos.

Navarro Tomás² lo define: «Serie más o menos extensa de octosílabos, con los versos pares rimados bajo la misma asonancia y con los impares sueltos. Los versos pueden sucederse en series continuas u ordenarse en cuartetos». Y admite también las variantes romancillo y romance heroico. Pero algo más adelante, aunque brevemente, habla del romance como manifestación de la métrica popular y, aunque advierte que el estudio de la versificación de cantos populares no corresponde al objeto de su libro, admite que se practican junto al «modelo

¹ Rudolf Baehr, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1973, p. 538.

² TOMÁS NAVARRO TOMÁS, *Métrica española, Reseña histórica y descriptiva*, Madrid-Barcelona, Guadarrama-Labor, 1974⁵, p. 538.

común de asonancia sostenida» otras variedades como el romance separado en cuartetos con cambio de rima de una a otra, el desarrollo del relato en cuartetos alternos octosilábicos y hexasilábicos con rimas independientes, y añade, por último, que los corridos mejicanos se componen en distintos metros y estrofas de los que, dice, Vicente T. Mendoza en *Romance y corrido* enumera hasta treinta y dos variedades.

Hasta aquí lo que se dice en estos dos tratados modernos de métrica española.

Los colectores y tratadistas de otros tiempos³ se refieren también al romance casi exclusivamente desde el aspecto métrico. Nebrija se pregunta sobre el origen de la *e* paragógica y la rima propia del romance. Rengifo, para el que el romance es la cosa más fácil por el metro y a un tiempo la más difícil por el tema y el estilo elevado que precisa si se pretende hacer bien, habla de la «Redondilla multiplicada, en la qual no se guarda consonancia rigurosa, sino asonancia entre segundo y quarto verso. La dificultad está en que la materia sea tal, y se trate por tales términos, que levante, mueva y suspenda los ánimos».

Es Carvallo, ya en los inicios del siglo XVII, el que establece como norma general para el romance la asonancia, aunque exige como Rengifo «ser adornado y enriquecido con muchas sentencias, figuras y conceptos, porque sin esto, quien quiera hará romances de Conde Claros». Admite, además, variedades con endechas o estribillos intercalados más o menos largos según la música. Atribuye a la música la necesidad de dividir el sentido de cuatro en cuatro versos, doctrina común a todos los tratadistas de la época.

Caramuel, mediado el mismo siglo, avanza algo más y admite romances de ocho, siete y cinco sílabas e incluso llega al romance heroico, puesto que la asonancia no es privativa del verso corto.

En el Siglo de Oro, en resumen, el romance es una composición octosilábica dividida en estrofas por exigencia de la música y con un cuidado lenguaje y tema elevado.

Los tratadistas no dicen nada de los muchos romances no divididos en estrofas, porque no iban destinados al canto.

En el siglo XVIII, Luzán hablará del octosílabo concibiéndolo como un verso tan artificioso como los demás, formado por «cuatro pies de dos sílabas, el último espondeo o troqueo» y en el que «se componen coplas, redondillas, romances, etc.». Y remite el *Arte poética* de Rengifo para quien quiera saber algo más de rimas y combinaciones es-

³ EMILIANO DÍEZ ECHARRI, *Teorías métricas del Siglo de Oro. Apuntes para la historia del verso español*, Madrid, C.S.I.C., 1970, reimpresión de la edición de 1949, pp. 195-205.

tróficas. Él sólo busca el origen y reglas de la armonía de los versos que no es otra que la combinación de sílabas largas y breves transformadas en tónicas y átonas en nuestra lengua. Sólo más adelante, en un capítulo añadido en la edición de 1789 (Libro Segundo, cap. XXIII) y dudosamente atribuible a Luzán, habla de la asonancia como rima propia del romance y del origen de éste como verso «quebrado o mitad de aquel de dieciséis que alguna vez usaron nuestros poetas». Añade que «sin duda se inventaron para cantar lances de amor y de caballería, así por la facilidad de sus metros como por la música ruda de aquellos tiempos y aún el baile» y recuerda que aún se canta en las montañas de Asturias para acompañar el baile llamado «danza prima», con lo cual enlaza con el romance de tradición moderna⁴.

