a h
l m
www.ahlm.es

ACTAS DEL
VIII CONGRESO INTERNACIONAL
DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL

SANTANDER
22-26 de septiembre de 1999
PALACIO DE LA MAGDALENA
Universidad Internacional
Menéndez Pelayo

Al cuidado de
MARGARITA FREIXAS Y SILVIA IRISO
con la colaboración de Laura Fernández

CONSEJERÍA DE CULTURA
DEL GOBIERNO DE CANTABRIA
AÑO JUBILAR LEBANIEGO
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL
SANTANDER
·MM·

a h
l m
www.ahlm.es

@ Asociación Hispánica de Literatura Medieval

Depósito legal: SA-734/2000

Carolina Valcárcel
Tratamiento de textos

Gráficas Delfos 2000, S.L.
Carretera de Cornellá, 140
08950 Esplugues de Llobregat
Impresión

a h
l m
www.ahlm.es

TÓPICOS CARACTERIZADORES ÉPICOS Y NOVELESCOS EN EL ROMANCERO VIEJO

AURELIO GONZÁLEZ
El Colegio de México

EL TEXTO que se transmite oralmente es un texto cuyo soporte es la memoria, de la misma manera que el texto que se transmite por escrito tiene como soporte el papel, el pergamino o cualquier otro material que permita la escritura, la cual por otra parte no es más que el medio que permite revivir el texto, tal vez haciendo que, como menciona Alberto Manguel que sucedía en la Antigüedad, los lectores oyeran más que simplemente vieran el texto.[1] Ahora bien, así como la escritura no es una enunciación continua, sino que está formada en el papel por unidades, signos que corresponden a palabras que se distinguen unas de otras, y que contienen el mensaje que se trata de comunicar. Esta representación del texto también se da en la composición oral del mismo. Se trata de elementos que no se memorizan –como las palabras que ya se saben previamente–, pues que están integrados en un acervo de recursos al que se apela cuando se da forma al texto que se transmite oralmente. En este sentido el texto no está lexicalizado, sino que es un texto abierto que permite la variación creativa dentro de un lenguaje poético específico.[2]

Cuando Ramón Menéndez Pidal se refirió al concepto de tradicional hablaba de un mecanismo de variación y conservación, esto es, de elementos que permanecen en el texto y que son reconocibles por los distintos transmisores-receptores, pero que no están clausurados, sino que poseen unos límites abiertos que les permiten, dentro de los márgenes marcados por un lenguaje o estilo que obedece a una estética colectiva, recomponerse y refuncionalizarse y con ello actualizarse. En este sentido, la «escritura» en la memoria del texto está constituida por una serie de signos que tienen una dimensión mayor que la que correspondería a la letra de nuestros alfabetos escriturales, son unida-

[1] *Cf.* A. Manguel, *A History of Reading*, Penguin, Nueva York, 1996, p. 47.

[2] Entiendo la apertura como esa búsqueda por expresar mejor los distintos significados del texto, tal como la plantea Diego Catalán en su fundamental artículo «Los modos de producción y reproducción del texto literario y la noción de apertura», en *Homenaje a Julio Caro Baroja*, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, 1978, p. 261; reproducido en *Arte poética del Romancero oral*, Siglo XXI, Madrid, 1997, Parte 1ª, pp. 159-186. Desde este punto de vista la apertura es una característica esencial del texto considerado como tradicional.

a h
l m
www.ahlm.es

des que poseen un significante reconocido y una posibilidad de variación (combinatoria o del tipo que sea) en el significado. Claramente estas unidades son codificaciones culturales que están alejadas del arbitrio de la voluntad creativa personal y particular, en el sentido que para funcionar deben tomar en cuenta el conocimiento y aceptación por parte del receptor miembro de la misma comunidad. En este sentido hay que recordar que los textos llegan a ser tradicionales, sin importar si la primera composición proviene de un autor que lo hace por escrito, por el proceso de variación en la cadena de transmisión, así como la anonimia no necesariamente se debe al desconocimiento del nombre del autor del elemento germinal, sino por estar creados a lo largo de la transmisión por múltiples autores.[3]

Los signos de representación de la composición destinada a transmitirse oralmente son elementos estereotipados y dinámicos entre los cuales se destacan (con valor en distintos niveles de significación) las fórmulas, las estructuras formularias y los tópicos.

