

## Las inversiones del orden de palabras en el *Romancero*<sup>93</sup>

Fernando Martínez-Gil

Georgetown University

De entre el enorme caudal de investigaciones realizadas en torno al Romancero hispánico en las últimas décadas, los estudios lingüísticos han sido particularmente escasos, como oportunamente ha señalado Armistead (1984). El presente ensayo trata de contribuir en alguna medida a rellenar este vacío. Nuestro objetivo primario es investigar las inversiones del orden de palabras básico en la lengua del Romancero recogido en el siglo XVI. Proponemos que este fenómeno sintáctico no se debe a una convención estilística de tipo literario, ni tampoco refleja la existencia de un orden de palabras básico diferente del que rige en el español contemporáneo. Concretamente, argüimos que las inversiones sintácticas en lengua del Romancero son el resultado de dos condiciones pragmáticas claramente diferenciadas. La primera pertenece al ámbito de la retórica: los romances se componían según unos moldes métricos y rítmicos definidos y bien establecidos en la tradición; como consecuencia, su sintaxis está en buena medida determinada por las imposiciones prosódicas a las que debe sujetarse el verso. La segunda condición se circunscribe a la pragmática propiamente lingüística<sup>94</sup>. Trataremos de mostrar que muchas de las inversiones sintácticas que ocurren en la lengua de los romances ilustran el óptimo aprovechamiento de las propiedades pragmáticas comúnmente atribuidas al orden envolvente en el habla ordinaria; su función, según nuestro análisis, es la de transmitir con la mayor eficiencia comunicativa el suceso que se narra (o más bien, se canta) en el romance. La muestra lingüística analizada proviene principalmente de romances tradicionales recogidos en el siglo XVI. A modo comparativo, también se aportarán ejemplos del *Cantar de Mío Cid* (en adelante, CMC) y de otras fuentes documentales de la lengua antigua.

Para comenzar, debemos precisar qué entendemos por orden «básico» de palabras en el español. La gramática tradicional ya establece que el orden básico o «lineal» es aquél en que el sujeto precede secuencialmente al verbo, y éste a los elementos oracionales que rige; cuando esta pauta se altera, se produce el llamado orden «envolvente» (Gili Gaya 1973: 85; Real Academia 1982: 394). En general, el orden lineal aparece en oraciones declarativas simples en un contexto neutro (Súñer 1982:

267). En una gramática generativa, coincide normalmente con la secuencia lineal de constituyentes gramaticales generada por las reglas de reescritura, antes de que se apliquen las reglas transformacionales, estilísticas o de cualquier otro tipo (Chomsky 1965; Súnier 1982: 266). Por ejemplo, las reglas generativas del español determinan que una oración transitiva se reescribe como (es decir, «consta de») un sintagma nominal seguida de un sintagma verbal, y éste a su vez se reescribe como un verbo seguido de los complementos por él regidos (cf. D'Introno 1979; Jaeggli 1982). Según esta caracterización, podremos convenir que la posición de los constituyentes en **Juan le dio el libro a María en el parque** es básico, mientras que en **A María el libro se lo dio Juan en el Parque**, no lo es.

Uno de los rasgos más característicos de la lengua del Romancero es la frecuencia con que en él se prodigan ciertas pautas de inversión del orden básico de los elementos oracionales. Las inversiones sintácticas constituyen un recurso de enorme vigencia en la dicción romancística. La gran frecuencia y sistematicidad con que ocurren demanda una explicación.

Se trata de un procedimiento tan arraigado en la lengua de los romances como el peculiar intercambio de ciertos tiempos verbales (Lapesa 1967; Szertics 1974; Gilman 1972; Mirrer 1987), el uso de arcaísmos léxicos y morfológicos (Alvar 1974), o la incidencia de material formulario (Webber 1951; Beatie 1964). Por otra parte, los romances presentan extraordinarios paralelismos sintácticos con el lenguaje de la épica. Una sumaria comparación lingüística entre el Romancero y el CMC nos revela la existencia de una tipología de inversiones sintácticas prácticamente idéntica. Además, y esto es lo significativo, estas inversiones recurren bajo condiciones prosódicas y discursivas muy similares. Si consideramos ahora la ampliamente aceptada hipótesis de que el género romancístico nació y se desarrolló en base a la fragmentación de los cantares épicos, la conclusión natural es que estas condiciones debieron pervivir al menos en el período de formación de los primeros romances.

Menéndez Pidal (1953, 1957), en incisivas síntesis de muchos de sus estudios anteriores, dejó establecida la continuidad del metro y los temas épicos en el Romancero Viejo (cf. Deyermond 1971: 12). Basándose en ideas originalmente esbozadas por Milá y Fontanals y Menéndez Pelayo, Menéndez Pidal propuso que los romances se desarrollaron a partir de los fragmentos más notables de los cantares de gesta, los cuales adquirieron autonomía propia con el paso del tiempo. Según esta perspectiva, los romances reflejarían la natural adaptación de la épica a un nuevo contexto socio-histórico: la transición del período heroico de la independencia de Castilla a la consolidación de su hegemonía política (cf. Deyermond 1971: 32, 124-passim). Parece no haber duda, pues, de que lo que Lapesa (1967) ha denominado el «estilo épico», fue preservado sin grandes cambios cualitativos en la peculiar fragmentación de los cantares de gesta que debió preceder a la aparición y desarrollo de los primeros romances. Esta hipótesis también parece estar apoyada por la similitud tipológica de inversiones sintácticas que puede observarse en la épica y los romances.

La continuidad entre épica y Romancero se extiende a otros niveles bien definidos. Además del metro y los temas, los romances también mantienen un buen número de

procedimientos estilísticos o retóricos peculiares a la épica, como las repeticiones, las antítesis, las enumeraciones, etc. (Díaz Roig 1976b). Entre otros rasgos del estilo épico preservados en la tradición cabe citar el uso de la **-e** paragógica y la **translatio temporum** (Lapesa 1967; Gilman 1961, 1972). Por último, existe un tipo muy especial de elementos recurrentes en la épica y los romances, íntimamente vinculados a su modo de transmisión. Las investigaciones sobre la influencia de la transmisión oral en la dicción de la épica y el Romancero ponen de manifiesto un notable caudal de convenciones formularias compartidas por ambas tradiciones (Webber 1951; Beatie 1964; De Chasca 1968; Chaplin 1976). De ahí que en los romances históricos (aunque no exclusivamente en éstos) encontremos una abundante recursión de fórmulas del tipo: «Allí hablara el buen Cid (el buen rey; el buen conde)», «Ellos en aquesto estando», «Bien oiréis lo que dirá», «Llorando de los sus ojos», etc., que con mínimas variaciones también forman parte esencial del bagaje formulario del CMC. Estos paralelismos difícilmente podrían explicarse si desechásemos la tesis de una continuidad fundamental entre los dos géneros.

Es necesario señalar que el recurso sistemático a las inversiones sintácticas no es exclusivo de la épica y del Romancero. También se da frecuentemente en otras manifestaciones poéticas del período antiguo en la Península. No obstante, la desviación del orden básico en la lírica primitiva, ya sea de origen popular o culto, viene determinada principalmente por exigencias métricas o rítmicas. Esto no significa, por supuesto, que las propiedades expresivas concomitantes al orden envolvente no sean utilizadas en la lengua de la lírica medieval, ni que sean inoperantes, sino que la supeditación al metro y al ritmo son prevaletentes. Por ejemplo, la necesidad de colocar la palabra rimada al final del verso y la sujeción de la sintaxis a la estructura paralelística son evidentes en el siguiente villancico castellano (Deyermond 1971: 22):

Dentro en el vergel  
moriré.  
Dentro en el rosal  
matarm'han.  
Yo m'iba, mi madre,  
las rosas coger;  
hallé mis amores  
dentro en el vergel.  
Dentro del rosal  
matarm'han.

