

Datos de la estructura formulística de los romances tradicionales modernos

M^a Teresa Cáceres Lorenzo
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

1. Introducción

En las últimas décadas, los recopiladores romancísticos han recorrido diferentes regiones del mundo hispánico (Armistead 1979, 1986 y 1989; Piñero y Atero 1987) y han conseguido acumular un gran número de versiones y de variantes que convierten a algunas zonas geográficas en modelos fehacientes a la hora de hablar de la pervivencia del romancero de tradición moderna en el ámbito hispánico.

Una de estas regiones es el Archipiélago Canario (Piñero y Atero 1987: 35), que puede definirse como una región conservadora al igual que la de América o la sefardí; pero esta tradición canaria es, a la vez, un recuerdo vivo porque los romances siguen usándose en la vida social de los isleños con una finalidad lúdica y festiva (Alvar 1974, Trapero 1982 y 1989, Cáceres Lorenzo 1995a).

Y, en este ámbito geográfico, hemos seleccionado los romances de Gran Canaria, cuya tradición romancística es muy abundante, por los 1.414 textos que recuerdan los romanceadores grancanarios.¹

¹ Gran Canaria posee tres obras fundamentales: *La flor de la marañuela*, publicada en 1969 por D. Catalán con un total de 61 versiones. Años más tarde, ve la luz el *Romancero de Gran Canaria I* y el *Romancero de Gran Canaria II*, editados por M. Trapero en los años ochenta.

Este *corpus* grancanario tiene características comunes con el resto de las Islas: rasgos arcaizantes, temas de preferencia no histórica, profusión de romances religiosos. A su vez, se nos muestra como una tradición con una personalidad propia (Trapero 1982).

Este rasgo diferenciador grancanario se encuentra en el modo de cantar los romances, ya que en esta Isla cada romance tiene su propia tonada musical, a la vez que no aparece el “responder” que se emplea como contestación del público cada varios octosílabos (Trapero 1990: 55). Tanto este acompañamiento musical de los romances como la preferencia de temas puede considerarse como una clara influencia de la España meridional (Piñero y Atero 1986: 28) o, en palabras de R. Menéndez Pidal (1973: 66), de la zona Sudeste de la Península cuyo núcleo central es Andalucía.

También, gracias a la función social que tienen los romances de cantos en Gran Canaria, la tradición romancística se renueva continuamente, y esto ha posibilitado estudiar romances tradicionales conocidos en todo el mundo hispánico, y otros de nueva creación.

Y, por último, como sucede con otras manifestaciones culturales isleñas, las conclusiones obtenidas para Gran Canaria pueden ser válidas para otros ámbitos hispánicos.

2. El estilo tradicional.

El lenguaje tradicional en el que se presentan los romances –según R. Menéndez Pidal (1968 y 1973)– se caracteriza por la búsqueda de un estilo que se puede definir por la esencialidad, la intensidad, la naturalidad, la intuición, la liricidad, el dramatismo y la impersonalidad, es decir, por la capacidad que tienen los transmisores de los romances de suprimir las partes menos expresivas, hasta crear un estilo seleccionado y rico en connotaciones expresivas para el público al que va destinado.

A estas peculiaridades hay que añadir las apuntadas por R. Lapesa (1982): la riqueza de fórmulas nemotécnicas, reiteraciones, escasez de encabalgamientos, usos lingüísticos arcaizantes, gran libertad sintáctica y uso anárquico de los tiempos verbales; y las más actuales que fijan sus miradas en el proceso de estructuración que es conocido por el romanceador tradicional, que ha memorizado la organización básica binaria (Sánchez Romeralo 1972, Díaz Roig 1986),

y que por medio del conocimiento de este estilo tradicional es capaz de construir nuevos romances con otros temas.

Esta simetría bilateral de octosílabos² forma lo que conocemos como fórmulas, que se encajan en el discurso para contar una historia y crear un texto fácil de memorizar y con finalidad estética (Zumthor 1991, Catalán 1997). Las fórmulas son las unidades básicas del lenguaje figurativo del romancero, que forman un vocabulario tradicional (Catalán 1984). La funcionalidad de estas unidades se debe a la posibilidad que tienen de cumplir una función gramatical dentro del romance, así como la de presentar una estructura iterativa.

