

EL MOTIVO: UNIDAD NARRATIVA EN LOS ROMANCES CABALLERESCOS

Aurelio GONZÁLEZ
El Colegio de México

Los romances que definimos como caballerescos no son exactamente aquellos que reflejan los ideales caballerescos medievales porque en ese sentido estaríamos hablando de casi todo el Romancero. Desde un punto de vista más restrictivo entenderíamos por este término los romances que derivan o son compuestos sobre el modelo de los ciclos de las materias típicas caballerescas (en un principio el ciclo bretón o materia artúrica y la materia carolingia y después, en el siglo XVI, los libros compuestos sobre las recreaciones de esa temática). No hay que olvidar que «El auge de los libros de caballerías en el siglo XVI hizo que entonces se compusiesen romances que resumían en verso alguno de los episodios de ese tipo de literatura».¹ De la tradición del siglo XVI y anterior nos han legado romances sobre Tristán, Iseo, Lanzarote, Ginebra, Amadís y Oriana, pero también sobre el Caballero del Febo, Flérida, Montesinos, Belerma, Durandarte, etc.

Independientemente de su fuente, todos los textos que se colocan bajo el rubro de romances caballerescos, en primer lugar siguen una forma que corresponde a la del romance tradicional –forma hispánica de la balada–, que de manera muy sintética podríamos decir que, básicamente, es una historia que se expresa con un discurso particular que se articula en diversos niveles. Esta particularidad del discurso es fundamental para la caracterización de la forma “romance” y con ella del Romancero en general, ya que sin ella el contenido narrativo de los romances no sería muy distinto del de otros relatos, genéricamente diferentes, como las mismas narraciones caballerescas, los cuentos o las leyendas, o en el contexto tradicional moderno –aún manteniendo el

¹ Paloma Díaz-Mas, «El Romancero caballeresco», en *Amadís de Gaula 1508. Quinientos años de libros de caballerías*, Madrid, Biblioteca Nacional de España-Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2008, p. 246. En este mismo trabajo se señala la existencia de romances en pliegos hoy perdidos basados en el *Clarián de Landanis*, *Lisuarte de Grecia* o el *Floriseo o el Caballero del Desierto*.

discurso poético— del corrido o la relación.²

Pero por otra parte es evidente que al tratarse de un texto literario, el discurso poético, al reflejar un contenido organizado estéticamente, no puede prescindir de un lenguaje figurativo, pero este lenguaje figurativo, como organización y funcionamiento, variará, tanto en intensidad como en formas, dependiendo de que se trate de un romance originado en el marco de la literatura culta, ya que ésta obedece a una estética particular e individual y en muchas ocasiones a una voluntad de ruptura con la tradición, o de un romance tradicional que se deriva de una voluntad de conservación que no es restrictiva y que por tanto tiene correspondencia con una estética colectiva.

Desde mi punto de vista, las unidades básicas del lenguaje figurativo del texto romancístico, ya sea este de tradición oral o reelaborado desde una perspectiva culta, pero teniendo presentes las formas tradicionales (tal como sucede en buena medida en el Romancero Nuevo) son, en un nivel, la fórmula y en otro el motivo. La primera en cuanto unidad discursiva y el motivo en cuanto unidad narrativa de acción.

Sin embargo, el discurso particular que conforma dicha historia no sólo está compuesto por elementos que tienen una función estética o informativa sino también nemónica, cuando se trata de romances que han entrado a la cadena tradicional, o en otros casos de identificación genérica (e incluso temática). Esta función implica, por una parte, que el receptor o el transmisor reconoce las palabras que se emplean como parte de un género que conoce o como pertenecientes a su acervo lingüístico literario tradicional y, por otra, que esas palabras pueden aplicarse para configurar una imagen o expresión literaria propia del texto en particular que se trata de comunicar.

En este lenguaje poético de los romances caballerescos, condicionado estilísticamente según sea su origen y vitalidad, por la transmisión oral, es evidente que podemos encontrar elementos o unidades menores absolutamente codificados (y por lo tanto útiles para la memorización) en distintos niveles. Entre estos elementos se encuentran las fórmulas y los tópicos; los tópicos son los lugares comunes literarios y abarcan una gama muy amplia de expresiones y contenidos ya que pueden ir desde palabras hasta situaciones, y las fórmulas los elementos discursivos que corresponden a las codificaciones léxicas particulares del estilo narrativo del género. Ambos elementos también pueden cumplir con la función de identificación genérica como los motivos.

² Aurelio González, «Romances caballerescos: tópicos y fórmulas», en *Expresiones de la cultura y el pensamiento medievales*, ed. de Lillian von der Walde Moheno, Concepción Company y Aurelio González, México, El Colegio de México-Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2010, p. 207.

La otra unidad menor que forma el texto de tradición oral, o textos relacionados con ésta, es el motivo, el cual me parece que hay que entender como una unidad funcional y no, como lo hacen algunos autores,³ como un lugar común literario que por tanto simplemente se repite a lo largo del tiempo en distintos textos y géneros literarios, en cuyo caso lo definiríamos más acertadamente como un tópico.

Es clara la utilidad de esta unidad menor para los estudios literarios. Así, en uno de sus cuidadosos y útiles trabajos de recopilación e identificación de motivos, Harriet Goldberg plantea que:

The utility of an index of folk-motif clearly lies in its ability to present in an orderly framework those transitory flashes of recognition that we experience upon hearing a familiar story or a familiar narrative components in a new context. [...] Perhaps even more importantly, a motif index makes those of us interested in narratology increasingly aware of the possibilities of combining these narrative units.⁴

Con lo cual deja muy claras dos funciones esenciales del motivo en contextos muy distintos, por una parte se trata de unidades de reconocimiento para el receptor o transmisor de la historia contada (y de su género) y por otra la reunión y clasificación de estos elementos en índices da por resultado la creación de herramientas de análisis útiles desde una perspectiva de variación (y combinación señala Goldberg).

