

POETICA DE LOS ROMANCES DE CIEGO

Francisco Javier Fuente Fernández
Universidad de León

Palabras Clave:

Romancero de ciego, incipit selector de noticias, lector-oyente, linealidad temporal, literatura y verdad, tremendismo.

Dos romances de ciego del siglo XVIII, considerados hasta ahora como desconocidos¹, nos servirán de base para realizar un estudio de la poética creativa de este tipo de obras literarias en el dieciocho, con el fin de aportar datos concretos que nos permitan, al final, establecer unas conclusiones provisionales sobre la naturaleza literaria de los romances de ciego, a la espera de que se realice el estudio de conjunto. Los romances a que nos referimos son los que hemos titulado *Romance de la Virgen del Henar* y *Romance del testamento incumplido*, cuyos versos iniciales y finales son, en el primero, "En el nombre de Jesús/ y de la Virgen Sagrada... para poder alcanzar/ la Gloria tan deseada", y en el segundo, "¡O luz de toda Gloria/ gran Señor del universo... que le perdonen las faltas/ que en este romance ha puesto".

1. ROMANCE DE LA VIRGEN DEL HENAR

1.1. Análisis del incipit.

M. Cruz García de Enterría² señalaba ya hace tiempo el valor que tendría el estudio de los títulos de los pliegos de cordel para la sociología de la literatura. Esto es evidente, y, sin embargo, no ha requerido el estudio sistemático de los investigadores, máxime cuando incipit y composiciones de pliego van íntimamente ligados. El título del pliego funciona como selector, en este caso, de romances, y será él el que lleve al lector u oyente a detenerse en su contenido, que se le ofrece abreviadamente, a despertar su atención e inducirle a la compra o lectura del pliego.

En nuestro estudio de los pliegos poéticos de Praga³ llegábamos a la conclusión de que tres eran las funciones de los titulares de los pliegos:

¹ La descripción bibliográfica de los pliegos, así como la edición de los textos, se podrán consultar en nuestro trabajo que aparecerá en la *Revista de Literatura*.

² *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Madrid, Taurus, 1973, p. 94.

³ Francisco Javier Fuente Fernández, *Los pliegos poéticos góticos de la Biblioteca Nacional de Praga. Edición y estudio*, León, Universidad de León, 1989, pp. 1493-1515.

a) Expresiva: sirve para despertar el interés del lector u oyente hacia el propio pliego. Si bien es cierto que las tres funciones vienen desempeñadas por el conjunto del enunciado, no lo es menos que la función expresiva la desempeñan, especialmente, en nuestros pliegos, las letras mayúsculas de la primera línea del íncipit, los calificativos que acompañan a "relación", "romance" o "lector", la disposición estructural del enunciado en forma de triángulo, etc.

b) Referencial: indica con brevedad y claridad, a modo de sumario, el contenido temático del pliego. Específicamente desempeña esta función lo que más adelante llamaremos "naturaleza del romance" y los "protagonistas".

c) Distintiva: diferencia un pliego de otro. Contribuye a ella todo el enunciado y, en especial, la disposición estructural y la tipología gráfica elegida.

A estas tres funciones anteriores coadyuvan activamente, cuando existen, los grabados que se insertan antes o después del íncipit.

En los pliegos de cordel del siglo XVIII siguen siendo válidas estas funciones, aunque la extensión de los títulos haya variado, se haya complicado su estructura por influencia del periodo barroco, y los grabados sean de menor calidad artística que los de siglos anteriores.

Joaquín Marco, después de haber analizado el título de 20 pliegos de los siglos XVIII y XIX, llega a la misma conclusión que nosotros, en el trabajo citado, y que M. Cruz García de Enterría:

*"el enunciado en el pliego tiene una importancia relevante y que éste debe tenerse en cuenta a la hora de estudiar el pliego de cordel, en cualquiera de sus diversas etapas históricas"*⁴.

Así pues, realizaremos dicho estudio siguiendo el modelo desarrollado por Joaquín Marco. Para ello, dividiremos el enunciado del Romance de la Virgen del Henar en la siguientes partes:

1. NUEVA RELACION Y CURIOSO ROMANCE (A).
2. EN QUE SE DECLARA y da cuenta (A).
3. De un Portentoso Milagro (B).
4. que ha obrado la Magestad de Dios por intercesión de su Santísima Madre nuestra Señora del Henar y el Patriarca San Joseph con una devota suya (C).

⁴Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX, Madrid, Taurus, 1977, T. I, p. 47.

5. la qual aviendo quedado viuda con tres hijos dase cuenta como la indució el demonio à que quitase la vida à sus hijos y los tirò en vn pozo y despues se dio palabra y mano de casamiento con el demonio (B).

6. a que se refiere (A).

7. como por ser firme devota de Maria Santissima del Henar y el Patriarca SAN JOSEPH se vio libre del poder de los demonios con todo lo demas (D).

8. que verà el discreto Lector (E).

9. Sucedió en la ciudad de Burgos (c).

10. el dia 15 de Marzo de este presente año de 1744 (F).

El resultado es la división del enunciado en diez partes que podemos calificar de la siguiente forma:

1. *Determinación (A)*. Se subdivide, a su vez, en X (NUEVA RELACION) en oposición a "vieja", "antigua", e Y (CURIOSO ROMANCE).

Nos encontramos aquí con el término "relación", considerada como "La narración o informe que se hace de alguna cosa que sucedió"⁵. Por una parte, el término se sitúa cercano del periodismo, ya que las numerosas relaciones que se publicaron desde el siglo XIII tenían como objetivo la noticia, difundir un hecho o acontecimiento de relieve. Por otra parte, la necesidad de conferir verosimilitud a los pliegos, aunque los hechos que contaran fueran inverosímiles o de dudosa creencia, llevaría a los autores a utilizar el término, ya que éste llevaba en sí el tema de verdad. Así, el romance, composición literaria, contiguo del término, se cargaría de naturaleza verdadera.