Antes de hablar de estos elementos, en primer lugar hay que recordar que en el inicio del proceso tradicional de transmisión, el receptor escucha un texto que reconoce como propio (tanto por el lenguaje como por el tema y el tratamiento), lo descodifica y memoriza el significado de las secuencias que lo componen, las cuales están en relación con un lenguaje (discurso) que él mismo posee y del que es hablante (y que por lo tanto podrá variar); y remite su significado a conceptos que puedan ilustrar de alguna manera su contexto social.

En este sentido Diego Catalán afirma que los miembros de la comunidad reciben y aprehenden un romance

> palabra por palabra, verso a verso, escena tras escena, y, al memorizarlo, lo han descodificado según su particular interés, nivel por nivel, hasta llegar a extraer de él la lección que les ha parecido más al caso. La tradición oral, es cierto, rara vez retiene modos individuales de entender una palabra, una frase, una fórmula, un indicio, una secuencia de la narración, etc., pero conserva y propaga modos colectivos (regionales, temporales, comunitarios, clasistas, etc.) de descodificar esos elementos en que se articula el romance y de reaccionar (ética, estética, social o políticamente) ante el mensaje.[4]

Sabemos que el Romancero es uno de los géneros tradicionales con mayor vitalidad desde hace siete siglos y en él confluyen las expresiones baladísticas tanto de tema novelesco como épico. Gracias a la memoria colectiva del Romancero se han conservado hasta nuestros días relatos medievales que de otro modo probablemente se habrían perdido, pues a partir de las versiones del Romancero de la tradición oral moderna suponemos con bastante certeza la existencia de textos o variantes de los que no tenemos documentación antigua, pero que debieron circular vitalmente en la Edad Media en forma oral.

[3] A. González, «Tópicos en el Romancero tradicional», *Actas del VII Coloquio Internacional Jornadas Medievales*, Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México, México, en prensa.

[4] D. Catalán, «Los modos de producción», pp. 261-262.

a h l m
www.ahlm.es

En este esquema de enunciación-recepción los tópicos funcionan como unidades compositivas del texto y como referentes preconocidos (aunque al margen de la significación particular en el texto) con distintas posibilidades funcionales, esto es pueden tener una función genérica (identificación del tipo de historia); climática (crean la atmósfera de la narración); introductoria (presentación de personajes, ubicación, espacio temporal), etc.[5] En ambas dimensiones los tópicos poseen un amplio valor mnemónico.

En este sentido hay que recordar que en la tradición grecolatina, la primera parte del proceso discursivo corresponde a la *inventio* que consiste en localizar en los compartimientos de la *memoria* –en los *loci*– los temas, asuntos, nociones, etc. ahí clasificados. En este proceso de la *inventio* existe una primera etapa que es la de las pruebas, que Aristóteles distingue entre naturales (dadas por la realidad) y artificiales o inventadas, llamadas también *topoi* o lugares, «que son formas abstractas de la lógica vacías de contenido que, al ser utilizadas por la retórica en la concreta situación del discurso, se llenan con argumentos concretos».[6]

Entonces podemos atribuir a los tópicos, en principio vacíos, la posibilidad de llenar varias funciones, entre ellas la de ser elementos caracterizadores, esto es adquirir un significado concreto, de personajes o situaciones de un relato. Al igual que las fórmulas, los tópicos pueden tener un uso temático exclusivo (en pocos casos) o estar oscilando en las distintas posibilidades, en nuestro caso temáticas y así un mismo tópico puede tener un valor caracterizador novelesco o épico. Revisaremos cuatro tópicos distintos desde el elemental calificativo de un personaje como «bueno» (en más de un sentido equivalente a los tópicos numerales como el tres o el siete), la mujer que utiliza el engaño para derrotar a su antagonista masculino, la ubicación de un personaje en el juego (en nuestro caso tablas o ajedrez), la ubicación espacial del árbol y las señales extraordinarias en el momento del nacimiento de un personaje.

