

INTRODUCCIÓN AL ESTUDIO DE LOS MOTIVOS EN LOS LIBROS DE CABALLERÍAS: LA MEMORIA DE ROMÁN RAMÍREZ¹

JUAN MANUEL CACHO BLECUA
(Universidad de Zaragoza)

LA confrontación dialéctica entre los diversos personajes del *Quijote* sobre los libros de caballerías nos proporciona importantes claves para su comprensión. Desde una perspectiva teórica, el canónigo subrayaba que había leído el comienzo de casi todos los impresos caballerescos sin haberlos podido terminar, porque «me parece que, cuál más, cuál menos, todos ellos son una misma cosa, y no tiene más este que aquel, ni estotro que el otro» (I, XLVII, 547)². A su juicio, había que desterrarlos «de la república cristiana, como a gente inútil» (*ibidem*, 549), aunque había escrito cien hojas de uno que guardaba los principios sostenidos en su conversación. Sus juicios reflejan el neoaristotelismo de la época y critican los presupuestos estéticos de estas obras, según se deduce de sus palabras posteriores, y no parecen referirse a su desarrollo argumental, como muchas veces se ha interpretado. Además, sus opiniones han resultado una pesada losa en la valoración del género, considerado como si tuviera un único arquetipo, sin tener en cuenta ni su evolución, ni los diversos rasgos que diferencian los textos, ni las numerosas propuestas narrativas que se apartan de los principales modelos. Como toda especulación que trata de abarcar numerosos libros escritos en épocas diferentes, es inexacta históricamente, al mismo tiempo que descubre de forma hiperbólica las directrices de unos determinados prototipos, quizás los de mayor éxito. Sea como fuere, refleja la crisis de unos principios

¹ El trabajo se inscribe en el Proyecto de Investigación PB98-1582 del Ministerio de Educación y Ciencia.

² Todas mis citas remiten a Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, dir. Francisco Rico con la colaboración de Joaquín Forradellas, Barcelona: Crítica, 2ª ed. revisada, 1998, con indicación de libro, capítulo y página.

estéticos, la mayoría de los cuales en mayor o menor grado —las diferencias son de matiz— subyacían en la composición de los libros criticados.

Las simpatías de Cervantes sobre el tema están divididas, y frente al discurso reflexivo del canónigo, se oponen las palabras apasionadas de don Quijote³, quien afirmaba que dichos libros «con gusto general son leídos y celebrados de los grandes y de los chicos, de los pobres y de los ricos, de los letrados e ignorantes, de los plebeyos y caballeros» (I, L, 568). Posteriormente, describía con fruición la aventura imaginada del Lago Ferviente, del mismo modo que antes había trazado un esquema que abarcaba la totalidad de un libro de caballerías arquetípico (I, XXI).

El *Quijote* es, entre otras cosas y fundamentalmente, un genial libro de caballerías recreado sobre una parte de la literatura anterior, transformada y remozada a través de la ironía y de la parodia. Un atento lector como Cervantes había descubierto la poética de un género cuyas obras se habían elaborado con estructuras, técnicas, motivos y fórmulas muy similares, con independencia de su evolución histórica y de sus diferencias individuales, y sobre sus ruinas había erigido un edificio novelesco revolucionario⁴. Había conseguido aunar un texto que pudiera contentar a todos —ricos, pobres, caballeros, plebeyos—, construyéndolo con parámetros estéticos, ideológicos y estilísticos muy diferentes de los habituales en los libros de caballerías⁵.

Pocos años antes de la publicación del *Quijote*, el 8 de diciembre de 1599, moría el morisco Román Ramírez, nacido hacia 1535-1540 en Deza (Soria), procesado por la Inquisición⁶. Incluso después de su muerte fue condenado en auto público de fe en Toledo (1600), de modo que no pudiera quedar «memoria del dicho Román Ramírez sobre la haz de la tierra, salvo de esta nuestra sentencia, y de la ejecución que nos por ella mandamos hacer»⁷. Por ironías de la vida, su afición por los libros de caballerías y su prodigiosa memoria le habían jugado una mala pasada, motivada por unas rivalidades de poder a las que era

³ Edward C. Riley, *Introducción al «Quijote»*, trad. Enrique Torner Montoya, Barcelona: Crítica, 1990, pág. 91.

⁴ Me parece significativo que la citada edición del *Quijote*, vol. II, págs. 857-902, incluya un apéndice de «Motivos y tópicos caballerescos» realizado por M^a Carmen Marín Pina en el que registra los principales lugares comunes de los libros de caballerías recreados en la obra cervantina.

⁵ Para evitar acumular referencias bibliográficas, remito a Daniel Eisenberg & M^a Carmen Marín Pina, *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2000, con unos utilísimos índices.

⁶ Véase Ángel González Palencia, «Las fuentes de la comedia *Quien mal anda en mal acaba*, de Don Juan Ruiz de Alarcón», *Boletín de la Real Academia Española*, 16 (1929), págs. 199-222, y 17 (1930), págs. 247-274, recogido como «El curandero morisco del siglo XVI, Román Ramírez», en *Historias y leyendas. Estudios literarios*, Madrid: CSIC, 1942, págs. 215-284, por donde cito; L. P. Harvey, «Oral Composition and the Performance of Novels of Chivalry in Spain», *Forum for Modern Language Studies*, 10 (1974), págs. 270-286; y Julio Caro Baroja, *Vidas mágicas e Inquisición*, Madrid: Istmo, 1992, I, págs. 339-358.

⁷ Ángel González Palencia, *Historias y leyendas*, pág. 278.

ajeno. Había sido contratado por Pedro Ramírez para entretener a un oidor de Valladolid que estaba en Soria, mediante la lectura —de memoria— de unos libros de caballerías, con tan mala suerte que el corregidor de la misma ciudad también quiso «contratar sus servicios». Agraviado este último porque el oidor no consintió que esa noche pudiera ir a su casa para solazar a sus invitados y porque no le permitió «entrar con vara», le «aguó la fiesta» de la manera más expeditiva: denunciando a Román de tener tratos con el diablo.

Desde una óptica diferente a la del *Quijote*, el proceso nos suministra datos fundamentales para comprender la poética de los libros de caballerías y aspectos importantes de su difusión. Así sabemos que el acusado era un buen aficionado a los libros en romance, en especial a la literatura caballeresca, que estaba acostumbrado a oír de boca de su padre:

antes que él supiese leer ni lo hubiese deprendido, sabía ya de memoria los más libros de caballerías de los cuales dichos, porque Román Ramírez, padre deste confesante, leía muy bien y muchas veces en presencia deste, y así este confesante iba tomando en la memoria lo que le oía leer, y que después su poco a poco fue este confesante deprendiendo a leer y para sí leía lo que le bastaba para irlo decorando y tomando en la memoria⁸.

Según su declaración, apenas sabía escribir, tan solo «firmar», sin que se considerara un experto en el arte de la lectura —«sabe leer muy poco»—, para cuyo aprendizaje había contado con los «principios del abecé» impartidos por un muchacho y con su propio esfuerzo. Es posible que el recuerdo de unos libros oídos y retenidos memorísticamente le ayudara en su iniciación lectora al identificar los sonidos con sus correspondientes letras. En cualquier caso, su afición por la literatura caballeresca se percibe en los más diferentes estadios: como oyente, como lector, como recitador e incluso como autor. Sin duda, Román «hubiera hecho buenas migas con Don Quijote»⁹. Su predilección por el género le llevó a formar una bien surtida biblioteca de libros de caballerías, cuya lectura en muchos casos no era gratuita: los leía para aprendérselos y recitarlos después a señores y caballeros, incluido el mismo rey don Felipe. Como el fiscal le acusaba de aprovecharse de la ayuda del diablo para «tener memoria y entretener a muchas personas», declaró el secreto de su misterio:

este confesante tomaba en la memoria cuantos libros y capítulos tenía el libro de *Don Cristalián* y la sustancia de las aventuras y los nombres de las çiudades, reinos, caballeros y princesas que en dichos libros se contenían, y esto lo encomendaba muy bien a la memoria; y después, cuando lo recitaba alargaba y acertaba en las raçones quanto quería, teniendo siempre cuidado de concluir

⁸ *Ibidem*, pág. 265. En ésta y otras citas del proceso acomodo la acentuación a los usos actuales.

⁹ J. Caro Baroja, *Vidas mágicas*, pág. 347.

con la sustancia de las aventuras, de suerte que a todos lo que le oían recitar *les parecía* que iba muy puntual y que no alteraba nada de las razones y lenguaje de los mismos libros¹⁰.

Dado que el inquisidor había solicitado que leyese algunos capítulos, nuestro acusado escogió uno de los libros de caballerías que figuraba entre los anaqueles de su biblioteca, el *Don Cristalián* de Beatriz Bernal. La elección suponía un auténtico reto, pues la obra, dividida en cuatro partes, ocupa en su edición de Valladolid (Juan de Villalquarán: 1545) 304 folios de apretada letra gótica a dos columnas¹¹. De acuerdo con el proceso, «recitó de memoria el capítulo primero del segundo libro de *Don Cristalián*, y el capítulo segundo, refiriendo unas batallas y pareció ser cuentos de caballerías»¹². Aunque en las ediciones de la obra que he manejado la numeración de capítulos es correlativa desde el principio hasta el final, si los datos son correctos, el contenido recitado debía corresponder a «De cómo el infante Luzescanio fue armado cavallero y también por este capítulo sabrá quién su poder le tenía» (XLI), y al siguiente, «En que se recuenta cómo el infante Luzescanio fue a la Devisa del Valle Fermo y de lo que allí le acaesció» (XLII)¹³.