El objetivo de esta investigación es conocer el uso que el romancero hace de las fórmulas como unidades que tienen un significado unitario necesario para el desarrollo de la intriga (Catalán 1984).³ Las fórmulas se convierten en el léxico poético tradicional del romancero, y se incluyen en el nivel figurativo y no en el verbal. Se pretende realizar este objetivo en el romancero tradicional moderno (Catalán 1984).

Para demostrar el uso de las fórmulas en dos romances canarios, se han seleccionado por su riqueza dos poemas narrativos grancanarios: "Las señas del marido" y "Duelo entre amigos". El primero aparece en la tradición moderna, y el último es de creación local, por lo que estamos ante dos romances distantes, ya que el primero aparece ya documentado en 1605 por Juan de Ribera (Díaz Roig 1979) y, por otro lado, el segundo relata un crimen que ocurrió en

² Los octosílabos coinciden con el grupo fónico medio mínimo del castellano, según T. Navarro Tomás en *Los poetas en sus versos. Desde Jorge Manrique a Gacia Lorca*. Barcelona: Ariel (1982: 35-65). Sus conclusiones afirman que este esquema se acomoda perfectamente a la tradición oral española por coincidir con el grupo mínimo del castellano, además de presentar en un conjunto reducido de sílabas una gran vivacidad tonal. Su utilización en obras de tipo tradicional corrobora esta afirmación. El romancero viejo y tradicional tiene como base métrica el verso de dieciséis sílabas, es decir, dos octosílabos; sin embargo, los romances vulgares y de pliego tienen la cuarteta como base métrica. Este rasgo sirve de base para las estructuras reiterativas y para muchas fórmulas con función gramatical, ya que la métrica influye decisivamente en la organización sintáctica y gramatical.

³ Es la exposición de una fábula que se desarrolla por el encadenamiento de las secuencias que constituyen el romance. Esta narración estéticamente presentada se manifiesta por medio del discurso, que puede manifestar por medio de varias formas de discurso un mismo segmento de intriga.

un pueblo grancanario en el siglo XIX, y que parece haberse transmitido oralmente.

3. Antecedentes.

En la década de los cincuenta, R. H. Webber (1951) cuantifica el uso de las fórmulas en el romancero viejo hispánico e inicia un estudio que no ha visto una continuación en el romancero tradicional moderno. En la actualidad, las afirmaciones de Webber se ven completadas a la luz de nuevas teorías y aportes sobre el romancero, como las de D. Catalán (1984, 1997), M. Díaz Roig (1986), J. Miletich (1976-1977, O. R. Ochrymowycz (1979), A. Sánchez Romeralo (1989). A su vez, la recopilación de nuevas versiones de tradición oral y moderna pide una nueva cuantificación.

A la luz de estos trabajos, partimos de la idea de que las fórmulas funcionan como unidades propias que cumplen una función gramatical en los poemas narrativos, que se estructuran en esquemas reiterativos: repeticiones, paralelismos y construcciones bimembres y trimembres. La denominación de “función gramatical”⁴ viene dada porque tienen la misma función que un adjetivo calificativo o una construcción adjetiva que llamaremos fórmula adjetiva; o poseen un valor adverbial porque están construidas por una oración subordinada adverbial de tipo comparativo, condicional o causal, o un complemento del verbo; o un verbo de tipo transitivo, en las fórmulas denominadas verbales; o un grupo de formas discursivas dedicadas al diálogo por medio de interrogativas y exclamativas; y, por último, las que consideramos fórmulas distributivas y copulativas, ya que están constituidas por oraciones coordinadas.

⁴ Todas las fórmulas, por encontrarse en el seno de un texto, desarrollan una función gramatical, y podemos encontrar ejemplos de todas ellas. Pero aquí no vamos a exponer todas las posibilidades existentes, sino tan solo las de aquellas funciones gramaticales que tienen importancia para las fórmulas, es decir, aquellas para las que la función que desempeñan es vital para comprender sus características, su formación, su naturaleza o su ubicación en el texto. En este sentido, las estructuras discursivas que cumplen funciones gramaticales y están estructuradas sobre modelos reiterativos utilizan muchas veces éstos para reforzar los esquemas sintácticos, por lo que la significación recae en ambas cuestiones, estructura y función: fórmulas adverbiales o distributivas construidas sobre paralelismos, fórmulas de acción elaboradas sobre repeticiones, etc.