En el siglo XIX, siglo del «redescubrimiento del antiguo romancero por parte de la clase culta»⁵ es Durán el primero que lo define: «Esta voz expresa la idea de una composición de versos iguales, que, no excediendo de ocho sílabas cada uno, y siguiendo una misma rima desde el principio al fin, se combinan de suerte que los pares resultan rimados, y sueltos ó libres los impares. Hay sin embargo algunos, en versos cortos pareados que se usaron ya en el siglo XV, y en otros de la última mitad del XVI, en los cuales para adorno y gala se mezclan, con el texto vulgar, variedad de metros y combinaciones. A todos estos, á pesar de su anómala construcción, los he considerado y clasificado también como romances»⁶. Estos versos que como «adorno y gala» se mezclan o añaden al texto vulgar son los estribillos, desfechas, glosas, «romancillos endechados» y villancicos, que aparecen en su apartado de «Romances varios», artísticos y líricos en su mayoría. Es de notar la expresión «anómala construcción», indicativa de un criterio todavía estrecho.

Milá y Fontanals⁷ dedica un capítulo de su obra a la versificación de cantares y romances en donde hace un estudio detallado de la medida de los versos y de los tipos de rima utilizados en los cantares de gesta y en los romances que, utilizando sus mismas palabras, puede sintetizarse así: «La versificación de los antiguos cantares y la de los romances no son idénticas, pero ofrecen un sistema general análogo que

⁴ IIGNACIO DE LUZÁN, *La poética (ediciones de 1737 y 1789)*. Introducción y notas por Isabel M. Cid de Sirgado, Madrid, Cátedra, 1974, pp. 259 y 268-270.

⁵ MICHELLE DÉBAX, *Romancero*, edición, estudio y notas de - - -, Madrid, Alhambra, 1982, p. 34.

⁶ AGUSTÍN DURÁN, *Romancero general ó Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, BAAEE, Madrid, Rivadeneyra, 1849-1851; vol. X, p. IX.

⁷ MANUEL MILÁ I FONTANALS, *De la poesía heroica-popular castellana*, vol. I de las Obras de - - - dirigidas por Martín de Riquer, Barcelona, C.S.I.C. 1959, p. 539.

se cifra en la continuación más o menos constante de una misma rima a menudo imperfecta, puesta al fin de los hemistiquios o versos pares, quedando sueltos (libres o blancos) los impares».

Más adelante añade: «Además del romance común que es de hemistiquios o versos octosilábicos, rimados los pares, hay el romancillo de verso o hemistiquio de 6 sílabas que existía ya a lo menos a principios del siglo XVI, como el... de don Bueso...; ...a «No lloréis mi madre» y a «Decí hermosa»... se da el nombre de *endecha* que luego vemos aplicado a los de verso o hemistiquio de 7 sílabas».

Señala la existencia de algún romance doble, es decir, con asonantes encadenados, y el caso único de un monorrímo en versos cortos que aparece en *El villano en su rincón* de Lope de Vega.

Aunque después dice que pasa a tratar «las formas más próximas a la del romance o que se han considerado tales», no nos interesa más que el ejemplo de romance «Los Comendadores / por mi mal os vi» cuya rima toma disposición zejelesca. Los demás tipos de este apartado los ejemplifica con el mester de clerecía, con poetas cultos o con poesías populares no romances.

Tanto Durán como Milá tienen, pues, en el fondo un concepto del romance tan estricto como el de los tratados de versificación, pues, aun cuando hablan de otras formas métricas, o no son romances o son romances artísticos.

