

El espacio físico en el romancero viejo: aspectos de la poética de su configuración

RESUMEN

Aunque el espacio en el romancero viejo no tenga únicamente un significado de ubicación de los acontecimientos relatados, este estudio se centra en la poética de su construcción, en particular, en dos tipos de artificio de representación de los escenarios. El que los elabora según descripciones más o menos pormenorizadas y el que los sugiere a través de procedimientos intuitivos, incluso recurriendo a la imaginación así como al conocimiento del público de los cantos.

PALABRAS CLAVE: *romancero viejo; espacio; poética.*

ABSTRACT

Even though the space for ancient ballads hasn't a meaning for the localization of the reported events, this study focus on the poetics of construction, especially two types of procedure of spatial representation. One that elaborate them through more or less detailed descriptions and other that suggest them through intuitive processes including the use of imagination as well as the public knowledge of the songs.

KEYS: *ancient ballads; space; poetics of construction.*

Los escenarios de los sucesos cantados por los romances de la tradición antigua encuentran una atenta descripción sobre todo en los poemas juglarescos y fronterizos. Los otros textos prefieren recrearlos – palacios y castillos, bosques y serranías, ciudades y murallas, campos de torneos o de batallas, etc. – mediante un conjunto de estrategias como, por ejemplo, la alusión intuitiva, la referencia toponímica (más o menos ficcional), la utilización de técnicas dramáticas como la acotación y escuetas intervenciones del narrador. El primer tipo de construcción ofrece series de versos ricas en elementos decorativos y en detalles del entorno de los personajes y de sus actos, las cuales confieren enorme plasticidad a los poemas, aunque tiendan a condicionar la imaginación recreadora del auditorio y a detener el ritmo del desarrollo del relato. El segundo rechaza su plasmación explícita y distendida y opta por construirlos sugiriéndolos, incluso utilizando la participación re-elaboradora del público, apelando a sus referencias así como a su fantasía – proceso que contribuye a la intensificación de la rapidez narrativa y, por ende, a la condensación y esencialidad propias del estilo tradicional.

Una de las versiones del romance juglaresco Juicio de Paris¹ constituye un ejemplo del proceso de construcción que desarrolla una topografía amplia. Presenta, en su exordio, una extensa y pormenorizada configuración espacial creadora de un entorno bucólico, armonioso, sensual y exótico a través de una secuencia de menciones de exquisita sensibilidad a la flora, a las fuentes y a los ríos, a los molinos, a los pájaros y a una tierra lejana productora de efectos de maravilloso y extravagancia:

Por una linda espessura de arboleda muy florida,
donde corren muchas fuentes de agua clara muy luzida,

1 *Cancionero de romances de 1550*, ed. y estudio de Antonio Rodríguez Moñino, Madrid, Castalia 1967, p. 257 [*Cancionero de romances*, Envers: Martin Nucio, 1550].

un río caudal la cerca que nace dentro en Turquía,
en las tierras del Soldán y las del Gran Can Suría;
mil y quinientos molinos que d' él muelen noche y día:
quinientos muelen canela y quinientos perla fina
y quinientos muelen trigo para sustentar la vida.

[...]

En medio d' esta arboleda el infante Paris dormía.

[...]

por el suelo muchas flores, mucha fina clavellina,
de lirios y rosas frescas que era grande maravilla;
el ruiseñor cantava con muy dulce melodía,
cantavan mil paxaricos todos con grande armonía.²

La modalidad de elaboración del cuadro desarrolla estrategias comunes a otros tipos de composiciones medievales (la técnica de la utilización lírica del adjetivo, los recursos épicos de la enumeración y de los esquemas formularios y los artificios de construcción del exotismo presentes en los libros de caballerías³) y, en esa medida, demuestra que el romancero integró algunos de los rasgos de otros géneros y no se compaginó con la rigidez

2 *Ibidem.*

3 Entre los recientes estudios sobre la relación entre el romancero y la lírica, *vide* FRENK, Margit, "El romancero y la antigua lírica popular", in Pedro M. Piñero Ramírez (ed.), *La eterna agonía del romancero. Homenaje a Paul Bénichou*, [Sevilla], Fundación Machado, 2001, pp. 39-53, sobre la de los romances con la épica, CATALÁN, Diego, "El testimonio del romancero acerca de la épica", in *La épica española. Nueva documentación y nueva evaluación*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal, Seminario Menéndez Pidal de la Universidad Complutense de Madrid, 2000, pp. 555-760 y sobre los contactos entre los poemas épico-líricos y las novelas de caballería, ROUBAUD BÉNICHOU, Sylvia, "El romancero en los libros de caballerías", in Pedro M. Piñero Ramírez (ed.), *La eterna agonía del romancero. Homenaje a Paul Bénichou*, pp. 87-95.