Al hablar del motivo como herramienta de análisis, es inevitable la referencia a Stith Thompson, ya que él ha creado el repertorio de referencia más difundido por lo que se vuelve fundamental, aunque en ocasiones en los estudios que emplean las referencias contenidas en el *Motif-Index*, éstas parecen ser fin a sí mismas, ya que no iluminan el texto en cuestión, ni establecen más relaciones que la identificación de un elemento ya conocido presente en textos muy diversos.

Thompson define esta unidad a la que nos referimos como motivo folclórico (ubicando así el concepto en una dimensión universalista y literariamente en un ámbito de límites imprecisos y no culto) y es «el elemento más

³ En este sentido véase, por ejemplo, el muy difundido manual de M.H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms*, Fort Worth, Harcourt Brace College, 1993, que dice que el motivo es «A conspicuous recurring element, such as a type of incident, a device, a reference, or verbal formula, which appears frequently in works of literature» (p. 121). En este planteamiento un motivo es un elemento –una especie de incidente, recurso referencia o fórmula– que tiene una recurrencia frecuente en la literatura. En realidad eso es un tópico y no un motivo.

⁴ Harriet Goldberg, *Motif index of medieval Spanish folk narrative*, Tempe, AZ, Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1998, p. xiii.

pequeño en un cuento que tiene el poder de persistir en la tradición»; a esto añade que son tres las clases de motivos: los protagonistas o personajes de los cuentos, algunos elementos de la acción o trama (objetos mágicos, costumbres y creencias especiales) y, por último, los incidentes aislados que a veces pueden aparecer de forma independiente, dando lugar a cuentos tipo.⁵ Estos últimos forman la mayoría de los motivos que se han reunido; estos motivos, cuando aparecen de manera independiente en la tradición, coinciden con los tipos de cuentos correspondientes. En este grupo quedan la mayoría de los cuentos de animales, de las narraciones humorísticas y de las anécdotas, que en realidad son tipos de cuento que consisten en un solo motivo. Los *Märchen* más comunes (cuentos como *Caperucita Roja*, *Blancanieves* o la *Cenicienta*) son tipos que constan de varios motivos.

Thompson elaboró un enorme catálogo de motivos en seis volúmenes (1932-1937)⁶ que complementó el *Índice* de tipos realizado por Aarne.⁷ En realidad, ese catálogo de motivos podría ampliarse indefinidamente, pues el cuento tradicional se caracteriza por ir variando, y cada transmisor puede, dentro del marco de un estilo que acepta la comunidad, añadir, modificar o eliminar ciertos detalles de la narración con el propósito de actualizar la historia que se narra y aproximarla al contexto del receptor.

Por otra parte no hay que olvidar, pues creo que sigue teniendo vigencia, la objeción de fondo que hizo Propp al planteamiento básico de la escuela fina (la cual subyace en el *Motif-Index* de Thompson) y su clasificación de los cuentos en tipos y motivos. Para Propp la gran dificultad para aceptar esa clasificación radica en que los temas de los cuentos están tan relacionados entre sí, que en muchas ocasiones «no se puede determinar dónde termina un tema con sus variantes y dónde empieza otro».⁸ Así, para Propp los planteamientos de la escuela fina tienen un punto de partida equivocado, pues consideran que “[...] cada tema es un todo orgánico, que puede separarse de la masa de los otros temas y estudiarse por sí solo”.⁹ El problema es ¿cuál es el valor significativo que se puede dar a las variantes discursivas de un motivo?

Pero desde otra perspectiva, también podemos asumir que el motivo no es

⁵ Stith Thompson, *El cuento folklórico*, trad. Angelina Lemmo, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1972, p. 528.

⁶ Stith Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature. A classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, medieval romances, exempla, fabliaux, jest-books and local legends*, 6 vols., ed. rev., Bloomington, Indiana University, 1955-1958.

⁷ Anti Aarne y Stith Thompson, *The Types of the Folktale: Classification and Bibliography*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1961. [Trad. F. Peñalosa. *Los tipos del cuento folklórico. Una clasificación*. Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1995.]

⁸ Vladimir Propp, *Morfología del cuento*, trad. Lourdes Ortiz, Madrid, Fundamentos, 1981, p. 21.

⁹ *Ibid.*, p. 22.

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. 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, más o menos tópicos, más o menos centrales en el espesor de aquel mundo de consistencia etérea que es producto de la palabra del hombre, y que llamamos literatura.

También hay que tomar en cuenta que las dos unidades a las que nos hemos referido: las fórmulas y los motivos, mantienen una relación de significación que se da entre el plano de la organización artística de una “historia” (la intriga) y el plano de su expresión en el lenguaje figurativo propio del género (discurso). Las unidades de este último plano son las fórmulas, mientras que los motivos forman las unidades del nivel discurso-intriga, ya que en ellos encontramos un significante (discurso) que puede ser común o estar presente en otros textos del género; y un significado, que es específico de la historia contada (intriga).