4. Datos del uso de las fórmulas.

En los romances de la tradición moderna de Gran Canaria se han localizado estas cifras que nos ayudan a entender el uso que se hace de las fórmulas en los poemas narrativos:

PORCENTAJES FORMULARIOS	TOTAL	% DEL TOTAL	% DEL GRUPO
Con función gramatical	2441		
1. ADJETIVALES	116	4'76	
1.1. Construcciones adjetivales	52	2'13	44'82
1.2. Mediante una preposición	64	2'63	55'17
2. ADVERBIALES	639	26'26	
2.1. De modo	111	4'15	15'8
2.2. De lugar	196	8'05	30'67
2.3. De tiempo	207	8'5	32'39
2.4. De cantidad	39	1'6	6'1
2.5. Comparativas	36	1'47	5'63
2.6. Causales	33	1'35	5'16
2.7. Condicionales	27	1'1	4'22
3. VERBALES	313	12'45	
4. DE DIÁLOGO	185	7'6	
4.1. Exclamativas	93	3'82	49'73
4.2. Interrogativas	94	3'86	50'26
5. DISTRIBUTIVAS	91	3'74	
6. COPULATIVAS	1097	45'08	

Mediante el análisis de las fórmulas, que son el verdadero lenguaje del romancero, podemos también averiguar cómo se utilizan los verbos (Gilman 1961, Szertics 1967, Menéndez Pidal 1968, Lapesa 1982, Débax 1982, Cáceres Lorenzo 1995b y 1996) en el romancero tradicional moderno. Éste necesita de la alternancia verbal para conservar la rima o el paralelismo sobre el que tienen que construirse las historias romancísticas, y además facilita el gusto o la intención

del romancador de variar la forma externa y crear un estilo donde cada tiempo verbal corresponde a un punto de vista narrativo (Szertics 1967: 23). Por último, los sucesivos cambios verbales propician el intento de convertir al público de estos poemas narrativos en “copartícipes” de lo que se cuenta (Chevalier 1971).

5. Construcción formulística de los romances

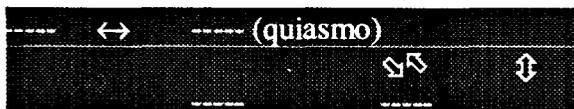
5.1. “Las señas del marido”

El primer ejemplo lo encontramos en el romance “Las señas del marido”. Este romance es muy popular en todo el territorio de habla hispánica (Menéndez Pidal 1968: 318-320, Benichou 1968: 228-234, Díaz Roig 1979), además de ser muy conocido en todas las Islas. Es utilizado por los niños canarios para jugar al corro (Pérez Vidal 1986: 259-266), y está supeditado, por tanto, a las exigencias rítmicas del juego (Atero 1990: 20).

En Gran Canaria se han recopilado 71 versiones: 17 en Trapero (1982); 41 en Trapero (1990); y 3 en Catalán (1969). Este romance puede aparecer con dos inicios diferentes: uno que cuenta la historia de una mujer que pregunta por su marido que está en la guerra a un soldado, que finalmente resulta ser su esposo; y otro que trata del envío de un mensaje por parte de la esposa al marido, por medio de un viajante (Pérez Vidal 1987: 153-161). Siendo mucho más frecuente la primera, hemos elegido ésta para su análisis. La versión seleccionada (Trapero 1982: 18.2) corresponde a la cantada por Francisca Rodríguez Tarajano, de Agüimes (Gran Canaria, Islas Canarias), en 1981, y fue recolectada por Alberto Tarajano y Juan A. Suárez:

- Tú que vienes de la guerra, tú de la guerra has venido:*
 2 *te quisiera preguntar que si has visto a mi marido.*⁵
 –*Si lo he visto no me acuerdo, tal vez lo podría ver,*

⁵ Este popular romance se inicia, en la versión que hemos elegido para su estudio, con una estructura muy peculiar. Se trata de un paralelismo donde se produce una alteración del orden, un cambio en cruz, fenómeno que define un quiasmo. En la segunda parte del mismo, se mantiene la estructura paralelística del verso primero, con la que se establece una “relación mixta”:



- 4 *dándome usted algunas señas lo podría conocer.*
 –*Mi marido es alto y rubio, vestido de aragonés,*
 6 *y en la punta de la lanza lleva un pañuelito inglés*
que lo bordé cuando niña, cuando niña lo bordé.
 8 *–Por las señas que usté ha dado su marido muerto es,*
y dejó en su testamento que me case con usted.
 10 *–Eso es lo que yo no hago, eso es lo que yo no haré:*
tres hembras que tengo ¿dónde las colocaré?
 12 *Una casa doña Ana, otra casa doña Inés*
y la más pequeña de ellas conmigo la dejaré
 14 *para que me lave y me planche y me haga de comer,*
y me lleve de paseo a casa de doña Inés.
 16 *–Ni te lavo ni te plancho ni te hago de comer,*
ni te saco de paseo a casa de doña Inés.⁶
 18 *–Mal haya la pizarona, bien se supo defender.*

La alternancia verbal es característica de los llamados paralelismos verbales, frases donde se repiten literalmente los elementos, excepto el verbo, que se mantiene pero en otro tiempo. En este caso, del presente *vienes* al pretérito perfecto *has venido*, manteniendo el sentido de acción coetánea al diálogo.

⁶ A partir del verso 11 la estructura romancística se simplifica, organizándose hasta el 17 en un paralelismo continuado, que puede a su vez dividirse en cuartetos, formados por parejas de versos. En general, se trata de una enumeración distributiva, precedida de la indicación del total: “*tres hembras que tengo ¿dónde las colocaré?*”.

Se dice que tiene tres hijas y se va enumerando dónde se colocarán, posteriormente se vuelven a enumerar las labores que ejercerá la que se quede con la madre. La forma de estas enumeraciones (Díaz Roig 1976: 146-148) es la utilización en la primera cuarteta del esquema *una..., otra..., y la más pequeña...*: “*Una casa doña Ana otra casa doña Inés / y la más pequeña de ellas conmigo la dejaré*”, mientras que en la segunda y tercera cuarteta aparece: “*para que me lave y me planche y me haga de comer, / y me lleve de paseo a casa de doña Inés / –Ni te lavo ni te plancho ni te hago de comer, / ni te saco de paseo a casa de doña Inés*”.

Los paralelismos se producen entre las dos cuartetos, y entre los elementos de cada una, con la repetición de la última parte de cada grupo: “*a casa de doña Inés*”. El esquema es el siguiente:



La última cuarteta es la voz de la hija menor que rechaza las órdenes de la madre y parece una innovación de la tradición isleña. La presencia de esta fórmula introduce un nuevo protagonista al relato que no aparece en otras versiones (Ruiz Fernández 1991: 101-112). La introducción de esta nueva construcción discursiva, así como su alargamiento por series asociativas, pudiera deberse a su carácter de romance infantil (Atero 1990: 23) o a un nuevo punto de vista sobre los sucesos acontecidos (Catalán 1984: 102).

El romance tradicional "Las señas del marido" se conforma, en una posible versión normativa, según este esquema secuencial (Ruiz Fernández 1991: 104):

- 1°. Presentación de los personajes. La esposa que espera al marido ausente se encuentra a la entrada del hogar y ve llegar a un soldado o a un caballero desconocido.
- 2°. La mujer pregunta por su marido, o bien le pide que le mande un mensaje.
- 3°. El hombre pide a la esposa que describa a su marido. Ella lo hace y el soldado le comunica que su esposo ha muerto y que su último deseo ha sido que se case con ella. Por razones de fidelidad, la mujer lo rechaza.
- 4°. El caballero desvela su identidad: es el marido esperado que vuelve de la guerra.

La versión grancanaria que se ha elegido suprime la primera secuencia con un comienzo *in media res* (Catalán 1984: 93-94), así el que oye el romance no conoce a los personajes ni la situación en la que se encuentran, lo cual debe ir siendo deducido según se va desarrollando el diálogo. Por otro lado, en este romance se introduce una secuencia nueva (versos 16 y 17), producida por una reinterpretación de la historia (Catalán 1984: 102) que en el nivel verbal se manifiesta como una continuación de la estructura reiterativa que domina todo el romance (Atero 1990: 23).