LA DESCRIPCIÓN DEL COMBATE: DE LA ÉPICA A LOS LIBROS DE CABALLERÍAS

Tanto si los recitó por completo o si seleccionó algunas aventuras, la elección del libro y de los capítulos no parece casual. Como en el resto de la obra, en ambos segmentos predominan los asuntos de magia. Sólo en el último se desarrolla una aventura bélica, y según el proceso, «dixo el dicho Román Ramírez que pudiera alargar aquellas batallas y el cuento dellas cuatro horas y que era más la traza e inventiva que este confesante tenía que no lo que sabe de memoria de los dichos libros»¹⁴.

Esta unión entre aprendizaje memorístico y capacidad de improvisación oral resulta bien conocida en la historia literaria «among public narrators and singers of epic songs»¹⁵. Pese a las numerosas diferencias existentes con nuestro

¹⁰ Ángel González Palencia, «El curandero morisco», pág. 266. La cursiva es mía.

¹¹ Esto implica un libro de cierta extensión; por ejemplo, el texto del *Amadís de Gaula* abarca 298 folios en la edición zaragozana de Jorge Coci (1508).

¹² L. P. Harvey, «Oral Composition», pág. 284.

¹³ He consultado la de Valladolid, 1545, por donde cito, y la de Sidney Stuart Park, «*Don Cristalián de España*», de Beatriz Bernal: edición modernizada con introducción crítica, PH. D., Temple University, 1981, que reproduce la de Alcalá de Henares: Juan Íñiguez de Lequerica, 1587.

¹⁴ L. P. Harvey, «Oral Composition», pág. 284.

¹⁵ *Ibidem*, pág. 278. Como señala Albert B. Lord, *The singer of Tales*, 4ª ed., Cambridge, Massachusetts & Londres: Harvard University Press, 1981, pág. 99, «when the singer of tales, equipped with a store of formulas and themes and a technique of composition, takes his place before an audience and tells his story, he follows the plan which he has learned along with the other elements of his profession».

texto, el trasfondo de la proyección me parece un buen punto de partida para tratar de explicarlo.

Un chanteur en pleine possession des motifs et des formules traditionnels peut reproduire un chant qu'il n'attendu qu'une fois; il appliquera sa mémoire à la trame générale du récit, qui est généralement simple, sans se soucier trop de la lettre du chant; il retiendra, par exemple, qu'en tel endroit du récit les héros se battent, mais ne cherchera pas à mémoriser ce combat, car il sait, de métier, raconter un combat: le moment venu, il développera sans difficultés le motif traditionnel¹⁶.

Martin subdivide la descripción del combate en la épica en las siguientes acciones (no especifico las variaciones de cada momento): *Elementos fijos*: 1. Combate con la lanza. 2. Caída de los combatientes. 3. Combate con la espada. 4. Interrupción ocasional por los testigos, el rey, etc. *Elementos móviles*: 5. Oraciones y diversas invectivas, injurias, amenazas. 6. Propuestas de acuerdo¹⁷. A grandes rasgos podemos aplicar este esquema a las contiendas que pudo haber contado —recreado— Román Ramírez en el proceso. Corresponden a la liberación por parte de Luzescanio, hermano de Cristalián, de un rey encantado, para lo que se enfrentó consecutivamente a cinco caballeros que estaban encerrados en sus respectivos sepulcros. Una pelea contra unos personajes que surgen de sus tumbas resulta efectista como configuración narrativa, y, además, sumamente peligrosa para quien la debe acometer. Como corresponde a los primeros hechos de armas del caballero, está anunciando su glorioso futuro. Los cinco combates, que designaré con las letras A, B, C, D y E, se inician con el golpe que Luzescanio da en el correspondiente sepulcro bien con la lanza (A) o con la espada (B, C, D y E), señal convenida para que salga el guerrero. Posteriormente, en todos los casos habrá un diálogo previo con diferentes variaciones. En A el contendiente le pregunta a Luzescanio sobre su «demanda» y éste le propone una solución pacífica (6) que naturalmente no acepta. B se inicia con la amenaza del adversario (5) con matar el caballo de Luzescanio si no descabalgua. En C es el rival quien ofrece al héroe un acuerdo si desiste de su intento (6), variante anti-tética de A. En D el contrincante le pregunta, como en el primer combate, sobre su demanda y al conocerla se siente ya muerto. En el último el oponente amenaza al héroe y le conmina a que se suba al caballo (6), de modo contrario a lo que había sucedido en B.

Se habrá observado una *dispositio* y una *variatio* calculadas, perceptibles en la descripción del combate propiamente dicho. Las dos únicas peleas a caballo

¹⁶ Jean Rychner, *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève-Lille: Droz-Giard, 1955, pág. 127.

¹⁷ Jean-Pierre Martin, *Les motifs dans la chanson de geste. Définition et utilisation (Discours de l'épopée médiévale, I)*, Lille: Centre d'Etudes Médiévales et Dialectales, Université de Lille III, 1992, págs. 81-83. A mi juicio, debería haberse especificado como etapa distinta el desenlace.

con lanzas (1) corresponden a la primera y a la última, las más significativas de la serie, y ambas son bien diferentes: en A el rival queda desarzonado del primer encuentro (2), pero Luzescanio desecha su ventaja, descabalgando voluntariamente. En la última el héroe pierde la estribera, sin llegar a caer, reflejo del fuerte «encuentro», mientras que el contrincante es derribado con su cabalgadura (2). En esa tesitura le mata el caballo al héroe, obligándole a combatir a pie con la espada. De nuevo se contraponen ambas secuencias, destacándose en la primera la cortesía de Luzescanio, para subrayar la descortesía y ferocidad del «caballero sepulcral» en la última.

Todos los combates con la espada (3) finalizan con un golpe contundente de Luzescanio que tiene diferentes efectos para los adversarios: en A le cercena el brazo; en B le hiende la cabeza hasta los dientes; en C lo descabeza; en D lo deja muerto por un tajo que le corta la pierna; en E le secciona el brazo con parte del costado. A esto debemos añadir que la espada de Luzescanio se parte en dos en la última lid, por lo que el héroe cambiará de estrategia, arrebatándole el arma a su oponente, si bien entonces éste emplea una peligrosa maza, arma apreciada por los grandes caballeros y en muchas ocasiones utilizada por los gigantes¹⁸. Finalmente, los combates A, C y E se interrumpen en algún momento culminante con diversos diálogos: en A el rival comenta la desventaja; en C pretende conseguir un descanso; en E el héroe le ofrece una solución pacífica (6), cuando su espada ha sido quebrada. Sin entrar en más detalles para no alargar el análisis, los combates se articulan de acuerdo con unos estereotipos tradicionales, ya sea el combate a caballo con la lanza, ya sea el combate a pie con la espada, pero ninguno resulta idéntico. Se diferencian en pequeños detalles, percibiéndose, además, una disposición meditada en su conjunto con inversiones, simetrías y gradaciones, si bien los resultados artísticos no son muy brillantes.

Como hemos visto, las descripciones de combates reiteran con variantes una serie limitada de acciones, bien estudiadas por los críticos en la épica, estereotipos que se mantienen en las prosificaciones y después en los primeros relatos ficticios caballerescos hispanos. José Manuel Lucía ha examinado su presencia en la *Leyenda del caballero del Cisne* y en el *Libro del caballero Zifar*, en el que las fórmulas y motivos están más individualizados¹⁹. A su vez, los combates del

¹⁸ Martín de Riquer, «Las armas en el *Amadís de Gaula*», *Boletín de la Real Academia Española*, 60 (1980), págs. 331-427, recogido en *Estudios sobre el Amadís de Gaula*, Barcelona: Sirmio, 1987, por donde cito, págs. 77-80. La ruptura de la espada en dos partes, como sucede en el *Amadís*, «opera como índice simbólico de una próxima posible derrota», de acuerdo con Javier Roberto González, «La espada rota o dividida: su función en el *Amadís de Gaula*», *Estudios Filológicos*, 32 (1997), págs. 73-81 (pág. 74), situación adversa que el héroe debe superar.

¹⁹ José Manuel Lucía Megías, «Dos caballeros en combate: batallas y lides singulares en *La leyenda del Caballero del Cisne* y el *Libro del caballero Zifar*», en *La literatura en la época de Sancho IV (Actas del Congreso Internacional «La literatura en la época de Sancho IV»*, Alcalá de Henares, 21-24 de febrero de 1994), eds. Carlos Alvar & José Manuel Lucía Megías, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1996, págs. 427-452.

Amadís se describen de acuerdo con unas pautas reiteradas, con diferentes variaciones, similares a las empleadas en los «romans» artúricos franceses en prosa, como bien ha señalado Martín de Riquer²⁰. En definitiva, los libros de caballerías castellanos del siglo XVI adoptan unos esquemas de origen épico en la descripción del combate, sin que sea necesario pensar que los autores hayan tenido que conocer directamente los cantares de gesta y sus modos de composición. Los modelos se habían extendido en las novelas artúricas prosificadas, en recreaciones neoartúricas como el *Amadís*, en crónicas que retoman antiguos cantares, en las primeras manifestaciones caballerescas, como el *Zifar*, sin olvidar nunca su presencia en el romancero²¹. El empleo de una misma sustancia narrativa no implica una plasmación idéntica en la épica y en los libros de caballerías porque se han producido numerosas modificaciones, tanto en detalles de las armas usadas por los combatientes como en su trasfondo histórico, del mismo modo que el empleo de la prosa y las diferentes condiciones de creación, producción y consumo de los textos han contribuido a modificar sus formas expresivas.

