

## TÓPICOS, FÓRMULAS Y MOTIVOS EN EL ROMANCERO

Aurelio González  
*El Colegio de México, México*

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, 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 los miembros de la colectividad.

Los elementos que configuran el estilo de estas formas literarias no se pueden definir simplemente como sencillos por partir de principio particulares que, aunque en muchas ocasiones son similares, en otras son divergentes de aquellos principios que rigen la literatura culta que se transmite por escrito.

La mal considerada en muchas ocasiones naturalidad o sencillez del texto 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. El discurso poético del texto de transmisión oral, 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, por su forma de transmisión y propuesta estética colectiva, así, la metáfora Stan frecuente en la poesía culta esencialmente arbitraria, es un elemento literario poco usado en la tradición oral.

En el ámbito hispánico en general, cuando hablamos de textos literarios que se transmiten oralmente inmediatamente vienen a nosotros los romances, pues, con mucha razón, Diego Catalán ha dicho que “el corpus del Romancero no tiene hoy rival entre los grandes *corpora* documentales de la literatura oral del *homo loquens*” (Catalán 1984: I, 15). Esta afirmación se basa tanto en la riqueza temática del Romancero, como en la gran cantidad de versiones recogidas, en su amplia dispersión geográfica (la península Ibérica, el norte de África, el Mediterráneo oriental, las islas Atlánticas, toda América, etc.) y su amplitud temporal (más de cinco siglos desde que Jaume d’Olessa, estudiante mallorquín en Bolonia, transcribió en 1421 en un cuaderno la primera versión conocida de un romance de tradición oral).

Básicamente el romance tradicional –forma hispánica de la balada– es una historia que se expresa con un discurso particular que se articula en diversos niveles. Esta particularidad del discurso es fundamental, 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.

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 (Catalán 1978: 261-262).

Sin embargo, a pesar de la especificidad del discurso romancístico, éste incluye elementos generales para facilitar el proceso de memorización, esto es, de la conservación del texto en cuanto se trata de una historia con expresión propositiva que tiene un valor o es una referencia a una situación que es pertinente en un momento dado para una comunidad; así, el discurso particular que conforma dicha historia está compuesto por elementos que además de tener una función nemónica, tienen una función estética reconocible en cuando forman parte de una expresión comunicativa especial que es literatura, y una función informativa pues articulan coherente y lógicamente una historia que tiene interés.

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

Al analizar este discurso poético, es evidente que podemos encontrar elementos codificados en diferente grado (y por lo tanto útiles para la memorización) en distintos niveles de la narración. Estos elementos forman las 'unidades' que estructuran la historia que se va a contar y en cuanto elementos formalmente codificados pertenecen a un acervo colectivo que identifica el transmisor. La presencia de esta formalización discursiva no impide la 'apertura' característica del texto en su significación y la adaptación a una historia particular en concreto.

Estas unidades formalizadas las podemos distinguir en el nivel textual en que se desarrollan. Así, en el nivel de mayor exterioridad estarían los 'tópicos' que son unidades culturales que el transmisor puede descodificar por su pertenencia a una comunidad en la cual esas unidades tienen significado. En este sentido las encontramos en el texto, 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 temática. Finalmente encontramos los 'motivos' que son unidades narrativas que recoge una historia particular, dándoles un significado específico, pero que pertenecen a un acervo más amplio. Las unidades significativas, fabulísticamente hablando, son los motivos, pues son las unidades menores de significación, y lógicamente éstos están relacionados con el tema, que sería la unidad mayor de significación del texto.

Como es natural, dentro de la economía de una historia contada literariamente, 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 del significado esencial.

Los tópicos en el Romancero, en cuanto que son unidades culturales codificadas, se refieren a contextos, interpretaciones sociales, modelos de comportamiento, elementos ideológicos, etc. de uso común en una colectividad y de significado generalmente aceptado, aunque a veces sea arbitrario, y pueden proporcionar indicios del tono de una historia, de su desarrollo o simplemente ser referencias fijas en cuanto lugares comunes.

Un ejemplo del uso de tópicos como referencias fijas en el Romancero es la presencia de los números tres y siete, que simplemente pueden 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*)<sup>1</sup>

la cantidad de integrantes de un grupo:

—Esa traidora, mi hijo, bien acompañada iba  
con trescientos de los moros muy contenta te iba;  
vestida va de oro, calzada de plata fina,  
mantilla de oro llevaba, y muy bien que la cubría,  
bocina llevaba de oro, y muy bien que la tañía.  
(*Esposa de don García*)<sup>2</sup>

un número de veces:

todo lo encuentra cerrado, ventanas y celosías,  
ha llamado siete veces, ninguna le respondían.  
Picó de espuela al caballo, para en ca su madre iba.  
(*Esposa de don García*)<sup>3</sup>

o tiempo y cantidad

—Sí, hijo, por aquí pasó tres horas antes del día;  
tres palabras dijo solas, las dos dijo de García  
y la última que dijo: “Ampárame madre mía”  
“Cómo te ampararé yo, te ampare Santa María.”  
(*Esposa de don García*)<sup>4</sup>

Hay otros tópicos que sí tienen un significado como el considerar un día, el lunes, como nefasto,<sup>5</sup> o la mañana de San Juan como positivo.