Como es bastante claro, el primer nivel de articulación del texto romancístico es el que corresponde a la articulación lingüística que presenta la estructura verbal actualizadora del texto. La apertura (concepto esencial para la variación textual) en este nivel es grandísima, por las múltiples posibilidades de variación léxica que puede tener una misma estructura sintáctica o grupo semántico. Estas posibilidades de variación han sido mostradas admirablemente en el análisis realizado hace algunos años con ayuda de computadoras por Diego Catalán con la colaboración de Suzanne H. Petersen,¹⁰ y después continuado por ésta, de 612 versiones del romance de *La condesita*. Según

¹⁰Diego Catalán (con la colaboración de Suzanne Petersen, Teresa Catarella y Theresa Meléndez), «Análisis electrónico de la creación poética oral. El programa Romancero en el Computer Center de UCSD», en *Homenaje a la memoria de Don Antonio Rodríguez Moñino (1910-1970)*, Madrid, Castalia, 1975, pp. 157-194. También Diego Catalán, «Análisis electrónico del mecanismo reproductivo en un sistema abierto: el modelo “Romancero”», en *Revista de la Universidad Complutense*, 25:102 (1976), pp. 55-77; y Suzanne Petersen, *El mecanismo de la variación en la poesía de transmisión oral: estudio de 612 versiones del romance de “La condesita” con la ayuda de un ordenador*, tesis doctoral, Universidad de Wisconsin-Madison, 1976.

los datos obtenidos por Petersen,¹¹ en las versiones de este romance se utilizan 2,438 palabras diferentes para contar una misma historia que puede requerir alrededor de 150 palabras, y sólo 56 de estas palabras tuvieron una dispersión superior al 50% de las versiones del romance.

Ahora bien, una vez que concebimos el motivo como una unidad menor de significación (más que como sólo un elemento recurrente de muy diversa condición) es claro que tiene que estar en relación con la unidad mayor de significación que sería el tema. La diferencia entre estas dos unidades no radica solamente en el plano de la significación. La diferencia fundamental entre ambos conceptos es que se encuentran en niveles distintos: el motivo tiene una expresión concreta en el texto, mientras que el tema, por lo general, pertenece al ámbito de la abstracción y de lo general.

En esta relación entre motivo y tema, autores como Marchese y Forradellas plantean que el motivo es «Cada una de las unidades menores que configuran el tema o dan a éste la formulación precisa en un determinado momento del texto. Esto implica que podemos encontrar, en cada texto literario, una gran cantidad de motivos».¹² En la práctica, sin embargo, no es pertinente ni económico hacer la identificación de todos los motivos posibles en el texto y mucho menos clasificarlos y relacionarlos. Es decir, en la identificación de motivos en un texto, estos no tienen interés cuantitativamente. Como han planteado los autores antes mencionados, en el análisis literario, los motivos son útiles porque el análisis de los mismos puede estar en relación directa con el tema del texto. Por otra parte, la identificación de los motivos también pone de manifiesto las relaciones intertextuales de la obra en cuestión con una tradición literaria, en el caso de los romances caballerescos tanto con la tradición oral romancística como con la tradición genérica de los libros de caballerías.

En el campo concreto del Romancero está relación casi directa del motivo con el tema también ha sido planteada en diversas ocasiones, por ejemplo por Devoto, quien considera que el motivo es una unidad temática mínima con especial valor significativo temático.¹³

Los problemas de una identificación tan amplia y por tanto incluso contradictoria de las definiciones del *Motif-index* de Thompson, no se limitan a este índice, también se presentan en otros catálogos, como en el caso de tratar de

¹¹ Petersen, *op. cit.* pp. 158-169.

¹² Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1994, p. 275.

¹³ Daniel Devoto, «Sobre el estudio folklórico del Romancero español. Proposiciones para un método de estudio de la transmisión tradicional», *Bulletin Hispanique*, 57 (1955), pp. 233-329, p. 283.

identificar los motivos en una narración romancística. Este problema a mi parecer lo presenta el *Catálogo General del Romancero* (y otros catálogos) pues aunque esta obra define los motivos como las «unidades narrativas que los cantores o recitadores tienen a su disposición como concedores del lenguaje narrativo tradicional»,¹⁴ cuando trata de ejemplificar lo que es un motivo, se mencionan como tales el “sueño présago”, la “caza frustrada”, “señal de reconocimiento”, “lugar deleitoso”, “solsticio de verano”, “disfraz”, “espada de oro”, con lo cual pueden ser motivos acciones, ubicaciones espacio-temporales, objetos, o incluso personajes. De acuerdo con estos ejemplos, el motivo, en cuanto unidad intercambiable en el texto romancístico, sería unidad de discurso y no de intriga (unidad narrativa). Entonces, para que el motivo pueda ser entendido como unidad narrativa lo tenemos que ver en relación con la secuencia fabulística, y esto hace necesaria la relación personaje-acción y así los ejemplos antes mencionados tendrían que formalizarse de otra forma, pues si no se implica una acción más bien pueden ser elementos simbólicos o tópicos usados en un discurso codificado.¹⁵ Como hemos dicho el motivo, como unidad narrativa, requiere la presencia de un sujeto potencial y de una acción.

En este sentido 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”,¹⁶ dando 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.

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. Por ejemplo Xiomara Luna dice:

¹⁴Diego Catalán et al., *Catálogo general del Romancero panhispánico (CGR)*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal-Gredos, 1984, 3 vols., t. I, p. 128.

¹⁵Véase Aurelio González, «Motivos caracterizadores en el Romancero viejo», en *Actas del XIII Congreso de la AHLM*, ed. José Manuel Fradejas Rueda, Valladolid, Fundación Jorge Guillén-Universidad de Valladolid, 2011, t. II, pp. 929-938.

¹⁶Juan Manuel Cacho Blecua, «Introducción al estudio de los motivos en los libros de caballerías: la memoria de Román Ramírez», en *Libros de caballerías (De «Amadís» al «Quijote»). Poética, lectura, representación e identidad*, ed. de Eva Belén Carro Carbajal, Laura Puerto Moro y María Sánchez Pérez, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2002, pp. 27-57.