Aquí, la colocación del complemento en posición

preverbal en los versos del estribillo, contrasta con el orden canónico en la oración formada por los dos últimos versos de la glosa. Y dentro de ésta, el orden básico verbo-



Con cartas y mensajeros el rey *al Carpio* envió

(CS, 6)

y *este mi cuerpo* daría a quien se me antojara

(CS, 15)

*cuatro traiciones* ha hecho y con esta serán cinco

(CS,17)

A *Gonzalo de Aquilar* en celada le han dejado

(DR, 4)

Los ciento por los caminos, que *a nadie* dejan pasar

(DR, 45)

las lágrimas de los sus ojos *al moro* dan en la faz

(DR, 87)

que aquestos cuidados tales *a vos*, rey, pertenecían

(DR, 106)

Este tipo de inversiones se usa en el CMC con gran profusión:

*a Mio Cid e a los suyos* abátales de pan e de vino

(CMC, 66)

*Al Cid* besó la mano, *la seña* va a tomar

(CMC, 692)

*Los quinientos marcos* dio Minaya al abbat

(CMC, 1422)

*Grand ondra* les dan a los infantes de Carrión

(CMC, 2174)

*el manto* trae al cuello e adeliñó pora [l] león

(CMC, 2297)

(b) Anteposición de complementos circunstanciales diversos:

con el agua y la arena al buen rey ensalpicó

(CS, 8)

*del real* se había salido, *de dobles piezas* armado

(CS, 18)

vio venir una galera que *a tierra* quiere llegar

(CS, 70)

*de peones y de armas* el campo bien guarnecido

(DR, 9)

Saetas de oro en la mano, *en la otra* un arco trae

(DR, 36)

La colocación de complementos preposicionales en posición preverbal es también muy frecuente en el CMC:

Ya lo vee el Cid que *del rey* non avié gr[aci]a

(CMC, 50)

*en mano* trae desnuda el espada

(CMC, 471)

*ante Mio Cid* la cabeza premió e el rostro fincó

(CMC, 2299)

————— 898 —————

«De fonta e de mal» curiallas e de deshonor

(CMC, 1357)

II. Inversión de dos formas verbales en construcciones perifrásticas diversas, donde la forma personal del verbo va pospuesta a la forma personal. En este tipo se incluyen:

a) tiempos compuesto con *haber* o *ser*, en los que a menudo ocurre la enclisis de un pronombre átono; b) construcciones perifrásticas con verbos modales; y c) construcciones bipredicativas en general, en las que cada una de las formas verbales mantiene su autonomía semántica o conceptual:

*muerto le ha* Vellido Dolfos, gran traición ha cometido

(CS, 17)

*mandarle quiero* una carta *mandarle quiero* llamar

(CS, 25)

al son de los intrumentos, doña Alda *dormido se ha*;  
*ensoñado había* un sueño, un sueño de gran pesar.

(CS, 44)

marinero que lo manda, *diciendo viene* un cantar

(CS, 70)

va llorando y gritos dando do su mal *contar podía*

(DR, 22)

De la noche de la boda, nunca más *visto lo había*

(DR, 29)

También en el CMC abunda este tipo de inversiones:

De Castiella la gentil exidos somos acá

(CMC,672)

«*darle quiero* ciento cavallos» e vós idgelos levar

(CMC, 1274)

Los infantes de Carrión...

*dando iban* conpañã a Minaya Alvar Fáñez

(CMC, 1385)

Dixo Ave[n]galvón: «*Fer* lo he de veluntad».

(CMC, 1487)

III. Inversiones en construcciones atributivas en las que el atributo (nominal o adjetival) se antepone al verbo copulativo regente. Se incluyen aquí también los

atributos que van dislocados del complemento nominal que los modifica mediante la intercalación de la cópula:

*Mensajero eres*, amigo, no mereces culpa, no

(CS, 6)

*Doliente estaba*, doliente, ese buen rey don Fernando

(CS, 14)

siesta es de mediodía, que ya es hora de comer

(CS, 66)

¡Bien vengas, el caballero, *buena sea* tu venida!

(DR, 22)

*Cuatrocientos sois*, los míos, los que comedes mi pan

(DR, 45)

*Embajada es de dolor*, dolor para toda España

(DR, 32)

*joyas son de gran valor, que el rey en mucho tenía*

(DR, 42)

Las inversiones en oraciones atributivas son muy numerosas en el CMC. A veces se separan dos atributos unidos conjuntivamente. La dislocación de dos atributos coordinados o del elemento regente y el regido, constituye un tipo de licencia sintáctica ampliamente usada en el Poema (cf. Martín Alonso 1962: 88-passim; Lapesa 1982: 218-19):

*Hombre es de autoridad que bien se le parecía*

(CMC, 667)

*Grandes son los gozos que van por és logar*

(CMC, 1211)

«con Dios e convusco *buenas son e criadas*»

(CMC, 1598)

*alegre es Doña Ximena e sus fijas amas*

(CMC, 1801)

*Troçida es la noche, ya quiebran los albores*

(CMC, 3545)

Al igual que ocurre en la lírica antigua, el Romancero abunda en inversiones sintácticas claramente motivadas por el metro o por la cadencia rítmica. De entre los datos que acabamos de presentar, las inversiones que aparecen en el segundo hemistiquio (es decir, el que contiene la secuencia rimada) pertenecen claramente a este tipo. Pero existen muchas otras que no son atribuibles a requisitos prosódicos aparentes, notablemente aquéllas que se hallan localizadas en el primer verso del octosílabo, el cual siempre está libre de rima. ¿Cómo explicar el orden envolvente en este caso? Rechazamos dos hipótesis teóricamente posibles. La primera sería atribuirlo a una convención poética de tipo literario; la segunda consistiría en suponer que en español antiguo el orden de palabras básico es diferente, o bien que la lengua antigua gozaba de una libertad de ordenación desconocida en la moderna. A continuación analizaremos estas dos posibilidades.

En general, la desviación sistemática del orden lineal siempre ha constituido una de las marcas distintivas de la dicción poética en relación a otras manifestaciones literarias o al habla ordinaria. Esta característica tiene su origen, en nuestra opinión, en dos acontecimientos históricos de enorme trascendencia en el desarrollo de la poesía moderna. El primero viene dado por la consolidación de la rima como pauta métrica esencial en la tradición poética de la Europa medieval, persistiendo como tal hasta la era moderna. La relativa libertad de ordenación sintáctica sirve un fin pragmático o utilitario, el de brindar al poeta una considerable flexibilidad en la ejecución de los consabidos requisitos métricos. En segundo lugar, y sobre todo a partir del Renacimiento, la imitación de los modelos

————— 899 —————

poéticos de la antigüedad clásica marcó una creciente influencia de la sintaxis y el léxico latinos en la poesía letrada, y tendría su exponente extremo en los extraordinarios malabarismos sintácticos de los poetas culteranos. A partir del Renacimiento, el orden envolvente se introduce en la dicción poética culta con una finalidad predominantemente estética, y desde entonces ha sido ampliamente usado en la poesía como una convención estilística.