La preocupación por presentar como veraz el contenido de los pliegos se puede observar en los siguientes ejemplos que hemos entresacado de Palau⁶, en los que se añadirá un adjetivo a "relación" para que no quede duda de su naturaleza de verdad:

— "Veridica Relacion que manifiesta el Memorable Naval Triunfo de los Curtidores, contra Argelinos Piratas... 1397". 257143

— "Relacion muy cierta y verdadera de un desafio que se hizo en Oran, el año de 1553, entre veinte caballeros cristianos y otros tantos caballeros moros..." 257166

— "Relacion verdadera de lo sucedido en la ciudad de Tarragona el dia 3 de Setiembre de 1700..." 259028

— "Relacion authentica de un insigne Milagro sucedido en un pueblo de las Islas Filipinas el día 19 de Setiembre del año 1729..." 259344.

⁵ *Diccionario de Autoridades (Edición facsimilar)*, Madrid, Gredos, 1979, T. III, p. 556a.

⁶ Véase Antonio Palau y Dulcet, *Manual del librero hispanoamericano*, Barcelona, Librería Palau, 1964, T. XVI, pp. 1-80.

La fórmula sintagmática "Nueva relación y curioso romance" de nuestros pliegos no es nueva en el siglo XVIII. Aparece ya a fines del siglo XVII, como lo atestiguan los ejemplos de Palau:

— "Relación verdadera, y curioso romance, en que se refieren las Reales Fiestas de Toros... (Madrid, 1697)" 259019.

— Nueva relación y curioso romance en que se declara muy por extenso las prohezas del baliente extremeño C. Bernardo de Montijo... Año de 1699" 259022.

Desde 1700 a 1744, fecha de los pliegos objeto de nuestro estudio, nos encontramos con más de una veintena de pliegos sueltos en los que se anexionan "relación" y "romance".

Al *Romance de la Virgen del Henar*, como ya hemos señalado, se le determina con el calificativo de "curioso". Creemos que en estos casos el término se debe tomar con el significado de romance bien hecho, de perfecta ejecución, esmerado, y así tendría una clara finalidad expresiva en el sentido que dimos antes a esta función. De esta forma, el pliego ofrecerá una relación versificada a través del molde romance.

2. Prosigue la *Determinación* a través de dos verbos como "declarar" y "dar cuenta" (A). "Declarar" se puede entender como manifestar, exponer o explicar algo, o también en sentido jurídico con el significado de testificar bajo juramento⁷. Será un recurso más que incidirá en el carácter verídico del contenido del pliego y en el carácter narrativo del romance. Lo mismo se podría decir de la expresión "dar cuenta".

3. *Naturaleza del romance* (B). Se trata de un milagro calificado de "portentoso", es decir, fuera de lo normal, si es que se puede hablar de milagros normales y extraordinarios. Este ambiente sobrenatural en el romancero del siglo XVIII no es inusual y ha sido señalado por Aguilar Piñal:

"Abunda, claro es, los romances devotos o piadosos, con una piedad mal entendida, pero muy arraigada en el alma popular española, con el especialísimo culto a la Virgen y a algunos santos favorecidos por la elección del pueblo"⁸.

4. *Los protagonistas* (C). No son otros que Dios, la Virgen del Henar y San José, además de la devota, doña Laura, y los demonios.

La importancia de los milagros obrados por Dios⁹ a petición de la

⁷ Véase *Diccionario de Autoridades...*, T. II, p. 38b.

⁸ *Romancero popular del siglo XVII*, Madrid, CSIC, 1972 (Cuadernos bibliográficos, N.º. 27), p. XIII.

⁹ Quien realiza el milagro es Dios y no la Virgen, ya que ésta no tiene poder sobre la vida de los hombres, y por ello tendrá que ser la Virgen quien pida que se realice.

Virgen tienen en la literatura occidental larga tradición que arranca de la Edad Media, donde florecieron las colecciones de milagros de la Virgen, primero en latín y después en lenguas vernáculas. Citemos en latín el *Speculum Historiale*, de Vicente de Beauvais; la *Leyenda Aurea*, de Jacobo de Voragine; el *Liber Mariae*, de Gil de Zamora, etc. En lenguas vernáculas destacan *Les Miracles de Saint Vierge*, de Gautier de Coincy; *Milagros de Nuestra Señora*, de Gonzalo de Berceo; *Cantigas de Santa María*, de Alfonso X; *Laudes de Virgine María*, de Bonvesin de la Riva; *Livro de Miragres de la Nosa Senhora da Oliveira*, de Guimaraes, de Alfonso Peres, etc.

Los milagros y las supersticiones irán arraigando paulatinamente en el pueblo a través de los siglos, se irán reflejando en la literatura, y así en el siglo XVIII la religión habrá perdido su carácter prístino. La Virgen del Henar¹⁰ obrará un milagro después de que se hayan cometido cuatro crímenes execrables y que doña Laura haya vendido su alma al diablo. Sin embargo, el poeta propondrá un desenlace con un claro valor moralizante y el romance se convertirá en difusor del culto de la Virgen y en advertencia de pecadores. Prueba de ello serán los numerosos romances que comienzan invocándola o que se dedican a contar sus milagros bajo diversas advocaciones, que en territorio español serán abundantísimas. No es de extrañar, pues, que aquí aparezcan la del Henar (Segovia), aunque el milagro tuviera lugar en Burgos, pues la difusión del culto de este monasterio en el siglo XVIII parece que fue extraordinaria y la proximidad geográfica es evidente. A este respecto Miguel María Arriba nos dice que

“Podemos, sin duda alguna, considerar al siglo XVIII el del esplendor de la devoción a la Virgen del Henar, ya que durante el mismo el Santuario conoció una elevada prosperidad tanto en lo devocional como en lo económico y en la construcción de sus edificios.

La fama del Santuario se extendió no sólo entre el pueblo llano, que ciertamente acudía a él desde los más apartados rincones de las dos Castillas...”¹¹

5. Sigue con la *Naturaleza del romance* (B). Aquí se refiere de forma sucinta el contenido de la obra, operando la función referencial.

6. De nuevo se vuelve a la *Determinación* (A) a través del verbo de *dicendi* “refiere”, que servirá de introducción a la calificación del final.