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.¹⁷

Pero esta búsqueda de objetividad no es la única dificultad, como dijimos antes, también hay un problema de interpretación, pues al identificar un motivo en un texto “en su indexación como paradigmas de contenido se aplica un proceso previo de selección y reducción, pues al inscribir en una categoría de motivos un enunciado, estamos interpretando, ya que toda denominación trae asociada, en mayor o menor medida, un proceso cognitivo por el que un término se inscribe dentro de una categoría”.¹⁸

Los motivos serían entonces (en los libros de caballerías) “unidades sintagmáticas y paradigmáticas, definidas por su capacidad de combinación, y recurrentes de acuerdo con estructuras fijas o modelos de construcción que los escritores repiten con pequeñas variantes”.¹⁹

Desde el siglo xv, el que identificamos como Romancero de estilo tradicional medieval, se llenó de caballeros y aunque hasta ese momento el género había sido básicamente de transmisión oral, captó el interés de las élites culturales y despertó una valoración positiva de los cultivadores y consumidores cortesianos de poesía cantada y cancioneril y empezó a ser imitado por ellos. Así, lo caballeresco se integró, como un auténtico “género” poético-musical, en la literatura que componían los poetas y músicos de aquella época tanto en la corte como fuera de ella. A partir de ese momento fue que se empezaron a componer, a veces imitando a los “romances viejos” de estilo juglaresco o tradicional, otras veces simplemente siguiendo un modelo muy general y esquemático o un elemento temático, los romances trovadorescos, los romances eruditos o cronísticos y posteriormente el que conocemos como “Romancero nuevo” del último cuarto del siglo xvi y comienzos del siglo xvii. En todas estas manifestaciones estuvieron presentes lo caballeresco y los caballeros, de uno u otro origen, en ciclos o en textos sueltos y más o menos integrados en una transmisión auténticamente oral.²⁰

¹⁷ Karla Xiomara Luna Mariscal, «De la metodología o la pragmática del motivo en el índice de motivos de las historias caballerescas breves», en *eHumanista*, 16 (2010), pp. 127-135, p. 128.

¹⁸ Ana Carmen Bueno Serrano, «Aproximación al estudio de los motivos literarios en los libros de caballerías castellanos (1508-1516)», en Juan Manuel Cacho Bleuca (coord.), *De la literatura caballerisca al «Quijote»*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007, pp. 95-113, p. 100.

¹⁹ *Ibid.*, p. 111.

²⁰ Véase Aurelio González, «Amadís: caballeros, romances y comedias», en *Amadís y sus libros: 500*

Veamos ahora cómo podemos utilizar el concepto que hemos planteado de motivo, su identificación en el texto y su funcionamiento en romances caballerescos. En más de un sentido, la identificación y clasificación de una unidad narrativa, y sobre todo, al etiquetarla se está interpretando. Al hablar de los motivos en relación con el Romancero es de obligada referencia el trabajo de Harriet Goldberg,²¹ quien sigue los planteamientos básicos de Thompson.

Tomemos en primer lugar el *Romance de don Tristán* que cuenta la historia de la muerte de Tristán y la desdicha de Iseo. Este romance viejo se puede considerar como de estilo tradicional ya que circulaba en el siglo XVI y tenía la popularidad suficiente como para ser conocido. La siguiente versión ya aparece recogida en la primera recopilación de Martín Nucio (Amberes, sin año).

Romance de don Tristán

Ferido está don Tristán de una mala lançada;
 dírasela el rey su tío por çelos que del cataba.
 El fierro tiene en el cuerpo, de fuera le tembla el asta:
 valo a ver la reina Iseo por la su desdicha mala.
 Júntanse boca con boca cuanto una misa rezada;
 llora el uno, llora el otro, la cama bañan en agua.
 Allí naçe un arboledo que azucena se llamaba:
 cualquier muger que la come luego se siente preñada.
 Comiérala reina Iseo por la su desdicha mala.²²

A partir del establecimiento de una situación *in medias res*, Tristán está herido, la historia se desarrolla y dos unidades narrativas son las que nos pueden llamar la atención y dependerá del grado de abstracción o generalización con que se quieran identificar lo inmediato de su significado y la posibilidad de establecer relaciones textuales genéricas. Por un lado tenemos la secuencia del beso de la amada al amante moribundo y por otro la amada que come una flor de efectos negativos (la mala yerba de otros textos). Indudablemente estas dos unidades se pueden expresar o formalizar haciendo desaparecer toda referencia discursiva concreta al romance de don Tristán (del tipo A encuentra a B en una situación particular, omitiendo que el encuentro implica el beso) o por el contrario se puede poner de manifiesto su particularidad con la historia concreta y con otras historias: el beso.

años, ed. Aurelio González y Axayácatl Campos García Rojas, México, El Colegio de México, 2009, pp. 139-153.

²¹ Harriet Goldberg, *Motif-Index of Folk Narratives in the Pan-Hispanic Romancero*, Tempe, AZ, Medieval & Renaissance Texts & Studies, 2000.

²² *Cancionero de romances impreso en Amberes sin año*, ed. fac. Ramón Menéndez Pidal, Madrid, CSIC, 1945, f. 192 y *Cancionero de romances, Anvers 1550*, ed. Antonio Rodríguez Moñino, Madrid, Castalia, 1967, f. 202.

Lo mismo pasa con el “arboledo que azucena se llamaba” que nace de las lágrimas. En primer lugar en este caso el motivo como unidad narrativa no sería simplemente la “mala yerba”, “flor del agua”, “la fuente fecundante” sino “pisar la hierba fecundante” o “comer la flor fecundante”, esto es, la acción de tomarla y el consiguiente efecto del embarazo es lo que configura la unidad narrativa. Por un lado este es un motivo folclórico de amplia difusión, pero también se halla presente específicamente en el Romancero de tradición oral moderna²³ y esta dispersión permite entonces establecer relaciones al interior del género romancístico y relaciones con otros géneros tradicionales como el cuento o la leyenda.