epocal de sus límites⁴. Refleja, por otra parte, el propio proceso genético de Juicio de Paris que consistió en la acción recreadora de un tema y un lenguaje cultos según la poética romancística. En el origen del romance estuvo, muy probablemente, la familiaridad de su primer autor con alguna de las versiones de la leyenda troyana divulgadas en la Península a partir de los siglos XIII-XIV⁵ y la reelaboración moldeada por la matriz romancística – en boga por esas fechas, de los héroes y acciones clásicos, como si fueran materia semejante a la de la épico-histórica o de la carolingia⁶ – que luego habría de recibir los favores editoriales quinientistas⁷, así como el registro en la memoria colectiva y la transmisión a través de la voz, ya que hoy en día es cantado por los sefardíes de Marruecos y del Oriente⁸.

Otra estrategia de configuración distendida consiste en la presentación minuciosa del objeto de la mirada de un personaje sea a través de la intervención del narrador, como la que abre el romance fronterizo sobre el sitio que Fernando el Católico puso a Baza en 1489⁹, sea mediante el artificio de la voz de las figuras

4 LÓPEZ CASTRO, Armando, "En torno a los romances fronterizos", in Carmen Parrilla y Mercedes Pampín (ed.), *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, III, A Coruña, Universidade da Coruña, Editorial Toxosoutros, 2005, pp. 11-27 (vide p. 18).

5 COSSÍO, José María de, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1952.

6 MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí)*. *Teoría e historia*, I, 2ª. ed., Madrid, Espasa Calpe, 1968, pp. 348-349.

7 Vide, por ejemplo, RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio, *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, Madrid, Castalia, 1997, n.ºs. 110, 874.5 e 936.

8 ARMISTEAD, Samuel G. con la colaboración de Selma Margareten, Paloma Montero y Ana Valenciano y transcripciones musicales por Israel J. Katz, *El romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal (catálogo-índice de romances y canciones)*, III, Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, 1978, p. 244.

9 *Cancionero musical de Palacio*, ed. y estudio de José Romeu y Figueras, vol. 3B, Barcelona, CSIC, 1965, p. 312, n.º. 135.

que observan, como la que aparece en el tema también fronterizo de Abénamar que alude al deseo de Juan II por Granada – véase, por ejemplo, la versión de la Historia de los vandos y Zegries y Abencerrages de 1595¹⁰.

Dice, en su apertura, la única vieja versión conocida del primer romance, instaurando el espacio donde se desarrolla la escena:

Sobre Baça estaua el rey, lunes, después de yantar;
miraua las ricas tiendas qu' estauan en su Real;
miraua las huertas grandes y miraua el arraua,
miraua el adarue fuerte que tenía la çudad;
miraua las torres espesas que no las puede contar.¹¹

La secuencia manifiesta la hábil utilización, por parte del anónimo juglar cortesano que lo compuso¹², de procedimientos muy caros a la poética romancística (la repetición anafórica, la enumeración) para describir el entorno físico desde el punto más cercano al rey, sus tiendas, hasta el límite de su horizonte, el muro de la fortaleza tras la cual se oculta el objeto de su anhelo político, presentando igualmente el plano intermedio formado por los alrededores de Baza, sus campos y el barrio más alejado de la ciudad. La mención toponímica, la referencia a una ciudad peninsular conocida por el público del romance, no surge, en este caso, con el propósito de crear un ambiente exótico, como la que

10 PÉREZ DE HITTA, Ginés, *Guerras civiles de Granada*, Madrid, El Museo Universal, 1983, pp. 35-36 [*Historia de vandos de los Zegries y Abencerrages Caballeros Moros de Granada, de las Cíviles guerras que hubo en ella (...)*, Çaragoça, Impreso en casa de Miguel Ximeno Sánchez, 1595].

11 *Cancionero musical de Palacio*, p. 312, nº. 135.

12 MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí)*. *Teoría e historia*, II, 2ª. ed., Madrid, Espasa Calpe, pp. 31-32.

aparece en el Juicio de Paris hecha a una ciudad extraña y lejana a los oyentes, sino que es producida con la intención de garantizar la veracidad de la escena y, así, colaborar al cumplimiento de una de las funciones de estos romances, la noticiosa.