Respecto a la recitación de Román Ramírez, los datos del proceso dejan traslucir que no era demasiado fidedigna. A los oyentes les «podía parecer» que reflejaba literalmente el texto, pero sin duda alguna el «parecer» nos apunta a una clara dirección. «Su señoría podía hacer la experiencia, mandando traer el dicho libro de *Don Cristalián* y viendo por él lo que éste reçita de memoria y que así hallaría que este confesante dice la sustancia de las aventuras, y añade y quita razones como le parece»²². El licenciado Bonifacio o Bonifaz empleaba idéntica argumentación: «le a visto faltar en muchos de los que a leydo a la letra dellos»²³. En su defensa, el morisco aminoraba la excepcionalidad de sus prácticas lectoras, que a su juicio estaban al alcance de «cualquier persona que tenga buen entendimiento, habilidad y memoria»²⁴.

Con buen criterio, Harvey relaciona su capacidad de recreación con su condición de autor, pues se nos dice que compuso el *Florisodoro de Grecia*, del que desgraciadamente sólo conocemos el título. En el terreno de las hipótesis, podemos pensar que para su nueva creación aplicó técnicas muy similares a las utilizadas en las lecturas recreadoras de los libros de caballerías. En último término, podía concebir una *dispositio* de toda la obra (división en libros, partes y capítulos), unos nuevos nombres, utilizar un lenguaje consabido y recrear o repetir modelos de aventuras con motivos y fórmulas habituales o similares a los

²⁰ *Estudios sobre el Amadís de Gaula*, págs. 61-62.

²¹ A propósito, he seleccionado obras o géneros difundidos en la España medieval que pervivieron editorialmente en el siglo XVI.

²² L. P. Harvey, «Oral Composition», pág. 284.

²³ *Ibidem*, pág. 281.

²⁴ *Ibidem*, pág. 283.

recurrentes en la tradición. Dejando aparte ahora el lenguaje, en el proceso se distingue entre la sustancia de las aventuras y sus razones, expresión esta última que podemos hacer equivalente al nivel formal del discurso. Tanto en un plano como en otro, a grandes rasgos, los libros de caballerías, como sucede con otros géneros, reiteran unos mismos o similares segmentos textuales, con variaciones de diversos grados, lo que también explica que Román Ramírez pudiera aprenderse de memoria, sin necesidad de ninguna ayuda diabólica.

REITERACIÓN DE MODELOS Y ESTEREOTIPOS RECURRENTE

La reiteración de modelos la podemos explicar desde distintas ópticas. En primer lugar, los autores no buscan la originalidad de la *inventio*, sino que pretenden insertarse en una tradición de la que imitan algunos de sus más prestigiados arquetipos (*imitatio*) que repiten cansinamente hasta la saciedad, en múltiples ocasiones introduciendo algunas variantes. Por otra parte, a la altura de fines del siglo XV y principios del XVI, en la configuración inicial del género se está formando un público lector cada vez más amplio, al que unos comerciantes del libro tratan de satisfacer en sus demandas, reeditando obras antiguas, traduciendo textos de contrastado éxito internacional o arriesgándose con novedades. Ya resulta significativo que desde el principio los libros de caballerías se organicen en ciclos, el de los amadises, el de los palmerines, el de los clarianes, etc. Planteado desde un punto de vista comercial y desde la perspectiva complementaria de la recepción, las nuevas obras solían reafirmar y satisfacer el horizonte de espera de sus lectores. Los libros que se apartaban de los paradigmas imperantes, mucho más abundantes de lo que se cree, habitualmente fracasaron. Independientemente de las confesiones de los autores, se trata de una literatura de «entretenimiento», y como dice Hans Robert Jauss «puede caracterizarse, desde el punto de vista de la estética de la recepción, por el hecho de que no requiere ningún cambio de horizonte, sino unas expectativas que son indicadas e incluso cumplidas por una predominante tendencia del gusto»²⁵. En este mismo sentido, uno de los rasgos constantes del «romance», en la terminología inglesa, es su convencionalismo, hasta el punto de que para algunos críticos se manifiestan pocos cambios a lo largo de los siglos. En opinión de Northrop Frye, «un conservadurismo de este tipo es señal de un género estable»²⁶, en el que se han producido pocas variaciones desde la literatura griega hasta algunos textos actuales, caracterizado estructuralmente por su proximidad a los relatos míticos y a los folclóricos.

²⁵ Hans Robert Jauss, «La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria», en *La literatura como provocación*, Barcelona: Península, 1976, pág. 175.

²⁶ *La escritura profana. Un estudio sobre la estructura del romance*, Caracas: Monte Ávila, 1980, pág. 12.

Finalmente, y mucha veces se olvida, la tradición oral suministraba (y todavía suministra) unos modelos peculiares que recrean de forma recurrente unos mismos patrones, hasta el punto de que Propp trató de inventariar la morfología de los cuentos de hadas, o en un sentido más general Olrik indicó las leyes por las que se regía lo que él denomina *saga*²⁷. Y no cabe duda de que en mayor o menor grado la literatura caballerescas, tanto la artúrica como las creaciones caballerescas hispanas, utiliza numerosos materiales y esquemas constructivos folclóricos.

Precisamente, los etnógrafos y folcloristas fueron pioneros en utilizar un concepto, el de motivo, cuyo uso ha cobrado nuevos impulsos a partir del estructuralismo y de la semiología, a lo que hay que sumar una posterior renovación conectada con la tematología, por lo general de base comparatista²⁸. Brillante y sintéticamente, Cesare Segre explicó su procedencia de la terminología musical y cómo para su definición en literatura, en conjunto o por separado, se han destacado los siguientes elementos básicos: 1) el motivo como unidad significativa mínima del texto (o mejor, del tema); 2) como elemento germinal; 3) como elemento recurrente²⁹. En la concepción del semiólogo italiano, la oposición establecida entre tema y motivo se asimila a la musical: «oposición de complejo a simple, de articulado a unitario; y también de idea a núcleo, de organismo a célula»³⁰.

Por ahora me interesa fundamentalmente el tercer aspecto, el del elemento recurrente, para esbozar unas notas introductorias a su posible aplicación en una primera instancia a los libros de caballerías castellanos originales, entendiendo por tales los incluidos por Daniel Eisenberg y M^a Carmen Marín en su bibliografía. El primer objetivo es el de confeccionar un índice informatizado de motivos del género, del que mi trabajo pretende ser una primera aproximación con la finalidad de exponer algunos de los problemas que se nos plantean³¹.

²⁷ Vladimir Propp, *Morfología del cuento*, Madrid: Fundamentos, 1971; Axel Olrik, «Epic Laws of Folk Narratives», en *The Study of Folklore*, ed. Alan Dundes, Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1965, págs. 129-141.

²⁸ Los notables trabajos de Aurelio González Pérez, *El motivo como unidad narrativa a la luz del romancero tradicional*, México: El Colegio de México, 1990, y el más reciente de Nieves Vázquez Recio, *Una «yerva enconada»: sobre el concepto de «motivo» en el romancero tradicional*, Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad-Fundación Machado, 2000, resultan excelentes guías en las que el lector interesado puede encontrar su historia y un estado de la cuestión bastante amplio. Véase también, desde otra perspectiva complementaria, Cristina Naupert, «Afinidades (s)electivas. La tematología comparatista en los tiempos del multiculturalismo», *Dicenda*, 16 (1998), págs. 171-183, y la introducción metodológica de *La tematología comparatista entre teoría y práctica. La novela de adulterio en la segunda mitad del siglo XIX*, Madrid: Arco/Libros, 2001, con referencias bibliográficas que complementan las de los críticos anteriores. Añádase Ulrich Mölk, «Das Dilemma der literarischen Motivforschung und die europäische Bedeutungsgeschichte von 'Motiv'. Überlegungen und Dokumentation», *Romanistisches Jahrbuch*, 42 (1991), págs. 91-120.

²⁹ Cesare Segre, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona: Crítica, 1985, págs. 348-349.

³⁰ *Ibidem*, pág. 358.

³¹ El plural no es de modestia. Ana Carmen Bueno Serrano realizará su tesis doctoral sobre los motivos en los primeros libros de caballerías.

