

“Prenga xascú ço qui millor li és de mon dit”.
Creació, recepció i representació de la
literatura medieval



Coordinat per MERITXELL SIMÓ

Edició de GEMMA AVENOZA, ANTONIO CONTRERAS, GLÒRIA SABATÉ i LOURDES SORIANO

cilengua

SAN MILLÁN DE LA COGOLLA
2021

Todos los artículos publicados en esta obra han sido sometidos a un proceso de evaluación por pares.

COMITÈ CIENTÍFIC

Vicenç Beltran Pepió (Sapienza Università di Roma)
María del Rosario Aguilar Perdomo (Universidad Nacional de Colombia)
Carmen Elena Armijo Canto (Universidad Nacional Autónoma de México)
Anna Bognolo (Università di Verona)
Gloria Chicote (Universidad Nacional de La Plata)
María Luzdivina Cuesta Torre (Universidad de León)
Isabel de Barros Dias (Universidade Aberta de Lisboa)
María Xesús Lama López (Universitat de Barcelona)
Susan L'Engle (Saint Louis University, Vatican Film Library Department)
Pilar Lorenzo Gradín (Universidade de Santiago de Compostela)
José Manuel Lucía Megías (Universidad Complutense de Madrid)
Anna Maria Mussons (Universitat de Barcelona)
Maria Ana Ramos (Universität Zürich)
Rafael Ramos Nogales (Universitat de Girona)
Harvey L. Sharrer (University of California Santa Barbara)
Albert Soler Llopart (Universitat de Barcelona)
Lourdes Soriano Robles (Universitat de Barcelona)
Cleofé Tato García (Universidade da Coruña)

COMITÈ ASSESSOR

María del Rosario Aguilar Perdomo, Mariña Arbor, Anna Alberni, Carmen Elena Armijo Canto, Carme Arronis, Fernando Baños, Vicenç Beltran, Hugo O. Bizzarri, Julia Butiñá Jiménez, José Manuel Cacho Bleuca, Mariano de la Campa, Isabel Clúa Ginés, Márcio Ricardo Coelho Muniz, Esther Corral, María del Mar Cortés Timoner, María Luzdivina Cuesta Torre, Antonio Chas Aguión, Isabel de Barros Dias, Charles B. Faulhaber, Anna Fernández, Aviva Garribba, Fernando Gómez Redondo, Helena González, Daniel Gutiérrez Trápaga, Alejandro Higashi, María Xesús Lama López, Magdalena León, Karla Xiomara Luna Mariscal, Lluïcia Martín Pascual, Josep Lluís Martos, Rafael M. Mérida Jiménez, Annalisa Mirizio, Filipe Alves Moreira, Anna Maria Mussons, Veronica Orazi, Gemma Pellissa, Óscar Perea Rodríguez, Joan M. Perujo, Isabel de Riquer, Rafael Ramos, Antoni Rossell, María Sanz, Joseph T. Snow, Harvey L. Sharrer, Isabella Tomassetti, Gema Vallín Blanco, Aurelio Vargas Díaz-Toledo, Andrea Zinato

© Cilengua. Fundación San Millán de la Cogolla

© de la edición: Meritxell Simó, Gemma Avenozza, Antonio Contreras, Glòria Sabaté, Lourdes Soriano

© de los textos: su autor

I.S.B.N.: 978-84-18088-13-1

D. L.: LR 1031-2021

THEMA: DCF, DCQ, DSG, DSBB, DSC, DSK, HBLC1

Impresión y maquetación: Solana e Hijos Artes Gráficas, S.A.U.

Impreso en España. Printed in Spain

A la memòria de Gemma Avenoza

TÓPICOS, FÓRMULAS Y MOTIVOS EN EL ROMANCERO VIEJO

Aurelio GONZÁLEZ
El Colegio de México

Resumen: En el discurso poético del Romancero tradicional (tanto el Viejo medieval como en el moderno) se encuentran elementos codificados en diferente grado. Estos elementos forman ‘unidades’ expresivas y que son los segmentos que organizan y estructuran la narración.

Estas unidades formalizadas están presentes en distintos niveles del texto. Así, en el nivel que implica mayor exterioridad estarían los ‘tópicos’ que son unidades culturales recurrentes (en cuanto son lugares comunes). Después tendríamos las ‘fórmulas’ que son unidades del nivel del discurso en el cual se articula el romance. Finalmente están los ‘motivos’ que son unidades narrativas que recoge una historia particular, y les dan un significado específico, pero que pertenecen a un acervo general más amplio.

Palabras clave: Romancero, tópico, formula, motivo, estilo tradicional.

Abstract: In the poetic discourse of the traditional Spanish ballad (medieval Old and oral modern) we find codified elements in different grades. These elements form expressive «units» and are the segments that organize and structure the narration.

This formalized units are present in different textual levels. In this way in the level of major contextuality there are the ‘common places’ that are recurring cultural units. Next we have the ‘formulas’ that are units of the discursive level in which the ballad is expressed. Finally, there are the ‘literary motives’ that are narrative units that a particular story takes giving them a specific meaning, but this elements forms part of a bigger general corpus.

Key words: Spanish ballad, topic, formula, motif, traditional style.

La mal considerada en muchas ocasiones naturalidad o sencillez del romance tradicional y en general de la literatura de tradición oral, no es realmente tal, lo que sucede es que dichos textos funcionan siguiendo una estética colectiva y privilegian la continuidad de una tradición y no la ruptura, la experimentación o la estética individual, como lo hace frecuentemente la literatura culta escrita. El discurso poético del romance de transmisión oral –viejo o moderno– al reflejar un contenido organizado estéticamente, como es natural, no puede prescindir de un lenguaje figurativo, y este lenguaje figurativo, en tanto organización y funcionamiento, es diferente en intensidad y en formas, de aquel que se emplea comúnmente en la poesía culta, pues por su forma de transmisión y propuesta estética colectiva tiene otros requisitos y condicionantes. Así, por ejemplo, la metáfora «recurso tan frecuente en la poesía culta» por ser esencialmente arbitraria, es un elemento literario poco usado en la tradición oral en general.

Los elementos y artificios que configuran el estilo de estas formas literarias orales como el del romance no se pueden definir simplemente como sencillos por partir de principios particulares que, si bien en muchas ocasiones son similares a los de otras formas literarias, en otras son divergentes de aquellos principios que rigen la literatura culta que se transmite por escrito.

Las formas literarias que se transmiten oralmente, independientemente que estén lexicalizadas y por tanto sean populares o se trate de textos abiertos en un continuo proceso de variación y sean tradicionales –como los que forman el Romancero Viejo– tienen un estilo particular que está tanto en función de las necesidades de la oralidad, puesto que es su mecanismo de transmisión, por ejemplo, la facilidad de memorización «ya que la memoria es el soporte de texto», como de la pertenencia a un acervo comunitario que se conoce y conserva y que constituye un saber no aprendido que manejan en general los miembros de la colectividad.