La alternancia verbal de este romance se caracteriza por la ausencia del pretérito imperfecto de indicativo. El presente de indicativo, sin embargo, predomina en todo el texto, seguido del presente de subjuntivo, del indefinido y del pretérito perfecto. Todas las formas verbales están empleadas con su uso recto, aunque son destacables los paralelismos verbales donde alternan dos verbos en tiempos diferentes aparentemente en el mismo contexto: presente + pretérito perfecto (*vienes + has venido*) en el verso 1, y presente + futuro (*hago + haré*) en el verso 10. En ambos casos parece ampliarse la acción de cada verbo. En el primer caso, este procedimiento estilístico es un recurso estético de la narración (Szertics 1967: 163). En el segundo, la acción se amplía hacia el futuro explicitando su continuidad. En cada ejemplo, los tiempos verbales utilizados definen un significado diferente. La alternancia del presente y el pretérito perfecto

sitúa la acción en el mismo nivel temporal, siendo éstas meras variantes estilísticas, muy extendidas en el romancero viejo (Szertics 1967: 162-167). En cuanto a la alternancia del presente con el futuro, tiempo este último no demasiado usual dentro de los romances, se puede decir que pese al uso anárquico de los tiempos verbales, en este caso el motivo está patente: se busca dar continuidad en el tiempo a la intención mantenida de la esposa fiel.

ESTRUCTURA FORMULÍSTICA DE "LAS SEÑAS DEL MARIDO"		
SECUENCIAS	FÓRMULAS	ALTERNANCIA VERBAL
Una mujer pregunta a un soldado por su esposo que está en la guerra (versos 1 y 2).	a) Acción paralelística (versos 1 y 2)	a) Presente (<i>vienes</i>) Pret. Perfecto (<i>has venido, has visto</i>) Imperfecto Subjuntivo (<i>quisiera</i>)
El soldado le pide a la mujer que le describa a su marido. Después de la descripción, le dice que el esposo ausente ha muerto y que se debe casar con él. La mujer se niega por razones de fidelidad y planea qué hará con sus hijas. (versos 8 al 15).	b) Paralelismo sintáctico (versos 3 y 4) c) Adjetiva con construcción bimembre (versos 5 y 6) d) Quiasmo (verso 7) e) Adverbial (versos 8 y 9) f) Paralelismo verbal (verso 10) g) Distribución paralelística (verso 11 al 15)	b) Presente (<i>me acuerdo</i>) Pret. Perfecto (<i>he visto</i>) Condicional (<i>podría</i>) c) Presente (<i>es, lleva</i>) d) Indefinido (<i>bordé</i>) e) Presente (<i>es</i>) Indefinido (<i>dejó</i>) Pret. Perfecto (<i>ha dado</i>) Presente Subjuntivo (<i>me case</i>) f) Presente (<i>hago, es</i>) Futuro (<i>hare</i>) g) Presente (<i>tengo</i>) Futuro (<i>colocaré, dejaré</i>) Presente Subjuntivo (<i>lave, planche, haga de comer,</i>
La hija menor se niega a realizar la penosa labor que su madre ha pensado para ella (versos 16 y 17).	h) Distribución paralelística (versos 16 y 17)	h) Presente (<i>lavo, plancho, hago de comer, sacco</i>)
Desenlace donde el soldado desvela su verdadera identidad: es el marido que ha vuelto y que sólo quería conocer la fidelidad de la esposa (verso 18).	j) Exclamativa (verso 18)	j) Indefinido (<i>supo</i>)

Con respecto a esta estructura dialogada, hay que apuntar que puede ser éste uno de los pocos romances donde se rompe la estructura narrativa general de los mismos, ya que se trata de un diálogo entre dos personas, sin intervención de un narrador hipotético. Esto hace que el lenguaje sea totalmente retórico, y que casi la totalidad del romance esté apoyado por figuras de este tipo. Esta configuración externa puede responder a lo apuntado por S. Petersen (1972: 167-179) sobre el predominio del discurso directo sobre el narrativo en las versiones modernas de los romances muy populares. Por otro lado, este hecho sólo constituye una acentuación de un rasgo general a toda la tradición oral, aunque estadísticamente Petersen demostró el énfasis que realizan las variantes más cercanas a nosotros en el tiempo creando un género más dramático, con mayor porcentaje de diálogo.

5.2. "Duelo entre amigos"

Se trata de un poema local con una corta vida, pero con una estructura formulística como un romance tradicional. El origen de este romance parece anterior a 1819 por los datos de algunos romances a la hora de situar los nombres de los barrios: considerar a Ingenio como barrio de Agüimes (Trapero 1990: 210). En total, disponemos de 26 versiones: 1 en *La flor de la marañuela* (Catalán 1969), 8 en *Gran Canaria I* (Trapero 1982), y 17 en *Gran Canaria II* (Trapero 1990). Nuestra versión fue recogida en El Palmar (Teror en Gran Canaria, Islas Canarias) por M. Trapero (1990: 178.14) y dice:

- En el Ingenio de Agüimes noche de la Candelaria*
 2 *en un juego de turrón dos muchachos se encontraban,*
en un juego de turrón se trataron de palabras.
 4 *Juan Pérez como era hombre y su fuerza le ayudaba,*
Juan Pérez saca un cuchillo, le manda tres puñaladas,

⁷ El segundo verso se inicia con la iteración del nombre del protagonista, pero se trata de una fórmula de "acción" o verbal, que está dispuesta en un paralelismo sintáctico imperfecto con una "relación horizontal" y un "molde formal" de un verso: "Juan Pérez saca un cuchillo, le manda tres puñaladas."