7. *Calificación del final* (D). Doña Laura se verá libre del demonio por ser devota de la Virgen, restaurándose la situación inicial: don Antonio y los

¹⁰ Entre los milagros que recoge Miguel María Arribas en *Historia del santuario del Henar*, Segovia, 1984, pp. 64-68, no se cita éste.

¹¹ *Op. cit.*, p. 79.

tres hijos vuelven a la vida.

8. Determinación del *Público* al que se dirige (E). En este caso será el "discreto lector". A través del adjetivo se califica al lector de forma aduladora en un intento de predisponer a éste a favor del romance. Así, la obra no irá dirigida a cualquier tipo de lectores, sino para los discretos, los inteligentes o de mente despierta.

Los romances parece que en un principio fueron destinados a ser cantados; aquí no cabe duda de que el poeta en el acto de creación tiene clara conciencia de quiénes serán sus destinatarios, los lectores, aunque después el romance se recitase o cantase¹². Las referencias al lector en los pliegos sueltos con romances se hallan ya desde el siglo XVI y serán frecuentes en los del siglo XVIII. Esto nos confirma en nuestra tesis de que el romancero primero pertenece a la literatura para pasar después a la oralidad, actuando el pliego como rodrigón del canto o del recitado. El pliego de cordel añadirá al esquema clásico de la comunicación literaria (autor, editor, lector) un intermediario, que será el ciego, vendedor y transmisor. El público, una vez que ha escuchado el contenido del pliego y lo ha comprado, podrá recrearse a través de la lectura o utilizarlo como de medio de aprendizaje para recitar o cantar el romance. Memorizado éste, con la tonada aprendida del ciego o con la aplicación de alguna ya conocida, lo recitará o cantará. El pliego habrá cumplido su misión; ahora sólo le resta volver a ser decodificado por futuros aprendices o simples lectores de romances o pasar a materia inorgánica desechable.

9. *Ciudad de origen* (c). La ciudad de Burgos.

10. *Fecha* (F). El 15 de marzo de 1744. El precisar la ciudad, así como el día, mes y año, no es nuevo en el romancero de milagros de la Virgen; se halla ya en las colecciones de milagros de la Edad Media. Además, son recursos inherentes a la "relación" y que tienen una clara finalidad: ser garantes de la verdad de lo que se cuenta. Es un medio más del que se vale el poeta para conferir carácter verídico a su narración, vertida en este caso en el molde romance, como ya dijimos.

Si redujéramos los diez sintagmas anteriores a una fórmula que definiera el incipit, resultaría ésta: A (XY) B C B A D E c F, fórmula que se ha complicado por influjo del pliego suelto barroco.

1.2. El narrador

Dentro de la retórica peculiar de los romances de ciego se halla el narrador, estructura necesaria en todo texto narrativo. En el *Romance de la Virgen del Henar* la voz narrativa es la primera persona del singular o del plural, que aparece ya en el verso siete para invocar tópicamente a la

¹² Sobre este tema se puede ver el trabajo de M. Cruz García de Enterría, "Romancero: ¿Cantado-recitado-leído?", *Edad de Oro*, VII (1988), pp. 89-104.

Trinidad y, sobre todo, a la Virgen, para que el poeta pueda cantar con clarividencia las glorias de ésta:

“me alumbren y a todos pido
amparo, favor y gracia” (vv. 7-8)

La primera persona del singular del verso siete se trueca en la primera del plura:

“Bolvamos aora a la viuda” (v. 85)

El narrador quiere implicar directamente en su discurso al receptor y de ahí que utilice el nosotros; sirve como llamada de atención y de acercamiento entre contenido temático y receptor. Además, con estos usos verbales estará indicando el poeta los cambios temáticos que se van produciendo en el romance y que servirán al lector-oyente para no perder el hilo narrativo. Realizan idéntica función que la llamada de atención que se produce entre el exordio del romance y el inicio del hecho narrativo (v. 29).

No sólo en los casos anteriores estará presente la voz narrativa, sino en otros: en los comentarios que el narrador va realizando a lo largo del romance después de las situaciones más relevantes, lo que le convertirá en narrador objetivo y subjetivo a la vez. Son expresiones exclamativas que se pueden interpretar como ejemplo de familiaridad con que el poeta se dirige a su público.

A la muerte de don Andrés de Soteña el narrador exclama:

“¡Dios le perdone su alma” (v. 84).

Después que doña Laura dé muerte a don Antonio se dice:

“¡Válgame Dios, qué desgracia!” (v. 168).

Doña Laura llama al demonio para que le ayude; esta petición arranca de los labios del narrador el siguiente verso:

“¡Jesús, la Virgen nos valga!” (v. 180).

Ante el horrible espectáculo del asesinato de los tres niños, y especialmente el de tres hermanos, vuelve el narrador a calificar el suceso:

“¿Quién vio acción más inhumana?” (v. 206).

Por último, cuando el demonio-caballero aparece entre la legión de demonios que vienen a reclamar el alma de doña Laura, se califica el hecho de

“¡cosa extraña!” (v. 224).

Observamos que el narrador va comentando lo sucedido en cinco ocasiones y en todas con frases exclamativas, reflejo del estupor que causan en él tales hechos. Es un recurso que pretende mover la fibra sensible del lector-oyente y rechazar dichas actuaciones. Estará ligado directamente con el carácter moralizante del romance y pretenderá que el receptor se conmueva ante lo narrado, rechace la intervención del demonio y se ponga en manos de la Virgen. El poeta estará aprovechando su conocimiento del arte de narrar para incidir en la voluntad de los receptores.

La presencia continuada del narrador en el romance de ciego es una de sus características, que arranca del “romance juglaresco viejo, pero tardío”, como ha señalado M. Cruz García de Enterría¹³. Es un narrador omnisciente que se comporta como un intermediario entre el universo narrado y el receptor del mensaje. De ahí, que elija la primera persona, como si ésta hubiera presenciado todo lo ocurrido desde una situación de preeminencia y fuera seleccionando los hechos fundamentales para ofrecerlos al receptor. Es una forma más de acercar lo narrado a sus receptores.

1.3. El público

La implicación del público en los romances de ciego es un hecho evidente, como acabamos de observar. No olvidemos que el ciego tendrá como objetivo el vender su producto, y para ello nada mejor que implicar directamente al auditorio en el relato, auditorio al que se ofrecerán unos hechos de carácter moralizante.