Pese a todas las críticas recibidas, el famoso *Motif-Index* de Thompson resulta un utilísimo instrumento de trabajo que necesariamente deberemos tener en cuenta³². Del mismo modo que se incorpora la *Morte d'Arthur* de Thomas Malory, el *Amadís* podría haber sido incluido en cuanto «medieval romance», con la misma legitimidad que las numerosas referencias del *Zifar*. Incluso de forma excepcional un personaje de este último libro sirve de título específico para un motivo, como sucede con el F 421.1. «Lady of the Lake», es decir, la Dama del Lago, variación del más genérico F 421. «Lake-spirit». La explicación es bien sencilla: Krappe había dedicado diversos trabajos a las fuentes del texto, conocidos por Thompson, y de ahí que éste haya incorporado a su índice la entrada de la Dama del Lago³³; por otro lado, el pionero trabajo de John Esten Keller recogía los motivos correspondientes a los ejemplos del libro³⁴, asumidos casi por completo en el *Motif-Index*. Los resultados son paradójicos: Thompson incluye referencias de *exempla* del *Zifar* que pueden ser anecdóticas y omite una sección importante de su trama narrativa inicial correspondiente al motivo N 251. («Person pursued by misfortune. (Placidus, Eustacius). His goods are destroyed, his wife carried off by a ship captain and his children by animals»), identificado con el tipo 938, lógicamente no recogido por J. E. Keller. Hace muy poco, el trabajo de este último investigador ha sido muy ampliado y matizado por Harriet Goldberg³⁵, de modo que, salvo error u omisión, del *Zifar* se recogen 84 entradas diferentes, relación fácilmente ampliable con una treintena de motivos adicionales, por ejemplo el mencionado N 251, el T 315.1. («Marital continence by mutual agreement»), el N 765. («Meeting with robber band»), el T 615. («Supernatural growth»), etc. Esta mayor presencia no implica, ni mucho menos, una mayor atención a la literatura caballeresca. De forma sorprendente, del *Amadís* sólo registra el S 144. 3. («Newborn baby set adrift in chest in sea»). Como se indica con el correspondiente asterisco, el motivo ha sido introducido por la investigadora norteamericana, pero no es más que reelaboración del S 141 de Thompson, similar en su definición: «Exposure in boat. A person (usually woman or child) set adrift in a boat (chest, basket, cask)». Tan escasa cosecha resulta puramente testimonial, sin que obedezca a ningún análisis ni siquiera de

³² *Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*, 6 vols., Bloomington & Londres: Indiana University Press, 1966. En la actualidad contamos con una más cómoda edición electrónica, Indiana University Press, 1993.

³³ Alexander Haggerty Krappe, «Le lac enchanté dans le *Chevalier Cifar*», *Bulletin Hispanique*, 35 (1933), págs. 107-25. Es la única bibliografía citada por Thompson, *Motif-Index*, para este motivo. Evidentemente, el nombre es idéntico al personaje del *Lancelot* en prosa. Véase Carlos Alvar, *El rey Arturo y su mundo. Diccionario de mitología artúrica*, Madrid: Alianza Editorial, 1991, s. v.

³⁴ *Motif-Index of Mediaeval Spanish Exempla*, Knoxville, Tennessee: University of Tennessee Press, 1949.

³⁵ *Motif-Index of Medieval Spanish Folk Narratives*, Tempe, Arizona: Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1998.

los primeros capítulos del texto, repletos de motivos bien conocidos en la tradición folclórica³⁶. Dejando por ahora la literatura española, otros investigadores han seguido el esquema de Thompson aplicándolo a materias específicas, como sucede con Gerald Bordman³⁷ o con el proyecto de Karin Lichtblau³⁸. En nuestro caso, mayor interés reviste la obra de Anita Guerreau-Jalabert sobre los motivos en la literatura artúrica en verso³⁹, pues nos encontramos ante los inicios de una tradición fundamental en la configuración de los libros de caballerías castellanos.

FÓRMULAS Y EXPRESIONES FORMULARIAS

Una de las críticas recurrentes al ingente trabajo de Thompson ha sido la ausencia de un marco teórico que lo respaldase. Como bien analizó Courtés, una parte de sus divisiones generales proceden de los tipos de Aarne, ampliados por el mismo Thompson, quien posteriormente parece haberlas ajustado a sus necesidades clasificatorias⁴⁰. En este sentido, resulta significativo el enunciado de la letra Z: «Miscellaneous groups of motifs». Desde el 0 hasta el 99 incluye fórmulas, ya sean de comienzo, Z 10.1, de final, Z 10.2, o expresiones como «rojo como la sangre, blanco como la nieve» (Z 65.1). Su inclusión entre los motivos no es exclusiva del crítico norteamericano, pues dependerá de cómo se hayan definido. En su magnífico estudio sobre la épica, Rychner los consideraba como «stéréotypés sur le plan du récit aussi bien que dans l'expression; sur le plan du récit, ces motifs isoleront certains moments, toujours les mêmes, et, dans l'expression, ces moments seront rendus de façon analogue par les mêmes formules»⁴¹. A su zaga, ampliando todavía más el campo operativo, Martin incluyó un apartado específico titulado «los motivos retóricos» en el que lógicamente incluía las fórmulas⁴².

³⁶ Véase, entre otros, Juan Manuel Cacho Blecua, *Amadís: heroísmo mítico-cortesano*, Madrid: Cupsa, 1979; José Fradejas Lebrero, ed., *Novela corta del siglo XVI*, Barcelona: Plaza & Janés, 1985, vol. I, págs. 121-133; Juan Bautista Avalle-Arce, «*Amadís de Gaula*: el primitivo y el de Montalvo», México: Fondo de Cultura Económica, 1990; Paloma Gracia, *Las señales del destino heroico*, Barcelona: Montesinos, 1991; y la memoria de licenciatura inédita de Sonia Garza Merino, «*Amadís de Gaula*» (*Libro primero*). *Motivos y unidades narrativas*, dir. por Carlos Alvar, Alcalá de Henares, 1998.

³⁷ *Motif-Index of the English Metrical Romances*, Helsinki: Academia Scientiarum Fennica (FFC, n.º 190), 1963. Dejo a un lado las obras incorporadas por S. Thompson en la segunda edición de su *Motif-Index*.

³⁸ «Index de motifs narratifs dans la littérature profane allemande des origines à 1400», *Bibliographical Bulletin of the International Arthurian Society*, XXXVII (1985), págs. 312-320.

³⁹ *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers (XII^e-XIII^e siècles)*, Genève: Droz, 1992.

⁴⁰ Joseph Courtés, «Le motif selon Stith Thompson», *Le Bulletin du Groupe de Recherches sémiolinguistiques-Institut de la Langue Française*, 16 (1980), págs. 3-14 (pág. 14). Todo el número de la revista está dedicado al motivo en Etno-Literatura.

⁴¹ Jean Rychner, *La chanson de geste*, pág. 127.

⁴² Jean-Pierre Martin, *Les motifs dans la chanson de geste*, págs. 179 y siguientes.

Los estudios sobre la épica yugoslava, especialmente los de Parry y Lord, no sólo han resultado fecundos para el análisis del género, sino que han irradiado a otras series más o menos coetáneas o afines temáticamente. En la literatura española se han aplicado con acierto también al romancero, del mismo modo que a algunos libros del llamado «mester de clerecía». D. A. Nelson ha estudiado el *Libro de Alexandre* desde unos presupuestos similares: «el procedimiento de la composición formulística oral obviamente puede trasladarse a la producción escrita como parte de la ‘educación’ del poeta. Tal educación incluye, como es natural, un conocimiento detallado de las demandas y expectativas del público y el tener bien presentes las tradiciones tanto literarias como orales»⁴³. Además, la composición formulística también puede percibirse en la prosa, como demostró Walker en su estudio sobre el *Zifar*⁴⁴. De acuerdo con Fernando Gómez Redondo, «la fórmula juglaresca, una vez desprendida de su significación épica, manifiesta ser uno de los recursos estilísticos más válidos a la hora de determinar la noción de espacio textual en diferentes grupos genéricos de la literatura medieval»⁴⁵, entre otros, los libros de caballerías.

En relación con nuestras obras, podríamos definir la fórmula como un grupo de palabras empleado para expresar una determinada idea, a diferencia de la expresión formularia que posee una misma estructura sintáctica, pero coincide sólo parcialmente en las palabras, de las cuales una al menos debe ser la misma. Para admitir que ciertas expresiones pertenecen a esta categoría han de ser semánticamente equivalentes e intercambiables⁴⁶. El hecho de que el morisco Román Ramírez fuera capaz de improvisar los relatos alargando algunos incidentes hubiera sido imposible si los libros de caballerías no tuvieran también un nivel formulístico estereotipado, en mayor o menor grado en función de los autores, campo todavía poco explorado sistemáticamente. Por mi parte, analizaré un ejemplo para demostrar la reiteración de unos mismos clichés expresivos en las más diferentes obras, limitando mi análisis a unos pocos libros por no alargar la exposición.

Los escritores de libros de caballerías tienden hacia la hipérbole, desde las aventuras hasta la expresión utilizada, siendo una de las constantes más estables del género. Si tenemos en cuenta que los conflictos bélicos proliferan hasta la saciedad, no nos sorprenderá encontrar un buen número de clichés

⁴³ Dana A. Nelson, *Gonzalo de Berceo y el «Alexandre»: Vindicación de un estilo*, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1991, pág. 271. La cita procede de Michael Curschmann, «Oral poetry in Mediaeval English, French, and German Literature: Some Notes on Recent Research», *Speculum*, 42 (1967), págs. 36-52 (48).

⁴⁴ Roger M. Walker, *Tradition and Technique in «El Libro del Cavallero Zifar»*, Londres: Tamesis, 1974, págs. 143 y siguientes.

⁴⁵ Fernando Gómez Redondo, «Fórmulas juglarescas en la historiografía romance de los siglos XIII y XIV», *La Corónica*, 15, 2 (1986-87), págs. 225-239 (pág. 236).

⁴⁶ Lo retomo de Alberto Montaner, ed., *Cantar de mio Cid*, Barcelona: Crítica, 1993, pág. 45.

reiterados sin cesar⁴⁷. Uno de ellos consiste en la comparación del caballero con una torre, bien por la firmeza en su posición sobre el caballo o por su grandeza en la mayoría de los casos. Mediante el recurso se resaltan algunas cualidades de los protagonistas, o en otros casos las dificultades del enfrentamiento:

El jayán movió contra él, que no parecía sino una torre (*Amadís de Gaula*, XII, 345).

Ellos assimesmo venían armados de armas negras, los yelmos puestos en las cabeças, tan grandes, que parecían tres torres (*Lisuarte de Grecia*, XCV, fol. CVIva).