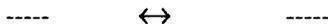
- 6 *en la parte de la ingle la parte más delicada.*
 Cuando Juan Brito cayó la tierrita le hizo cama,
 8 *las piedritas del camino le sirvieron de almohada,*
las estrellitas del cielo le sirvieron de alumbrada.⁸
 10 *Entre cuatro y cinco amigos a su casa lo llevaban*
y en la mitad del camino a su madre se encontraba.
 12 *-¿Qué tienes, mi hijo Juan Brito, qué tienes, mi hijo del alma?*
¿Quién te dio esa muerte dulce, quién te la dio tan amarga?
 14 *-Madre, un muchacho de Telde que Juan Pérez se llamaba.*
Madre, por Dios, si lo ve no le vaya a decir nada
 16 *que yo mismo tuve culpa que Juan Pérez me matara.*
Adiós mi hermana Mercedes, adiós mi hermana del alma,
 18 *ya no tienes quien te lleve la noche de Candelaria;*
adiós mi cabrita rucia, adiós mi vaca bragada,
 20 *adiós gaveta y zurrón donde yo las ordeñaba.⁹*

⁸ Los versos 8 y 9 forman un paralelismo con una "relación vertical", con un "molde formal" de un distico, según este esquema:



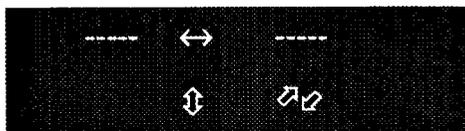
Este mismo paralelismo se encuentra de manera imperfecta en el segundo octosilabo del verso 7: *la tierrita le hizo cama*. Se puede reconstruir siguiendo el modelo de los versos 8 y 9, así: "la tierrita (*del camino*) le hizo (*de*) cama".

⁹ Los versos 17 al 20 se construyen con una estructura según este esquema:



a) El verso 17 establece una "relación horizontal", con un "molde formal" de dos octosilabos de un mismo verso: "*Adiós mi hermana Mercedes, adiós mi hermana del alma*".

b) Los versos 19 y 20 se construyen por medio de la relación paralelística que hemos llamado "mixta" y el "molde formal" de distico, según el esquema: "*adiós mi cabrita rucia, adiós mi vaca bragada, / adiós gaveta y zurrón donde yo las ordeñaba*".



c) El verso 18 no establece relación alguna.

Este romance de tipo local se estructura en una versión normativa sobre cuatro secuencias:

- 1ª. En la fiesta de la patrona del pueblo, dos amigos comienzan a discutir.
- 2ª. Durante el altercado, uno de los contendientes resulta mortalmente herido.
- 3ª. El acuchillado es trasladado a su casa y en el camino se encuentra con su madre. En el diálogo, ella le pregunta quién ha sido el agresor y su hijo le responde exculpando a su amigo.
- 4ª. El romance termina con la emotiva despedida del protagonista de su hermana y de sus pertenencias más apreciadas.

En nuestra versión, estos contenidos fabulísticos se dan plenamente, aunque la última secuencia conoce diferentes extensiones en otras versiones.

ESTRUCTURA FORMULÍSTICA DE "DUELO ENTRE AMIGOS"		
SECUENCIAS	FÓRMULAS	ALTERNANCIA VERBAL
Presentación de los personajes y del lugar donde ocurre el crimen (versos 1 al 3).	a) Adverbial (verso 1) b) Paralelismo adverbial (versos 2 y 3)	a) Ausencia de verbo b) Imperfecto (<i>encontraban</i>)* Indefinido (<i>trataron</i>)
Los personajes se pelean y uno de ellos es herido mortalmente (versos 4 al 9).	c) Adverbial (verso 4) d) Acción (verso 5) e) Adverbial (verso 6) f) Paralelismo (versos 7 al 9)	c) Imperfecto (<i>era, ayudaba</i>)* d) Presente (<i>saca, manda</i>) e) Ausencia de verbo f) Indefinido (<i>cayó, hizo, sirvieron</i>)

* Verbos que favorecen la rima (á.a) del romance.