Cuando hablamos de los romances como textos literarios que básicamente se transmiten desde la Edad Media oralmente, inmediatamente vienen a nosotros las palabras de Diego Catalán cuando afirma que «el corpus del Romancero no tiene hoy rival entre los grandes *corpora* documentales de la literatura oral del *homo loquens*».¹ Esta afirmación se basa en la riqueza temática del Romancero, en el número de textos que lo forman debido a la gran cantidad de versiones recogidas, tanto antiguas como modernas de impresos y directamente de la tradición oral, en su amplia dispersión geográfica (la península Ibérica, el norte de África, el Mediterráneo oriental, las islas Atlánticas, toda América, etc.) y en la amplitud temporal de su documentación: más de cinco siglos desde que Jaume d'Olessa,

1. Diego CATALÁN, Jesús Antonio CID, Beatriz MARISCAL, Flor SALAZAR, Ana VALENCIANO y Sandra ROBERTSON, *Catálogo general del Romancero pan-hispánico*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal-Gredos, 1984, t. I, p. 15.

un estudiante mallorquín en Bolonia, transcribió en 1421 en su cuaderno de apuntes la primera versión conocida de un romance de tradición oral, lo que dio inicio al registro del Romancero Viejo que culminará con los *Cancioneros* de Martín Nucio hacia 1550.

Básicamente el romance tradicional –como es bien sabido, forma hispánica de la balada internacional–, tanto el medieval como el posterior, es la narración de una historia que se expresa con un discurso particular que se articula en diversos niveles. Esta particularidad del discurso es fundamental para definir el género y su oralidad, ya que, sin él, el contenido narrativo de los romances no sería muy distinto del de otros relatos, genéricamente diferentes, como los cuentos o las leyendas que también forman parte del acervo comunitario tradicional que se mantiene vivo por medio de la transmisión oral y que se conserva en la memoria colectiva.

Sin embargo, a pesar de la especificidad del discurso romancístico, éste incluye elementos literarios generales para facilitar el proceso de memorización, esto es, el proceso de la conservación del texto, en cuanto se trata de una historia con expresión propositiva que contiene valores o es una referencia a una situación que es pertinente en un momento dado para una comunidad; pero el discurso particular que conforma dicha historia también está compuesto por elementos que, además de tener una función nemónica, tienen una función estética reconocible y apreciada por la comunidad en cuando forman parte de una expresión comunicativa distinta de la coloquial común y que es especial pues los propios transmisores la consideran literatura. También requiere de elementos que le permitan al texto cumplir con una función informativa para lo cual articulan coherente y lógicamente la historia que tiene interés para los receptores.

El cumplimiento de estas funciones expresivas implica, por una parte, que el transmisor reconoce las palabras que se emplean como parte de su acervo lingüístico literario tradicional, esto es un acervo colectivo y no excluyente, y por otra, que estas palabras pueden aplicarse para configurar una imagen o expresión narrativa propia del texto en particular en que se emplean y de la historia que se trata de comunicar y que es interesante para la comunidad.

A pesar de que los textos del Romancero Viejo han llegado a nosotros de forma escrita y mayoritariamente impresos, se puede considerar por su estilo que forman un corpus de textos de transmisión oral. Esta oralidad ya la hace explícita el propio editor Martín Nucio cuando nos dice que algunos de los textos que publica en su *Cancionero* los ha tomado directamente de la voz de informantes: «y no niego que en los que aquí van impressos avrá alguna falta pero ella se deve imputar a los exemplares de adonde los saqué que estavan muy corruptos y ala flaqueza dela memoria de algunos que me los dictaron que no se podían acordar dellos

perfectamente». ² Por otra parte, el estilo de los textos que incluye Nucio en sus publicaciones en Amberes de mediados del siglo XVI confirma la oralidad de los mismos y su pertenencia al acervo tradicional romancístico Viejo, esto es medieval.

Al analizar este discurso poético del Romancero tradicional (tanto el Viejo medieval impreso como el moderno recogido de la oralidad) podemos encontrar fácilmente elementos codificados en diferente grado (y por lo tanto útiles para la memorización del texto por el trasmisor) y en distintos niveles de la narración. Estos elementos forman lo que entiendo como ‘unidades’ expresivas y que son los segmentos que organizan y estructuran la historia que se va a contar. En cuanto son elementos formalmente codificados pertenecen a un acervo, en este caso patrimonio colectivo, que identifica el trasmisor. Sin embargo, esta formalización discursiva no dificulta la adaptación de dicha unidad general a una historia particular en concreto, ni impide la ‘apertura’ característica del texto tradicional tanto en su expresión como en su significado.

Estas unidades formalizadas están presentes en distintos niveles del texto y las podemos diferenciar según el nivel textual en que se desarrollan. Así, en el nivel que implica mayor exterioridad estarían los ‘tópicos’ que prácticamente son unidades culturales recurrentes (en cuanto son lugares comunes) que el transmisor puede descodificar por su pertenencia a una comunidad en la cual esas unidades tienen razón de ser y significado en un momento específico. En este sentido las encontramos presentes en el texto y son pertinentes a él, pero su referencialidad y significado son externos a éste, son contextuales. Después tendríamos las ‘fórmulas’ que son unidades del nivel del discurso en el que se articula el romance y en ellas recae muchas veces la necesaria identificación literaria y genérica del texto e incluso la identificación temática. Finalmente, encontramos los ‘motivos’ que son unidades narrativas que recoge una historia particular, y les dan un significado específico, pero que pertenecen a un acervo general más amplio. Las unidades significativas, fabulísticamente hablando, son los motivos, pues, aunque son unidades menores de significación del texto, lógicamente están relacionadas con el tema, que sería la unidad mayor de significación del texto, y por tanto están directamente relacionadas con el significado de la historia que se está narrando.

Como es natural al tratarse de un texto literario, dentro de la economía de una historia contada más allá del ámbito meramente informativo, estas tres unidades pueden construirse de forma sintética, muy breve, o tener desarrollos y estar formadas por un núcleo esencial y elementos periféricos que aumentan detalles, complementan el significado, aportan indicios o simplemente funcionan como ornato discursivo o narrativo del significado esencial.

2. «El impressor», *Cancionero de romances (Enveres, Martín Nucio, s. a.)*, ed. facsímil, introd. Ramón MENÉNDEZ PIDAL, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1945, f. A3.

Los tópicos en el Romancero Viejo, en cuanto que son unidades culturales codificadas, se refieren a contextos, interpretaciones sociales, modelos de comportamiento o elementos ideológicos medievales, de uso común en una colectividad y de significado generalmente aceptado en aquella época, aunque a veces aquel sea arbitrario. Estos tópicos, aunque son lugares comunes, más allá de ser referencias fijas también pueden identificar el género, proporcionar indicios del tono de una historia y de su desarrollo y desenlace o ser simbólicos.

Un ejemplo del uso de tópicos como referencias fijas en el Romancero es la presencia en el discurso de los números tres y siete o de sus múltiplos. Se pueden considerar el tres y el siete como tópicos porque son una especie de paradigma de los números en general. Estos dos números tienen una amplísima presencia en el mundo occidental en especial en textos tradicionales, religiosos o incluso esotéricos. Por ejemplo, en la Edad Media el tres y el siete estaban asociados a muchísimas actividades y referencias de tipo muy variado, así se hablaba de los siete pecados capitales, las siete virtudes y las siete obras de misericordia; se consideraban siete formas de arte y los estudios comprendían las siete artes liberales del *trivium* y *quadrivium*, por no hablar de referencias culturales numéricas más simples como las siete maravillas de la Antigüedad o los siete colores del arcoíris. Lo mismo sucede con el número tres que en el ámbito religioso medieval cristiana era un número perfecto y simboliza la Trinidad.