Y topándose de los cuerpos de los cavallos, teniéndose cada uno tan firme como una torre (*Olivante*, I, XIV, 143).

cuando estaba muy cansado decía que había muerto a cuatro gigantes como cuatro torres (*Don Quijote*, I, V, 74)⁴⁸.

La comparación acarrea otras consecuencias: permitía subrayar el gran ruido causado por el encuentro entre dos caballeros: «el estruendo fue tan grande que parecían averse topado dos muy grandes torres» (*Olivante*, III, IX, 768), pero también, con otro registro diferente del analizado hasta ahora, resaltaba la fortaleza de un hiperbólico y airado golpe: «quedó de ira tan fuera de sí, que blasfemando de çielo y tierra y elementos, se le lanço tan fuerte y desatinadamente que a una torre si diera derribara» (*Clarisel*, VI, 58).

A partir de la comparación y con todas las connotaciones inherentes a la torre en una sociedad eminentemente guerrera —fortaleza, seguridad, estabilidad, altura, grandeza— se recalca uno de los hitos que ya hemos visto en la descripción del combate, el encuentro con la lanza entre los contrincantes a caballo, ahora con unas expresiones reiteradas hasta la saciedad:

las lanças fueron boladas en piezas y ellos se juntaron de los cuerpos y escudos y yelmos, que no pareció sino que dos grandes torres se avían topado (*Lisuarte de Grecia*, XLV, fol. XLVra).

Como los cavalleros venían muy ganosos de se derribar, quebrando las lanças, ellos se juntaron d'escudos y yelmos, que no pareció sino que dos torres avían topado (*Lisuarte de Grecia*, [L]XXVI, fol. LXXXVIIIra).

⁴⁷ Véase, por ejemplo, Javier Guijarro Ceballos, *Edición y estudio del Libro segundo de Don Clarián de Landanís*, tesis doctoral inédita dir. por Pedro M. Cátedra, Salamanca, 1999, vol. I, págs. 149 y siguientes, o su excelente trabajo «Notas sobre las comparaciones animalísticas en la descripción del combate de los libros de caballerías. La ira del caballero cristiano», en *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, ed. Rafael Beltrán, Valencia: Universidad de Valencia, 1998, págs. 115-135.

⁴⁸ El texto quijotesco coincide con el del *Espejo de caballerías* (véase la nota 27, pág. 74 de la edición citada). Los otros libros remiten a las siguientes ediciones: Garcí Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, ed. Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid: Cátedra, 1987-88; Feliciano de Silva, *Lisuarte de Grecia*, Sevilla: Jacobo y Juan Crómberger, 1525; Don Jerónimo de Urrea, *Primera parte del Libro del invencible caballero Don Clarisel de las Flores y de Austrasia*, ed. José María Asensio, Sevilla: Sociedad de Bibliófilos Andaluces, 1879; Antonio de Torquemada, *Obras completas, II, Olivante de Laura*, ed. Isabel Muguazuza, Madrid: Turner, 1997.

Ellos se juntaron de los cuerpos de los cavallos y escudos y yelmos co[n] tan gran fuerça, que parecía que dos torres avían topado (*Amadís de Grecia*, I^a, XX, fol. XXVIIvb).

Ellos se juntaron de los cuerpos de los cavallos, escudos y yelmos tan poderosamente, que no pareció sino que dos torres se avían encontrado (*Amadís de Grecia*, I^a, XLV, fol. LXVIIrb).

y ellos se juntaron de los cuerpos de los cavallos y escudos y yelmos con tanta fuerça, que parecía averse dos grandes torres topado (*Amadís de Grecia*, II^a, LXII, fol. CLXXXVvb).

se juntan con tanta fuerça que parecía cada uno aver topado con una torre (*Florisel de Niquea*, XXXVII, 110).

Y topándose de los cuerpos, de los escudos y yelmos con muy poderosa fuerça, como si dos grandes torres se uvieran juntado (*Olivante*, II, III, 371)⁴⁹.

La grandeza del choque y su impetuosidad queda plasmada con la fórmula analizada, incluso reiterada sin apenas variantes por el mismo autor en una misma obra o en diferentes, como sucede con Feliciano de Silva, muy dado al empleo de estos recursos expresivos. Ahora bien, en estos casos se está subrayando la violencia del encuentro, por lo que se aplica sin tener en cuenta la condición de los intervinientes, por lo general un caballero y un descomunal gigante, personaje habitualmente comparado con la torre, como ya hemos visto. En otras ocasiones incluso los autores habían intensificado la hipérbole, pues algunos personajes ya no semejaban torres, sino que se identificaban con ellas:

Mas los christianos, después que vieron derribadas aquellas dos grandes torres, que así llamavan a los gigantes, peleavan más (*Felixmagno*, XXI, fol. 34rb)⁵⁰.

tomad las armas cavalleros que por la carrera del castillo de los Leones viene gran gente y entrellos pareçe una torre de metal (*Clarisel*, VI, 56).

Jiménez de Urrea, el autor del *Clarisel*, suele ser un escritor bastante original que en muchas ocasiones retoca con leves matices los estereotipos expresivos acarreados por la tradición. Por su parte, el autor del *Felixmagno*, cuya primera edición se imprimió en 1531, había dado un giro diferente a una fórmula utilizada por él mismo y recurrente desde el *Amadís de Gaula* para describir la caída de los gigantes o de seres corpulentos como el sagitario:

⁴⁹ Para el *Amadís de Grecia* utilizo la transcripción (inédita) de Carmen Laspuertas Sarvisé, basada en la edición de Cuenca: Cristóbal Francés, 1530; mientras que para el *Florisel* remito a Feliciano de Silva, *Florisel de Niquea (Tercera parte)*, ed. Javier Martín Lalanda, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1999.

⁵⁰ Gracias a la generosidad de Claudia Demattè he podido utilizar la edición publicada en Sevilla: Sebastián Trugillo, 1549. La de Sevilla: Sebastián Trugillo, 1543, según me comenta y he comprobado en el microfilm, posiblemente nunca ha existido.

Amadís le firió tan bravamente que, sin qu'el arnés fuesse roto en ninguna parte, le quebrantó dentro del cuerpo el coraçón y dio con él muerto en el suelo tan gran caída, que pareció que cayera una torre (*Amadís de Gaula*, XLII, 638).

dio consigo en el agua tan gran caída, que no semejava sino que cayera una torre (*Amadís de Gaula*, LXV, 981).

y dio con él luego muerto en el suelo una tan gran caída como si cayera una torre (*Sergas*, LXXII, 472a).

y empuxó con tanta fuerça que al gigante sacó de la silla por las ancas del cavallo, y dio tal golpe en tierra que parecía que una torre caía (*Primaleón*, XC, 200).

El jayán dio tan gran caída en el suelo como si una torre cayera (*Lisuarte de Grecia*, LXXXIV, fol. XCVIIrb).

y dio con el jayán en tierra tan gran caída que no pareció sino que una torre venía abaxo (*Clarián*, XXXII, 62).

Como era tan grande, no parecía sino que una torre venía al suelo (*Amadís de Grecia*, I^a, XLIII, fol. LXVva).

lo sacó de la silla por ser el golpe mortal, dando gran caída con él en el suelo, que no pareció sino que una torre avía caído (*Amadís de Grecia*, I^a, LIX, fol. XCIra).

El gigante como era grande dio tal caída, como si una torre cayera (*Amadís de Grecia*, II^a, XXV, fol. CXLIIva).

cortó por ella tanto [por la cabeza del caballo] que vino al suelo con su señor pareciendo que una torre avía caído (*Amadís de Grecia*, II^a, LXIX, fol. CXCIVra).

llevando un troço de la lança de don Florarlán metida, dando tan grande caída que pareció que una torre cayesse (*Florisel de Niquea*, XII, 34).

en la otra pierna de tal golpe le hiere que por medio del muslo fue cortada, dando tan grande caída como si una torre cayera (*Florisel de Niquea*, XXVIII, 86).

tan malamente le llagó que dio con él en tierra, que parecía aver caído una gran torre (*Felixmagno*, VI, fol. 14ra).

y el sagitario cayó muerto, que parecía que avía caído una gran torre (*Felixmagno*, XXI, fol. 32vb).

firiendo a su cauallo por la frente, le metió por ella una braça, dando consigo y su señor tal cayda que semejó hauer caydo las torres del Alcaçar (*Clarisel*, VI, 59)⁵¹.