El herido es llevado a su casa y en el camino se encuentra a su madre con la que entabla un diálogo (versos 10 al 16).	g) Adverbial / Acción (verso 10) h) Adverbial (verso 11) i) Estructura reiterativas interrogativas (versos 12 y 13) j) Estructuras reiterativas (versos 14 al 16)	g) Imperfecto (<i>llevaban</i>)* h) Imperfecto (<i>encontraba</i>)* i) Presente (<i>tienes</i>) Indefinido (<i>dio</i>) j) Presente (<i>ve</i>) Imperfecto (<i>llamaba</i>)* Indefinido (<i>tuvo</i>) Presente Subjuntivo (<i>vaya</i>) Imperfecto Subjuntivo (<i>matará</i>)*
Despedida del personaje de sus seres y pertenencias más queridos (versos 17 al 20).	k) Paralelismo (17 al 20)	k) Presente (<i>tienes</i>) Imperfecto (<i>ordeñaba</i>)* Presente Subjuntivo (<i>lleve</i>)

* Verbos que favorecen la rima (á.a) del romance.

La alternancia verbal de estos versos es muy rica. El uso del imperfecto, en algunas ocasiones, viene motivado por la rima del romance, aunque su valor pueda ser perfectivo como en los versos 2, 4, 10 y 11. Este tiempo puede sustituir a un presente como ocurre en el verso 14. El presente aparece en el diálogo con la madre, donde se convierte en el tiempo real del hablante. Es destacable la ausencia de verbos en 4 de los 20 versos del poema, pero su significado no queda “oscurecido” porque se apoya en los versos posteriores (verso 1, 17 y 19) o anteriores (verso 6).

6. Conclusiones.

El estilo formulístico es la base de la transmisión de los romances modernos. En el estudio de estos dos romances de la tradición moderna se comprueba cómo se dispone el contenido fabulístico en el nivel verbal y la importancia fundamental que en este lenguaje tienen las fórmulas. Cada secuencia en la que se divide el relato fabulístico se inicia con una fórmula adverbial o verbal, porque ésta nos da la información de cómo, cuándo y dónde transcurre la narración. También, mediante las fórmulas distributivas, adjetivales y de diálogo

go se desarrollan estas mismas secuencias ayudadas por las reiteraciones que proporcionan una estética romancística y que facilitan la memorización. Estos valores textuales se corresponden con los tiempos verbales utilizados, por ejemplo, una fórmula adverbial o de “acción” utiliza tiempos con valor perfectivo frente al resto de las fórmulas que emplean tiempos imperfectivos.

BIBLIOGRAFÍA

Alvar, Manuel

1974 *El Romancero: tradición y pervivencia*. Barcelona: Planeta.

Armistead, Samuel

1979 "A critical Bibliography of the Hispanic Ballad in Oral Tradition (1971-1979)". En *El Romancero hoy: Historia, Comparatismo, Bibliografía crítica. 2º Coloquio Internacional*. Eds. Catalán, Armistead y Sánchez Romeralo. Madrid: Cátedra, Seminario Menéndez Pidal y Gredos. 199-311.1986 "Trabajos actuales sobre el romancero". *La Corónica* 15. 2: 240-246.1989 "Bibliografía del Romancero (1985-1987)". En *El Romancero. Tradición y Pervivencia a fines del siglo XX*. Eds. Piñero et al. Cádiz: Fundación Machado y Universidad de Cádiz. 749-789.

Atero Burgos, Virtudes

1990 "El Romancero infantil: Aproximaciones a otro nivel de la tradición". *Draco* (Universidad de Cádiz). 2: 13-34.

Benichou, Paul

1968 *Creación poética en el romancero tradicional*. Madrid: Gredos.

Cáceres Lorenzo, María Teresa

1995a *Estudio del lenguaje tradicional del romancero isleño. Canarias, Cuba y Puerto Rico*.1995b "El uso verbal en las fórmulas del romancero de tradición oral". *La Corónica* 24. 1: 60-74.1996 "El uso verbal en las fórmulas del romancero de tradición oral II". *La Corónica* 24. 2: 75-78.