Para Menéndez Pelayo⁸ no son objeto de estudio más que los romances procedentes de las gestas, con los que guardan una relación de origen y cuyos versos «tampoco carecen de anomalías métricas... pero cuya forma predominante de versos de diez y seis sílabas, intercisos, monorrímos, con marcado movimiento trocaico no puede ser un problema para nadie». Más adelante⁹ dice que además del octosilábico ha tenido el romance algunas otras formas «en que no nos detendremos, bien por su escasa importancia, bien por ser casi todas bastante modernas». Se refiere a alguna pequeña excepción como los hexasilábicos —*Don Bueso, Las tres cautivas...*— y poco más. No le interesa la literatura de cordel «que malamente confunden algunos con la popular y que fue su mayor enemigo por lo mismo que en parte nacía de ella y era su corrupción y parodia».

Por tanto, Menéndez Pelayo delimita su campo de estudio al romance tradicional (romances históricos, novelescos y caballerescos

⁸ MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO, *Antología de poetas líricos castellanos*, Santander, C.S.I.C. Ed. Aldus, 1944-1945, vol. VI de la Edición Nacional de las Obras Completas, pp. 43-44.

⁹ Idem, p. 88.

suelos, según clasificación de la antología) sin concesiones a cualquier otro tipo, movido por un criterio selectivo tanto en lo estilístico como en lo cronológico.

A partir de 1900 inicia Menéndez Pidal su investigación sobre el romancero y amplía el concepto de romance al no guiarse exclusivamente por su forma métrica, como se había hecho hasta entonces, sino también por el carácter poético de la composición. Para ello se fijará en tres notas y los definirá:

- 1.º) por su tema o asunto: atiende a los breves poemas que desarrollan una escena, una situación dramática o una acción en estilo narrativo o en estilo épico-lírico, y deja a un lado los romances puramente líricos y los descriptivos;
- 2.º) por su difusión: se fijará en los romances que han alcanzado popularidad y se transmiten de generación en generación;
- 3.º) por su forma: considerará tanto los métricamente tales, es decir, los octosilábicos, como los hexasilábicos y otras formas como los pareados «o cualquier otra en que se sucedan asonantes diversos»¹⁰.

Más adelante¹¹, fijándose en el *Catálogo del romancero judeo-español* señala otras agrupaciones al detallar el porcentaje de monorrimos de 8+8 y de 6+6, pareados de 8+8 y de 6+6, tercetos de 6+6 y de 8+8, monorrimos de 7+5 y de 8+5, y añade: «Claro es que este Catálogo no agota las formas de la canción usadas en España» y recuerda diversos romances cuyas formas son dodecasílabos 6+6 con estribillo zejelesco, cuaderna vía, cuartetas formadas por pareados de 8+8 y 6+6 en alternancia, combinación más moderna, que se usa sobre todo en romances religiosos, y cuartetas formadas por pareados de 8+8 y 5+5.

En otro lugar¹² se refiere, como un caso especial de tradicionalidad reciente, a la transformación de *Lux aeterna*, poesía artificiosa de Juan Menéndez Pidal, en una canción que vive en variantes como los cantos tradicionales. En el espacio de unos dieciséis años se ve que se ha verificado en este poema una reducción de las estrofas primitivas, de once versos de once y siete sílabas, a siete versos, entre otras variantes. Algunas de las versiones conocidas tienden al agrupamiento en seguidillas simples con asonancia independiente, al modo de romancillos como el de *Los peregrinitos*.

Resumiendo: en M. Pidal hay un cambio radical con respecto a los investigadores del siglo XIX, que sólo se atienen al criterio métri-

¹⁰ RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero Hispánico. (Hispano-portugués, americano y sefardí)*. Teoría e historia, Madrid, Espasa-Calpe, 1968², vol. I, p. 9.

¹¹ Idem, p. 127 y ss.

¹² Idem, vol. II, pp. 425-26.

co. M. Pidal establece un triple criterio, con lo que el métrico pierde su valor exclusivo haciéndose al mismo tiempo más amplio.