Las circunstancias precisas en las que se desarrolló la composición de los primeros romances son prácticamente desconocidas. A juzgar por las noticias indirectas

de que disponemos al respecto, parece razonable especular que la actividad romancística debió haber comenzado hacia finales del siglo XIII. En la *Estoria de España*, iniciada bajo los auspicios de Alfonso X, ya se alude a una obra épica con el título genérico de **romance** (el *Romanz del Infant García*; Deyermond 1971: 89). De Stéfano (1960: 120), al analizar la función social de la épica, da como hecho revelador el que en las *Partidas* se mencione que los juglares no debían cantar ante los caballeros «otros cantares sinón de gesta o que fablasen de fechos de armas». Por otra parte, los romances se desarrollaron probablemente al margen de cualquier moda literaria o estética. Así, Menéndez Pidal (1953) observa que los romances «no se compusieron por poetas librescos, de cancionero docto. Nacen no afiliados a un cenáculo literario... sino compuestos por los juglares y por poetas espontáneos...» (Tomo II: 17). Si nuestra hipótesis sobre el origen renacentista del orden envolvente como convención poética es correcta, deberemos concluir que, por razones cronológicas obvias, este uso convencional del orden envolvente fue inasequible a los primeros compositores de romances.

Aunque se ha demostrado que el estilo de los romances abunda en arcaísmos léxicos y morfológicos (cf. Alvar 1974), la posibilidad de que el orden envolvente refleje un estadio intermedio de evolución en el orden de palabras también es insostenible. La investigación del orden de palabras en estadios anteriores de la lengua es quizá una de las áreas más descuidadas en los estudios diacrónicos del español. La escasa literatura que hasta la actualidad ha abordado el tema se limita a unas breves reseñas sobre una determinada época, en base a la evidencia textual (cf. Keniston 1937; Alonso 1962; Menéndez Pidal 1968; Lapesa 1982). El problema que presentan los testimonios escritos de tipo literario es que desconocemos con precisión hasta qué punto la sintaxis de un texto refleja el uso hablado, o por el contrario, responde a otros factores individuales, como la idiosincrasia estilística de un autor o el grado de influencia que sobre él ejerce la sintaxis latina (cuestión ésta de cierta importancia debido a la patente situación de disglotia prevalente entre el estamento letrado de la Edad Media). En cualquier caso, es necesario subrayar aquí que no hay evidencia sólida de que las inversiones del orden de palabras en el Romancero constituyan un índice de mayor «flexibilidad» en relación a la sintaxis moderna, ni de que apunten a un estado intermedio de evolución sintáctica entre los patrones latinos y los del español moderno. Al considerar la diacronía sintáctica del español, observamos que el orden básico Sujeto-Verbo-Objeto (en adelante, SVO) ya es prevalente en la lengua antigua, y había sido fijado varios siglos antes de la época en que comenzaron a circular los primeros romances. Este es el orden que Keniston, en su ya clásico estudio (1937: 5), considera normal en la sintaxis castellana del siglo XVI<sup>97</sup>. Por ello, al lado de las inversiones arriba ilustradas, encontramos en el Romancero multitud de construcciones que siguen el orden básico, especialmente cuando en la primera parte del verso, no sujeta al asonante, se da un contexto neutral, en el que no intervienen razones rítmicas o discursivas que promuevan su alteración. Veamos algunos ejemplos de complementos diversos en posición posverbal:

hoy no tengo *una almena* que pueda decir que es mía

(CS, 3)

Las bodas fueron *en Burgos*, las tornabodas en Salas

(CS, 10)

Así razona *con ellos* como si vivos hablasen

(CS, 12)

Mandastes *las vuestras tierras a quien* se vos antojara

(CS, 15)

no matara *a sus sobrinos*, los siete infantes de Lara,  
ni vendiera *sus cabezas al moro* que las llevaba.

(DR, 49)

Consideraciones similares pueden aplicarse a tiempos compuestos, perífrasis bipredicativas y frases atributivas:

Y *mandó juntar* los suyos, de esta suerte les habló

(CS, 6)

y el uno *era bastardo*; ése que bastardo era

(CS, 14)

pues de aquella torre mocha una vira me *han tirado*

(CS, 17)

————— 900 —————

Cartas le  *fueron venidas* que Alhama *era ganada*

(CS, 39)

que yo *soy una morica* venida de allende el mar

(CS, 49)

Al igual que en el Romancero, en el CMC, cuando no existen razones rítmicas o pragmáticas que lo exijan, el orden normal es aquél en el que los complementos siguen al verbo, el atributo a la cópula, y la forma no personal a la personal. Por ello, generalmente encontramos el orden básico en el primer octosílabo, al no quedar éste sometido al asonante (aunque el orden básico, claro está, también puede aparecer en el verso rimado):

e aquel que ge la diesse sopiese *vera palabra*  
que perderié *los averes* e más *los oios* de la cara

(CMC, 26-27)

todos *son exidos*, las puertas abiertas *han dexados*

(CMC, 461)

*Vino posar* sobre Alcoçer en un tan fuerte hogar

(CMC, 630)

ellos vinieron *a la noch* en Sogorve posar

(CMC, 644)

danle *grandes colpes* más mol' *pueden falsar*

(CMC, 713)

La lança *á quebrada*, al espada metio *en la mano*,

maguer de pie buenos golpes *va dando*

(CMC, 746-47)

enviólos *a Mio Cid* a Valençia dó está

(CMC, 1406)

«en esta heredad que vos yo *he ganada*»

(CMC, 1607)

non se *puede fartar* d'el, tántol' querié de corazón

(CMC, 2058)

Mucho *eran alegres* Diego e Fernando

(CMC, 2267)

La enorme frecuencia de construcciones invertidas al lado de otras que siguen el orden básico podría suscitar cierto escepticismo, en cuanto que -al menos estadísticamente- parece no existir una evidencia clara a favor de uno u otro tipo. En principio, podría argüirse que ambos órdenes son básicos o que co-ocurren en libre variación.

A menudo se constata, sin más cualificación, que el castellano primitivo permitía construcciones sintácticas insólitas en la lengua moderna. Con ello parece implicarse

que la sintaxis antigua tendría una mayor flexibilidad en la colocación de los elementos gramaticales. Por ejemplo, Menéndez Pidal (1968: 379), al referirse a las *Glosas Silenses*, escribe: «El uso latino del verbo al final de la frase continúa muy arraigado en nuestro período». Martín Alonso (1962: 81) llega a afirmar que «la sintaxis arcaica sigue muy dentro de la latina, con el verbo al final y el atributo, el objeto directo o el complemento adverbial antes del verbo...». Keniston (1937: 5), supone que las inversiones de complementos en el siglo XVI obedecen a la práctica individual del escritor (es decir, a su preferencia estilística), aunque a juzgar por el exhaustivo corpus de datos que presenta, el fenómeno es más bien excepcional en la prosa. Por último, Lapesa (1981: 217) indica que aunque en la sintaxis del CMC aparecen complementos en posición preverbal «poco a poco, los ejemplos de régimen antepuesto van haciéndose menos frecuentes». Este tipo de aseveraciones contribuye a crear la impresión de que el orden lineal de la lengua antigua representaría una etapa evolutiva intermedia entre el latín y el español moderno. A continuación demostraremos que esta hipótesis, aunque atractiva, es incorrecta, puesto que se basa en la suposición de que un texto literario reproduce con fidelidad las estructuras del habla ordinaria. Específicamente, y para reducir al mínimo cualquier consideración estilística, aportaremos evidencia de tipo no literario que sugiere que el orden básico actual ya estaba establecido en la lengua antigua. Pero primero, creemos oportuno realizar un breve «*excursus*» en la diacronía del castellano, con el fin de dotar a nuestro argumento de la debida perspectiva histórica.