Sin entrar en un análisis más formal, me he detenido en el plano semántico de la fórmula porque me interesa subrayar que pueden no estar vacías de contenido por más que su reiteración nos haga pensar lo contrario. Es preciso también examinarlas en el seno de la obra y no sólo como rasgo estilístico, lo que habría que realizar individualmente. Desde el paradigma, la interpretación de las que

⁵¹ Los libros hasta ahora no citados remiten a las siguientes ediciones: *Sergas de Esplandián*, en *Libros de caballerías*, ed. Pascual de Gayangos, I, Madrid: Atlas, 1963; *Primaleón*, Salamanca, 1512, ed. M^a Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1998; «*Clarián de Landanís*». *An early Spanish book of chivalry by Gabriel Velázquez de Castillo*, ed. Gunnar Anderson, Newark & Delaware: Juan de la Cuesta, 1995.

he examinado no ofrece especiales dificultades, y necesariamente debe hacerse, en primer lugar, desde el plano literal. La torre es uno de los espacios privilegiados de la literatura tanto en su vertiente profana como en la religiosa desde el *Cantar de mio Cid* (recuérdese el alcázar valenciano) hasta *La Regenta*. En el contexto caballeresco conviene recordar su continua utilización como lugar de refugio, de encantamiento, de encierro, desde donde se puede ver sin peligro, dominar la ciudad o defenderse con cierta seguridad. Sin ningún género de dudas, la torre es símbolo de poder y también de riqueza si recordamos el lamento de Pleberio («¿Para quién edificué torres?», *La Celestina*, XXI). Desde una óptica militar, su posesión, conquista o destrucción es de capital importancia en el desarrollo de la batalla, incluso si pensamos en la utilización de nuevas técnicas de combate, que también aparecen en la literatura caballeresca, como, por ejemplo, el uso de la artillería. Su derribo era punto crucial para cualquier conquista, del mismo modo que podía causar un extraordinario estruendo. En *La Gran Conquista de Ultramar* se cuenta cómo un maestro de Lombardía prepara un ingenio mediante el que logran derribar una torre con apocalípticos resultados, descritos con expresiones muy del gusto de los autores de libros de caballerías: «con el golpe hizo tan grande ruydo, que parecía que toda la tierra se fendía; de manera que no ovo hombre, fuera ni de dentro, que no oviesse gran miedo, pensando que tremía toda la tierra e que serían todos muertos»⁵².

Ahora bien, los textos tejen una tupida red de relaciones con la posibilidad de crear unas connotaciones adicionales, presentes y explícitas en algunas obras. En este sentido recordaré la conexión de los gigantes, caracterizados por su soberbia, con la Torre de Babel, mandada construir de acuerdo con la tradición por Membrot, personaje aducido en dos ocasiones diferentes ya en el *Amadís de Gaula*:

¡O, cómo Dios se venga de los injustos y se descontenta de los que la soberbia seguir quieren, y este orgullo sobervioso cuán presto es *derrocado*! Y tú, letor, mira cuán por experiencia se vio en aquel Membrot que la torre de Babel edificó, y otros que por escriptura dezir podría, los quales dexo por [no] dar causa a prolixidad.

Assí contesció a Madarque en esta batalla (LXV, 976-977. La cursiva es mía).

La derrota de los soberbios constituye una de las misiones caballerescas para la que los escritores contaban con buenos apoyos ideológicos y literarios desde el evangélico «Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles» (*Lucas*, I, 52), por recordar un versículo del *Magnificat*, hasta el clásico «Parcere subiectis et debellare superbos» (Virgilio, *Eneida*, VI, 853). Una de las características consustanciales a los gigantes es precisamente su soberbia, rasgo que cuenta con buenos antecedentes bíblicos y que se refleja en la construcción de la Torre de Babel.

⁵² *La Gran Conquista de Ultramar*, ed. Louis Cooper, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1979, I, CCXXVII, 424.

Por una compleja red de asociaciones, en la lid caballeresca, la caída del gigante como si fuera una torre refleja la derrota de la soberbia, a la que contribuye adicionalmente la expresión empleada.

Por otra parte, la fórmula analizada se asocia con dos de las etapas del combate: el encuentro a caballo y la caída de los combatientes, a las que por mi parte añadiría la derrota o muerte del adversario. A pesar de contar con ilustres precedentes que analizan las fórmulas dentro de los motivos, a mi juicio conviene separar los planos, como se ha hecho tradicionalmente, y como se vislumbraba de forma más rudimentaria en el proceso de Román Ramírez, en donde se distinguía entre la sustancia de las aventuras y las «raçones». Las fórmulas pertenecen a este último plano, el de la expresión, y, a mi juicio, deben ser estudiadas aparte. Otro problema bien diferente es que están asociadas indefectiblemente a motivos narrativos y descriptivos, como he tratado de demostrar. Todavía me atrevería a ir más lejos: los motivos tienden a expresarse mediante un lenguaje formulario, si bien éste se emplea también en otras muy distintas ocasiones⁵³.

LA SUSTANCIA DE LAS AVENTURAS

La capacidad memorística de Román Ramírez tuvo que ser excepcional, pues tampoco resulta tan sencillo retener la *dispositio* y los nombres de obras tan extensas conjuntamente con la sustancia de las aventuras. Bien es cierto que el recuerdo de estas últimas venía favorecido por la persistencia de similares o idénticos motivos, si bien conviene precisar el concepto utilizado por Thompson antes de aplicar su índice. Su definición se relaciona con la del tipo, en un principio con el objetivo de diferenciar entre los elementos fijos persistentes dentro de la tradición frente a otros móviles que pueden incorporarse o desaparecer en sucesivas transmisiones. El tipo es «un cuento tradicional que tiene una existencia independiente. Puede contarse como una narración completa y no depende, para su significado, de ningún otro cuento». Por el contrario, el motivo corresponde al «elemento más pequeño en un cuento y tiene el poder de persistir en la tradición. A fin de tener este poder debe poseer algo poco usual y notable»⁵⁴. «Un índice de tipos implica que todas las versiones de un tipo tienen una relación genética;

⁵³ Cuando los críticos se han preocupado de un motivo concreto, por lo general han señalado que los autores tienden a reiterar expresiones formularias. Véase, por ejemplo, Javier Roberto González, «La espada rota o dividida», pag. 74; Fernando Carmona, «Largueza y *Don en blanco* en el *Amadís de Gaula*», en *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre-1 octubre 1993)*, ed. Juan Paredes, Granada: Universidad de Granada, 1995, I, págs. 507-521; M^a Luzdivina Cuesta Torre, «Fiestas de boda en (algunos) libros de caballerías», en *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Santander, 22-26 de septiembre de 1999*, eds. Margarita Freixas & Silvia Iriso con la colaboración de Laura Fernández, Santander: Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria, Año Jubilar Lebaniego & Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2000, I, págs. 617-630.

⁵⁴ Stith Thompson, *El cuento folklórico*, trad. Angelina Lemmo, Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1972, pag. 528.

un índice de motivos no supone esto»⁵⁵. Thompson y otros investigadores han extendido su clasificación a diversos géneros distintos del cuento folclórico: baladas, mitos, fábulas, «romans» medievales, *exempla*, fabliaux, chanzas, leyendas locales, sin olvidar las «novellas» italianas. Han utilizado textos orales y escritos, algunos de estos eminentemente cultos, por lo que en ciertos casos podemos dudar de su naturaleza folclórica⁵⁶. A su vez, el subtítulo de la obra, seguido por otros investigadores, queda limitado a los «narrative elements», restricción que genera confusiones interpretativas. Sin duda, los motivos inventariados han sido recogidos de diferentes relatos, pero no todos podemos considerarlos como narrativos, pues muchos son meramente descriptivos. Buena parte de estas contradicciones se explican porque el folclorista norteamericano no ha partido de unos presupuestos metodológicos precisos y previos que haya aplicado con sistematicidad y, además, el índice se ha extendido a obras heterogéneas por sus peculiaridades y transmisión.

En nuestro caso, la mayoría de las aventuras de los libros de caballerías se caracterizan por su rareza y excepcionalidad, aspectos, a menudo, recalcados por los autores para llamar y fijar la atención de los lectores-oyentes. Dada la homogeneidad del género —analizado en sus grandes rasgos— y el periodo temporal abarcado, la aplicación del índice de Thompson aparentemente no debería crear especiales problemas prácticos. Para comprobarlo y explorar sus posibilidades, resumiré los dos capítulos del *Cristalián* que Román Ramírez pudo contar en el proceso, intercalando entre corchetes sus motivos:

La princesa Celina de Cantaria, experta en artes (mágicas) gracias a su educación con los mejores sabios, a la muerte de su padre asume el trono [D 1711. «Magician»; D 1810.0.2. «Magic knowledge of magician»; D 1810.4. «Magic knowledge learned from magician teacher»; P 17. «Succession to the throne»]. Por consejo de sus altos hombres decide contraer matrimonio [T 64. «King /knight, lady/ seeks bride /husband/ because counsellors insist»]⁵⁷. Gracias a sus artes, en especial a los libros mágicos, conoce la existencia de un preciado caballero llamado Sonabal de Fenusa, rey de la Diserta [D 1266. «Magic book»; M 369.2.1. «Future husband (wife) foretold»]. Sin embargo, permanece encantado en la Divisa del Valle Feroso y sólo podrá ser liberado por el segundo hijo del emperador Lindedel de Trapisonda [D 5. «Enchanted person»; M 361. «Fated hero. Only certain hero will succeed in exploit»; R 169.8. «Predestined rescuer»; Z 254. «Destined hero»; D 791.2. «Disenchantment by only one person»]. Reunida con sus altos hombres, les explica su decisión. Para ello tenía

⁵⁵ *Ibidem*, pág. 528.

⁵⁶ María Jesús Lacarra, «Tipos y motivos folclóricos en la literatura medieval española: 'La disputa de los griegos y romanos' entre la tradición oral y la escrita», en *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, págs. 1039-1050 (pág. 1043).