Además, el tres es un número de presencia indudable en todo el folclore occidental siendo, como señaló Olrik,³ el número que más se repite en los relatos folclóricos de tradición europea, y es el número que genera la mayor cantidad de estructuras; el siete y el doce suelen aparecer, pero sólo como expresión abstracta de cantidad. En otras culturas, como la de la India o la árabe, el número típico dominante puede ser el cuatro.

El tres y el siete funcionan como tópicos en relación a su significado paradigmático numérico, y el valor simbólico que pudieron haber tenido remotamente ya no funciona en la tradición oral medieval o en la actual y pueden servir para establecer referencias bastante simples como ubicar un lapso de tiempo:

«¿Ande vais, el hijo mío, tres horas antes del día?

—¿Si la visteis a mi esposa y a mi esposa reale?

—Yo la vide, el mi hijo, tres horas antes del día»,

(*Esposa de don García*)⁴

3. Véanse las «leyes» sobre el tres en la narrativa folclórica de Axel OLRIK, *The principles of oral narrative research*, Bloomington, Indiana University Press, 1992.
4. *La esposa de don García*, Salónica, Grecia. Colección manuscrita (1860) del gran rabino Isaac Bohor Amaradjí, recogida por Manuel MANRIQUE DE LARA en 1911 (Archivo Menéndez

La cantidad de integrantes de un grupo por medio de un múltiplo de tres:

«¡Ay Dios, qué buen cavallero el Maestre de Calatrava!
¡Oh cuán bien corre los moros por la Vega de Granada,
con trezientos cavalleros, todos con cruz colorada
dende la Puente de Pino hasta la Sierra Nevada!»
(*El Maestre de Calatrava y Abayaldos*)⁵

Así como en este romance el Maestre de Calatrava al que se refiere la historia es indeterminado históricamente y el protagonista simplemente refleja las acciones osadas de los caballeros hacia el final de la guerra granadina, el número de caballeros que lo acompañan no pretende ser una referencia precisa, el sentido tópico del número es evidente, pues es el mismo número de los caballeros que acompañan a la reina Ginebra en un romance artúrico caballeresco totalmente ficcional:

«Cavalga doña Ginebra y de Córdoba la rica,
con trezientos cavalleros que van en su compañía».
(*Doña Ginebra*)⁶

o de las trescientas damas que acompañan a la reina Elena de la guerra troyana:

«Con trezientas de sus damas a la mar se avía llegado.
Echó la compuerta Paris hasta que huvieron entrado».
(*Reina Elena*)⁷

El tres y el siete también pueden hacer referencia a una cantidad importante de individuos sin que dicho número tenga que ser un múltiplo:

Pidal). El romance de *La esposa de don García* solamente se ha recogido en la tradición oral moderna y no aparece en ninguna de las colecciones viejas ni en pliegos sueltos impresos en los siglos XVI y XVII; sin embargo, por su tema y estructura, se puede suponer razonablemente que tenga un origen antiguo. Otro dato que apoya esta suposición es que, en la tradición oral moderna, hasta la fecha, el romance únicamente se ha encontrado en regiones del noroeste de España consideradas como conservadoras e incluso arcaizantes.

5. *Pliegos poéticos españoles en la Universidad de Praga*, ed. facsímil, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1960, t. II, pl. LXVIII, p. 218.
6. *Tercera parte de la Silva de varios romances (Zaragoza, Esteban de Nájera, 1551)*, ed. Vicenç BELTRÁN, México, Frente de Afirmación Hispanista, 2017, f. XXr, p. 243.
7. *Pliegos de Praga*, ob. cit., t. I, pl. XVIII, p. 155.

«Dentro estava una donzella que llaman Rosafiorida.
Siete condes la demandan, tres reyes de Lombardía;
a todos les desdeñava, tanta es su loçanía».

(*Rosafiorida*)⁸

o marcar por su importancia un número de veces:

«En los campos de Alventosa mataron a don Beltrán;
nunca lo echaron de menos hasta los puertos pasar.
Siete veces echan suertes quién lo bolverá a buscar;
todas siete le cupieron al buen viejo de su padre:
las tres fueron por malicia y las cuatro con maldad».

(*En los campos de Alventosa*)⁹

o usarse para referirse a una cantidad y a un lapso de tiempo:

«—Si más quiere Montesinos, yo mucho más le daría:
dallé yo treinta castillos, todos riberas de Ungría;
si más quiere Montesinos, yo mucho más le daría:
dallé yo cien marcos d'oro otros tantos de plata fina
si más quiere Montesinos, yo mucho más le daría:
dallé yo este mi cuerpo siete años a la su g[u]isa,
que si d'él no se pagare que tome su mejoría».

(*Rosafiorida*)¹⁰

Hay otros tópicos que sí pueden tener significado en la historia de manera indicial como el considerar un día particular, el lunes, como nefasto,¹¹ o por el contrario la mañana o el día de San Juan como positivo, y por tanto las acciones llevadas a cabo en dicho día tendrán distinto desenlace, en el primer caso negativo y en el segundo positivo.

8. *Cancionero de romances*, s. a., ob. cit., f. 190v.

9. *Cancionero de romances (Anvers, 1550)*, ed. de Antonio RODRÍGUEZ MOÑO, Madrid, Castalia, 1967, f. 198r, p. xxx.

10. Brian DUTTON, *El Cancionero del siglo XV. c. 1360-1520*, Salamanca, Diputación Provincial, 1990-1992, t. I, p. 164.

11. Son muchos los romances en los cuales la ubicación de las acciones lunes anticipa un desenlace negativo. Sobre la dispersión y sentido negativo en el Romancero y la presencia sin carga indicial en canciones de boda sefardíes, véase la amplia nota de Samuel G. ARMISTEAD y Joseph H. SILVERMAN, *The Judeo-Spanish ballad chapbooks of Yacob Abraham Yoná*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1971, pp. 177-179.

Un buen ejemplo del valor indicial del tópico del lunes es el romance de la derrota de Montejícar en 1410. Los primeros versos del romance hablan de la entusiasta e imprudente salida de los jóvenes caballeros de Jaén, que no hacen caso a los consejos de los ancianos; el único elemento que funciona como índice, dentro de la descripción de la salida con lanzas y adargas, vestidos de oro y seda y bravos caballos, del final desastroso que tendrá la expedición es que la salida de Jaén tiene lugar un lunes por la mañana:

«Ya se salen de Jaén los trezientos hijos dalgo:
moços codiciosos de honra, pero más enamorados.
Por amor de sus amigas, todos van juramentados
de llegar hasta Granada y correrles todo el campo,
y no dar buelta sin traher algún moro en aguinaldo.
Un lunes por la mañana parten todos muy loçanos,
con lanças y con adargas muy ricamente adreçados:
todos visten oro y seda, todos puñales dorados:
muy bravos cavallos llevan a la gineta ensillados:»

(*Derrota de Montejícar*)¹²

Este romance que cuenta la derrota sufrida en Montejícar por los jóvenes caballeros de Jaén en el año de 1410, tuvo tanto éxito que contaminó versiones de otro romance referente a una posible correría victoriosa del obispo don Gonzalo de Zúñiga, que habría tenido lugar hacia 1435. El romance en cuestión podría tener algunos elementos históricos, aunque adornados con otros novelescos, también tópicos, y en alguna versión se cambió la victoria del aguerrido obispo en derrota y prisión. En la versión más conocida de la acción del obispo don Gonzalo la salida no tiene lugar en lunes, sino el día de san Antón, pero salen de san Juan.