Semejante exposición, como ha visto Giuseppe Di Stefano en otro contexto¹³, es presentada por el romance, igualmente noticiero, que recrea el lamento de Alfonso VI frente a los trágicos costes de la conquista de Nápoles (vide versiones transcritas en el estudio ahora citado). Según ha admitido el crítico, fue de este tema que el fronterizo adoptó el modelo de la reiteración verbal; sin embargo, el investigador ha considerado que este esquema “a su vez constitu[ía] una fórmula estilística acaso ya codificada en época antigua”¹⁴ y esta probabilidad puede explicar la secuencia de versos que surge igualmente en el romance viejo sobre la derrota del rey Rodrigo (tema inspirado por la Crónica sarracina escrita por Pedro de Corral en el 1443), antecediendo también el llanto real. Con todo, esta serie no tiene tanto un carácter de ubicación; antes se encuentra su la fuerte tensión del relato:

Subióse encima de un cerro, el más alto que veía;
dende allí mira su gente cómo iva de vencida;
d’allí mira sus vanderas y estandartes que tenía,
cómo están todos pisados que la tierra los cubría;
mira por los capitanes, que ninguno parecía;
mira el campo tinto en sangre, el cual arroyos corría.¹⁵

13 DI STEFANO, Giuseppe, “El rey que mira. Poder y poesía en el *romancero viejo*”, in Rafael Beltrán (ed.), *Historia, reescritura y pervivencia del romancero. Estudios en memoria de Amelia García-Valdecasas*, València, Publicaciones de la Universitat de València, Departament de Filologia Espanyola, 2000, pp. 127-136 (vide p. 127).

14 DI STEFANO, Giuseppe, “El rey que mira. Poder y poesía en el *romancero viejo*”, p. 127.

15 Cancionero de Romances de 1550, p. 119.

La citada versión de Abenámar, que deberá algunos de sus rasgos a la reelaboración de Pérez de Hita (según advierte consensualmente la abultada crítica sobre el romance), ofrece igualmente, como decía, un cuadro basado en la mirada de las figuras que intervienen en la acción; con todo, lo configura mediante otras dos estrategias. La del diálogo que actualiza la escena y tiende a convertir al lector u oyente en testigo presencial y la del recurso a artificios de notables efectos visuales – el de la pregunta-exclamación del rey que, expresando el sentimiento de admiración del personaje ante lo que ve y que todavía no ha irrumpido en el texto, colabora a la instauración de un espacio magnífico, estimulando la imaginación del lector u oyente; el de la utilización de deícticos que intensifica la actualización; el de la enumeración y el de la caracterización de lo observado que refuerzan la visibilidad de un paisaje suntuoso y resplandeciente de luz, color (implícito en la referencia al campo de cultivo de legumbres y árboles frutales) y pormenores decorativos:

¿Qué castillos son aquellos? ¡Altos son y relucían!

– El Alhambra era, señor, y la otra la mezquita;

los otros los Alijares labrados a maravilla.

[...]

El otro el Generalife, huerta que par no tenía;

el otro Torres Bermejas, castillo de gran valía.¹⁶

La excepcional belleza de Granada es, a continuación, expresada mediante la personificación de la ciudad¹⁷ como

16 PÉREZ DE HITA, Ginés, *Guerras civiles de Granada*, pp. 35-36.

17 Entre los varios estudios sobre la tradición de la imagen femenina de la ciudad, se encuentran VICTORIO, Juan, “La ciudad-mujer en los romances

amada pretendida por el “señor” (Juan II de Castilla). El recurso no tiene como razón primera la caracterización del espacio, sino la alusión metafórica al objeto del deseo real de asedio a la ciudad, creación que articula el ideal guerrero y el amoroso, cortesano. Sin embargo, participa en la configuración del horizonte de los personajes, reiterando su exquisitez, y refleja en el ámbito poético la fascinación que la ciudad despertaba al poeta cortesano que habría compuesto el romance y a los que lo perpetuaran a través del canto.