En el incipit del pliego encontramos ya la primera referencia: “que verá el discreto lector”. Comienza el poeta adulando al público al que va dirigido el romance llamándole “discreto”. En este caso es el lector, aunque más adelante dicha afirmación pueda ser matizada.

En los versos 29-30, “Atención, que ya comienzo /comprehendiendo en esta plana”, se indica al lector que ha acabado la invocación y comienza el relato. Es una clara llamada de atención para el lector, y por traslación para el público en general y muy en particular para los distraídos. En el caso

¹³ “Literatura tradicional y subliteratura. Romancero oral y romancero de pliego”, en *Etnografía y Folklore en Castilla y León*, Junta de Castilla y León, 1986, p. 212.

de que el ciego cantara o recitara el romance, la palabra “plana” perdería su sentido, aunque la llamada siguiera siendo válida, pues debemos imaginar al ciego en medio del corrillo con el pliego en la mano en el acto discursivo.

Más adelante, en el verso 80, se vuelve de nuevo a implicar al público a través de la primera persona del plural. Se hace así al público co-narrador y se le integra en el proceso narrativo.

Por último, en la moraleja, versos 289-298, vuelve la referencia al público a través de la primera persona del plural (“Seamos todos devotos”) y a través de la petición de que traigan consigo los Evangelios (“y los Santos Evangelios / pido que consigo traigan”).

Creemos que la influencia del receptor en el proceso creativo del romance de ciego es evidente. El poeta tiene en todo momento presente al público al que va dirigido su mensaje, y a este público (el pueblo) acomodará su discurso — que podríamos llamar tremendista — con el objeto de conseguir el fin propuesto: la devoción a la Virgen del Henar.

1.4. La invocación

Los poetas-cantores de la antigüedad griega y latina, probablemente por influencia religiosa, comenzaban sus poemas con invocaciones colectivas o individuales, para que su pluma plasmara en versos armónicos los dictados de su inspiración. Hesíodo comenzaba los *Trabajos y días* con la invocación colectiva de las musas; Homero en la *Iliada* y la *Odisea* invocaba solamente a la musa, mientras que en la *Batracomiomachia* la invocación era colectiva; Virgilio, en la *Eneida* comienza con la “proposición” para pasar a la invocación individual de la musa. En la literatura medieval española las obras poéticas que comienzan con la “invocación” siguen siendo frecuentes. Se seguirá invocando a las musas, a las divinidades del Olimpo, a la Fama¹⁴, a las divinidades y santos cristianos, amén de otros protectores. Alonso López Príncipe, nuestro más notable tratadista de ciencia literaria del siglo XVI, en su *Philosophía Antigua poética* (1596), entre las partes de que debe constar todo poema épico, coloca en primer lugar a la “invocación”, señalando su carácter religioso, ya que dice que es la parte más religiosa de todas. En los romances de ciego del siglo XVIII es frecuente que se comience con el apóstrofe religioso, apóstrofe que podemos encontrar ya en romances del siglo XVI. Así comienza el romance caballeresco del Marqués de Mantua y Valdovinos:

“En el nombre de Iesus
que todo el mundo ha formado

¹⁴ Véase María Rosa Lida de Malkiel, *La idea de la fama en la Edad Media Castellana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1952.

y de la Virgen su madre
que de niño ha criado"¹⁵

En el *Romance de la Virgen del Henar* el exordio invocativo ocupa los veintidós primeros versos. Se invoca a Jesús, a la Trinidad y a la Virgen, de la que se dice toda una letanía de atributos. Estos exordios podrían ser intercambiables entre distintos romances de ciego, pero que tratasen asuntos en cierto modo semejantes. Serían clichés de los que se serviría el poeta de romances de ciego. Compárense en este punto los exordios de los romances de la Virgen del Henar y del Testamento incumplido. En el primero la invocación principal se dirige a la Virgen, ya que ésta será la protagonista. En el segundo, se invoca a Dios, pues el romance tiene como protagonista principal a éste. En los dos, la invocación será religiosa, pero matizada por el contenido romancístico.

Estos exordios se convierten en una marca del carácter religioso del romance, en una justificación moral de éste, y, a la vez, conectan con su valor ejemplificador, pues no en vano la vida de los cristianos — destinatarios principales de este tipo de romances — está presidida por la invocación a Jesús, a Dios, a la Virgen, a los santos. Citemos como ejemplos la Misa, la Señal de la Cruz o la literatura semioral, en la que el predicador comienza el sermón poniéndose bajo los auspicios de Dios, la Virgen, Jesús, etc.¹⁶.

1.5. La estructura

A diferencia de los romances llamados tradicionales, en los que Menéndez Pidal ha señalado como características el comienzo *in medias res* y el final trunco, en los romances religiosos populares o de ciego se puede apreciar una estructuración que se acomoda a las siguientes partes:

- Invocación.
- Planteamiento.
- Nudo.
- Desenlace.
- Moraleja.

Veámoslo en el *Romance de la Virgen del Henar*.

1. Introducción: vv. 1-30.

1.1 Invocación a Jesús, a la Trinidad y a la Virgen (vv. 1-28).

1.2. Llamada de atención al público (vv. 29-30).

¹⁵ *Cancionero de romances (Anvers, 1550)*, (Edición, estudio, bibliografía e índices por Antonio Rodríguez Moñino), Madrid, Castalia, 1967, p. 146b.

¹⁶ Véase Miguel Herrero, *Sermonario clásico. Con un ensayo histórico sobre la oratoria sagrada española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Escelicer, 1942.

2. Planteamiento: vv. 31-50.

2.1. En Burgos vive la familia de don Andrés de Soteña. Todos son devotos de la Virgen, de San José y veneran los Santos Evangelios.