Otro ejemplo del lunes como día nefasto lo encontramos en el siguiente texto sobre un destacado caballero de las huestes del rey Fernando:

«Estando el rey don Fernando en conquista de Granada
con valientes capitanes de la nobleza de España,
armados estaban todos de ricas y fuertes armas.
El rey los llama en su tienda un lunes por la mañana.
Desde que los tuviera juntos de esta manera les habla:
—¿Cuál será aquel caballero que, por ensalzar su fama,
mostrando su gran esfuerzo sube a la sierra mañana?»

(*Muerte de don Alonso de Aguilar*)¹³

12. Juan TIMONEDA, *Rosas de romances* (Valencia, 1573), ed. Antonio RODRÍGUEZ MOÑINO y Daniel DEVOTO, Valencia, Castalia, 1963, *Rosa española*, ff. lxix-lxxi

13. Pliego suelto del siglo xvi. «Nueva glosa fundada sobre aquel antiguo y verdadero romance de *Álora la bien cercada*...», *Pliegos de Praga*, ob. cit., t. II, pl. LIV, p. 109-111.

La muerte de don Alonso de Aguilar luchando con los moros de la Alpujarra en 1501 (posiblemente el último episodio cantado por los romances fronterizos noticieros), está presagiada en el romance por la presencia del tópico del lunes por la mañana como momento de la convocatoria real. Esta acción trágica también influye en otros textos y llega a relacionarse con la del romance de «*Río verde, río verde*», siendo que se trata de dos desastres diferentes sufridos por los cristianos en Sierra Bermeja con cincuenta años de diferencia: el primero es la muerte en combate del caballero Alonso de Aguilar y el segundo, anterior a dicha acción de Aguilar, la derrota en 1448, sin trascendencia histórica, de los caballeros andaluces Urdiales y Sayavedra, posiblemente novelizada en el romance.¹⁴

El tópico del lunes también aparece en romances de otro tipo, no sólo noticieros o fronterizos, sino también históricos como el asesinato de doña Leonor de Mendoza por su esposo don Jaime duque de Braganza. El crimen es histórico, aunque la mención del lunes probablemente no lo sea.

«Lunes se dezía, lunes, tres horas antes del día,
cuando el duque de Bergança con la duquesa reñía.
El duque con gran enojo estas palabras dezía:
—Traidora me sois, duquesa, traidora, falsa maligna,
porque pienso que traición me hazéis y alevosía.—
—No te soy traidora, el duque, ni en mi linaje lo havía»,
(*Asesinato de la duquesa de Braganza*)¹⁵

La referencia al lunes como día nefasto e indicio de finales desafortunados tuvo un gran auge, incluso en el romance de la prisión del rey de Francia, Francisco I, capturado en Pavía en 1525, ésta se ubica como sucedida en lunes, aunque históricamente no haya sido así. Así no es de extrañar que el romance que cuenta como Boabdil, el último rey granadino, deja su ciudad, esto suceda un lunes, evidentemente aquí el día nefasto no tiene sentido présago, simplemente es el día de la suma de las tristezas del monarca granadino:

«El año de cuatrocientos que noventa y dos corría,
el rey Chico de Granada perdió el reino que tenía.
Salióse de la ciudad un lunes a mediodía,

14. Véase María Soledad CARRASCO URGOTI, *El moro de Granada en la literatura: del siglo XV al XIX*, Madrid, Revista de Occidente, 1956.

15. *Cancionero llamado flor de enamorados. Barcelona, Claudi Bernat, 1562*, ed. Antonio RODRÍGUEZ MOÑINO y Daniel DEVOTO, Valencia, Castalia, 1954, f. 50v.

cercado de caballeros la flor de la morería.
Su madre lleva consigo que le tiene compañía».

(*Llanto del rey Chico*)¹⁶

El tópico también aparece en otro tipo de textos no noticieros y de tono más novelesco y literario. Es el caso del rapto de Elena que también sucede en lunes (en este caso se hace explícito que es un día aciago) desencadenando la guerra de Troya y la destrucción de la ciudad.

«Desde que todos fueron dentro bien oiréis lo que ha mandado:
—¡Alzen áncoras, tiendan velas!— y a la reina se ha llevado.
Lunes era, cavalleros, lunes fuerte y aziago,
cuando entró por la sala aquesse rey Menelao,
messándose las sus barvas, fuertemente sospirando,
sus ojos tornados fuentes, de la su boca hablando:
—Reina Elena, reina Elena, ¿quién de mí os ha apartado?»

(*Reina Elena*)¹⁷

El tópico con un significado contrario al del lunes es el del día de san Juan y obviamente el primer ejemplo que viene a la memoria es el romance del conde o infante Arnaldos que hizo famoso el Romanticismo, cuyo maravilloso encuentro con el extraño barco sucede la mañana de san Juan. El romance que circuló en un pliego suelto y en los cancioneros de Martín Nucio, como ha dicho Rogers «es un concentrado de lugares comunes. El día de san Juan, la caza, la orilla del mar, el barco maravilloso, los efectos del canto»,¹⁸ pero tal vez a esto se deba su fascinación:

«¡Quién uviesse tal ventura sobre las aguas de mar,
como uvo el conde Arnaldos la mañana de San Juan!
Con un falcón en la mano la caça iva a çazar;
vio venir una galera que a tierra quiere llegar:»

(*Infante Arnaldos*)¹⁹

16. Pliego suelto (Granada: Hugo de Mena, 1568): «Aqui comiençan tres Romances...», *Pliegos poéticos españoles de la Universidad de Cracovia*, ed. facsímil, est. María Cruz GARCÍA DE ENTERRÍA, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1975, pl. VII, pp. 53-54.

17. *Pliegos de Praga*, ob. cit., t. I, pl. XVIII, p. 155.

18. Edith RANDAM ROGERS, «Magic music: a self-centered ballad motif», *Kentucky Romance Quarterly*, 22 (1975), p. 271.

19. *Cancionero de romances. s. a.*, ob. cit., f. 192; *Cancionero de romances. 1550*, ob. cit., f. 203.

Así como los romances fronterizos usaron abundantemente el tópico del lunes como día présago negativo, las acciones positivas también se ubican temporalmente de forma tópica, en este caso en el día de san Juan, como sucede con la toma de Antequera por el Infante don Fernando, regente de Castilla junto la reina madre Catalina de Lancaster en 1410, según cuentan las crónicas históricas. Posiblemente la fuente de la segunda parte del romance sea la *Crónica de Juan II*, esto no es extraño, pues el mecanismo habitual de muchos de los romances fronterizos era partir de un hecho histórico a veces sacado de una crónica y moldearlo según el estilo tradicional añadiendo elementos novelescos que en este caso pueden ser la presencia de tópicos y lo hiperbólico de las cifras de la batalla.