Por otra parte, los versos en los cuales se cuenta que los amantes juntan boca con boca (el motivo “la amada besa al amante moribundo”) provienen de la misma escena creada por Thomas en el texto medieval francés que origina la historia, y son tan significativos que se integran al género romancístico y se usan en otros romances, por ejemplo en versiones gallegas de romances como *La muerte del príncipe don Juan* que mantienen su vitalidad hasta nuestros días.²⁴

Estos dos elementos (el comer la flor fecundante y el beso de los amantes) son unidades menores, de contenido y recurrentes, y podemos considerarlas como motivos en cuanto tienen un sujeto. Además son unidades sintagmáticas que establecen relaciones al interior de la historia y paradigmáticas con otras historias del mismo género romancístico. Su identificación y tipificación implican la lectura del significado más o menos profundo del texto.

En otra versión del mismo romance publicada en un pliego suelto del siglo XVI²⁵ vemos la presencia de los mismos elementos sólo que con un mayor desarrollo discursivo.

Ferido está don Tristán de una mala lançada;
 diérasela el rey su tío con una lança hervolada;
 dióselo desde una torre, que de cerca no osava,
 Tan mal está don Tristán que a Dios quiere dar el alma.
 Váselo a ver doña Iseo, la su linda enamorada,
 cubierta de un paño negro que de luto se llamava:
 —¡Quien os hirió, don Tristán, heridas tenga de ravia,

²³ Véase Daniel Devoto, «Pisó yerba enconada», en *Textos y contextos. Estudios sobre la tradición*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 11-46, pp. 22 y 31.

²⁴ Diego Catalán, *Arte poética del Romancero oral*, Madrid, Siglo XXI, 1998, t. II, p. 74.

²⁵ *Pliegos poéticos españoles de la British Library, Londres (Impresos antes de 1601)*, ed. fac. Arthur Lee-Francis Askins, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1989-1991. Otras versiones se encuentran en los pliegos de Madrid y de Praga.

y que no se halle hombre que huviere de sanalla!—
 Tanto están boca con boca como una missa rezada.
 Llora el uno, llora el otro, la cama toda se vaña.
 El agua que de allí sale un azucena se regava:
 toda muger que la beve luego se haze preñada.
 —Que assí hize yo, mesquina, por la mi ventura mala:
 no más que d'ella beví, luego me hize preñada;
 empreñéme de tal suerte que a Dios quiero dar el alma.—
 Allí murió don Tristán y su linda enamorada.²⁶

En el índice de Goldberg se identifica en este romance otro motivo (T85.9. Woman's lover dies; she has come from across the sea to be with him). El tema del romance es la muerte del amante Tristán, sin embargo, me parece que para la historia articulada de manera estética particular en esta versión, los motivos en cuanto unidades narrativas significativas son los dos mencionados anteriormente: el llanto de los amantes y el comer la flor fecundante. En la primera versión ni siquiera hay una expresión discursiva de la muerte de Tristán o de Iseo y en la segunda la expresión es absolutamente sintética. La historia que importaba ser contada es la que tiene que ver con el encuentro y despedida de los amantes y la desdicha que le sucede a Iseo por culpa de la mala yerba, todo ello en el marco de la muerte del amante, que en este sentido es un motivo temático en cuanto es la unidad mayor de significación.

Veamos ahora un romance caballeresco de carácter y estilo opuesto a las dos versiones anteriores del romance de don Tristán. Este es un romance de origen culto y derivado de un libro posterior a la tradición caballeresca medieval. Me refiero al romance de *Flérída y don Duardos*, el cual concluía la tragicomedia de *Don Duardos* de Gil Vicente quien se basó para su auto en el *Primaleón*, continuación del *Palmerín de Oliva*, que se publicó en Salamanca en 1512 bajo la autoría de Francisco Vázquez. El libro tuvo una gran popularidad con reimpressiones en Sevilla (1524 y 1540), Toledo (1528), Medina del Campo (1563), Lisboa (1566 y 1598, esta última en versión censurada) y Bilbao (1585). Por su parte, Francisco Delicado publicó en Venecia (1534) una versión corregida de la obra.

Como es sabido, la obra relata la vida y aventuras caballerescas de Primaleón, hijo primogénito de Palmerín de Oliva y la Emperatriz Polinarda, y su amor por la esquiua Gridonia, hija del Duque de Ormedes, así como los hechos de su medio hermano Polendos, hijo de Palmerín y de la Reina de Tarsi, y los amores de su hermana Flérída con don Duardos, Príncipe de

²⁶Burgos, 1515-1519.

Inglaterra, quien la corteja disfrazado de hortelano. La acción concluye con las bodas de Primaleón con Gridonia y don Duardos con Flérida, y la muerte del ya anciano Palmerín de Oliva. El romance con el que concluye la obra de Gil Vicente tuvo una rica vida independiente, pues se publicó en pliegos sueltos durante el siglo XVI y posteriormente Vélez de Guevara lo dramatizó en su comedia *El príncipe viñador*, a partir de una versión tradicionalizada del romance de Gil Vicente. Diego Catalán dice a propósito del romance de *Flérida y don Duardos* lo siguiente:

El Romancero oral del siglo XX lo heredó en versiones cantadas, preciosas (algunas de ellas) no sólo en su texto sino en su música (como la que anotó Manuel Manrique de Lara en 1915, oída a la cantora sefardí Majnī Bensimrá de Tetuán). La composición original del poeta portugués tenía ya una indudable calidad, dentro de una tradición poética cancioneril, trovadoresca; pero el poema fruto de la tradición oral es de tales quilates que el vicentino empalidece a su lado.²⁷

El índice de Goldberg identifica tres motivos en este romance: la despedida de la princesa, las promesas del enamorado y finalmente el parto.