3. Nudo: vv. 51-238.

3.1. Embarazo de doña Laura (vv. 51-58).

3.2. Muerte de don Andrés de Soteña (vv. 59-84).

3.3. Nacimiento del nuevo hijo (vv. 85-106).

3.4. Murmuraciones (vv. 107-115).

3.5. Venta del alma al diablo (vv. 116-156).

3.6. Muerte de don Antonio y de los tres hijos (vv. 157-210).

3.7. Huida de doña Laura (vv. 211-222).

3.8. Los demonios quieren cobrar el alma (vv. 223-238).

4. Desenlace: vv. 239-288.

4.1. La devota invoca a la Virgen (vv. 239-254).

4.2. Intervención de la Virgen y huida de los demonios (vv. 255-282).

4.3. Se opera el milagro (vv. 283-285).

4.4. Se publica el milagro (vv. 286-287).

5. Moraleja: vv. 289-298.

5.1. Devoción a la Virgen de Henar, a San José y veneración de los Evangelios.

La estructura se secuencializa a través de un discurso narrativo que no rompe la linealidad temporal. Así, las secuencias de la fábula y de la intriga son coincidentes. Será un romance *alfa*, en terminología de Di Stefano, ya que intriga y fábula corren parejas. La linealidad y el detallismo hacen del romance una relación completa que hace seguir al lector todos los pasos y circunstancias del proceso narrativo, sin dejar nada a la interpretación. Finalizado el romance, al público sólo le queda reaccionar en la línea marcada en el texto, es decir, no cometer los errores de doña Laura y ser devoto de la Virgen.

1.6. Narración y diálogo

“El predominio de la narración sobre el diálogo es otro de estos rasgos formales de estos romances de ciego, según M. Cruz García de Enterría¹⁷. En el *Romance de la Virgen del Henar* es claro este predominio, pues de los 298 versos tan sólo 77 aparecen en estilo directo, lo que supone

¹⁷ *Literatura...*, *Op. cit.*, p. 212.

un 25%. Sin embargo, esta proporción variará, encontrándonos con romances en los que se puede decir que no hay un solo verso en estilo directo frente a otros que superan el porcentaje del que nos ocupa. Entrarían así a formar parte de lo que Menéndez Pidal ha llamado romances-cuento.

Los setenta y siete versos en estilo directo se reparten en dieciséis parlamentos que van desde un verso hasta los de diez, con una media que no llega a los cinco versos. De diez versos hallamos tres parlamentos: los dos primeros corresponden a doña Laura en los momentos en que ofrece su cuerpo y alma si logra saber quién la ha difamado (vv. 118-127) y cuando clama a la Virgen para que la salve (vv. 2576-266); el otro corresponde a la Virgen en el momento en que obra el milagro y recomienda a doña Laura que pida perdón por lo que ha hecho (vv. 267-276). Se podría decir que marcan los momentos cumbre del romance.

1.7. Recursos expresivos

El romance de ciego, como género popular que es, se caracteriza por la sencillez expresiva, sin complicaciones estilísticas, por la expresión directa, ya que la complicación formal que pudiera resultar de la aplicación de múltiples recursos literarios impediría la decodificación del romance a un público con escasa competencia literaria, como es el pueblo. En este sentido habría que interpretar la linealidad temporal en el discurso, el uso de comparaciones de fácil comprensión ("como sierpe que rabia" v. 116), de la metáfora tópica ("encendida en vivas llamas" v. 140), de las series enumerativas ("de truenos, rayos, centellas" v. 221), de la sencillez del léxico, de la expresividad que emana de los comentarios del narrador, etc.

1.8. El recurso a la literatura

Hemos dicho con anterioridad que el autor de las relaciones se mostraba interesado en hacer saber al público que lo que le contaba era realmente cierto, y de ahí que el término relación se ayudase de calificativos como verdadera, cierta, verídica, etc. Esta preocupación late en este romance en el que el deseo del poeta de presentar el luctuoso hecho como verdadero le lleva a facilitar al lector la fecha exacta de su ejecución y a utilizar una voz narrativa que se presenta como si ella hubiera presenciado los hechos.

A sustentar dicha veracidad van encaminados los versos 287-288:

"Y dando cuenta al arzobispo,
mandó que se publicara."

El recurso a la letra impresa no es nuevo en el siglo XVIII. En los *Milagros de nuestra Señora*, de Gonzalo de Berceo, se hace continua referencia a la fuente escrita de donde él ha tomado el milagro, con una clara

intencionalidad de que le sirva de apoyatura probatoria de su carácter verídico. Esta será la función de los dos versos anteriores, ya que el pueblo del siglo XVIII, eminentemente cristiano, no entendería que se publicara algo que no hubiera sucedido y, menos, partiendo la orden de un arzobispo, una de sus máximas autoridades religiosas. De esta forma el poeta vierte al modelo romance unos hechos por orden de una autoridad eclesiástica; se convierte en un intermediario. Es un recurso más de la poética del romancero de ciego, tendente a demostrar que el suceso milagroso, por irreal que parezca, tuvo realidad y sucedió según el poeta lo cuenta.

1.9. El tremendismo

Una nota dominante de los romances de ciego del siglo XVIII es el tremendismo. Se entiende éste como la expresión de hechos truculentos de los que brota la muerte, casi anormales y que son difíciles de creer: por su naturaleza causan horror y espanto en los receptores¹⁸.

Pero, ¿cuándo nace en el romancero? Julio Caro Baroja¹⁹ señala que el tremendismo no es de los siglos XVIII y XIX, sino anterior. M. García de Enterría²⁰, por su parte, afirma que comienza a fraguarse en el siglo XVII, poniendo en entredicho las opiniones de Wilson y Antonio Pérez, quienes sostienen que esta característica apenas aparece en dicho siglo. La simple lectura de los *incipits* de relaciones y romances del siglo XVII que ofrece Palau confirman el hecho de que el tremendismo es parte consustancial del romancero de ciego de este siglo. ¿Y en el siglo XVI? Se puede afirmar que en el romancero tradicional está ya presente. Tres ejemplos, entre otros, nos lo confirman:

1º. El romance de la Duquesa de Guimaraes.

2º. El romance del Conde Alarcos.

3º. El romance del obispo don Gonzalo.

La diferencia entre el tremendismo de estos tres romances y los del siglo XVIII radica en que en los del siglo XVI es una nota más, no dominante, mientras que en los del siglo XVIII es el eje sobre el que gira todo el romance. Por tanto, tendremos que hablar de antecedentes en el siglo XVI y quizá antes, por no citar la influencia de la literatura semioral de los siglos XVII y XVIII en este campo.