«junto a la Boca del Asna el real sentado había
a vista del Infante, el qual ya se apercebía,
confiando en la victoria que dellos Dios le daría.
Sus gentes bien ordenadas, de Sant Joan era aquel día,
quando se dió la batalla de los nuestros tan reñida,
que por ciento y veynte muertos quinze mil moros había».
(*De Antequera partió el moro*)²⁰

Muchas otras ubicaciones temporales y espaciales, calificaciones o incluso acciones también son tópicas en el Romancero y pueden estar integradas en otras unidades como son las fórmulas o los motivos; por ejemplo, la caza fallida como elemento indicativo, el encuentro al pie de un árbol, el estar paseando como ubicación inicial, o el señalar como elemento de valor que un objeto u objetos son de oro y plata.

Por otra parte, no hay que olvidar que, en el caso de la poesía narrativa de transmisión oral, lo que tenemos, en la forma más elemental, es una historia que se debe contar de una manera específica, con un estilo que deriva de unidades discursivas concretas determinada por las reglas particulares del género de que se trate. Estas reglas particulares de la oralidad fueron condensadas, probablemente en lo que ha sido una generalización demasiado tajante, por Milman Parry, y más concretamente por su colaborador Albert Lord²¹ a principios de los años sesenta del siglo pasado, en lo que llamaron el «estilo formulario», apelando en demasía al nivel discursivo del texto.

A partir de sus estudios sobre la épica oral balcánica (en aquel tiempo yugoslava) plantearon que la esencia de la poesía oral reside en el uso de fragmentos

20. *Cancionero de romances*. s. a., ob. cit., f. 180; *Cancionero de romances 1550*, ob. cit., f. 189; Silva de 1550, ob. cit., t. I, f. 103 y TIMONEDA, *Rosa española*, ob. cit., ff. liv-lix.

21. ALBERT LORD, *The Singer of Tales*, Cambridge, Harvard University Press, 1960; es su obra fundamental.

discursivos tradicionales, más o menos estereotipados y definibles en niveles léxicos, gramaticales y rítmicos, que son las fórmulas. Parry había definido, años atrás, la fórmula como un grupo de palabras que se emplea regularmente en la misma situación métrica para expresar una idea esencial dada («a group of words which is regularly employed under the same metrical conditions to express a given essential idea»),²² y Lord definió como formularias aquellas líneas que siguen «the basic patterns of rhythm and syntax and have at least one word in the same position in the line in common with other lines or half lines».²³

Por su parte, Ruth House Webber, teniendo más presentes en su reflexión los romances, también ha utilizado el concepto de la fórmula como recurrencia al clasificar este tipo de unidades en el Romancero.²⁴ Para la mayoría de los autores, básicamente, la fórmula sería entonces un esquema textual que puede ser reutilizado un número indefinido de veces y que puede englobar las formas más diversas de recurrencia lingüística. Es por ello que, en opinión de Zumthor, se debe considerar el estilo formulario menos como un tipo de organización que como una estrategia discursiva e intertextual, este estilo consagra en el discurso y en la medida de su flujo, integra fragmentos tomados de otros enunciados pre-existentes, en principio pertenecientes al mismo género, y remiten al auditorio a un universo semántico que le es familiar.²⁵

Si vemos la fórmula en la perspectiva de unidad del lenguaje figurado del texto tradicional, nos encontramos, entonces, con que se trata de «tropos [que] ‘dicen’ algo distinto que las frases de que se componen. Aunque la información literal que proporciona una expresión... [formularia] no pueda desecharse como impertinente...».²⁶

Como ya se ha dicho muchas veces desde Menéndez Pidal, la tradicionalidad de un texto, «el romance» se basa a partir de su condición de texto abierto en un doble mecanismo: la variación y la conservación, esto es, el texto se recrea y adapta incluso a nuevos contextos, pero no deja de ser el texto que posee la comunidad

22. Milman PARRY, «Studies in the epic technique of oral verse-making. I: Homer and Homeric style», *Harvard Studies in Classical Philology*, 41:80 (1930). También en Adam PARRY (ed.), *The making of Homeric verse: the collected papers of Milman Parry*, Oxford, Clarendon, 1970, p. 272.

23. LORD, ob. cit., p. 47.

24. Ruth HOUSE WEBBER, «Formulistic diction in the Spanish ballad», *University of California Publications on Modern Philology*, XXXIV (1951), pp. 175-278.

25. «[...] moins comme un type d'organisation que comme une stratégie discursive et intertextuelle: il enchâsse dans le discours, au fur et à mesure de son déroulement, et intègre, en les y fonctionnalisant, des morceaux empruntés à d'autres énoncés préexistants, en principe appartenant au même genre, et renvoyant l'auditeur à un univers sémantique qui lui est ainsi familier» Paul ZUMTHOR, «Le discours de la poésie orale», *Poétique*, 52 (1982), pp. 388-389.

26. CATALÁN, CID, MARISCAL, SALAZAR, VALENCIANO, ROBERTSON, *Catálogo general*, ob. cit., t. I, p. 171.

y es transmitido reconociblemente por los individuos que la integran. En buena medida y por razones obvias, los primeros elementos que se mantienen son aquellos que permiten a la comunidad reconocer un romance específico como tal. Por lógica y por motivos de inmediatez en la percepción, para este reconocimiento son ideales las fórmulas iniciales.

Por otra parte, cada texto romancístico tradicional tiene unas posibilidades de variación que están determinadas por la relación entre los distintos niveles narratológicos (relaciones de significación) que irían desde un nivel ahistórico hasta la realidad histórica social y lingüística. Esto explica la pervivencia de textos medievales en nuestros días, pues a pesar de su referencialidad anacrónica siguen diciendo algo para la comunidad, aunque muchas veces se haya reactualizado su contexto o discurso.

En este proceso complejo de conservación se pueden mantener fórmulas y estructuras formularias, aunque éstas se hayan desfuncionalizado y ya no remitan a una realidad social pasada, aunque sí a un acervo semántico conocido. En este sentido es claro que la presencia de diferentes elementos narrativos en un texto no es arbitraria, «sino que tiene una utilidad determinada; esta función está condicionada tanto por la intención especial del transmisor como por el contenido del propio texto».²⁷

Así, es por medio de las fórmulas, unidad de discurso, que los miembros de la comunidad reconocen el género de un texto (recuérdese la fórmula «Había una vez» como identificadora del género cuento) y lo perciben como propio, y también son el medio por el que el trasmisor identifica su lenguaje poético. Las fórmulas permiten la coexistencia de la variante, en la objetivación de un texto, con la pertenencia a una tradición y a un género. Ejemplo de esto son las fórmulas de ir de cacería: «A cazar va (los cazadores del rey, el caballero o un personaje concreto)»; salir de un lugar: «De Francia partió (o de Antequera, o Granada o cualquier lugar)»; desplazarse por un sitio específico: «Por el Val de las Estacas» o «Por las riberas de Arlanza», «Por los Campos de Xerez» o «Por los caños de Carmona» o «Por los bosques de Cartago»; o estar en un lugar: «Yo me estando en Giromena» (o en Tordesillas, o en Coimbra o en Barbadiño o en Valencia). Estos ejemplos nos muestran que la fórmula no es solamente la repetición exacta de palabras sino la constancia de un esquema en el cual varía la realización concreta de un elemento pertinente para la historia que se narra.