En algunas colecciones modernas de discípulos de don Ramón se observa que estos han seguido idéntico criterio. Diego Catalán en *La flor de la marañuela* recoge romances que representan desde la tradición antigua como *El príncipe don Juan*, hasta la moderna *Atropellado por el tren* y *Lux aeterna*, por lo que también está ampliamente representada la métrica: asonantes únicos y poliasonantes, pareados, estróficos, villancicos y hemistiquios de 8, 7 y 6 sílabas y combinaciones de 7+5.

La colección de Alvar, *El romancero viejo y tradicional*, es bastante uniforme con asonancia única o poliasonancia en hemistiquios de 8 y 6 sílabas solamente. A la vista de la muestra puede parecer que su concepto de romance es el estrictamente métrico, pero otro parece ser si nos atenemos a sus palabras en el estudio previo de la colección: «...y así también —la historia personal— que narra las peripecias sentimentales de los poetas del nuevo romancero, la muerte trágica de Bechar Carmona en Oriente, de Sol Hachuel en Marruecos o la floración de pliegos de cordel y romances de ciego desde el siglo XVIII hasta hoy mismo»¹³. Y sabido es cómo en los romances de ciego se cultivan otras estrofas y otras medidas¹⁴.

En la colección tangerina de Zarita Nahón¹⁵ también se ha seguido el mismo criterio; como prueba sólo señalaremos el romance moderno *Sol la Saddika*, (la mártir hebrea Sol Hachuel) que califican Armistead y Silverman, en nota crítica, de estrófico y anisosilábico, y en el que es fácil deducir la estrofa original formada por cuatro decasílabos con rima asonante en los pares, como en tantos romances de ciego peninsulares.

A la vista de los criterios seguidos por las autoridades anteriores, debemos considerar romance toda composición breve en estilo narrativo o épico-lírico de métrica variada sobre la base de la asonancia y transmitida de generación en generación con acompañamiento melódico. El hecho de que en algunas ocasiones se reciten, no invalida lo anterior, puesto que la recitación obedece casi siempre a razones personales de los informantes, como vergüenza u olvido de la melodía a causa de la edad. El romance es *pervivencia, creación y recreación* del ro-

¹³ MANUEL ALVAR, *Romancero viejo y tradicional*, México, Porrúa, 1971, p. XI.

¹⁴ M^a CRUZ GARCÍA DE ENTERRÍA, *Sociedad y poesía de cordel en el barroco*, Madrid, Taurus, pp. 143-159.

¹⁵ SAMUEL G. ARMISTEAD y JOSEPH H. SILVERMAN, *Romances judeo-españoles de Tánger recogidos por Zarita Nahón*, Edición y notas de - - - con la colaboración de Oro Anahory Librowicz. Transcripciones musicales de Israel J. Katz, Madrid, C.S.I.C. 1977.

mance tradicional desde la segunda mitad del siglo XIII hasta el siglo XVII, pero también es creación, pobre con harta frecuencia, de romances modernos que van desde el siglo XVIII hasta la guerra civil española. Tan largo espacio de tiempo da lugar a la incorporación al género de los más variados tipos métricos: sólo la asonancia, la música y los temas narrativos o épico-líricos son los ingredientes constantes en la balada española.

RESUMEN

Se expone en este artículo la evolución del concepto de romance desde la concepción más estricta, que comienza en Nebrija, hasta la más amplia de Menéndez Pidal. No se guía este autor exclusivamente por el criterio métrico, que se hace en él más amplio, sino que tiene en cuenta además el tema y su forma de difusión.

SUMMARY

This article sets out the evolution of the concept of romance from its strictest conception by Nebrija, to Menendez Pidal's wider conception. This author does not only rely on what he considers wider metric requirements; he also takes into account the theme and the way it is disseminated.

RÉSUMÉ

Évolution du concept de «romance» depuis la conception, plus stricte, de Nebrija jusqu'à celle, plus vaiste, de Menéndez Pidal, qui indut non seulement le critère métrique, élargi par rappor à l'idée traditionnelle mais qui tient compte ainsi du sujet et de la forme de diffusion.