Más prolija, en el romancero viejo, es la modalidad de construcción que, resultando también de una magistral selección de artificios, configura intuitiva e inmediatamente los espacios físicos y los instaure según la peculiar economía y sobriedad del estilo tradicional, heredera, en cierta medida, de la poética de los cantares de gesta. Este modus creativo recurre a la técnica de la referencia concisa y directa a la toponimia (Zamora, Burgos, Toledo, Córdoba, Valencia, París, etc.), a la cartografía política (Aragón, Castilla, España, Portugal, Francia, etc.) y a lugares sin determinación específica, sean ellos de la urbanística medieval (puertas, calles, plazas, palacios, entre otros) o del paisaje rústico (campos, montañas, riberas, ríos, valles, etc.), que forman parte del universo físico o mental del auditorio – sugiriendo a los oyentes su recreación. Articula esta estrategia, sobre todo en el contexto de la elaboración de los espacios comunes, con el recurso a los deícticos que promueven la re-presentación de lo que es mencionado, en la medida que demandan el conocimiento y la imaginación re creadora de los oyentes, bien como con el de la utilización de verbos que, considerando su contenido semántico, colaboran a la ubicación de los sucesos (estar, venir, llegar, traer, etc.):

fronterizos”, *Anuario de estudios medievales*, 15, 1985, pp. 553-560 y RICO, Francisco, “El amor perdido de Guillén Peraza”, *Sintaxis*, 22, 1990, pp. 27-34.

¡Ay! Que oy haze los siete años que ando por este valle¹⁸.
Bodas hazian en Francia, allá dentro en París¹⁹
Helo helo por do viene el moro por la calzada,
[...]
Mirando estava a Valencia como está tan bien cercada.²⁰
Allegado ha a las puertas do su amiga solía estar
[...]
-¿Dónde está doña Leonor, la que aquí solía estar?²¹

En Arjona estava el duque y el buen rey en Gibraltar;
embióle un mensajero que le uviesse a hablar.
Malaventurado duque vino luego sin tardar²².

No es infrecuente que el uso de los deícticos sea asociado a la repetición de un topónimo a fin de llamar la atención del auditorio para la importancia de la ciudad y provocar su impactante presencia ante él:

De Mérida sale el Palmero, de Mérida esa ciudad,²³
cuando entrava por Toledo, por Toledo esa ciudad²⁴.

18 *Cancionero de romances*, 2ª. ed. y estudio de Ramón Menéndez Pidal, Madrid, CSIC, 1945, fl. 227r [Envers, Martín Nucio, s.a.].

19 *Cancionero de romances de 1550*, p. 322.

20 *Cancionero de romances*, fl. 179r.

21 *Cancionero de romances*, fl. 258r.

22 *Cancionero de romances de 1550*, p. 317.

23 *Cancionero de romances*, 172r.

24 "Don Garcia de Padilla esse que dios perdónese", cf. RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, n.º. 1071.

Como también enseñan estos dos ejemplos, la ubicación espacial utiliza, no raras veces, esquemas formularios que presentan el lugar antepuesto al verbo de acción/estado del personaje (orden sintáctico que confiere enorme destaque a la localización) o sucediéndolo; con estas dos formas más o menos codificadas surge en el comienzo de muchos de los romances más afortunados en la prensa quinientista:

En París está doña Alda, la esposa de don Roldán;²⁵
En los campos de Alventosa mataron a don Beltrán;²⁶
En las almenas de Toro estava una doncella;²⁷
En los reinos de León, el casto Alfonso reinava.²⁸
Riberas de Duero arriba cabalgan dos çamoranos²⁹
Assentado está Gaiferos en su palacio real,³⁰
Hablando estava la reina en su palacio real,³¹
Estávase la condesa en su estrado asentada,³²
Estava la linda infanta a sombra de una oliva³³

25 *Cancionero de romances de 1550*, p. 182.

26 *Cancionero de romances de 1550*, p. 251.

27 Cf. RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, n.º. 1071.

28 *Cancionero de romances de 1550*, p. 205.

29 *Pliegos poéticos de la Biblioteca Nacional*, ed. facsímil, IV, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1957, pl. CLXIX, 357.

30 Cf. RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, n.º. 994.

31 PARIS, Gaston, "Une romance espagnole écrite en France au XVe siècle", *Romania*, I, 1872, pp. 373-378.

32 *Pliegos poéticos de la Biblioteca Nacional*, II, pl. LIV, 69.

33 *Cancionero de romances de 1550*, p. 266.

Versos también más o menos formularios promueven con igual economía narrativa y acrecido dinamismo el cambio de los lugares:

A la entrada de un puerto, saliendo de un arenal,³⁴
Mas al salir de una cuesta, a la asomada de un llano,³⁵
A la passada de un río, passándole por ele vado,³⁶
A la passada de un río y al saltar de una acequia³⁷
A la passada de un río, a la orilla de un agua,³⁸
Y al pasar de la puente el padre al hijo ha hablado.³⁹

El conde partió de Burgos y el rey partió de León,
venídose han a juntar al vado de Carrión.
Y a la passada del río movieron una questión⁴⁰.