Estas unidades pueden ser más complejas y presentarse como esquemas formulísticos del tipo, por ejemplo, que enuncia tres elementos y destaca uno o «todos menos»:

27. Aurelio GONZÁLEZ, *Formas y funciones de los principios en el Romancero viejo*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 1984, p. 79.

«En París está doña Alda, la esposa de don Roldán;
trezientas damas con ella para la acompañar.
Todas visten un vestido, todas calçan un calçar,
todas comen a una mesa, todas comían de un pan
sino era doña Alda, que era la mayoral».

(*Sueño de doña Alda*)²⁸

Este esquema formulístico aparece lo mismo en textos medievales Viejos que en versiones recogidas de la tradición oral moderna, incluso en romances con origen en pliegos vulgares, como algunas versiones de *La difunta pleiteada*.

Otra forma de este tipo de fórmulas son las que emplean el tópico del número tres para indicar una repetición de acciones como en esta versión de un pliego tardío del difundidísimo romance del paje Gerineldo y la infanta.

«Tres vueltas da a su palacio y otras tantas al castillo;
el calzado se quitó y del buen rey no es sentido
y viendo que todos duermen do posa la infanta ha ido».

(*Gerineldo*)²⁹

Entre los elementos discursivos más plenos podemos considerar las fórmulas genéricas, como las de introducción: «estando en estas razones», «bien oiréis lo que diría»; de transición: «a la subida de un ...»; o estrictamente calificativas: «... de oro», «... de cristal de China», «plata fina», etc. Sobre estos últimos elementos calificativos hay que aclarar que en ocasiones sí pueden tener un valor significativo para la historia.

Pero este significado no siempre es estricto o directo. En fórmulas, como la ubicación temporal a medianoche, antes del amanecer, sugerido por la mención a los gallos, lo significativo no es la hora precisa, sino que la acción tiene lugar en pleno momento de descanso y es propicio para acciones sorpresivas:

«hasta que era media noche, los gallos querían cantare
buelven riendas a los cavallos y entran en la ciudad»

(*Conde Dirlos*)³⁰

28. *Cancionero de romances*, 1550, ob. cit., f. 102v

29. Pliego suelto del siglo XVI. «Este es un romance de Gerineldo el paje del rey nuevamente com-puesto», José Fernando WOLF y CONRADO HOFMANN, *Primavera y flor de romances*, Berlín, Asher, 1856, t. II, pp. 97-101.

30. *Cancionero de romances*, s.a., ob. cit., f. 17v.

«Media noche era por filo, los gallos querían cantar,
cuando el infante Gaiferos salió de captividad;
muerto deja al carcelero y a cuantos con él están».

(*Gaiferos sale de cautividad*)³¹

A propósito de la recurrencia, con leves variantes, esta misma fórmula sobre la medianoche la encontramos en romances que cuentan historias muy distintas como *Conde Claros*, *Gaiferos* o *El prior de San Juan*, sin que sea obligado el complemento de los gallos:

«Vase para la cozina, do su cozinero está,
así hablava con él, como si fuera su ygal:
«Tomes estos mis vestidos, los tuyos me quieras dar,
y a hora de media noche salirte has a passear»».

(*El Prior de San Juan y Alfonso XI*)³²

Por otra parte, las fórmulas pueden tener simplemente una función que es más bien ornamental y nemónica, como cuando se construye la fórmula con distintas parejas, incluyendo la oro-plata de forma no contrastiva, para indicar abundancia o lujo.

«¡Quánto del Moro hidalgo! ¡quánta de la yegua baya!
¡quánta de la lança en puño! ¡quánta del adarga blanca!
¡quánta de marlota verde! ¡quánta aljuba de escarlata!
¡quánta pluma y gentileza! ¡quánto capellar de grana!
¡quánto bayo borzeguí! ¡quánto laço qual esmalta!
¡quánta de la espuela de oro! ¡quánta estribera de plata!»

(*Reduán*)³³

La espectacular enumeración admirativa de la hueste de Reduán, caudillo granadino que sale a conquistar Jaén en 1407 y muere en la acción, según recordará en 1595 Ginés Pérez de Hita en su famoso texto sobre las guerras granadinas, culmina con la pareja oro-plata con un sentido formulístico.

31. Pliego suelto del siglo xvi «Romance de don Roldán y de la trayción de Galalon. Con el romance de Gayferos», *Pliegos de Praga*, ob. cit., t. II, pl. 41, pp. 7-8.

32. TIMONEDA, *Rosa española (Romance de don García de Padilla)*, ob. cit., f. lxxxiii.

33. GINÉS PÉREZ DE HITA, *Historia de los bandos de los zegríes y abencerrajes. Guerras civiles de Granada*, ed. de Paula BLANCHARD-DEMOUGE, Madrid, El Museo Universal, 1983, cap. xiii, pp. 197-198.

La pareja oro-plata se aplica generalmente para exaltar la belleza o el lujo, aunque a veces el resultado no es muy realista:

«En Castilla está un castillo que se llama Roca Frida:
al castillo llaman Roca y a la fonte llaman Frida.
El pie tenía de oro y almenas de plata fina»

(*Rosaflorida*)³⁴

A pesar de la fijeza que tienen las fórmulas en el plano del discurso su significado puede variar. Por ejemplo, en la fórmula construida con los elementos «de día... de noche...» se pueden expresar diversos significados que pueden ser más o menos importantes para la narración ya que la misma fórmula como unidad discursiva puede indicar sentidos tan distintos como que la acción se lleva a cabo sin cesar:

«De día le dan combate, de noche hacen la mina»

(*El moro de Antequera*)³⁵

o que se intensifica:

«de día, majar esparto, de noche, moler civera»

(*El cautivo*)³⁶

que los personajes viajan ocultándose:

«Ya se parten los romeros, ya se parten, ya se van
de noche por los caminos, de día por los jarales.
Andando por su jornadas a París llegado han».

(*Gaiíferos*)³⁷

simplemente que hacía calor y, por tanto,

«Daban cebada de día y caminaban de noche»

(*Por Guadalquivir arriba*)³⁸

34. *Cancionero de romances 1550*, ob. cit. p. 201.

35. Vicente CASTAÑEDA y Amalio HUARTE, *Nueva colección de pliegos sueltos*, Madrid, s.e., 1933, p. 64

36. *Cancionero de romances 1550*, ob. cit. p. 284.

37. *Cancionero de romances s. a.*, ob. cit., f. 205.

38. WOLF y HOFMANN, *Primavera y flor de romances*, ob. cit., t. I, pp. 182-183.

Finalmente tenemos la unidad narrativa en el texto de tradición oral que es el motivo. Según Cesare Segre, en los estudios literarios el término motivo se ha tratado básicamente en alguna de las siguientes dimensiones: unidad mínima, elemento generativo o elemento recurrente.³⁹ Pero habría que matizar esta afirmación del teórico italiano, pues en muchos autores el tratamiento del motivo como elemento generativo o recurrente habitualmente no excluye la consideración de que se trata de una unidad mínima significativa.