—Yo me alevantí un lunes, y un lunes por la mañana,  
me fue a coger tapetes, tapetes y almenaras,  
para aparentar la torre, la torre que era nombrada,  
la torre de Las Salinas, la que la cibdad nos guadra.  
(*Esposa de don García*)<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> *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 Pidal).

<sup>2</sup> *La esposa de don García*, Castelo de Frades, Lugo, Galicia. Recogida por Bernardo Acevedo y Huelves antes de 1892 (Archivo Menéndez Pidal).

<sup>3</sup> *La esposa de don García*, Humada, Burgos Felisa Fuente Miguel, 19 años. Recogida por Manuel Manrique de Lara entre 1916 y 1918 (Archivo Menéndez Pidal).

<sup>4</sup> *La esposa de don García*, Bárcena de Ebro, Cantabria, Ignacia Maslasca, 72 años. Recogida por Eduardo M. Torner en 1931 (Archivo Menéndez Pidal).

<sup>5</sup> 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 Armistead y Silverman 1971: 177-179.

<sup>6</sup> *La esposa de don García*. Salónica, Grecia. Michael Molho, *Literatura sefardita de Oriente*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1960, pp. 76-77.

Muchas ubicaciones, calificaciones o incluso acciones son tópicos en el Romancero como la caza fallida como elemento indicativo, el encuentro al pie de un árbol, el estar paseando, o el señalar como elemento de valor que un objeto u objetos son de oro y plata. Estos elementos tópicos pueden estar integrados en las otras unidades ya sea en fórmulas o motivos.

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, determinada por las reglas particulares del género de que se trate. Estas reglas particulares fueron condensadas, probablemente en lo que ha sido una generalización demasiado tajante, por Milman Parry, y más concretamente por su colaborador Albert Lord (*The singer of tales*, 1960) a principios de los años sesenta del siglo pasado, en lo que llamaron el “estilo formulario”.

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 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 “a group of words which is regularly employed under the same metrical conditions to express a given essential idea” (Parry 1930, también en Parry 1970: 272), 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” (Lord 1960: 47).

Por su parte, Ruth House Webber también ha utilizado este concepto de la fórmula como recurrencia al clasificar este tipo de unidades en el Romancero (Webber 1951: 175-278). 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

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. (Zumthor 1982: 388-389).

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...” (Catalán 1971: 171).

Es por medio de las fórmulas que los miembros de la comunidad reconocen como propio un texto, y que el trasmisor lo identifica poéticamente. 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 es la fórmula

Todos comen, todos beben, pero ella nada comía.  
(*La difunta pleiteada*)<sup>7</sup>

Entre estos elementos discursivos podemos considerar a 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: “peine de oro”, “vaso de cristal de China”, “plata fina”, etc. Sobre estos últimos elementos hay que aclarar que en ocasiones sí pueden tener un valor significativo para la historia.

En las fórmulas, como la ubicación temporal a medianoche, en la cual lo significativo no es la hora, sino que la acción tiene lugar en pleno momento de descanso:

---

<sup>7</sup> *La difunta pleiteada*. Penamayor, Lugo, Galicia. Ramona López y López, 59 años. Recogida por Aníbal Otero en 1931 (Archivo Menéndez Pidal).

hasta la media noche, los gallos querían cantare  
(*Conde Dirlos*)<sup>8</sup>

A propósito de la recurrencia, con leves variantes, esta misma fórmula la encontramos en los romances que cuentan historias muy distintas como *Conde Claros*, *Gaiferos* o *El prior de San Juan*.

Las fórmulas pueden tener simplemente una función ornamental como cuando se construye la fórmula con la pareja oro-plata de forma no contrastiva, para indicar abundancia o lujo.

¡Cuánta de la espuela de oro! ¡Cuán estribera de plata!  
(*Reduán*)<sup>9</sup>

El pie tenía de oro y almenas de plata fina  
(*Rosaflorida*)<sup>10</sup>

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 fórmula como unidad discursiva puede indicar

que la acción se lleva a cabo sin cesar:

De día le dan combate, de noche hacen la mina  
(*El moro de Antequera*)<sup>11</sup>

o que se intensifica:

de día, majar esparto, de noche, moler civera  
(*El cautivo*)<sup>12</sup>

que los personajes viajan ocultándose:

de noche por los caminos, de día por los jarales  
(*Gaiferos*)<sup>13</sup>

simplemente que hacía calor y, por tanto:

Daban cebada de día y caminaban de noche  
(*Por Guadalquivir arriba*)<sup>14</sup>

Finalmente tenemos como unidad narrativa en el texto de tradición oral 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 (Segre 1974: 3-77, y Segre 1985). 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.