En general, los lingüistas históricos de las lenguas románicas concuerdan en que la aparición de un orden de palabras relativamente fijo en el latín vulgar tuvo su origen en la erosión del paradigma flexivo de un estadio anterior de la lengua. El rico sistema de desinencias casuales del latín del período clásico permitía una enorme libertad en la ordenación lineal de los constituyentes gramaticales (aunque el verbo generalmente iba colocado al final de la oración), sin que ello causara ambigüedad semántica.

A consecuencia de la notoria simplificación de la morfología flexiva, la gran mayoría de las lenguas románicas concurren en un orden de palabras relativamente fijo, en el que los constituyentes gramaticales primarios se sujetan al esquema secuencial SVO, es decir, donde el sujeto precede linealmente al verbo, y éste a sus complementos. Lapesa (1982: 70) señala que «al final de la época imperial este orden se abría camino incluso en la lengua escrita...» y concluye que en el español arcaico «dominaba ya el orden en que el regente precede al régimen...» (217)

La existencia del orden básico SVO en la Alta Edad Media viene corroborado por la evidencia indirecta del latín medieval. Un curioso

rasgo de esta variedad de latín es que el orden de palabras romántico se desliza subrepticamente en su sintaxis. Este tipo de «errores» espontáneos aportan una evidencia lingüística inestimable puesto que reflejan la influencia que el orden básico de la lengua vulgar ejercía sobre la escrita. Los testimonios más antiguos (en especial los documentos jurídicos), escritos en bajo latín medieval, muestran un orden básico típicamente románico. Así, en el texto de la fundación de la iglesia de Valpuesta, provincia de Burgos, del giro 804 (Gifford y Hodcroft 1959: 21) encontramos: «Ego

Ihohannes episcopus sic ueni *in locum* que uocitant *Ualle Conposita*, et inueni *ibi egleſia deserta* et feci *ibi fita sub regimine domino Adefonso* principe Obetau, et construxi uel confirmabi *ipsam egleſia in ipso loco* et feci *ibi presuras cum meos gasalianes...*» En otro documento de la misma iglesia, del año 940: «Ego Didacus episcopus hedificaui *casas in Uilla Merosa*, in solares de meo tio Fradulfo episcopo, et cooperui *eclesias* et plantaui *uineas* et confirmaui *agros et ortales...*» (Gifford y Hodcroft 1959: 23). En las *Glosas Emilianenses*, que datan del siglo X o quizá de comienzos del XI: «equal duenno tienet ela mandatjone cono Parre, cono Spiritu Sancto...» (Menéndez Pidal 1968: 7) En un diploma notarial del siglo XI: «Et quando dedit domno Migael Citiz *ila casa ad illo abate*, ille iacente *in suo lecto...* et prendiderunt *suo clérigo ad sua barba*, et souarunt *illum* et iactarunt *eum in terra ad te suos pedes de illo abate*» (Alonso 1962: 84). Y en otro diploma del mismo siglo: «et uendimus eo Gómez Diaz et uxor Ostrozi *ad tibi Sancio convite et uxor tua Urraka cometissa...*» (Alonso, 1962: 85).

En los documentos notariales de finales del siglo XII escritos en lengua romance, encontramos casi invariablemente los complementos en posición posverbal. Esta evidencia es altamente significativa puesto que algunos investigadores opinan que el CMC fue compuesto precisamente durante este período (Deyermond 1971: 45). El orden básico del español actual aparece, por ejemplo, en un documento de la provincia de Toledo, del año 1191: «E ego don Pedro Alpollechen otorgo esta heredad a estos pobladores & a sos Pillos & a sos nietos...» (Gifford y Hodcroft, 1959: 30). Y en otro documento de la provincia de Palencia, del año 1206: «Sabida cosa fue, que don García Ezquerra destino toda sua fazienda en mano de don Martin de Leforin & de su sobrina dona Toda...»

(Gifford y Hodcroft, 1959: 31). El orden de palabras que muestran estos documentos debía ser muy similar al que imperaba en la lengua ordinaria del período. Si no fuese así, resultaría difícil explicar su aparición, ya que no existen razones métricas, ni tampoco pueden aducirse móviles estilísticos o estéticos de consideración.

Volvamos ahora a la sintaxis del Romancero y a la situación lingüística y socio-cultural que rodea a los romances. Hemos sugerido que las inversiones del orden de palabras tienen su origen en dos requisitos pragmáticos de carácter autónomo: el métrico y el discursivo. El primero pertenece al área de la pragmática retórica. Su misión es facilitar las pautas prosódicas del verso, y su naturaleza es inherentemente *textual*. El segundo viene determinado por los principios pragmáticos que afectan la sintaxis de una lengua en el contexto comunicativo oral que se establece entre el cantor y el oyente. La lengua de los romances aprovecha estos principios para asegurar el efecto emocional de la historia que se narra. Las inversiones así motivadas sirven de apoyo a la escenificación del suceso narrado, incrementando el dramatismo con que se presentan ciertos elementos prominentes en la estructura narrativa. Se trata, por lo tanto, de un recurso esencialmente *contextual*.

Ya hemos aludido brevemente a las modificaciones del orden de palabras determinadas por factores prosódicos, sobre todo por la adaptación al asonante. El mecanismo consiste en colocar al final del verso rimado el elemento léxico cuyas sílabas finales contienen la secuencia vocálica adecuada a la rima. La supeditación de la sintaxis a la rima constituye una convención métrica extensivamente usada tanto en el Romancero como en el CMC. Menéndez Pidal (1968: 381) ya se percató de este

fenómeno cuando al analizar el orden envolvente en una frase atributiva en el CMC, observa que «parece ya principalmente debida a las necesidades del asonante».