Catalán, Diego

1969 *La flor de la marañuela*. Madrid: Gredos y Seminario Menéndez Pidal.1972 "El romance tradicional, un sistema abierto". En *El Romancero en la tradición oral moderna. 1ª Coloquio Internacional*. Eds. Catalán y Armistead. Madrid: Cátedra - Seminario Menéndez Pidal y Rectorado de la Universidad de Madrid. 181-207.

- 1984 *Teoría general y metodología del Romancero Pan-Hispánico. Catálogo general descriptivo. CGR 1.A.* Madrid: Seminario Menéndez Pidal y Gredos.
- 1987 "The Artisan Poetry of the *Romancero*". *Oral Tradition: Hispanic Balladry Today* 2. 2-3: 399-423.
- 1997 *Arte poética del romancero oral. Parte 1ª. Los textos abiertos de creación colectiva.* Madrid: Siglo veintiuno editores.
- Chevalier, J. C.
- 1971 "L'architecture temporelle du Romancero traditionnel". *Bulletin Hispanique* (Bourdeaux) 73. 50-103.
- Débax, Michelle
- 1982 *Romancero.* Madrid: Alhambra.
- Díaz Roig, Mercedes
- 1979 "Sobre la estructura narrativa minoritaria y sus consecuencias diacrónicas: El caso del romance 'Las señas del esposo'". En *El Romancero hoy: Poética. 2º Coloquio Internacional.* Eds. Catalán, Armistead y Sánchez Romeralo. Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal y Gredos: 121-132.
- 1986 *Estudios y notas sobre el Romancero.* México: El Colegio de México.
- Gilman, Stephen
- 1972 "On Romancero as a Poetic Language". En *Homenaje a Casaldueiro: Crítica y poesía.* Eds. Pincus y Sobejano. Madrid: Gredos. 151-160.
- Lapesa Melgar, Rafael
- 1982 *De la Edad Media a nuestros días. Estudios de historia literaria.* Madrid: Gredos.
- Menéndez Pidal, Ramón
- 1955 "El romance tradicional en las Islas Canarias". *Anuario de Estudios Atlánticos.* 1: 3-10.
- 1968 *Romancero Hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia,* 2 vol. *Obras completas de R. Menéndez Pidal. IX-X.* Madrid: Espasa-Calpe.
- 1973 *Estudios sobre el Romancero. Obras completas de R. Menéndez Pidal. XI.* Madrid: Espasa-Calpe.
- Miletich, J.
- 1976-1977 "The Quest for the "Formula": A Comparative Reappraisal". *Modern Philology.* 74: 111-123.

- Pérez Vidal, José
 1986 *Folklore infantil canario*. Madrid: Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria.
- Petersen, Suzanne
 1972 "Cambios estructurales en el romancero tradicional". En *El Romancero en la tradición oral moderna. 1^{er} Coloquio Intenacional*. Eds. Catalán y Armistead. Madrid: Seminario Menéndez Pidal. 167-181.
- Piñero, Pedro M. y Virtudes Atero
 1986 *Romancero andaluz de tradición oral*. Sevilla: Biblioteca de la Cultura Andaluza.
 1987 *Romancero de la Tradición Moderna*. Sevilla: Fundación Machado y Texto e Imagen.
- Ruiz Fernández, M^a Jesús
 1991 *El Romancero Tradicional de Jerez: Estado de la Tradición y Estudio de los personajes*. Jerez de la Frontera: Caja de Ahorros de Jerez.
- Sánchez Romeralo, Antonio
 1989 "Presencia de la voz en la poesía oral". En *El Romancero. Tradición y Pervivencia a fines del siglo XX*. Eds. Piñero et al. Cádiz: Fundación Machado y Universidad de Cádiz. 11-24.
- Szertics, Joseph
 1967 *Tiempo y verbo en el Romancero viejo*. Madrid: Gredos.
- Trapero, Maximiano
 1982 *Romancero de Gran Canaria I. Zona del Sureste (Agüimes, Ingenio, Carrizal y Arinaga)*. Las Palmas de G.C.: Excma. Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas y Instituto Canario de Etnografía y Folklore.
 1989 *Romancero Tradicional Canario*. Las Palmas: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, "Biblioteca Básica Canaria".
 1990 *Romancero de Gran Canaria II*. Las Palmas: Cabildo Insular de Gran Canaria.
- Zumthor, P.
 1991 *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus Humanidades.