N128.3. Last day of April significant date. Princess bids farewell to her home before eloping.

R225.3. Man promises eloping woman she will find beauty and happiness in his land.

T71.1.4.5. Woman leaves family and wealth behind; embarks on sea voyage with lover; gives birth on board. Is sent home afterward.

Sin embargo, al identificar los motivos, lo primero que hay que destacar es el desarrollo discursivo más que la partida misma; el romance construye la despedida usando versos y esquemas que son tópicos del lenguaje del Romancero como: “la luna iba tan alta como el sol al mediodía”, “Adiós, mis ricas doncellas, las que conmigo dormían”, “las antenas son de oro, los remos de plata fina.”, “Para Francia vais, señora, a Francia, la bien guarnida”, etc.

El tono descriptivo y lírico del romance queda patente en los siguientes versos:

Salir quiere el mes de abril, de mayo antes un día,
cuando las rosas y flores muestran más su alegría
la luna iba tan alta como el sol al mediodía,
cuando la señora infanta Flérida se despedía:

²⁷Diego Catalán, *El Romancero de la Cuesta del Zarzal*. <http://cuestadelzarzal.blogia.com>

—Adiós, rosas y claveles, los que en mi huerta tenía,
 adiós, mis ricos vergeles, donde yo me divertía;
 adiós, las fuentes de oro, donde yo beber solía,
 adiós, adiós, aguas claras, adiós, adiós, aguas frías.
 Adiós, mis ricas doncellas, las que conmigo dormían,
 si el rey mi padre os pregunta, el que a mí mucho quería,
 decidle que Amor me lleva, la culpa que no era mía,
 porque el Amor y la Muerte nadie los pone a porfía.²⁸

O en estos otros:

Tan alta diba la luna como el sol del mediodía
 cuando la querida infanta partir de Francia quería;
 de las huertas de su padre de esta manera decía:
 —Adiós, adiós, agua clara, adiós, adiós, agua fría,
 adiós, damas y doncellas con quien yo me divertía.
 Si mis padres por mí lloran de lo bien que me querían
 digo que el amor me lleva, que la culpa ya no es mía
 que otras muchas de mi tiempo marido e hijos tenían.
 —Doce remos iban de oro, las lanchas de plata fina,²⁹

En este caso los motivos siguen siendo unidades de contenido, pero su expresión se carga de elementos discursivos, al grado que es la propia descripción (hecha con elementos recurrentes del estilo romancístico) la que da la característica de texto. En ese sentido estamos mucho más próximos a un romance lírico pues en el texto casi no hay más acción que la despedida y las quejas de Flérida, y es el discurso el que se impone a la acción, de ahí la belleza de la que habla Diego Catalán. El parto final, el tercer motivo que identifica Goldberg, se expresa en dos versos:

En mitad de aquellos mares, los dolores le venían;
 en haldas de don Duardos un niño parido había.

cuando la despedida emplea trece versos y las promesas de don Duardos dieciséis.

Veamos ahora un romance que siempre ha despertado mucho interés por lo fantástico de sus elementos y por su tradicionalidad escasamente documentada. Es el romance de *Lanzarote y el ciervo del pie blanco*. Diego

²⁸ *Ibíd.*

²⁹ Versión de La Roza de Parres (Cangas de Onís), Asturias. Recitada por Micaela Díaz del Valle de 18 años. Recogida por José Amador de los Ríos, entre 1860 y 1865 (Archivo Menéndez Pidal).

Catalán ha comentado a propósito de este romance, evidentemente de tema caballeresco en un contexto plenamente artúrico, que se cantaba ya en el siglo xv en la corte de los Reyes Católicos y era lo suficientemente famoso como para que Nebrixa cite este “romance antiguo” dos veces en su *Gramática sobre la lengua castellana*, impresa en Salamanca en 1492, para ejemplificar dos características métricas de los romances viejos: la asonancia y el verso de “diez e seis sílabas”.³⁰ Los versos citados por Nebrixa son los del diálogo con el ermitaño, diálogo que perdura de forma casi idéntica después de más de quinientos años³¹ en versiones de la tradición oral moderna.

El tema del “ciervo del pie blanco” se encuentra en otras obras de la literatura artúrica como el *Lai de Tyolet* y el *Roman van Lancelot* holandés, aunque algunos autores como Díaz Roig prefieren ver en el romance una relación más directa con el *Lancelot* francés y su traducción el *Lanzarote* castellano con un origen en el siglo xiv, en cambio Manuel Morillo estima que los relatos de los que han derivado los romances caballerescos suelen proceder de la *Historia de los reyes de Bretaña*, de Geoffrey de Monmouth (mediados del siglo xii), que sigue los gustos cortesanos de su época.³²

El romance en la tradición moderna ha evolucionado de la *quête* que le impone la dama a Lanzarote en la versión vieja a un romance cuento con boda final con la princesa como recompensa por haber cazado al peligroso ciervo del pie blanco.

En el romance de *Lanzarote y el ciervo del pie blanco* Goldberg ha identificado los siguientes motivos, obviamente los dos últimos pertenecen a las versiones de tradición oral moderna:

³⁰ Diego Catalán, «Lanzarote y el ciervo del pie blanco», en *Por campos del Romancero. Estudios sobre la tradición oral moderna*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 82-100, p. 88.