En general los romances contienen una sola asonancia, aunque con cierta frecuencia se dan dos o tres series asonánticas distintas (Smith, 1964: 27). No obstante, ciertas pautas asonantes se usan con mucho más frecuencia que otras. Naturalmente, no es accidental que los tipos de asonancia más característicos de los romances coincidan con la secuencia fónica final de las formas de ciertos tiempos verbales ampliamente usados en el Romancero. Prácticamente

————— 902 —————

todas las combinaciones posibles de vocales en secuencias métricas iámbicas o trocaicas están representadas en el conjunto de las configuraciones fónicas del paradigma verbal del español. Por ejemplo, la rima en **-á** se identifica con el infinitivo de los verbos de la primera conjugación y con la gran mayoría de las formas de futuro; **-é/í** y **-(i)ó** con la primera y tercera personas del pretérito simple, respectivamente; **á-o** e **í-o** con los participios de pasado; **á-a** e **í-a** con las formas del imperfecto y el condicional, y así sucesivamente. Un ejemplo notable del sometimiento de la sintaxis al asonante es el «Romance de don Rodrigo», en el que la pauta asonántica se apoya masivamente en las formas del imperfecto de indicativo, originando una sucesión casi ininterrumpida de inversiones, como podemos observar en los dos fragmentos siguientes del citado romance<sup>98</sup>:

Rodrigo deja sus tiendas y *del real* se salía;  
solo va el desventurado que no lleva compañía.  
El caballo de cansado ya *mudar* no se podía;  
camina por donde quiere que no le estorba la vía.  
El rey va tan desmayado que *sentido* no tenía;  
muerto va de sed y hambre que *de verle* era mancilla,  
iba tan tinto de sangre que *una brasa* parecía.  
.....  
Mira por sus capitanes que *ninguno* parecía;  
mira el campo tinto en sangre la cual *arroyos* corría  
El triste, de ver aquesto, *gran mancilla* en sí tenía:  
llorando de los sus ojos *de esta manera* decía:  
Ayer era rey de España, hoy no lo soy de una villa;  
ayer, villas y castillos, hoy *ninguno* poseía;  
ayer tenía criados, hoy *ninguno* me servía

(CS, 3)

Consideremos a continuación el tipo de inversiones motivadas exclusivamente por factores contextuales. Lingüísticamente, son las más interesantes, puesto que reflejan la adecuación de la sintaxis de un romance a los principios pragmáticos que gobiernan el acto comunicativo. Nos limitaremos a las construcciones en las que aparecen uno o más complementos en posición preverbal. Procede comenzar con unas consideraciones lingüísticas muy generales sobre el orden de palabras en español y las condiciones contextuales que pueden modificarlo.

Es un hecho ampliamente constatado que las lenguas del mundo tienden a organizar el orden de los constituyentes sintácticos en la frase oracional de acuerdo a un número muy limitado de parámetros universales. Estos parámetros definen el orden básico de las lenguas y aportan uno de los criterios más relevantes en su clasificación tipológica (Comrie 1981: 80-passim). El español, en particular, pertenece a un numeroso grupo de lenguas que se sujetan al parámetro SVO.

De entre las seis combinaciones posibles de las variables S, V y O, la gran mayoría de las lenguas conocidas se adscriben a los órdenes SOV, SVO, y VSO (Comrie 1981: 32). Nótese que en los tres, el sujeto, que normalmente se identifica con la información conocida o presupuesta por el hablante, precede linealmente al objeto, el cual suele coincidir con la información nueva que se predica del sujeto. Esta tendencia de las lenguas a contraer ciertos órdenes básicos determina dos y no otros, se explica como la manifestación lingüística de la psicología humana en el intento de establecer una coherencia lógica en el discurso (cf. Silva-Corvalán 1984).

El enlace textual parece responder a un principio psicolingüístico de gran generalidad. En el intercambio comunicativo, la descodificación del mensaje es cognoscitivamente más fácil cuando se da una progresión secuencial de la información compartida por hablante y oyente (el tópico del discurso), a la información desconocida (aquella que el hablante introduce por primera vez en el mundo del discurso). Según este principio, si un complemento constituye el tópico del discurso, entonces debe aparecer en primer término en la oración Silva-Corvalán (1984: 6) indica que cuando un complemento «representa la información más conocida en la oración, ya sea porque su referente ha sido evocado o inferido, se lo coloca en posición inicial...». Desde el punto de vista semántico, el complemento topicalizado se interpreta generalmente como el referente del cual se está hablando (cf. Contreras 1976; Súnier 1982; Silva Corvalán 1983, 1984).

Hemos establecido que el orden básico del español se sujeta al parámetro SVO<sup>99</sup>. En la gramática tradicional ya se apunta que ciertos rasgos estilísticos y contextuales pueden producir las inversiones del orden lineal (Real Academia 1982: 394). Keniston (1938: 8) justifica el orden envolvente como el resultado de la carga «emocional» del discurso. Por su parte, Gili Gaya (1973: 85) sugiere que «la anteposición de un elemento cualquiera supone siempre la condensación en él del interés del que habla». Sin embargo, en el análisis tradicional a menudo se alude a la gran «libertad» o «flexibilidad» de nuestra lengua en la colocación de los constituyentes gramaticales,

sobre todo en comparación con otras lenguas (Keniston 1973: 8; Real Academia 1982: 393). Recientemente, algunos lingüistas han puesto de relieve que esta libertad es sólo aparente y que el orden de palabras en español está, en realidad, fuertemente restringido (Contreras 1976; Súnier 1982). Las restricciones al orden lineal quedan en evidencia cuando se consideran los factores contextuales que rigen el intercambio de información en el habla diaria. La oración simple **El jurado le dio el premio a María** (orden básico), es pragmáticamente adecuada si responde a una pregunta del tipo: **¿Qué ocurrió?** o **¿Qué hizo el jurado?**, pero no es aceptable como respuesta a las preguntas: **¿Qué ocurre con María?** o **¿A quién le dieron el premio?**, en cuyo caso las respuestas pragmáticamente apropiadas serían enunciados como: **A María le dio el premio el jurado** y **El premio se lo dieron a María**, respectivamente. Estas y otras razones, llevan a Contreras (1976: 5) a afirmar que en español «the speaker does not have entire freedom, then, in selecting a certain word order...» Y Silva-Corvalán (1984:16) también concluye: «el orden de palabras en español no es libre sino controlado por factores semántico-pragmáticos».

En dos estudios fundamentales, Silva Corvalán (1983, 1984) ha formulado las condiciones pragmáticas específicas que rigen en español la aparición de complementos en posición preverbal. De entre estas condiciones cabe destacar dos: (i) cuando un complemento constituye el tópico del discurso (porque ha sido mencionado con anterioridad) y recae en él, por lo tanto, el requisito de coherencia o de enlace textual, como en **El premio se lo dieron a María** (donde se sobreentiende que *El premio* ha sido introducido antes en el discurso); y (ii) cuando el elemento topicalizado representa a un referente sorprendente o contrario a lo esperado: **¡El primer premio le dio el jurado a María!**, en cuyo caso el complemento puede o no transmitir información conocida (cf. Silva-Corvalán 1983: 133).

Bajo estas dos condiciones, el complemento preverbal contribuye a resaltar una serie de inferencias o presuposiciones que determinan en parte la interpretación de un enunciado. Así, la frase: **A Ramón López te lo voy a presentar**, sería pragmáticamente inapropiada, si yo quiero anunciar a un interlocutor mi deseo de que conozca a mi amigo Ramón López, del cual nunca hemos hablado antes. En virtud de (i), el complemento preverbal se interpreta como un referente que ya ha sido mencionado anteriormente, inferencia que no se produce en: **Te voy a presentar a Ramón López**. Del mismo modo, la colocación preverbal de un referente que se percibe como sorprendente o contrario a lo esperado, posee una carga emocional muy peculiar en: **¡Cien dólares querían cobrarme por la camisa!** que falta en: **Querían cobrarme cien dólares por la camisa**.