El primero de estos tópicos, el calificativo «buen», en realidad está vacío de significado y difícilmente sirve como elemento caracterizador; su uso es tan amplio que en realidad pierde su valor narrativo ya que se aplica por igual al rey justo que al injusto, a la víctima que al victimario, al conde que al alcaide. Su uso es indistinto en lo novelesco o en lo épico y su valor caracterizador oscila desde ser una fórmula juglaresca de introducción, a diálogo, a definir un papel protagonista y en algunos casos a señalar la existencia de alguna virtud real. Veamos algunos casos:

Como fórmula de saludo:

> Manténgavos Dios, buen rey, y a cuantos con vos están.
> (*Con cartas y mensajeros*,
> *Cancionero* de 1550).[7]

[5] Véase A. González, *Formas y funciones de los principios en el Romancero viejo*, Universidad Autónoma Metropolita-Iztapalapa, México, 1984, cap. 4.

[6] H. Beristain, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 1992, p. 267.

[7] *Cancionero de Romances (Anvers, 1550)*, ed. A. Rodríguez Moñino, Castalia, Madrid, 1967, p. 206.

a h
l m
www.ahlm.es

Buen conde Fernán González, el rey embía por vos,
(*Fernán González se niega ir a Cortes*,
Pliego suelto).[8]

En los dos ejemplos anteriores personajes antagónicos, Fernán González y el rey de León, son definidos de la misma forma en un claro uso formulario del tópico. Por otra parte, no hay que olvidar que reyes cuyo comportamiento o bondad se está poniendo en tela de juicio como el rey don Alfonso o a quienes se está reclamando claramente su comportamiento como Pedro *el Cruel*, también son definidos con el tópico de «buen», tanto por el narrador, lo cual podía implicar una toma de posición ante el personaje, como por personajes involucrados en las acciones del rey y donde evidentemente no tiene valor caracterizador:

Doliente se siente el rey, esse buen rey don Fernando;
(*Muerte del rey don Fernando*,
Cancionero de 1550).[9]

allí le toma la jura el Cid al rey castellano
las juras eran tan fuertes, que al buen rey ponen espanto;
(*La jura de Santa Gadea*,
Cancionero sin año).[10]

¿Por qué es aquesso, buen rey? Nunca os hize desaguisado,
ni os dexé yo en la lid, ni con moros peleando
(*Muerte del maestre de Santiago*,
Cancionero de 1550).[11]

El rey victorioso o aquel cuya hija ha yacido con su enamorado son caracterizados por igual como buenos:

El rey moro que esto vido prestamente se rendía
y cargó tres cargas de oro al buen rey se las embía;
(*Abenámar*, *Cancionero sin año*)[12]

El caçador sin ventura no les quiso escuchar,
vase para los palacios a do el buen rey está.

[8] *Pliegos poéticos españoles de la Universidad de Praga* (en adelante, *Pliegos Praga*), I, Joyas Bibliográficas, Madrid, 1961, XVII.

[9] *Cancionero de 1550*, p. 213.

[10] *Cancionero de romances. Envers, Martin Nucio, s.a.*, ed. R. Menéndez Pidal, CSIC, Madrid, 1945, fol. 73r.

[11] *Cancionero de 1550*, p. 233.

[12] *Cancionero sin año*, fol. 182v.

a h
l m
www.ahlm.es

Pero no sólo es bueno este rey del romance que trata de los amores del *Conde Claros*; el mismo conde que ha yacido con la infanta es bueno:

> Respondiera el buen conde, tal respuesta le fue a dar:
> ...
> preso llevan al buen conde con mucha seguridad;
> (*Conde Claros*, Pliego suelto).[13]

y cuando el rey firma la sentencia de muerte del conde sigue siendo bueno:

> llevavan un crucifixo para el buen rey rogar
> ...
> e assí la sentencia dada, el buen rey la fue a firmar
> ...
> El arçobispo que esto viera, al buen rey fue a hablar,
> (*Conde Claros*, Pliego suelto).[14]

En otro romance el descuidado del rey Chilperico que muere por órdenes de su esposa adúltera también es bueno, de una bondad rayana en la ineptitud pues no ha sabido conservar su honra:[15]

> ¡Traición! Dize el buen rey y luego ha espirado
> (*Landarico*, Pliego suelto).[16]

Evidentemente el conde Alarcos es bueno, pues es una víctima, aunque con culpa, de los terribles deseos de la infanta que hace cumplir también un buen rey:

> Oídas estas palabras, el buen conde respondía:
> No puedo negar, el buen rey lo que la infanta dezía
> (*Conde Alarcos*, Pliego suelto).[17]

Una acción equivocada no cancela la bondad, pues el tópico ha desplazado su posible caracterización a un terreno muy vago y alejado de la bondad o maldad o de la rectitud del comportamiento del personaje en cuestión:

[13] *Pliegos Praga*, I, V.

[14] *Ibid.*

[15] Sobre esta valoración del comportamiento del buen rey véase el artículo de L. Mirrer-Singer, «The Concept of "Speech Genres" and the Problem of Dialogue in the *romances viejos*», *Anuario Medieval*, I (1989), pp. 147-155.

[16] *Pliegos Praga*, I, XXXVIII

[17] *Pliegos poéticos españoles de la British Library, Londres (Impresos antes de 1601)*, II, ed. A. Lee Francis Askins, Joyas Bibliográficas, Madrid, 1989-1991, XXXVII.

a h
l m
www.ahlm.es

Buen alcaide de Cañete, mal consejo avéis tomado
(*El alcaide de Cañete*, Pliego suelto).[18]

Ni la pérdida de España hace que Rodrigo deje de ser bueno, aquí podría pensarse que el tópico se emplea por la condición real del personaje, pero el conde Alemán, que duerme con gran felonía con su señora, también es bueno:

Atán alta va la luna como el sol a mediodía
cuando el buen conde Alemán con la reina dormía
(*El conde Alemán*, *Cancionero de 1550*),[19]

cuando el buen rey don Rodrigo junto a la Cava dormía
(*Rodrigo y la Cava*, Pliego suelto).[20]

Pasemos a otro tópico: el del engaño astuto de la mujer, que puede considerarse como un tópico romancístico que se usa con distintos valores de caracterización. Por ejemplo en el romance de *Marquillos*,[21] aunque éste ha sido definido como traidor desde el exordio del texto, el conceder la gracia que le pide Blancaflor, la esposa de su señor, es una prueba de cortesía y de su condición caballeresca, lo cual será aprovechado por la mujer para vengar la muerte a traición del marido, con lo cual el tópico, amén del desarrollo narrativo caracteriza al personaje de Marquillos:

—Marquillos, por Dios os ruego que me otorgasses un don:
que no durmiesses comigo hasta que rayasse el sol.—
Marquillos, como es hidalgo, el don luego le otorgó;
como viene tan cansado, en llegando se adurmió.
Levantóse muy ligera la hermosa Blancaflor;
tomara cuchillo en mano y a Marquillos degolló
(*Marquillos*, Pliego suelto).[22]

Este mismo tópico se utiliza en otros romances con un valor caracterizador; es distinto, por ejemplo, en el romance de Melisenda, donde el engaño sirve para reforzar la falta de escrúpulos de Melisenda, quien dominada por la pasión amorosa no duda en matar al alguacil del rey con tal de cumplir su objetivo de ir al palacio del conde Ayuelos. En

[18] *Pliegos Praga*, II, LV.

[19] *Cancionero de 1550*, p. 256.

[20] *Pliegos Praga*, I, XXXIX.

[21] Para la trayectoria de este romance puede verse el excelente trabajo de Jesús Antonio Cid, «Recolección moderna y teoría de la transmisión oral: *El traidor Marquillos*, cuatro siglos de vida latente» en *El Romancero hoy: Nuevas Fronteras*, edd. A. Sánchez Romeralo, D. Catalán y S. Armistead, Cátedra Seminario Menéndez Pidal-Gredos, Madrid, 1979, pp. 281-359.