En los dos romances que nos ocupan el tremendismo es evidente. En el de la Virgen del Henar doña Laura da muerte a sus tres hijos y a don Antonio. La muerte del más pequeño, arrojándole contra el suelo, es de por sí ya horripilante. En el del testamento incumplido, Fabián será despeda-

¹⁸ Véase M. Cruz García de Enterría, *Sociedad...*, Op. cit., pp. 191-197 y Luis López Molina, "El tremendismo en la literatura actual", *Revista de Occidente*, XVIII (1967), pp. 372-378.

¹⁹ *Ensayo...*, Op. cit., p. 121 y siguientes.

zado vivo en cuatro pedazos por el alfanje de los dragones vengadores en presencia de la multitud.

Aunque los dos romances son de tipo religioso, el tremendismo está presente y se utiliza con un carácter marcadamente moralizante, como medida propedéutica para los pecadores, para los destinatarios del romance. Así lo explica Caro Baroja:

“Los temas se ajustan a la capacidad de un público ávido de relatos tremendos o tremendistas, persuadido de que los dramas de la vida son los que le dan a ésta más significado, sean protagonistas de ellos los santos o los pecadores: y si son santos que antes fueron pecadores, mejor que mejor.”²¹

En los dos romances está presente el tremendismo, pero con un final diferente. En el *Romance de la Virgen del Henar* doña Laura será perdonada, después de operarse el milagro, por ser devota de la Virgen. Los muertos vuelven a la vida. El final es feliz. En el *Romance del testamento incumplido* no hay perdón para el pecador, que será sepultado en los Abismos:

“En la poesía de cordel más auténtica, más vulgar [...], el perdón se desconoce casi completamente, o apenas se hace incapié en él. Lo que resalta es el castigo de Dios. Una religión de temor, de infierno y demonio casi siempre presentes es la que se nos da con más frecuencia en los pliegos sueltos”²².

La razón de la muerte de Fabián está en el pecado y en la falta de arrepentimiento. Se resalta así la faceta de Dios justiciero, no bondadoso, derivada de una religión inmisericorde para quien no se arrepiente, y es que la

“sociedad y sus criterios moralistas y estrechos presionaban de tal forma que el castigo se imponía; lo atribuían a Dios, pero esto, en el fondo, es más bien un modo de enmascarar que la sociedad misma era la que castigaba”²³.

²⁰ *Sociedad...* Op. cit., p. 192.

²¹ *Ensayo...* Op. cit., p. 122.

²² M. Cruz García de Enterría, *Sociedad...* Op. cit., p. 186.

²³ *Ibidem*, p. 187.

2. ROMANCE DEL TESTAMENTO INCUMPLIDO

2.1. Análisis del incipit

Seguiremos el mismo procedimiento que en el pliego y romance anteriores, por lo que los planteamientos teóricos serán idénticos, y ello nos permitirá centrarnos en el plano meramente descriptivo.

En nueve sintagmas hemos dividido el exordio del pliego:

1. NUEVA RELACION Y LASTIMOSO ROMANCE (A)
2. EN QUE SE da quenta y declara (A).
3. el riguroso castigo que ha executado (B).
4. la Magestad de Dios nuestro Señor con un mancebo (C).
5. por no aver cumplido el testamento de un compañero suyo (B).
6. Sucedió en Gyroña (c).
7. el dia 14 de febrero de este presente año de 1744 (F).
8. como lo verá el curioso (E).
9. por esta Relacion nueva (A).

Nos hallamos ante una división en nueva sintagmas principales que se pueden reducir, a su vez, en los siguientes:

1,2 y 9: *Determinación*, subdividida en X (NUEVA RELACION y Relación nueva) e Y (LASTIMOSO ROMANCE). Observamos la insistencia en el término "relación" y en el sema de la novedad. Junto a ello, el romance, desde el punto de vista de su contenido, se califica de "lastimoso", dado que Fabián será castigado con la muerte y sepultado en los Abismos por incumplir el testamento de su amigo Antonio y por no haber hecho caso del requerimiento de Dios a través del alma de Antonio.

3 y 5: *Naturaleza y amplificación* del romance (B). Es un romance de naturaleza religiosa en el que Dios castiga al hombre pecador. A este respecto manifiesta Caro Baroja que

"Los castigos de Dios se presentan de formas distintas y frecuente es que tengan lugar no "post mortem", sino durante el mismo transcurso de la vida de una persona que ha cometido varias maldades o algún sacrilegio enorme."²⁴

Estos romances son los que ocupan el lugar 13 en la clasificación de Caro Baroja²⁵, que divide los romances en 27 clases diferentes mezclando criterios temáticos y estructurales.

El poeta, siguiendo un tópico presente ya en los pliegos del siglo XVI, califica el romance. Las calificaciones son limitadas, aunque los autores hagan lo posible por no repetir idénticas palabras. Aquí, el romance se

²⁴ *Ensayo...*, *Op. cit.*, p. 122.

²⁵ *Ibidem*, pp. 73-75.

califica de "luctuoso" y el castigo de Dios como "riguroso". Ambas calificaciones ponen de relieve lo desmesurado del evento narrado²⁶

4. Nombres de los *protagonistas* (C). Dios, Antonio, Fabián y los dragones.

5. *Ciudad de origen* (c). Gerona.

6. *Datación* (F). El 14 de febrero de 1744.

7. El *público* (E). El curioso.

2.2. El narrador

La persona narrativa elegida por el poeta es la primera. Hasta el verso 49 la narración se realiza en primera persona del singular, pasando en adelante a la primera del plural para implicar a los oyentes, como ya se dijo.

Una de las formas más peculiares de intervenir el narrador en el relato es la de ir marcando el cambio de tema que se va operando en el romance. En el verso 49 comunica al público que sigue adelante y que no se detiene en contar más peculiaridades de los dos amigos; sólo ha insistido en la amistad, en clara función indiciaria, que funcionará como antecedente de que ésta se va a quebrar por el interés del dinero. Cuando termina de hablar de Antonio indica que va a cambiar de tema:

"Dexemos, pues, ya difunto
al buen Antonio Guerrero.
Bolvamos agora a su amigo." (vv. 89-91)

Lo mismo realizará en el verso 115 para indicar que va a hablar de las quejas y lamentos del alma de Antonio.