³¹ La versión vieja apareció en el *Cancionero de romances de 1550* y el romance se ha conservado hasta nuestros días sobre todo en la tradición canaria (23 versiones, recogidas 3 de ellas en 1954 en Tenerife por López de Vergara, y las demás en 1982 en La Gomera, por Max Trapero); fuera de esa tradición insular, ha sido recogido en Almería, en 1914 (por el presbítero Sáez); en Segorbe (Castellón), de una cantora procedente de Beas de Segura (Jaén), en 1974 (por Francisco Romero); en 1981 Antonio Lorenzo recogió una versión muy especial por su nexo con la tradición antigua, de voz de Julia Sanz Vaca, de 61 años, en Tudela de Duero, Valladolid, y en 1992 en Asturias, en una braña de Luearca, Argumósín, Jesús Suárez recogió una versión cantada por una vaqueira de 83 años.

³² Sobre el tema de este romance y sus fuentes véase, además del mencionado trabajo de Catalán, el trabajo pionero de William Entwistle, «The Adventure of ‘Le cerf au pied blanc’ in Spain and elsewhere», *Modern Language Review*, 18 (1923), pp. 435-448, Manuel Morillo Caballero, *Romancero*, Madrid, Isla del Gallo, 2005; Mercedes Díaz Roig, *Romancero viejo*, Madrid, Cátedra, 1976; Antonio Lorenzo Vélez, «Lanzarote y el ciervo del pie blanco: contribución al estudio del Romancero peninsular», *Revista de Folklore*, 13 (1982), pp. 3-11, Jesús Suárez, «Una versión asturiana de Lanzarote y el ciervo del pie blanco», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 48 (1993), pp. 164-173, y Gloria Beatriz Chicote, «La caza del ciervo de pie blanco: resemantización del motivo en el *Romance de Lanzarote*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 50:1 (2002), pp. 43-58.

B184.4. Magic deer marauds countryside with seven lions and a lioness. Killed seven counts and many horses; D29.3. Transformation: Christian to Moor (pagan). King curses his son transforming him to Moor; D114.1.1. Transformation: human to deer. Of king's three sons, one turns into deer with white feet; D141.0.3. Transformation: human to dog. Of king's three sons, one turns into dog; M205.5.1. King promises money and princess's hand to one who will kill marauding deer. Tries to give only money; hero forces compliance y T68.2.1. Princess is prize to man who captures enchanted stag. Hero defeats lions who guard stag. Claims prize.

Indudablemente se podrían señalar otros elementos, como la presencia del “animal guía” o el mismo hecho de la caza peligrosa, tal como lo hace Gloria Chicote en su estudio sobre «La circulación paralela (y la consecuente red de interrelaciones) de un motivo narrativo en textos compuestos por escritores pertenecientes al estamento ‘culto’ y en elaboraciones literarias procedentes del ámbito de la oralidad».³³ Ella se refiere al motivo de la caza del ciervo (motivo que también identifica Goldberg).

En la versión vieja el motivo temático es la *queste* que es la unidad narrativa que se desarrolla a partir de la maldición de los hijos (que también funciona como motivo, pero sin ser un motivo nuclear), también forma parte del romance como unidad narrativa la proposición de la *queste* y la *queste* misma que lleva acabo el caballero, y en la cual Lanzarote salva la vida por la intervención del ermitaño.

Indudablemente la transformación de los hijos tiene un atractivo para el transmisor, pues crea un clima de maravilla y misterio, pero narrativamente no tiene desarrollo, al grado que en algunas versiones no sabemos lo que pasa con los otros dos hijos (el moro y el perro):

Tres hijuelos avía el rey tres hijuelos que no más.
 Por enojo que uvo d'ellos todos malditos los ha:
 el uno se tornó ciervo, el otro se tornó can,
 otro se tornó moro, passó las aguas del mar.³⁴

¿Tiene entonces sentido su identificación como motivos, sobre todo si se les pone al mismo nivel que la “demanda” que propone la dama? La realidad textual es que la propuesta de la dama sería el motivo motor de la acción, esto es de la historia que se cuenta articulada de una manera particular, pero lo que

³³ Chicote, *art. cit.*, p. 45.

³⁴ *Cancionero de romances, Anvers 1550*, ed. Antonio Rodríguez Moñino, Madrid, Castalia, 1967, f. 242, p. 282.

se narrará más detalladamente sería la *queste* misma. La lectura que se hace del romance a partir de estos tres motivos, jerarquizados como acabamos de decir, es que la dama que propone la prueba al caballero es una dama destructiva (la dueña Quintañoña).

Por aquí passó esta noche dos horas antes del día;
siete leones con él y una leona parida;
Siete condes dexa muertos y mucha cavallería.
Siempre Dios te guarde, hijo, por doquier que fuer tu ida,
que quien acá te embió no te quería dar la vida.
¡Ay dueña de Quintañoñes, de mal fuego seas ardidal,
que tanto buen cavallero por ti ha perdido la vida.—³⁵

Ahora bien ¿cómo se define el motivo central? ¿Es el llevar a cabo una demanda o *queste*? o ¿es llevar a cabo la caza del ciervo maldito y peligroso? Es claro que la *queste* es la cacería, pero según se formule, esto es, se dé un grado de abstracción y por ende de interpretación, la historia puede cambiar. Eso es lo que sucede en la transformación que hace la tradición, manteniéndose en buena medida fiel a la historia. La tradición oral moderna conserva el motivo climático de la maldición de los hijos y su consecuente transformación, pero después, el desarrollo es más de un romance cuento y es la caza peligrosa el motivo central, que asume –para tener sentido en cuanto historia– el motivo, tan frecuente en los cuentos tradicionales, de la boda con la princesa como premio una vez que se ha restaurado el orden.