[22] *Pliegos Praga*, pp. 264-272.

a h
l m
www.ahlm.es

este caso no pide una gracia sino que justifica su petición del arma por el supuesto miedo a los perros, creíble por su condición de dama:

—Mas préstame, Fernandinos, préstame el tu puñal,
que miedo tengo a los perros que no me hiziessen mal.—
Y tomólo por la punta hasta los cabos se lo fue a echar.
(*Melisenda insomne*, Pliego suelto).[23]

El mismo tópico con el motivo del tomar el cuchillo y matar al dueño del arma, –quien la facilita a su matadora mediante un engaño en el que cae por ser cortés, señalando así su condición caballeresca–, se emplea a pesar de que el personaje caracterizado por el tópico como caballero sea un raptor traicionero, como sucede en el romance de Rico Franco, sólo que en este caso la muerte del personaje masculino a manos de la mujer es una acción justiciera por la muerte de sus parientes y lleva implícita la salvación de la honra de la mujer raptada:

—Prestédesme, Rico Franco, vuestro cuchillo lugués:
cortaré filas al manto, que no son para traer.—
Rico Franco de cortese por las cachas lo fue a tender,
la donzella que era artera por los pechos se lo fue a meter:
(*Rico Franco, Cancionero de 1550*).[24]

Finalmente encontramos el mismo tópico en un romance de tema épico, pero con muchos motivos novelescos. Se trata del romance de *Fernán González* rescatado por su esposa, en el cual ésta finge ceder a las pretensiones eróticas del arcipreste para salvar al conde. En este caso, mientras la dama sujeta al arcipreste que espera un abrazo amoroso, el puñal es arrebatado por el propio conde quien da muerte al infame. El tópico caracteriza la decisión de la mujer audaz de la épica que «por vuestra vida, señor, más qu'esto hazer devría» quien no duda en sacrificar su honra para salvar a su señor.

Apártala el arcipreste, de la mano la traía,
y cuando abraçalla quiso ella d'él muy fuerte hía,
a los braços le ha embraçado, socorro al conde pedía;
el cual vino apresurado, aunque correr no podía.
Quitádole ha al arcipreste un cuchillo que traía
y con él le diera el pago que su aleve merecía
(*Preso está Fernán González, Cancionero de 1550*).[25]

[23] Pliego suelto en la Bibliothèque Nationale de París. G. Di Stefano, *Romancero*, Taurus, Madrid, 1993, pp. 154-157.

[24] *Cancionero de 1550*, p. 253.

a h
l m
www.ahlm.es

Otro tópico que tiene varias posibilidades de caracterización es estar jugando a las tablas o al ajedrez. El tópico sirve para caracterizar una actitud disipada e indigna de un caballero que así se da a la molicie, ejemplo de esto lo encontramos tanto en *Las señas del esposo*, donde el engaño del marido se subraya con la muerte indigna en el juego, como en *Gaiferos* donde el juego indica el alejamiento de las acciones guerreras propias de un caballero:

> Mi marido es mozo y blanco, gentil hombre y bien cortés,
> muy gran jugador de tablas, y también del ajedrez;
> ...
> En Valencia le mataron en casa de un ginovés,
> sobre el juego de las tablas lo matara un milanés
> (*Señas del esposo*, Pliego suelto).[26]

> Assentado está Gaiferos en el palacio real,
> asentado al tablero para las tablas jugar
> ...
> ¡Si tan bien fuesses, Gaiferos, para las armas tomar
> como sois para los dados y para las tablas jugar!
> (*Gaiferos*, Pliego suelto).[27]

Por el contrario, la indicación de la muerte heroica de Fernandarias cuyo cuerpo se trae por «aquel postigo viejo» se indica diciendo que

> No murió por las tavernas ni a las tablas jugando;
> (*Entierro de Fernandarias, Cancionero 1550*).[28]

El tópico del juego del ajedrez también puede tener un significado simbólico o real del enfrentamiento de dos caballeros, con lo cual el juego los caracteriza como parte de un estamento superior :

> Jugando estava el rey moro y aun al ajedrez un día
> con aquesse buen Fajardo, con amor que le tenía
> (*Fajardo*, Pliego suelto).[29]

[25] *Cancionero de 1550*, p. 229.