Estos usos desempeñarán una función distintiva, que implica por parte del poeta un deseo de claridad en el relato y de que el auditorio no pierda el hilo narrativo al cambiar de tema. Quizá presuponga una consideración no muy positiva del público, por la forma de tratarlo.

Al igual que en el romance anterior, en éste la presencia directa del narrador se hace también patente a través de los comentarios que realiza. Así, después de que Fabián no haya cumplido con su obligación testamentaria de decir las misas por el alma de Antonio y de que se haya olvidado, guardándose el dinero de la venta del caballo, exclama el narrador:

"¡O ambición infernal!
¡O interés! Tú tienes preso
a muchos en este mundo,
más que cadenas de yerros". (vv. 103-106)

²⁶Véase Joaquín Marco, *Op. cit.*, pp. 70-71.

Después de la segunda venida del alma de Antonio al mundo para reclamar nuevamente a Fabián el que mande decir las misas y ante el comentario de Fabián de que si el alma está en el Purgatorio ya saldrá con el tiempo, vuelve de nuevo a exclamar la voz narrativa:

“Aleve, traidor, ¿qué dizes?
¡Que te amenaza Dios mismo
y tienes el corazón
más duro que bronce o yerro!” (vv. 235–238)

Con anterioridad, con el fin de insistir en la veracidad de los hechos y de que a las doce será despedazado Fabián por los dragones enviados por Dios, afirma el narrador:

“esto es muy cierto” (v. 196)

Vemos, pues, que dichas intervenciones tienen como finalidad actuar sobre la voluntad y los sentimientos de los receptores del romance, disponiéndoles para la moraleja. Tienen un claro valor persuasivo, tendente a encaminar a los oyentes hacia la dirección que se propone en la parte final del romance.

2.3. El público

Las marcas de oralidad de este romance son claras. Si bien en el incipit del pliego no se determina si el público del romance es lector u oyente, ya que la referencia al destinatario se realiza con el sintagma “el curioso”, a lo largo del romance varias serán las ocasiones en el que el narrador se dirija al público oyente.

En el verso 15 la voz narrativa se dirige al público en los siguientes términos:

“Escuchadme, pecadores.”

Más adelante se pide atención y se vuelve a utilizar el verbo escuchar (“escuchad, pues, este exemplo” (v. 24) dirigido esta vez a los cristianos, a los que se propone el relato como asunto cierto y de naturaleza ejemplar; es un elemento más de la naturaleza moralizante del romance que se halla ya presente en el exordio.

En el corte que se produce entre la introducción y el inicio del romance se dice:

“En fin, vamos al asunto,
que el auditorio discreto
tendrá deseo de oírle.

¡Atención, que ya comienzo!" (vv. 33-36)

La moraleja comienza con una nueva invocación al público pidiendo, de nuevo, atención:

"¡Alerta, alerta, mortales!" (v. 286)

Estas marcas son clara muestra de la oralidad de este romance. Pero lo que no podemos determinar es si dicha oralidad pertenece al canto o al recitado, pues en ningún lugar se especifica, lo mismo que tampoco podemos generalizar sobre el carácter oral de todos los romances. Confirman estas marcas y las del romance anterior el hecho de que la literatura de cordel se halla, en muchos casos, a mitad de camino entre la forma escrita y la oral, o lo que es lo mismo, participa a la vez de ambas.

Relacionado también con el público se encuentran los cuatro versos finales del romance:

"Y aquí el poeta pide
con humilde rendimiento
que le perdonen las faltas
que en este romance ha puesto."

En ellos el poeta pide perdón por los posibles yerros cometidos, a la vez que servirán de despedida y cierre del narrador. Es esto también una forma tópica que enlaza con la falsa modestia y que se halla ya en la literatura española desde la Edad Media, y que tiene como objetivo la *captatio benevolentiae*. Es frecuente en los romances del siglo XVIII, como se podrá observar en las colecciones de Durán o de Caro Baroja.

2.4 La invocación

Los cuatro primeros versos sirven de invocación y arranque de este romance religioso. Dado que la historia que se narra está relacionada con Dios y que será él uno de los protagonistas, a éste se dirige el apóstrofe, para pasar a continuación a presentarle en un doble aspecto: justiciero y bondadoso. De esta forma el protagonista está determinando la invocación inicial.

2.5 Estructura

La rígida estructura discursiva de los romances de ciego de tema religioso la evidencia éste; se puede esquematizar de la siguiente forma:

1. Introducción: vv. 1-36.

1.1. Invocación a Dios (vv. 1-4)

- 1.2. Dios justiciero y bondadoso (vv. 5-14)
- 1.3. Destinatarios del romance (vv. 15-32)
- 1.4. Llamada de atención al público (vv. 33-36)
2. Planteamiento: vv. 37-88.
 - 2.1. Dos amigos, Fabián y Antonio, viven en Gerona, con una diversión común: la caza (vv. 37-54)
 - 2.2. Enfermedad, testamento y muerte de Antonio (vv. 55-89)
3. Nudo: vv. 89-238.
 - 3.1. Fabián incumple el testamento (vv. 89-106)
 - 3.2. Gasta el dinero de las misas en el juego (vv. 107-114)
 - 3.3. El alma de Antonio en el Purgatorio (vv. 115-130)
 - 3.4. Recomendaciones del ángel (vv. 131-141)
 - 3.5. El alma implora a Dios (vv. 142-148)
 - 3.6. Mandato de Dios (vv. 149-153)
 - 3.7. El alma de Antonio reclama a Fabián el cumplimiento del testamento (vv. 154-170)
 - 3.8. Fabián no hace caso (vv. 171-184)
 - 3.9. El alma implora, de nuevo, a Dios (vv. 185-198)
 - 3.10. Nueva petición de que se cumpla el testamento y aviso del castigo (vv. 199-206)
 - 3.11. Fabián tampoco hace caso (vv. 207-238)
4. Desenlace: vv. 239-285.
 - 4.1. El castigo: los dragones despedazan a Fabián (vv. 239-285)
5. Moraleja: vv. 286-309.
 - 5.1. Cumplir con las obligaciones (vv. 286-299)
 - 5.2. Procurar no pecar y la enmienda (vv. 300-309)

6. El perdón del poeta: vv. 310-313.

Al igual que el romance anterior, éste muestra una estructura discursiva que avanza linealmente en el plano temporal, haciendo coincidentes las secuencias de la intriga y de la fábula, por lo que el romance lo calificamos como alfa, en la terminología de Di Stefano, o como romance-cuento, en la categorización de Menéndez Pidal.