Y, por ende, en este breve giro por la poética de la ubicación romancística, atiéndase a la estrategia de la creación de acotaciones insertas en los monólogos y diálogos. Frecuentemente los espacios

34 *Cancionero de romances de 1550*, p. 251.

35 *Cancionero de romances*, fl. 175v.

36 *Cancionero de romances de 1550*, p. 233.

37 *Pliegos poéticos del s. XVI de la Biblioteca de Cataluña*, ed. facsímil, introducción por José Manuel Bleuca, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1976, pl. XXIX, 229.

38 *Pliegos poéticos españoles en la Universidad de Praga*, ed. facsímil, II, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1960, pl. LXVIII, 218.

39 *Pliegos poéticos de la Biblioteca Nacional*, IV, pl. CLXIX, 357.

40 *Cancionero de romances de 1550*, p. 227.

o su cambio son instaurados por los personajes mientras aluden al entorno de las acciones o a su traslación, lo que, en ciertos casos, de acuerdo con la esencialidad del género, hace prescindible cualquier intervención del narrador y, en otros, su concurso. Tres versiones de romances que desarrollan el relato, en parte o en la totalidad, en primera persona y, por lo tanto, confieren al héroe gran parte de las tareas narrativas, lo instauran a través de tres procedimientos diferentes: un poema de doña Isabel de Liar que empieza “Yo me estando en Giromena a mi placer y holgar”⁴¹ solamente lo construye a través de las palabras de la protagonista; el del ciclo de don Pedro I que se abre con el verso “Yo me estava allá en Coimbra, que yo me la ove ganado”⁴² utiliza también las del narrador, “Allí hablara el Maestre, bien oiréis lo que ha hablado”, aunque su colaboración asuma una funcionalidad de visualización de la escena ante el auditorio; el del Caballero burlado cuyo incipit dice “Yo me iva para França do padre y madre tenía”⁴³ articula la ubicación contenida en el discurso del personaje femenino con la instauración, por parte del narrador, del cambio de escenario, “Allá en los Montes Claros de amores la requería. / [...] / Andando jornadas ciertas a Francia llegado avía.” Las versiones en tercera persona recurren sobre todo al juego de artificios; sin embargo, de acuerdo con el carácter dramático del género, el de la localización mediante el diálogo no resulta débil en esa tensión de recursos que se presenta en versiones como la de Los Infantes de Salas publicada en un pliego suelto que se encuentra en Praga⁴⁴ y como las que ofrecen los fragmentos:

41 *Cancionero de romances de 1550*, p. 235.

42 *Cancionero de romances de 1550*, p. 233.

43 DUTTON, Brian, *El Cancionero del siglo XV. C. 1360-1520*, I, Salamanca, Diputación Provincial, 1990, p. 166.

44 *Pliegos poéticos españoles en la Universidad de Praga*, I, pl. IX, 65.

– A Jaén – dize –, señores, con mi señora la reina.
En Jaén tuvo la Pascua y en Martos el Cabodaño.
Pártese para Alcaudete, esse castillo nombrado.⁴⁵

[D]oscientos iréis conmigo para con el rey hablar:
Por sus jornadas contadas a la corte fue a llegar.⁴⁶

– Vete de mis tierras, Cid, mal caballero provado;
vete, no m'entres en ellas hasta un ano pasado.
– Que me plaze – dixo el Cid –, que me plaze de buen
grado

[...]

Ya se partía el buen Cid de Bivar, esos palacios.⁴⁷

Todas estas estrategias que configuran con desvelo y minucia los espacios o que los crean sustituyendo el artificio de la descripción por procedimientos intuitivos y de máxima economía narrativa y densidad poética, producen efectos que trascienden la función de mera ubicación, una vez que participan en la construcción de la semántica de los lugares romancísticos. Con todo, el análisis crítico de esa colaboración constituye el tema de otro trabajo que en breve presentaré.

TERESA ARAUJO
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

45 *Pliegos poéticos españoles en la Universidad de Praga*, I, pl. XXXIX, 343.

46 *Cancionero de romances de 1550*, p. 206.

47 *Apud* DI STEFANO, Giuseppe, *Romancero*, Madrid, Taurus, 1993, pp. 366-369.