[26] J. de Ribera, *Nueve romances* 1605, British Library; G. Di Stefano, *Romancero*, pp. 197-198.

[27] Pliego suelto en la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander; G. Di Stefano, *Romancero*, pp. 391-402.

[28] *Cancionero de 1550*, p. 220.

[29] *Pliegos Praga*, I, XXI.

a h
l m
www.ahlm.es

En un contexto novelesco el juego corresponde verdaderamente a un momento que da placer como una forma de refinamiento y así caracteriza al moro Galván que después tendrá una reacción brutal:

> Moriana en un castillo juega con Moro Galvane,
> juegan los dos a las tablas por mayor plazer tomare,
> (*Moriana y Galván*, Pliego suelto).[30]

El tópico también puede llenar la función de señalar simplemente el espacio del reposo de los caballeros para llenar el tiempo sin mayor valor de caracterización:

> halló que estavan jugando los infantes a las tablas
> (*Siete infantes de Lara*, Pliego suelto).[31]

En las ubicaciones espaciales también se pueden emplear tópicos que tienen un significado claro añadido como es la fuente clara o fresca para el lugar del encuentro amoroso; la fuente o el árbol también puede ser el *locus amoenus*.

> fuese el conde para ella, las manos le fue a tomar,
> a la sombra de un laurel de Venus es su jugar
> (*Melisenda insomne*, Pliego suelto).[32]

> Tomárala por la mano para un vergel se van;
> a la sombra de un aciprés, debaxo de un rosal
> (*Conde Claros*, Pliego suelto).[33]

En estos dos casos el laurel y el ciprés implican la culminación del encuentro sexual, el laurel del triunfo de Venus y el rosal de la pérdida de la flor de la virginidad.

En otros casos el árbol se despoja de su significado amoroso y parece que simplemente sitúa un punto de encuentro:

> Errado lleva el camino, errada lleva la guía:
> arrimárese a un roble por esperar compañía
> (*El caballero burlado*, *Cancionero sin año*).[34]

[30] *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Universitaria de Cracovia*, ed. MªC. García de Enterría, Joyas Bibliográficas, Madrid, 1975, XIV.

[31] *Pliegos Praga*, I, IX.

[32] G. Di Stefano, *Romancero*, pp. 154-157.

[33] *Pliegos Praga*, I, V.

[34] *Cancionero sin año*, fol. 259r.

a h
l m
www.ahlm.es

No se puede olvidar que el tópico del árbol en la literatura caballeresca o en la narración folclórica tradicional es el lugar del encuentro con la aventura, con la muerte o con la situación maravillosa como sucede en el romance de *La infantina*. En este sentido es un tópico de claro origen novelesco[35] y un tema caballeresco que, sin embargo, puede funcionar perfectamente con un sentido épico como en el romance del encuentro del bastardo Mudarra con el traidor Lara, donde la apariencia caballeresca del árbol y la caza abre la conclusión del ciclo épico con la venganza por la muerte de los siete infantes:

> A caçar va don Rodrigo, y aun don Rodrigo de Lara,
> con la gran siesta que haze arrimado se ha a una haya
> ...
> Dios te salve, cavallero, debaxo la verde haya
> (*Mudarra, Cancionero sin año*).[36]

Este tono caracterizador caballeresco del tópico de ubicación al pie del árbol es claro en los romances de Durandarte que envía su corazón a Belerma o en la búsqueda que emprende Lanzarote contra el caballero que osó hablar de Ginebra:

> Muerto yaze Durandarte debaxo una verde aya
> (*Durandarte*, Pliego suelto).[37]

> Va a buscar al Orgulloso, hallólo baxo un pino
> (*Lanzarote*).[38]