A pesar de que en muchas ocasiones el estudio del motivo parece ser solamente un pretexto para elaborar índices,⁴⁰ desde una perspectiva analítica debemos asumir que el motivo no es sólo una entidad justificada en sí misma, antologizable y elencable. Definirlo reconociendo su carácter fluctuante y circunstancial, puede parecer difícil y abstruso desde el punto de vista abstracto; sin embargo, en el concreto acto analítico, la aplicación de este principio no permite resquicio de dudas, y lleva a un resultado claro. En esencia se trata de quitar al concepto de motivo su carácter de sustantivo concreto, que lo vuelve incompleto y contradictorio: el motivo, unidad de significación profunda en la narración, necesita una definición que incluya la dimensión verbal, explícita o implícita en sustantivos abstractos de derivación verbal.⁴¹ El motivo, como unidad narrativa, requiere la presencia de un sujeto potencial, de una acción, solitaria o refleja; también caracteriza al motivo la posible pertenencia de su expresión verbal a otros registros de significados.

Cacho Blecua, cuando estudia los motivos en relación con los libros de caballerías, deja claro que se trata de una unidad de sentido, esto es narrativa, y plantea que el motivo literario puede ser definido «como una unidad narrativa recurrente y estereotipada de contenido»,⁴² lo que da indudable peso a la recurrencia y por tanto a las relaciones intertextuales, las cuales ayudan a explicar la unidad del género y las posibilidades de variación.

39. Cesare SEGRE, «Análisis del racconto, logica narrativa e tempo», *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 3-77, y *Principios de análisis del texto literario*, trad. de M. Pardo, Barcelona, Crítica, 1985.

40. Desde luego no descarto la utilidad que pueden tener algunos de estos listados, pienso por ejemplo en Harriet GOLDBERG, *Motif-index of folk narratives in the panhispanic Romancero*, Tempe, Medieval & Renaissance Texts & Studies, 2000.

41. Véase Aurelio GONZÁLEZ, «El motivo: unidad narrativa en los romances caballerescos», *Revista de Poética Medieval*, 26 (2012), pp. 129-147.

42. Juan Manuel CACHO BLECUA, «Introducción al estudio de los motivos en los libros de caballerías: la memoria de Román Ramírez», en Eva Belén CARRO CARBAJAL, Laura PUERTO MORO y María SÁNCHEZ PÉREZ (eds.), *Libros de caballerías (De Amadís al Quijote). Poética, lectura, representación e identidad*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2002, pp. 27-57.

Sin embargo, la reflexión sobre el motivo no se limita a una cuestión conceptual o teórica, pues éste tiene una obvia realización textual, pero la situación se vuelve compleja cuando se pasa al análisis del texto. Hay que tomar en cuenta que al analizar un texto existe un problema de límites, interpretación y contexto en el momento de la determinación de unidades más profundas que aquellas que pertenecen a la articulación léxica, como son los motivos. Esto ya ha sido señalado por diversos autores. En este sentido, Xiomara Luna dice:

«La principal dificultad al realizar los cortes del material narrativo que se consideraría como motivo fue de naturaleza extra-textual. Resulta indispensable el conocimiento del contexto literario, histórico, cultural y sociológico en el que surgieron estas obras, pues proporciona los criterios más seguros para acercarse ‘objetivamente’ a una identificación pertinente de un motivo frente a otro contenido que no lo es.⁴³

Por ejemplo, el «ir de caza» es un motivo (unidad mínima narrativa recurrente), expresado muchas veces de forma formulística, que implica la acción específica de un personaje en un momento determinado y en un espacio también determinado (aunque esto no se explicita necesariamente) y cuyo resultado (positivo o negativo) puede formar parte o no del motivo.⁴⁴

Además, hay que señalar que, en el contexto medieval e incluso posterior, la cacería es un elemento que refuerza en el texto la caracterización de un personaje como noble o caballero. Por otra parte, la cacería es una actividad que implica el alejamiento del castillo, que en este sentido funciona como el espacio del orden, a diferencia del bosque, lugar natural de la caza, que, como espacio exterior, puede entenderse en el contexto medieval como el espacio peligroso, el ámbito del desorden o el caos y desde luego el lugar donde el caballero se prueba en encuentros, acciones o situaciones de todo tipo, que incluso pueden ser mortales. El bosque como espacio de la caza es lugar de encuentros que pueden culminar una venganza como en el romance de Rodrigo de Lara.

«A caçar va don Rodrigo y aun don Rodrigo de Lara.
Con la gran siesta que haze arrimándose ha una haya,

43. Karla Xiomara LUNA MARISCAL, «De la metodología o la pragmática del motivo en el índice de motivos de las historias caballerescas breves», *eHumanista*, 16 (2010), p. 128.

44. Aurelio GONZÁLEZ, «Motivos caracterizadores en el Romancero viejo», en *Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. José Manuel FRADEJAS RUEDA, Déborah DIETRICK SMITHBAUER, Demetrio MARTÍN SANZ, María Jesús Díez GARRERAS, 2 vols., Valladolid, Universidad de Valladolid-Ayuntamiento de Valladolid, 2010, t. II, pp. 929-938.

maldiziendo a Mudarrillo, hijo de la renegada,
que si a las manos le uviesse que le sacaría el alma».

(*Rodrigo de Lara y Mudarra González*)⁴⁵

Don Rodrigo, el que traicionó a los siete infantes de Salas, ha salido a cazar y ahí es donde encontrará la muerte a manos de Mudarra, vengador de sus hermanastros, los infantes. El espacio implica el encontrarse al pie de un árbol la «verde haya». Es el motivo de ir de caza como ir a encontrar lo desconocido o su propio destino. Narrativamente el uso del motivo codificado evita la explicación de por qué estaba en ese sitio.

El significado del motivo de la caza no es unitario y así lo encontramos en otro romance con un sentido muy distinto, me refiero al romance de *La infantina*, donde el tema es el caballero burlado y no la venganza; al motivo se añade el elemento de la caza fallida como indicio negativo del resultado del encuentro del caballero con la doncella.

«A caçar va el cavallero, a caçar como solía;
los perros lleva cansados el falcón perdido avía,
arrimárase a un roble, alto es a maravilla.
En una rama más alta, vira a estar una infantina;
cabellos de su cabeça todo el roble cobrían».

(*La infantina*)⁴⁶

Otro motivo para encuentros o para enfrentar una determinada situación positiva o negativa es el del paseo. Este motivo coloca al personaje en un desplazamiento casi ocioso pues no va a ninguna parte y no está haciendo una actividad que da resultados concretos, es entonces un elemento narrativo muy útil para una situación inicial que no requiere más antecedentes, para que el personaje pueda tener encuentros, observar a otros personajes o recibir algo.

«Passeávase el rey moro por la ciudad de Granada,
quando le vinieron cartas como Alhama era ganada:
las cartas echó en el fuego, y al mensagero matara.
Echó mano a sus cabellos y las sus barbas messava;
apeósse de una mula, y en un cavallo cabalga».

(*¡Ay de mi Alhama!*)⁴⁷

45. *Cancionero de romances s.a.*, ob. cit. f. 165r

46. *Ibid.*, f. 192.