⁵⁷ Recojo el enunciado de Guerreau-Jalabert, *Motif-Index*. El de Thompson es más rígido: «King seeks bride only because counsellors insist».

en su poder al joven que iba a acometer la aventura, Luzescanio. Como previamente debía ser armado caballero, le regala unas armas con señales alusivas, y vestida lujosamente acude con él al reino de Romanía [P 53 (B). «Obtaining knighthood»; F 820. «Extraordinary clothing and ornaments»; F 826. «Extraordinary jewels»]. Allí es recibida cortés y hospitalariamente e incluso agasajada con una fiesta [P 320. «Hospitality»; P 634. «Feasts»]. Tras la vela nocturna, la confesión y la comunión de Luzescanio, el infante Bores de Mar le calza la espuela derecha y le besa en el rostro, mientras que la espada se la entrega la «más hermosa donzella que oy es en el mundo nascida» (fol. CIIrb) [P 54 (B). «Knighting custom»; F 575.1. «Remarkably beautiful woman»]. Esta misteriosa dama, de quien Luzescanio queda enamorado, le solicita el primer don: deberá buscar a sus desconocidos padre y madre [T 15. «Love at first sight»; M 223. «Blind promise (rash boon). Person grants wish before hearing it»; Q 115. «Reward: any boon that may be asked»; H 1381.1. «Quest for unknown parents»; H 1381.2.2.1. «Son seeks unknown father»; H 1381.2.2.2. «Child seeks unknown mother»]. El Rey de Romanía cuenta la historia del personaje, llamado Bellaestela: yendo de caza, el día se oscurece y ven venir por el aire una enigmática doncella sentada en una silla, flanqueada por cinco jayanes, ricamente ataviada y con una corona que relucía como una antorcha [N 771.5 (G). «Hunt leads to adventure»; D 2146. «Magic control of day and night»; D 2146.2.1. «Night produced by magic»; D 2135. «Magic air journey»; D 1151.2. «Magic chair»; F 828. «Extraordinary crown»; D 1645. «Self-luminous objects»; F 531. «Giant»]. El jayán que lleva la corona explica que el sabio Diante, antes de fallecer, envía esta doncella que tenía en su poder desde su nacimiento, mujer de extraordinario linaje, que no se sabrá hasta que un doncel venga a su reino a recibir orden de caballería [F 531. «Giant»; D 1711. «Magician»; M 306. «Enigmatical prophecy»; M 391. «Fulfilment of prophecy»]. Explicada la aventura, el Rey de Romanía solicita un don: conocer la identidad del recién armado caballero [M 223. «Blind promise (rash boon). Person grants wish before hearing it»; Q 115. «Reward: any boon that may be asked»]; a su vez, Luzescanio solicita ser recibido por Bellaestela como su caballero. Antes de acometer la empresa de la búsqueda de sus padres, tratará de desencantar a Sonabal de Fenusa, para lo que se encamina a la Divisa del Valle Fermoso, en donde se encontraba metido en un arca de cristal, encima de un pilar maravillosamente labrado [D 1174. «Magic box»; F 774. «Extraordinary pillars»]. Cinco sepulcros rodeaban el pilar y en medio de ellos un padrón de cobre con una imagen de una doncella que tenía el siguiente cartel: «Qualquier caballero que en la aventura del rey de la Disierta se quisiere provar ha de aver batalla con cinco caballeros que dentro de los sepulcros están. Y si los venciere, luego el Rey de la Disierta será libre de su encantamiento» (fol. CIVrb) [D 1299.2. «Magic sepulchre (grave)»; F 883. «Extraordinary writings»]. Luzescanio vence consecutivamente a todos ellos [P 556.0.1 (B). «Challenge to single combat»; L 325.1 (B). «Victory over superior force: one against many»]; a pesar de ello no puede alcanzar el arca,

problema solucionado mediante la intervención repentina de cuatro grifos que toman el arca y la ponen en el valle [B 42. «Griffin. Half lion, half eagle»; H 982. «Animals help man perform task»]. Al abrirla, persiste el encantamiento, si bien aparece una misteriosa ave con una redoma en el pico [B 172. «Magic bird»]; la suelta y le cae al Rey en la cabeza, de modo que el agua logra desencantarlo [D 753. «Disenchantment by accomplishment of tasks»; D 1242.1. «Magic water»; D 766.1.2. «Disenchantment by touching water»]. Posteriormente, el liberado contará su historia: los embajadores del rey Abimar le propusieron que contrajera matrimonio con su hija, pero no lo aceptó «por quanto ella tiene más parte de virtudes que de hermosa» (fol. CVvb) [T 121. «Unequal marriage»; J 414. «Marriage with equal or with unequal»]. La mujer despechada se vengará a través de una encantadora, dejándolo tal como lo encontró Luzescanio [D 1711. «Magician»; T 71.2. «Woman avenges scorned love»].

Buena parte de las aventuras coinciden con motivos de Thompson o se aproximan a ellos, e incluso podríamos considerarlas como inusuales y notables. Ahora bien, cada género y cada mundo recreado tiene sus propias características, y lo anómalo y lo excepcional son conceptos basados no tanto en su propio contenido, sino en connotaciones externas, sociales, con los consiguientes peligros. Como advirtió Courtés, en un contexto sociocultural particular un motivo inusual puede no serlo en otro, lo que dificulta la realización de una clasificación universal objetiva⁵⁸. Lo mismo sucede desde una óptica temporal. Se trata de atributos a los que difícilmente podríamos aplicar nuestros criterios actuales. Por citar solo unos ejemplos extraídos de estos mismos capítulos, cuando la reina Cantaria se desplaza a Romanía, tan importante es que vaya ataviada con unas joyas y vestidos extraordinarios [F 820 y F 826] como que vaya acompañada de veinticuatro doncellas y de «grandes compañías de caballeros», motivo que no he visto registrado. Todos cumplen idéntica función: son informantes connotativos de su poder y de su condición social. En sentido complementario, su traslado con el doncel para que reciba la investidura resulta excepcional en una reina, como se recalca en el texto: «Por cierto, el donzel deve de ser de alta guisa, pues la Reina de Cantaria salió de su tierra por le acompañar» (XLIII, fol. CÍvb). Además, conocida su identidad, el infante Bores, la princesa Archesidela, el mismo rey y los altos hombres salen a recibirla fuera de la ciudad, desplazamiento que debemos interpretar en clave cortés. Una vez en el interior del espacio urbano, la gente sale por las calles para mirar a los recién venidos, y, llegados al palacio, unas doncellas ayudan al doncel a desarmarse. Para cada uno de los detalles mencionados se podrían aducir ejemplos de libros de caballerías anteriores, si bien sólo recordaré su empleo en la obra cervantina, lo que nos permite extraer sintéticamente algunas conclusiones: 1. Como muy bien sabía y esperaba don Quijote (I, XXI), los libros de caballerías recrean un mundo hospitalario y cortesano tan importante y estereotipado, en sus grandes rasgos, como

⁵⁸ J. Courtés, «Le motif selon Stith Thompson», pág. 4.

el bélico. 2. Los autores conceden especial importancia a recepciones, acompañamientos, despedidas, etc., como se vislumbra en su reiteración. 3. En ocasiones se detienen en su descripción, tratando intencionadamente de proporcionar modelos de cortesanía. 4. La mayoría de estas acciones difícilmente han sido incorporadas en el índice de Thompson; a lo sumo, sólo algunas quedan englobadas en un genérico P 320. «Hospitality», insuficiente para poder diferenciar tantos matices, sea del mundo folclórico, sea de la tradición artúrica o de la literatura caballeresca posterior⁵⁹.

En definitiva, lo poco usual y notable no son rasgos apriorísticos que puedan determinar los motivos de los libros de caballerías, por más que en estos tengan especial importancia, como también sucede en el folclore. No obstante, esta dificultad no impide el uso del *Motif-Index* porque Thompson diseñó un sistema clasificatorio con una combinación de letras y números, «remotamente similar al usado por la Biblioteca del Congreso»⁶⁰, susceptible de ser ampliado con nuevas contribuciones.

Suele ser muy frecuente en la literatura artúrica desde Chrétien de Troyes el empleo de lo que se ha denominado «don contraignant», mediante el que con generosidad se otorgaba un don sin conocer con exactitud cuál era el compromiso contraído, obligación que el donante necesariamente debía cumplir por su honor. Jean Frappier lo estudió en un artículo pionero, indicando sus posibles orígenes célticos⁶¹, trabajo después matizado por Philippe Ménard, quien proponía para su descripción un sintagma más preciso: «le don en blanc qui lie le donateur»⁶². Su presencia en los libros de caballerías castellanos es continua, comenzando por el *Amadís*, como tuve ocasión de apuntar y ha estudiado Fernando Carmona⁶³. De acuerdo con Ménard, el motivo puede descomponerse en tres diferentes fases: «le donc en blanc généreusement accordé (même sans

⁵⁹ Véase, por ejemplo, Edoardo Esposito, «Les formes d'hospitalité dans le roman courtois (Du Roman de Thèbes à Chrétien de Troyes)», *Romania*, 103 (1982), págs. 197-234; Juan Manuel Cacho Blecua, «El beso en el *Tirant lo Blanch*», en *Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero*, coord. José Romera Castillo, Ana Freire López & Antonio Lorente Medina, Madrid: UNED, 1993, págs. 39-57; Nieves Baranda, «Gestos de cortesía en tres libros de caballerías de principios del siglo XVI», en *Traité de savoir-vivre en Espagne et au Portugal du Moyen Âge à nos jours*, Clermont-Ferrand: Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, II, 1995, págs. 55-68; Gloria B. Chicote, «El ritual de la hospitalidad en el romancero: diferentes textualizaciones de un motivo narrativo», en *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, págs. 537-546.

⁶⁰ S. Thompson, *El cuento folclórico*, pág. 540.

⁶¹ Jean Frappier, «Le motif du 'don contraignant' dans la littérature du Moyen Âge», en *Amour courtois et Table Ronde*, Genève: Droz, 1973, págs. 225-264.

⁶² Philippe Ménard, «Le don en blanc qui lie le donateur: réflexions sur un motif du conte», en *An Arthurian Tapestry. Essays in Memory of Lewis Thorpe*, ed. Kenneth Varty, Glasgow: University of Glasgow, 1981, págs. 37-53.