Finalmente, el tópico de las señales extraordinarias en el momento del nacimiento de un personaje tiene por lo general un valor présago o indicial del destino de este personaje, con lo cual su función corresponde a la estructura narrativa caracterizando una situación determinada:

> Espinelo, Espinelo, ¡cómo naciste en buen día!,
> El día que tu naciste la luna estaba crecida,
> que ni punto le faltava ni punto le fallescía
> (*Espinelo, Flor de enamorados*).[39]

[35] Este contraste puede verse en A. D. Deyermond, *Point of View in the Ballad: «The Prisoner», «The Lady and the Shepherd», and Others*, University of London, Londres, 1996, p. 30.

[36] *Cancionero sin año*, fol. 165r.

[37] *Pliegos poéticos de la Biblioteca Nacional*, II, Joyas Bibliográficas, Madrid, 1957, 86.

[38] G. Di Stefano, *Romancero*, p. 224.

[39] *Cancionero llamado Flor de Enamorados. 1562*, edd. A. Rodríguez Moñino y D. Devoto, Castalia, Valencia,

a h
l m
www.ahlm.es

El final trágico se sabe desde el momento del nacimiento, así como el destino de un reinado desastrado:

Los aires andan contrarios, el sol eclipse hazía,
la luna perdió su lumbre, el norte no parescía
cuando el triste don Juan en su cama yazía
(*Los aires andan contrarios*, Pliego suelto).[40]

El caso más claro de la introducción de este tópico novelesco en los textos históricos lo tenemos en la construcción legendaria del rey Rodrigo y de sus amores con la Cava, desplazando el momento de las señales extraordinarias présagas al tiempo de su encuentro con la hija del conde don Julián:

Los vientos eran contrarios, la luna estava crescida,
los peces davan gemidos, por el mal tiempo que hazía,
cuando el buen rey don Rodrigo junto a la Cava dormía
(*Rodrigo y la Cava*, Pliego suelto).[41]

¡Desdichada fue la hora, desdichado fue aquel día
en que nascí y heredé la tan grande señoría,
pues lo había de perder todo junto y en un día!
(*Don Rodrigo abandona la batalla*,
Pliego suelto).[42]

Sin embargo, el tópico puede dejar de lado este sentido del presagio y atribuir un sentido especial al personaje con el que se relaciona, como por ejemplo el decir la verdad, con lo cual el tópico se convierte en caracterizador del personaje y cambia su significado y función dentro de la historia alejándose de los casos anteriores, como podemos ver en el conocido romance de *Abenámar*:

Abenámar, Abenámar, moro de la morería,
el día que tú naciste grandes señales avía:
estava la mar en calma, la luna estava crecida;
el moro que en tal signo nace no deve dezir mentira
(*Abenámar, Guerras civiles de Granada*).[43]

1954, fol. 51v.

[40] G. Di Stefano refiere este romance a Juan de Albret, último rey de Navarra. *Pliegos Praga*, II, XLV.

[41] *Pliegos Praga*, I, XXXIX.

[42] *Pliegos Praga*, I, XXXIX.

[43] G. Pérez de Hita, *Guerras civiles de Granada*, ed. P. Blanchard, El Museo Universal, Madrid, 1983, p. 35.

a h
l m
www.ahlm.es

En los ejemplos anteriores hemos visto como el tópico es una unidad constructiva de los romances que puede llenar varias funciones, entre ellas la de caracterizar a los personajes. En este sentido su apertura es muy amplia y por lo general no distingue géneros, aunque puede haber tópicos especializados. Un mismo elemento tópico puede tener valor estructural, formulario o ser caracterizador de personajes; se puede usar en un romance histórico-épico o en uno caballeresco, en un texto claramente novelesco o en uno épico, en un romance froterizo o en uno de la materia de Bretaña. En cada caso el tópico, elemento conocido, adapta su función y modifica los límites de su significación, esto es: sigue la vieja concepción de don Ramón sobre la tradicionalidad: conservación y variación, y el tópico es el lugar común que se renueva en cada integración textual.