Existen, además, ciertos hechos prosódicos de alta significación que son concomitantes al orden de palabras. En español, la frase enunciativa alcanza su cima entonatoria en la sílaba acentuada del primer constituyente, y después, la entonación desciende gradualmente hasta caer hacia el final del grupo fónico (Navarro Tomás 1977: 209-10). Silva-Corvalán (1984) observa que en el habla diaria de Chile ocurren pautas entonatorias similares en oraciones con complementos en posición preverbal. De su estudio se desprende que la prominencia entonatoria en las oraciones declarativas siempre es asignada al complemento que ocupa la posición preverbal. Si el complemento preverbal es el tópico del discurso, la curva entonatoria se ajusta a la pauta de la frase enunciativa. Si transmite información sorprendente o contraria a la esperada, su nivel de prominencia es todavía mayor, con un subsiguiente descenso

brusco del contorno melódico. El mantenimiento de la cima entonatoria al principio de la frase fónica enunciativa determina, en parte, la posición preverbal del complemento que el hablante desea resaltar. Por eso, se ha propuesto que el orden de palabras de los enunciados que denotan «emoción» en español está regido por el acento oracional (Keniston 1937: 4). La relación entre el orden envolvente y la entonación es tan directa que Silva-Corvalán (1984: 7) señala que «cuando un complemento objeto... por razones directamente relacionadas con el discurso requiere prominencia entonatoria, *debe ser colocado en posición preverbal*» (el énfasis es nuestro).

¿Cómo podemos aplicar todas estas consideraciones a la sintaxis de los romances? Ya hemos indicado que en la poesía no tradicional el orden envolvente suele utilizarse con el fin de obtener un determinado efecto estético. Esta poesía va dirigida esencialmente a una élite letrada que posee al menos un mínimo

————— 904 —————

conocimiento de las convenciones poéticas cultas. Su difusión queda circunscrita al medio impreso, cuya naturaleza es inherentemente *reincidente*: el lector puede volver a descodificar un texto tantas veces como lo desee. Por el contrario, esta singular relación entre escritor y lector, tan característica de la cultura impresa, está ausente en las manifestaciones artísticas de tipo oral (cf. Ong 1982). Existen indicios históricos y textuales sólidos de que el modo de difusión de los romances fue, al menos con anterioridad a las primeras impresiones y a los pliegos sueltos, esencialmente oral, es decir, inherentemente *inminente*: el romance se virtualizaba y adquiría su razón de ser cuando el cantor lo presentaba ante un público. Nuestra hipótesis es, por lo tanto, que en el contexto comunicativo directo en que discurría la actuación del cantor ante el público receptor, debieron ser operativos los principios pragmáticos que rigen la inversión del orden de palabras en el habla ordinaria.

Para situar esta hipótesis en una perspectiva histórica apropiada, cumple recordar de nuevo la relación evolutiva que parece enlazar a la épica con el período formativo de los romances y que, como señalábamos al principio, se manifiesta en la multiplicidad de rasgos temáticos y estilísticos coextensivos a los dos géneros. Para apoyar nuestro argumento sobre el origen pragmático del orden envolvente en el Romancero será necesario resaltar dos rasgos de enorme trascendencia en el proceso evolutivo que va de la épica a los primeros romances. El primero consiste en el contexto interaccional directo que obra entre el cantor y sus oyentes. El segundo está relacionado con la función básicamente noticiaria de los romances en su período formativo: un romance era primordialmente una historia; pero además esta historia poseía una estructura narrativa singular, en la que están conspicuamente ausentes ciertos elementos normalmente asociados con las narrativas de tipo oral.

Es preciso subrayar los tres elementos inmediatos que concurrieron en el proceso de divulgación de los primeros romances: a) el cantor; b) la historia que se narra; y c) los oyentes que asisten a la actuación del cantor (cf. Gilman 1972: 154). Inherente al modo de difusión oral es el contacto directo entre el cantor y el público. A diferencia de la interacción comunicativa del habla diaria, este contacto es lingüísticamente unidireccional: el público es un interlocutor esencialmente pasivo, aunque puede mostrar su agrado o desaprobación hacia la actuación del cantor.

La motivación pragmática del orden envolvente se remonta al modo de difusión de los cantares de gesta. La transmisión de éstos fue predominantemente oral, si bien existen entre los estudiosos diferencias en torno al grado de oralidad de los textos que han llegado hasta nosotros (cf. Chaplin 1976). Los cantares de gesta eran presentados ante un público en un contexto comunicativo directo. Señala Ong (1982: 68) que las culturas orales (es decir, aquéllas en las que el conocimiento se transmite de forma predominantemente o exclusivamente oral) «retain enough oral residue to remain significantly word-attentive in a person-interactive context (the type of oral context)...». En estas circunstancias propicias, la manipulación del orden de palabras dotaría al juglar épico de un recurso lingüístico de primer orden para inculcar un efecto emotivo especial a ciertos puntos de su narración. En efecto, sería sorprendente que, en vista de las limitaciones que impone la interacción directa del contexto oral (en contraposición al medio escrito), el juglar no hubiera recurrido a las posibilidades expresivas que a su disposición ponía el código pragmático de la lengua. Es razonable concluir, pues, que esta práctica persistió en el proceso de eclosión de los primeros romances.

Menéndez Pidal (1974: 120) sugiere que en el período de decadencia de la épica «el público más general siguió escuchando con fiel interés a los juglares que venían a recitarle las tardías refundiciones de los viejos poemas». Y presenta el siguiente escenario en la transición a los primeros romances: «Los oyentes se hacían repetir el pasaje más atractivo del poema que el juglar les cantaba; lo aprendían de memoria, y al cantarlo ellos a su vez, lo popularizaban, formando un canto aparte, independiente del conjunto: un romance» (1974: 121). A pesar de la masiva impresión de romances en forma de pliegos sueltos a finales del siglo XV, y de la labor recolectora de los grandes **Cancioneros**, el proceso de transmisión oral debió ser prevalente, como lo demuestra el hecho de que la supervivencia del género hasta la modernidad no haya dependido crucialmente de la tradición escrita (cf. Catalán 1959; Cid 1979). Además, un romance era a la vez entretenimiento público y vehículo

transmisor del acervo histórico-cultural, una especie de historiografía popular. Menéndez Pidal (1957: 321) resalta esta función en el período de decadencia de los cantares de gesta «por estos romances continuó una buena parte de las materias de antiguas gestas constituyendo un solaz público... el pueblo se divierte a sí mismo cantando romances en sus fiestas, sin o con el concurso de cantores de profesión...».

La importancia de la función noticiera de los romances ha sido frecuentemente soslayada<sup>100</sup>. Lo significativo aquí es que un romance contiene estructura narrativa; en él se relata una historia o un suceso. Clarke (1961: 16) señala que «the earliest meaning of romance as designating a literary genre... seems to have been simply "story" or "tale"». Según Labov y Waleztky (1967), en las narrativas orales el componente central (es decir, el nudo de la historia) va sistemáticamente apoyado de un conjunto de formantes complementarios de gran importancia en la estructura narrativa, como el «orientativo» (la parte introductoria), el «resolutivo» (la parte final), y el «evaluativo» (evaluaciones o comentarios del narrador sobre algún elemento de su narración). A diferencia de las narrativas orales del habla ordinaria, la tendencia de los romances al fragmentarismo en la estructura narrativa (es decir, a los comienzos «*ex abrupto*» y los

finales truncos, cf. Menéndez Pidal 1953, Tomo I: 71-74) reducen al mínimo o anulan por completo los dos primeros formantes. Deyermond (1971: 128) escribe: «Most ballads begin in the middle of the action, without explaining the background, and many of them end before the story has been fully worked out». Además, el componente «evaluativo» parece que fue inexistente: es de suponer que un cantor no realizaría intromisiones evaluativas propias en la narración (al menos no tenemos evidencia alguna de que haya existido tal práctica). Desprovista de estos elementos de apoyo estructural, la narrativa del romance debe recurrir a métodos alternativos que compensen su ausencia. Lapesa (1967: 19), caracteriza felizmente la pericia comunicativa de los antiguos juglares al señalar que «hacían con la situación y desarrollo temporales de los hechos lo que los operadores de cine hacen hoy con imágenes y espacios mediante el juego de primeros planos».