Baltasar que estaba oyendo palabras que el rey decía,
Baltasar tiene un caballo que a flor del viento corría.
Apareja su caballo y atiró esa sierra arriba.
Donde al medio de la sierra con un viejo encontraría
—Dígame, padre o buen viejo, o por la Virgen María,
¿el ciervo del pie calzado ónde tiene su guarida?
[.....]
Se sapeó del caballo, a pelearse pegarían:
siempre venció Baltasar por las armas que tenía.
Y lo agarró por un cuerno y al rey lo presentaría.
—Aquí tienes, padre rey todo lo que usted quería.
—Sube, sube, Baltasar, sientate en aquella silla,
que yo voy a contarte las monedas que te tengo prometidas.
—Yo moneas no le quiero que yo moneas tenía,

³⁵ *Ibidem*.

lo que quiero es que se cumpla su palabra con la mía—
Y se casó Baltasar con la mujer que él quería.³⁶

Esto nos señala que un contenido narrativo similar tiene dos posibilidades de identificación, como demanda o prueba cortés en la versión vieja y como cacería y aventura en el segundo caso. Así la identificación de un motivo, como unidad narrativa, es de hecho parte de la interpretación del texto, por lo cual su contexto y las relaciones intertextuales en el ámbito del género son muy importantes.

La versión recogida por Antonio Lorenzo en Valladolid nos da una lectura distinta del resto de la tradición oral moderna. Como él mismo señala:

La versión que presentamos es, a nuestro juicio, la que sigue más fielmente los modelos antiguos, aportando, de paso, elementos totalmente nuevos que habían sido supuestos hipotéticamente, cuando no desconocidos, en los estudios realizados sobre el romance que nos ocupa. La trama se infiere fácilmente: en primer lugar, el rey castiga la infidelidad de su esposa maldiciendo a los tres hijos y así, a través de ellos, se venga de la afrenta de Lanzarote. [...] En segundo lugar, aparecen los elementos más representativos: el ermitaño que le previene de la muerte de siete condes por parte del ciervo; destino fatal de Lanzarote...³⁷

Pero la versión vallisoletana nos ofrece otra lectura, ya no se trata de una *queste* impuesta por una dama a un caballero cortés como Lanzarote, o de una aventura con una cacería peligrosa en la cual un desconocido y común Baltasar montado en un caballo blanco cazará al ciervo maldito y se casará con la princesa, ahora es el ciervo del pie blanco el que dará muerte a Lanzarote y regresará a su antigua condición humana y volverá con su padre pues ha vengado la afrenta cometida por la reina. El tema del romance ahora es otro: se trata de la venganza que lava la honra mancillada del rey. La transformación tiene ahora una función, el motivo de la transformación del hombre en ciervo, deja de ser periférico y se vuelve nuclear pues es el medio para lograr la venganza:

El ermitaño le mira ¡Buena sea tu llegada!,
quedarte has en esta cueva procurando aquí tu guarda,
que aqueste ciervo que dices ya a siete condes matara.
A la mañana siguiente con el ciervo se encaraba

³⁶ Maximiano Trapero, *Romancero de la isla de La Gomera*, La Gomera, Cabildo Insular de La Gomera, 1987, pp. 55-56

³⁷ Lorenzo, *art. cit.*, p. 10

Lanzarote, que lo vido empuñando ha las sus armas
que no tienen valimiento –pues su muerte era ordenada–.
Cuando expira Lanzarote muy tristes voces hablaban
que quien aquí le envió su vida no la estimaba.
El ciervo, se tornó en hombre Y a su padre retornaba
cabeza de Lanzarote en sus manos la llevaba.³⁸

El motivo como unidad narrativa (de contenido y con un significado) entonces corresponde a un proyecto virtual que nos da el texto abierto, pero en cada realización concreta el significado de la historia o de la versión es el que orienta y condiciona la definición del motivo.

A partir de los presupuestos teóricos que hemos esbozado aquí podemos tener una aproximación al concepto de motivo, pero no hay que olvidar que al aplicar esos presupuestos a un romance o texto concreto tenemos que tomar en cuenta la especificidad textual, esto es la realización concreta del llanto y la hierba fecundante en Tristán, el desarrollo lírico el Flérída y la variación de significado y por tanto la diferencia del tipo de motivos en Lanzarote.

Recibido: 17/05/2011

Aceptado: 9/07/2011

³⁸ *Ibid.*, p. 5.



RESUMEN: El motivo como unidad mínima de significado corresponde al nivel de la intriga de la historia que se cuenta, sin embargo en la determinación de los motivos en un texto hay que tomar en cuenta otros elementos como puede ser la misma expresión discursiva, el significado profundo o el tema. Por otra parte el motivo no se puede ver solamente en una relación amplia, por su recurrencia, con otros géneros, es muy importante la relación al interior del género al que pertenece el texto, en este caso el romance. Estos problemas se señalan al revisar tres romances: *Herido está don Tristán, Flérida y don Duardos y Lanzarote y el ciervo del pie blanco*, tomando en cuenta tanto versiones viejas como de tradición oral moderna.

ABSTRACT: Motive as the minimum unit of significance is in the level of the intrigue of the story that is narrated. In the determination of the motives in a text is necessary to take in consideration other elements as the discursive expression, the last significance or the theme. It is not possible to see the motive in a large relation, for his frequency, with other narrative genres, is very important the relationships inside the narrative form, in this case the Spanish ballad. These problems are studied in three ballads: *Herido está don Tristán, Flérida y don Duardos y Lanzarote y el ciervo del pie blanco*, in old and modern oral tradition versions.

PALABRAS CLAVE: Romancero. Motivo. Narrativa caballeresca. Tristán. Flérida. Lanzarote.

KEYWORDS: Spanish Ballad. Motive. Chivalry story. Tristan. Flérida. Lancelot.