47. *Cancionero de romances, s. a.* ob. cit., f. 183; *Cancionero de romances, 1550*, ob. cit., f. 1; *Silva de 1550*, ob. cit., t. I. f. 106 y *TIMONEDA, Rosa española*, ob. cit., f. lviii

«El rey es Muley Abu-l Hassan, penúltimo monarca de Granada. Alhama se perdió el 28 de febrero de 1482».⁴⁸ Este romance como es bien sabido gozó de gran predilección entre los músicos. Narrativamente, el motivo del paseo sirve para plantear un orden y una tranquilidad que se rompen violentamente con la llegada del mensajero.

Esta tranquilidad que sugiere el motivo del paseo puede tener un significado muy distinto, como en el caso de otro romance donde el caballero, Maestre de Calatrava o Santiago por la «cruz bermeja» que se mencionará después, pasea por la Vega de Granada después de un combate en el que ha salido victorioso y que será prólogo a un nuevo combate con el moro Barberín mientras la reina y las damas observan en un contexto totalmente cortés que termina con la derrota del moro que se enfrenta al Maestre.

«Por la vega de Granada un cavallero pasea
en un cavallo morzillo ensillado a la gineta:
adarga trahe embraçada, la lança trahía sangrienta
de los moros que había muerto antes de entrar en la Vega».

(*El maestre, la reina y Barberín*)⁴⁹

El motivo también permite que el personaje reciba una información de manera no intencional, casi por accidente. Es el caso del romance de *Don Manuel y el moro Muza*, donde el paseo de don Manuel Ponce de León, personaje histórico que participó en las guerras de Granada (si la acción que narra el romance sucedió efectivamente, debió ser hacia 1491), se justifica por encontrarse convaleciente de unas viejas heridas. Finalmente, a pesar de su estado, don Manuel saldrá a enfrentarse al moro Muza y lo derrotará.

«¿Cuál será aquel caballero de los míos máspreciado,
que me traiga la cabeza de aquel moro señalado
que delante de mis ojos a cuatro ha lanceado,
pues que las cabezas trae en el pretal del caballo?—
Oídolo ha don Manuel que andaba allí paseando,
que de unas viejas heridas no estaba del todo gano.
Apriesa pide las armas, y en un punto fue armado,
y por delante el corredor va arremetiendo el caballo».

(*Don Manuel y el moro Muza*)⁵⁰

48. Giuseppe DI STEFANO, *Romancero*, Madrid, Taurus, 1993, n. p. 304.

49. TIMONEDA, *Rosa española (Romance del Maestre)*, ob. cit., f. lxvi

50. Pliego suelto del siglo XVI. WOLF y HOFMANN, *Primavera y flor de romances*, ob. cit., núm. 94, vol. I, pp. 306-308.

Como es de esperarse el motivo del paseo también tiene una faceta de exhibición y provocación y por tanto es útil para contextos amorosos. Es el caso del romance de la gentil dama y el rústico pastor que después de su encuentro en el vergel de la dama tendrán su famoso diálogo en el cual ella requiere de amores al rústico.

«—Estáse la gentil dama paseando en su vergel,
los pies tenía descalzos que era maravilla ver;
desde lejos me llamara, no le quise responder.
Respondíle con gran saña: —¿Qué mandáis, gentil mujer?— »
(*La dama y el pastor*)⁵¹

Otro motivo muy frecuente en el Romancero Viejo es el encuentro en un espacio específico, en muchos casos en una fuente, en un camino o a la sombra de un árbol. En este caso, el árbol es lugar de reposo y por lo tanto favorece el encuentro o acciones específicas e implica una interrupción de otra actividad. Es el caso del ya mencionado romance de don Rodrigo de Lara quien interrumpe la cacería para descansar al pie de una «verde haya». En la definición de las características del árbol en muchas ocasiones, tal vez con función nemónica éste lleva la adjetivación de «verde» lo cual tiene una connotación positiva pues se trata de árbol vivo y fresco.

«A caçar va don Rodrigo y aun don Rodrigo de Lara.
Con la gran siesta que haze arrimádose ha una haya,
maldiziendo a Mudarrillo, hijo de la renegada,
que si a las manos le uviesse que le sacaría el alma.
El señor estando en esto Mudarrillo que asomaba.
—Dios te salve, cavallero, debaxo la verde haya.—
—Así haga a ti, escudero, buena sea tu llegada».
(*Rodrigo de Lara y Mudarra González*)⁵²

Además de don Rodrigo, están al pie de una «verde haya» el moro Galván, Durandarte y Montesinos, pero el rey Rodrigo se acerca a un «roble antiguo» y el Orgullosa está debajo de un «verde pino».

«—Lanzarote Lanzarote, si antes hubieras venido
no hablara el Orgullosa las palabras que había dicho,
que a pesar de vos, señor, se acostaría conmigo.—
Ya se arma Lanzarote de gran pesar conmovido;

51. *Ibid.*, núm. 145, vol. II, pp. 64-65.

52. *Cancionero de romances s.a.*, ob. cit. f. 165r

despídese de su amiga, pregunta por el camino,
topó con el Orgullosa debajo de un verde pino». *(Lanzarote y el orgulloso)*⁵³

Pero el árbol no es solamente lugar de encuentro, también es el sitio del reposo final de Durandarte, y el lugar donde su primo Montesinos extraerá su corazón para enviarlo a su enamorada Belerma en prueba del gran amor de Durandarte:

«Muerto yaze Durandarte debajo de una verde aya.
Con él está Montesinos que en la su muerte se halla:
haziendole esta la fuessa con la punta de su daga». *(Montesinos cumple la última voluntad de Durandarte)*⁵⁴

Así como las fórmulas tienen una fijeza sólo relativa debido a la apertura textual que las caracteriza en cuanto son parte del lenguaje tradicional, la expresión de los motivos también es abierta y aunque tienen apertura textual en cuanto a su significado, discursivamente conserva elementos constantes que permiten caracterizar al personaje de la historia y con él al contexto en que se desarrolla la acción.⁵⁵

Desde mi punto de vista el estilo tradicional en la oralidad se apoya en las tres unidades que acabamos de mostrar en el Romancero Viejo; estas tres unidades cumplen múltiples funciones en la articulación de la historia en el texto pues ayudan a la caracterización del personaje, ubican la acción espacial y temporalmente, eliden antecedentes y crean el contexto de la historia. A pesar de su codificación permiten el funcionamiento del romance como texto abierto y apoya la memorización textual.

Mi intención ha sido hacer una aproximación a los textos romancísticos y señalar algunos significados que pueden tener en la narración unidades codificadas como son los tópicos, las fórmulas y los motivos, determinar cómo se expresaban en los distintos niveles del texto, ya sean estos contextuales, discursivos o narrativos, reconociendo la variación de significantes para significados constantes, así como la multiplicidad de significados para un solo significante según el contexto específico.

Finalmente, en el romance existe una relación entre los tópicos, fórmulas y motivos ya que estas unidades no son excluyentes, esto quiere decir que un motivo, unidad narrativa, puede estar expresada en el discurso del romance por una fórmula y ésta a su vez integrar tópicos con valor cultural extratextual, todo ello en un texto que básicamente es abierto y por tanto sujeto al proceso de variación y conservación en la transmisión oral.

53. *Ibid.*, f. 228.

54. TIMONEDA, *Rosa de amores*, ob. cit., f. xxxi

55. GONZÁLEZ, «Motivos caracterizadores...», art. cit., p. 938.