A pesar de que en muchas ocasiones el motivo parece ser solamente un pretexto para elaborar índices, 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

---

<sup>8</sup> *Cancionero de romances (Anvers, 1550)* 1967: 114.

<sup>9</sup> Pérez de Hita 1983,

<sup>10</sup> *Cancionero de romances (Anvers 1550)* 1967: 201.

<sup>11</sup> Castañeda y Huarte 1933: 64

<sup>12</sup> *Cancionero de Romances (Anvers 1550)* 1967: 284.

<sup>13</sup> Castañeda y Huarte 1933: 11.

<sup>14</sup> Wolf y Hofmann 1952: 171.

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 (véase González 2012: 129-147). 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” (Cacho Blecua 2002: 27-57), 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. 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 (Luna Mariscal 2010: 128).

Por ejemplo, el ir de caza es un motivo (unidad mínima narrativa recurrente) 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 (González 2010: II, 929-938).

Además, hay que señalar en el contexto medieval e incluso posterior es que la cacería es un elemento que refuerza en el texto la caracterización del 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 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 diversas.

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.  
(*Mudarra*)<sup>15</sup>

Así como las fórmulas tienen una relativa fijeza debido a la apertura textual que las caracteriza en cuanto lenguaje tradicional, la expresión de los motivos también es abierta y aunque tiene apertura en cuanto a su significado conserva elementos constantes que permiten caracterizar al personaje y con él al contexto en que se desarrolla la acción (González, 2010: 938).

---

<sup>15</sup> Di Stefano 1993: 343.

## Bibliografía

ARMISTEAD, Samuel G. y Joseph H. SILVERMAN (1971): *The Judeo-Spanish ballad chapbooks of Jacob Abraham Yoná*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.

CACHO BLECUA, Juan Manuel (2002): “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, pp. 27-57.

*Cancionero de romances (Anvers, 1550)* (1967): ed. de A. Rodríguez Moñino. Madrid: Castalia.

CASTAÑEDA, Vicente y Amalio HUARTE (1933): *Nueva colección de pliegos sueltos*. Madrid: s.e.

CATALÁN, Diego (1978): “Los modos de producción y ‘reproducción’ del texto literario y la noción de apertura”, en Antonio Carreira, Jesús Antonio Cid, Manuel Gutiérrez Esteve y Rogelio Rubio (eds.), *Homenaje a Julio Caro Baroja*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, pp. 245-270.

CATALÁN, Diego, Jesús Antonio CID, Beatriz MARISCAL, Flor SALAZAR, Ana VALENCIANO y Sandra ROBERTSON (1984): *Catálogo general del Romancero pan-hispánico*. 3 vols., Madrid: Seminario Menéndez Pidal/Gredos.

DI STEFANO, Giuseppe (1993): *Romancero*. Madrid: Taurus.

GONZÁLEZ, Aurelio (2010): “Motivos caracterizadores en el Romancero viejo”, en José Manuel Fradejas Rueda, Déborah Dietrick Smithbauer, Demetrio Martín Sanz, María Jesús Díez Garretas (eds.), *Actas del XIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. 2 vols., Valladolid: Universidad de Valladolid-Ayuntamiento de Valladolid, t. II, pp. 929-938.

— (2012): “El motivo: unidad narrativa en los romances caballerescos”, en *Revista de Poética Medieval*, 26, pp. 129-147.

LORD, Albert (1960): *The Singer of Tales*. Cambridge: Harvard University Press.

LUNA MARISCAL, Karla Xiomara (2010): “De la metodología o la pragmática del motivo en el índice de motivos de las historias caballerescas breves”, en *eHumanista*, 16, pp. 127-135.

PARRY, Milman (1930): “Studies in the epic technique of oral verse-making. I: Homer and Homeric style”, en *Harvard Studies in Classical Philology*, 41:80, pp. 56-97.

— (1970): *The making of Homeric verse: the collected papers of Milman Parry*, ed. de Adam Parry. Oxford: Clarendon.

PÉREZ DE HITTA, Ginés (1983): *Historia de los bandos de los zegríes y abencerrajes. Guerras civiles de Granada*, ed. de Paula Blanchard-Demouge. Madrid: El Museo Universal.

SEGRE, Cesare (1974): “Análisis del racconto, logica narrativa e tempo”, en *Le strutture e il tempo*. Torino: Einaudi, pp. 3-77.

— (1985): *Principios de análisis del texto literario*. Trad. de M. Pardo. Barcelona: Crítica.

WEBER, Ruth House (1951): “Formulistic diction in the Spanish ballad”, en *University of California Publications on Modern Philology*, XXXIV, pp. 175-278.

WOLF, José Fernando y Conrado HOFMANN (1952): *Primavera y flor de romances*, en Marcelino Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, t. VI. Buenos Aires: Espasa Calpe.

ZUMTHOR, Paul (1982): “Le discours de la poésie orale”, en *Poétique*, 52, pp. 387-401.