El contexto comunicativo oral en el que se desarrolla un romance exige del cantor una rápida y efectiva contextualización del relato, sobre todo si todavía no es conocido por los oyentes. En este caso, el público debe procesar no sólo una apreciable cantidad de información (que depende, claro está, de la longitud del romance) en un tiempo relativamente limitado, sino que la misma estructura narrativa prototípica del romance le obliga a realizar un apreciable número de inferencias. La consabida proclividad de los romances a las aperturas abruptas y los finales truncos obliga al cantor a presentar con gran economía el núcleo central de la historia narrada, sin que esta tarea sea estorbada por preámbulos o epílogos innecesarios que únicamente causarían la distracción o el tedio del público. Como escribe Smith (1964: 35): «A poem which is to be recited or sung must communicate its sense immediately, since there can be no pause for thought and no turning back the page». Las inversiones sintácticas contribuyen precisamente a cumplir esta función.

Existen, además, otras presiones de tipo comunicativo que operan en el contexto en que se virtualiza un romance, y que exigen la máxima economía en la transmisión del suceso narrado. De entre los recursos lingüísticos que el cantor tiene a su disposición, el orden envolvente y la estructura entonatoria adecuada representan elementos de primer orden en su actuación. El éxito del cantor no depende tanto del suceso que narra, como de su pericia verbal al transmitir esa información con la mayor efectividad. Y ésta se refleja en la capacidad de involucrar emocionalmente a sus oyentes. El código pragmático de una lengua cumple la función de alcanzar la óptima adecuación de las estructuras gramaticales a la interacción comunicativa. En los romances se utiliza este código para dar relieve a ciertos elementos informativos importantes. De acuerdo con la estructura entonatoria y las condiciones (i) y (ii) citadas arriba, la colocación de un complemento en posición preverbal posee la virtud de atraer hacia él la atención del oyente, puesto que éste lo interpreta como el elemento de mayor prominencia en la oración.

A veces, la condición (i) se cumple en un romance en virtud de que un referente ha sido introducido con anterioridad en el discurso. En el siguiente fragmento:

casaste con Jimena Gómez, hija del conde Lozano,  
*con ella* hubiste dineros, conmigo hubieras estado

el complemento circunstancial *con ella* es el tópico, y por ello va colocado en posición preverbal. Con ello se transfiere prominencia semántica y acentual a este referente y no, por ejemplo, al beneficio económico que la persona a la que se dirige el cantor ha obtenido de su unión con Jimena, en cuyo caso lo pragmáticamente efectivo sería colocar *dineros* en posición preverbal.

Otras veces, encontramos complementos topicalizados que no han sido mencionados anteriormente en el romance, pero que contraen alguna relación semántica con otros elementos léxicos que sí lo fueron. Con ello se evitan repeticiones innecesarias, incrementándose la agilidad narrativa sin merma en la transmisión de información. Por ejemplo, en un romance del ciclo de Don Rodrigo:

*Las armas* lleva abolladas que eran de gran pedrería;  
*la espada* lleva hecha sierra de los golpes que tenía

(CS, 3)

la posición preverbal de *las armas* y *la espada* produce la impresión de que ya han sido introducidas por el cantor con anterioridad. En realidad no es así, pero en el discurso precedente se mencionan referentes que pertenecen al mismo campo semántico: la enconada batalla del Guadalete, la solitaria retirada de Don Rodrigo después del aniquilamiento de sus tropas, etc.

Es lógico suponer que cuando el cantor deseaba presentar un complemento como referente sorpresivo en la narración, elevaría sobremanera la entonación del elemento preverbal con el fin de explotar al máximo el efecto dramático o emocional en su público. Podemos imaginar este efecto en uno de los romances que versan sobre el cerco de Zamora:

« ¡Rey don Sancho, rey don Sancho no digas que no te aviso  
que *de dentro de Zamora un alevoso* ha salido!  
Llámase Vellido Dolfos, hijo de Dolfos Vellido;  
*cuatro traiciones* ha hecho y con ésta serán cinco.

Si *gran traidor* fue su padre *mayor traidor* es el hijo.  
Gritos dan en el real ¡A *don Sancho* han malherido!  
¡Muerto le ha Vellido Dolfos gran traición ha cometido!»

(CS, 17)

Pero los casos más notables del orden envolvente se dan, en nuestra opinión, en la aperturas abruptas tan comunes en los romances. Las construcciones topicalizadas se usan con gran maestría al comienzo de la narrativa con el fin de crear la ilusión en el público de que ya está familiarizado con un detalle que el cantor considera prominente. Se trata de resaltar la importancia de un lugar, una fecha, una situación, el estado físico o psíquico de un personaje, y así sucesivamente. La focalización de un detalle relevante al comienzo de la actuación es crucial, sobre todo cuando el objetivo es lograr que el público se identifique de inmediato con la historia que se va a relatar, y tiene su expresión en la típica economía narrativa de la presentación inicial de un romance, como puede apreciarse en las siguientes aperturas:

*En Ceuta* está don Julián en Ceuta la bien nombrada

(CS, 1)

*En Burgos* está el buen rey asentando a su yantar

(CS, 25)

*En París*, está doña Alda la esposa de don Roldán

(CS, 44)

*Domingo* era de Ramos la Pasión quieren decir

(CS, 42)

*Tres Cortes* armara el rey todas tres a una sazón...  
*Treinta días* da de plazo treinta días que más no

(CS, 24)

*Preso* está Fernán González, el gran conde de Castilla

(CS, 7)

*Doliente* estaba, doliente, ese buen rey don Fernando

(CS, 14)

*Cercada* tiene a Baeza ese arráez Abdala Mir

(CS, 27)

A *caza* iban, a caza los cazadores del rey

(CS, 63)

En todas ellas, los complementos preverbiales cumplen el papel de presentar ágilmente ciertos detalles informativos fundamentales en la escenificación del romance. De acuerdo con (i) y (i i), el término topicalizado actúa como apoyo informativo de los sucesos que el cantor se dispone a relatar, o transmite la carga afectiva (sorpresa, admiración, sentimiento, etc.) destinada a captar la atención del oyente. Todos estos factores apoyan la rápida contextualización, al tiempo que involucran al oyente emocionalmente en la narración. La conversión de estas aperturas al orden básico daría como resultado la pérdida de su efecto emocional. El comienzo se tornaría insípido, anodino: «Don Julián está en Ceuta»; «El buen rey está en Burgos», «Fernán González está preso», etc. En una palabra, formarían enunciados poco efectivos o inaceptables en la «gramática» de la actuación. El cantor conoce, como cualquier hablante, el código pragmático de la lengua, y lo maneja con suma maestría para suscitar diversas reacciones subjetivas en sus oyentes. Es precisamente en la interacción entre el cantor y el oyente donde debe buscarse el origen de este tipo de inversiones sintácticas en el Romancero.