2.6. Narración y diálogo

El predominio de la narración sobre el diálogo en el romance es evidente, ya que de los 313 versos de que consta solamente 91 pertenecen al diálogo o estilo directo, es decir, el 29%. Los versos en estilo directo se reparten en 12 parlamentos que van desde los 4 versos hasta los 16, con una

media de 7,58 versos. El más largo es el primero y se corresponde con el encargo del testamento que Antonio realiza a Fabián (vv. 67-82); le sigue en importancia el parlamento de Fabián cuando va a pedir dinero para decir las misas, una vez que le han amenazado con la muerte (vv. 214-226). Observamos que el estilo directo aparece en los momentos cumbres del romance, en los momentos de máxima tensión narrativa; en ellos se priva al narrador de su papel de intermediario y se deja hablar a los propios protagonistas.

2.7. Recursos expresivos

La sencillez expresiva, de la que ya hemos hablado como característica del romance de ciego, se hallará también presente en este romance de *El testamento incumplido*. Sin embargo, habrá que reseñar el uso de algunos recursos estilísticos como el hipérbaton (debido más a la rima que a voluntad de extrañamiento), las comparaciones y metáforas sencillas y expresivas (“como caballo sin freno” (v. 8), “y tienes el corazón / más duro que bronce o yerro” (vv. 237-238), la identificación del Purgatorio con la cárcel (v. 129), etc.), la antítesis (vv. 11-13), la hipérbole (v. 210 y vv. 282-283), el recurso a la mitología (vv. 172 y 258), las frases populares (v. 182), etc.

2.8. El recurso a la verdad

Uno de los recursos caracterizadores del incipit del pliego, como ya hemos señalado, es el de ofrecer los hechos como verdaderos y sobre los cuales el receptor no tenga duda alguna. Este deseo del poeta seguirá a lo largo del romance a través de diferentes recursos, uno de los cuales es significativo. En tres ocasiones se utilizará el término “cierto” para referirse a determinados hechos:

a) El hecho que se va a contar así se califica:

“mirad que es caso muy cierto” (v. 26).

b) La estancia del alma de Antonio en el Purgatorio y el paso de ésta al cielo se presenta igualmente como real:

“Pues a los tres días de estos
de Purgatorio, es muy cierto” (vv. 165-166).

c) Por último, al referirse a la hora en que se ejecutará el castigo –las doce–, se dice que

“esto es muy cierto” (v. 196).

No sólo se ha utilizado el lema de la certeza, sino que el adjetivo aparece complementado por el adverbio de cantidad “muy”, el cual insiste

cuantitativamente en la verdad de los hechos; refuerza aún más lo dicho.

3. CONCLUSIONES

Estableceremos unas conclusiones provisionales sobre los romances de ciego de carácter religioso del siglo XVIII, a la espera de que se realice un inventario y estudio del conjunto del romancero de este siglo, para poder establecer la poética de estos romances en sus diversos subgéneros.

El incipit de los pliegos funciona como selector de noticias y en él se pueden apreciar las funciones expresiva, referencial y distintiva. Su estructura es compleja, debido a la perduración de la influencia de los pliegos barrocos, y en ella cabe reseñar la anexión de los términos "relación" y "romance", en un claro intento por parte del poeta de conferir carácter verídico al contenido temático del romance. Por otra parte, el romance se dirige al público lector en el primer pliego, mientras que el segundo no se especifica nada al respecto, aunque éste será el oyente, debido a las marcas de oralidad que jalonan el segundo romance.

La narración se realiza en primera persona, bien del singular, bien del plural, desde una perspectiva de narrador omnisciente y con el deseo de implicar al público en el proceso narrativo. El narrador, a lo largo del romance, va calificando las actuaciones de los personajes en los momentos estelares. Así pues, la presencia continuada de éste y su intervención se convierten en marcas de este tipo de romances.

El público-destinatario, en el primer caso, es el lector; en el segundo, el oyente. En ambos casos, los destinatarios serán los creyentes y no creyentes, actuando como intermediario en el proceso narrativo el canto o recitado del ciego.

Estructuralmente ambos romances comienzan con la invocación religiosa, para pasar al planteamiento, nudo, desenlace y moraleja, con lo que les calificaremos como romances-cuento. La estructura discursiva no rompe en ningún momento la linealidad temporal, por lo que las secuencias de la fábula y de la intriga corren parejas.

La narración predomina sobre el diálogo en proporción muy clara, correspondiendo el diálogo a los momentos clímax del romance. En éstos, el narrador cede la voz a los propios protagonistas.

Los recursos expresivos que recorren el romance se podrían calificar de escasos y sencillos, predominando los que se dirigen hacia la fibra sensible del receptor, con el objetivo de llevarle al camino que se le propone en el poema. Cuando aparecen dichos recursos, la complicación estilística es escasa, por lo que la decodificación es perfectamente asumible por los receptores del siglo XVIII, debido a la recurrencia tópica.

El recurso a la literatura y a la verdad son claros ejemplos de la intención del poeta de conferir carácter verídico a lo narrado y de situar la obra cercana al plano histórico y no ficticio.

Por último, el contenido temático se mueve dentro del tremendismo, tan caro a las obras moralizantes del siglo XVIII, las cuales pretenden mover la voluntad de los receptores recurriendo a lo luctuoso. El carácter moralizante de este tipo de romances se evidencia tanto en la moraleja como en la invocación religiosa, presentes en ambos romances.