Para finalizar, unas palabras sobre el orden envolvente en construcciones perifrásticas y atributivas. Hay alguna evidencia de que este orden, sobre todo cuando no median consideraciones métricas, también estaba determinado por razones pragmáticas (aunque cabe la posibilidad de que se tratara de arcaísmos sintácticos en el sentido que sugiere Alvar 1970). En la prosa del siglo XVI apenas se da este tipo de inversiones. Keniston (1937:105) señala que, en las raras ocasiones en que un participio se antepone a la forma verbal conjugada: «it reflects the impulse to begin the breath-group with a strongly stressed word; in subordinate clauses it has become a stylistic device».

En conclusión, la forma de divulgación oral del Romancero parece determinar en gran medida su sintaxis. El fenómeno no es exclusivo de la poesía narrativa tradicional castellana, sino que tiene paralelos en la de otras culturas. Por ejemplo, Walter Ong (1982: 64) menciona el trabajo de Francesco Antinucci, quien observa que en la poesía oral de Somalia en ciertos casos sólo se dan con regularidad dos tipos de estructuras sintácticas de entre muchas otras posibles. De hecho, existe también otro tipo de evidencia interna que demuestra que la oralidad determina otros rasgos gramaticales de la lengua del Romancero. Así, se ha propuesto en varios estudios (Lapesa 1961, 1967; Szertics 1974; Gilman 1972) que el contexto comunicativo inminente en que se produce la actuación del cantor es el origen de la aparición sistemática de ciertas pautas morfosintácticas en detrimento de otras, como en el caso de la substitución de formas verbales del presente por las del pasado o la preferencia del demostrativo al artículo como elemento actualizador.

## OBRAS CITADAS

Alonso, Martín. 1962. *Evolución sintáctica del español*. Madrid: Aguilar

- Alvar, Manuel. 1974. *El Romancero: tradición y pervivencia* (2ª edición). Barcelona: Planeta.
- Armistead, Samuel G. 1984. «Current Trends in Romancero Research». *La Corónica* 13.1: 23-26.
- Beatie, Bruce A. 1964. «Oral-traditional Composition in the Spanish Romancero». *Journal of the Folklore Institute* 1: 92-223.
- Carrera de la Red, Micaela. 1983. «El orden de palabras en un texto latino alto-medieval. Posible conexión con algunas teorías de la lingüística histórica». *Revista Española de Lingüística* 13.1: 63-89.
- Catalán, Diego. 1959. «El "motivo" y la "variación" en la transmisión tradicional del Romancero». *Bulletin Hispanique* 56.2-3: 149-82.
- Cid, José Antonio. 1979. «Recolección moderna y teoría de la transmisión oral: *El traidor Marquillos*, cuatro siglos de vida latente». En Sánchez Romeralo et al. (eds.), *El Romancero hoy: nuevas fronteras*, (Tomo II: *Romancero y poesía oral*). Madrid: Gredos, 281-359.
- Clarke, Dorothy C. 1961. «The Marqués de Santillana and the Spanish Ballad Problem». *Modern Philology* 59: 13-24.
- Comrie, B. 1981. *Language Universals and Linguistic Typology*. Chicago: The Univ. of Chicago Press.
- Contreras, Heles. 1976. *A Theory of Word Order with Special Reference to Spanish*. New York: NorthHolland.
- Chaplin, Margaret. 1976. «Oral-Formulaic Style in the Epic: A Progress Report». En A. D. Deyermond, *Medieval Hispanic Studies Presented to Rita Hamilton*.

————— 908 —————

Londres: Tamesis Books Limited, 11-20.

Chomsky, Noam. 1965. *Aspects of the Theory of Syntax*. Cambridge, MA: The MIT Press.

De Chasca, Edmund 1968. *Registro de fórmulas verbales en el Cantar de Mio Cid*. Iowa City: U of Iowa Press.

De Stéfano, Luciana. 1966. *La sociedad estamental de la Baja Edad Media española a la luz de la literatura de la época*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.

Deyermond, A. D. 1971. *A Literary History of Spain: The Middle Ages*. New York: Barnes & Noble Inc.

- Díaz Roig, Mercedes (ed.). 1976a. *El Romancero viejo*. Madrid: Cátedra.
- . 1976b. *El Romancero y la lírica popular moderna*. México D. F.: El Colegio de México.
- D'Introno, Francesco. 1979. *Sintaxis transformacional del español*. Madrid: Cátedra.
- Gifford, D. J. y F. W. Hodcroft. 1959. *Textos lingüísticos del Medioevo español*. Oxford: The Dolphin Book Co. Ltd.
- Gili Gaya, S. 1961. *Curso superior de sintaxis española*. Barcelona: Vox
- Gilman, Stephen. 1961. Tiempo y formas temporales en el «Poema del Cid». Madrid.
- . 1972. «On Romancero as a Poetic Language». En Razel Pincus Sigel y Gonzalo Sobejano, *Homenaje a Casaldueño: crítica y poesía*. Madrid: Gredos, 151-60.
- Jaeggli, Osvaldo. 1982. *Topics in Romance Syntax*. Dordrecht: Foris.
- Keniston, Hayward 1938. *The Syntax of Castilian Prose: The Sixteenth Century*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Labov, W. y J. Waletzky. 1967. «Oral Versions of Personal Experience». En J. Helm (ed.), *Essays on the Verbal and Visual Arts*. Proceedings of the American Ethnological Society. Seattle: University of Washington Press, 12-44.
- Lapesa, Rafael 1961. «Del demostrativo al artículo». NRFH 15: 36-44.
- . 1967. *De la Edad Media a nuestros días*. Madrid: Gredos.
- . 1981. *Historia de la Lengua española* (9ª edición). Madrid: Gredos.
- Menéndez Pidal, Ramón 1953. *Romancero Hispánico* (2 tomos). Madrid: Espasa-Calpe,
- . 1957. *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas* (6ª edición). Madrid: Instituto de Estudios Políticos.
- . 1968. *Orígenes del español* (6ª edición). Madrid: Espasa-Calpe.
- . 1974 (reimpresión.) *La epopeya castellana a través de la literatura española*. Madrid: Espasa-Calpe (Colección Austral).
- Michael, Ian (ed.). 1980. *Poema de Mio Cid*. Madrid: Castalia.
- Mirrer, Louise. 1987. «The Characteristic Patterning of Romancero Language: Some Notes on Tense and Aspect in the Romances Viejos». *Hispanic Review* 55.4: 441-61.
- Ong, W. J. 1981. *Orality and Literacy*. London: Methuen.

Real Academia Española. 1982. *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa-Calpe.

Silva-Corvalán, Carmen. 1983. «On the Interaction of Word Order and Intonation: Some OV Constructions in Spanish». En Flora Klein-Andreu (ed.) *Discourse Perspectives in Syntax*. New York: Academic Press, 117-40.

———. 1984. «Topicalización y pragmática en español». *Revista Española de Lingüística* 14.1: 1-19.

Smith, C. Cohn (ed.). 1964. *Spanish Ballads*. Oxford: Pergamon Press.

Súñer, Margarita. 1982. *Syntax and Semantics of Spanish Presentational Sentence-Types*. Washington D. C.: Georgetown University Press.

Szertics, Joseph. 1974. *Tiempo y verbo en el Romancero viejo*. (2ª edición) Madrid.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)



**editorial del cardo**