⁶³ Fernando Carmona, «Largueza y *Don en blanco*». Para el *Belianís de Grecia*, véase Lilia E. F. de Orduña, «Algo más acerca del *don en blanco* en los libros de caballerías castellanos», *Anclajes. Revista del Instituto de Análisis Semiótico del Discurso*, 1, 1 (1997), págs. 149-158.

prière du demandeur), la requête précise posée, l'acceptation finale donnée»⁶⁴. Dejando aparte especificaciones muy concretas, el *Motif-Index* lo recoge genéricamente en el M 223. «Blind promise...» y en el M 2002.0.1. «Bargain or promise to be fulfilled at all hazards». Sin embargo, dada su proliferación en la literatura caballeresca, conviene especificar cuándo y qué tipo de don se ha concedido, lo que implicaría nuevos apartados inexistentes. Bellaestela lo solicita una vez armado caballero Luzescanio, por lo que éste no sólo se siente obligado por la intervención de la dama en la investidura, sino que además corresponde al primer don que le solicitan, lo que tiene unas implicaciones adicionales de acuerdo con la tradición: «la costumbre de vuestra casa y de todo el reino de Londres es que el primero don que cualquiera cavallero o donzella demandare al cavallero novel le deve ser otorgado con derecho» (*Amadís de Gaula*, LXVI, 999). En el caso del rey de Romanía solicita conocer la identidad de la persona a quien ha investido. Una parte del esquema lo encontramos como tabú en el C 422. «Tabu: revealing identity of certain person», pero funcionalmente no tiene nada que ver una prohibición con una merced otorgada. Además, el motivo adquiere diferente valor en función de las relaciones entre los participantes: no es lo mismo revelar la identidad a unas personas próximas, como sucede en este caso, que a unos enemigos. El primer modelo lo encontramos ya en el *Amadís* (I, VI, 298-99), del mismo modo que también lo emplea Beatriz Bernal. Por ejemplo, Penamundi pretende saber quién es Cristalián, su nombre y quién es padre (L), del mismo modo que, poco después, el emperador solicita idéntico don (LI).

En otros casos contamos ya con adiciones de otros críticos que merecen ser tenidas en cuenta. En el resumen anterior del *Cristalián* he incorporado motivos con unas letras entre corchetes (B) y (G), procedentes del *Motif-Index* de Bordman y del de Guerreau-Jalabert respectivamente. Del primero, entre otros, he incluido dos motivos tradicionales en la épica y en los libros de caballerías, el P 53 (B). «Obtaining knighthood», y el P 54 (B). «Knighting custom», en los que cabría incluso añadir nuevas subdivisiones. Cada una de las acciones descritas de la investidura, vela de armas, confesión, comunión, calzar la espuela diestra, beso y entrega de la espada, constituyen segmentos separables, susceptibles de formar unos nuevos motivos o submotivos, según cómo lo definamos previamente. Su posible incorporación se podría realizar sin ningún problema adicional, por ejemplo el P 54.1, el P 54.2, etc. Además, también deberíamos tener en cuenta la condición social de quien inviste, en nuestro caso un rey, y la posible relación con el investido, pues lo habitual es que sean familiares, padre-hijo, hermanos, abuelo-nieto, etc. En esta ocasión es significativo que el rey Bores ya hubiera actuado en la investidura de Cristalián, hermano de Luzescanio, del

⁶⁴ P. Ménard, «Le don en blanc», pág. 40.

mismo modo que el héroe se haya tenido que desplazar para ser investido, motivos todos ellos diferentes.

También he tenido en cuenta el N 771.5 (G). «Hunt leads to adventure», de Guerreau-Jalabert, mucho más genérico que el de Thompson, N 771. «King (prince) lost on hunt has adventures», si bien puede advertirse que en esta ocasión, como también sucede a menudo, hubiera sido conveniente modificar la numeración para descender de lo más general a lo más particular. Además, incluso podríamos añadir nuevas subclasificaciones en función del tipo de aventura sucedido, en nuestro caso de carácter sobrenatural, mágico, motivo reiterado en diferentes ocasiones en el *Cristalián*. Finalmente, se habrá observado que la prueba bélica que debe superar Luzescanio no se corresponde más que de una forma muy aproximada con el motivo L 325.1 (B). «Victory over superior force: one against many», pues aunque debe combatir contra cinco diferentes caballeros, lo tiene que hacer sucesivamente, no a la vez, lo que nos permitiría un nuevo apartado muy frecuente en los libros de caballerías.

Por otra parte, en muchas más ocasiones de las deseables, deberíamos acomodar los enunciados de Thompson al contexto caballeresco. Así, la reina Celina regala a Luzescanio antes de su investidura unas armas hechas *ex profeso*. Thompson registra el motivo F 343.10 como «Fairy gives warrior equipment for soldiers», aunque la definición de Guerreau-Jalabert F 343.10. «Fairy gives weapons», se ajusta mucho mejor a nuestro episodio. Ahora bien, estrictamente no podemos considerar a la reina Celina como un hada, pero la función del motivo es idéntica, por lo que de nuevo deberíamos redefinirlo o añadir otro nuevo. Además, las armas entregadas resultan llamativas por su color. Habitualmente, el recién investido lleva unas armas blancas, por lo que la ruptura de la tradición implica una singularidad con la que se diferencia al personaje. El procedimiento ya está presente en la investidura de Esplandián, pues Urganda entregará unas armas negras al caballero novel (*Amadís de Gaula*, CXXXIII, 1756). Sin embargo, en la investidura de Cristalián, la hija del sabio Doroteo le regaló unas armas blancas mágicas «con unos penachos de oro por ellas sembrados», divisa relacionada con la más hermosa doncella del mundo (*Cristalián*, XIV, fol. XXIXva). En el caso que nos ocupa, las de Luzescanio son verdes y doradas, colores simbólicos aclarados en el texto. El primero está anunciando la esperanza de que se resuelva felizmente el episodio, de modo que pueda desencantar al caballero deseado, y se corresponde genéricamente con el motivo Z 145. «Symbolic colour: green». Mayor importancia tiene el segundo: «los fuegos que por ellas están sembrados y el corazón que en este escudo veis, trairéis vos en señal que por una hermosa donzella vuestro corazón ha de arder en bivas llamas de fuego de amor» (XLIII, fol. CIva). Inmediatamente después, le advierte de que pronto la vista de la doncella le hará triste, lo que podemos relacionar con el M 369.2. «Prophecies concerning love and marriage» y el T 22. «Predestined lovers». Ahora bien, como se trata de unas armas y un escudo, a

su vez deberíamos tener en cuenta el F 824.2. «Extraordinary painted shield», que además deberíamos ampliar.

Las armas del caballero suelen identificarlo con un segmento significativo de su vida, de sus acciones, de su virtud, en el sentido empleado por Jesús Rodríguez Velasco en este Congreso, y constituyen aspectos fundamentales de la caballería, tal como ha expuesto Alberto Montaner. En los libros que nos ocupan, por lo general, los emblemas heráldicos suelen aludir al presente o al pasado próximo glorioso del caballero. Sin embargo, como sucedía con su hermano Cristalián, los de Luzescanio anticipan su futuro amoroso, de modo que nos encontramos ante una proyección asimilable a la que proporcionan los sueños, las profecías, etc. El motivo ni mucho menos podemos considerarlo como innovación de Beatriz Bernal. En los libros de caballerías castellanos ya aparece el mismo esquema desde sus comienzos. Urganda la Desconocida le regaló a Esplandián unas armas con unas sobreseñales con unas coronas (*Sergas*, XIX), divisa cuyo significado desconoce y que el narrador explica en el capítulo siguiente: pertenecen a la divisa de Leonorina, su enamorada.

Por otro lado, los motivos no corresponden solamente a ingredientes aislados, independientes unos de otros, sino que forman parte de una obra y de un género. Al incorporarse al sistema, establecen nuevas relaciones con los anteriores y pueden adquirir connotaciones adicionales. Por ejemplo, Luzescanio se enamora a primera vista de Bellasestela (T 15. «Love at first sight»), la situación más habitual de los libros de caballerías, pero ni mucho menos la única, como es bien conocido. En el género, la pasión surge ante la presencia directa de la mujer, pero también a través de una pintura⁶⁵, T 11.2. «Love through sight picture», mediante su visión en espejo mágico, T 11.7. «Love through sight in magic mirror», como bien estudian Susana Requena y Rafael Beltrán en este mismo Congreso, o por la representación de su figura en un escudo, lo que no deja de ser una variante novedosa del T 11.2. Frente a este enamoramiento de *visu*, la literatura caballeresca también empleó el «de oídas», T 11.1. «Love from mere mention or description», presente desde las *Sergas de Esplandián* hasta *El Quijote*. No quiero con ello describir un paradigma del que no poseo todos los datos, pero lo saco a colación para señalar la necesidad de tenerlo presente en las diferentes sincronías y así poder valorar la elección realizada en cada caso,

⁶⁵ El motivo aparece en el *Primaleón* (LXX, 149), en el escudo de *Belianís de Grecia* (1547) de Jerónimo Fernández (I^a, XXIII), en el *Polismán* (1579) de Jerónimo de Contreras —véase M^a Carmen Marín Pina, «El ciclo español de los Palmerines», *Voz y Letra*, 7, 2 (1996), págs. 3-27 (pág. 18, nota 37)—, y en el *Clarisel de las flores*. La huérfana Altinea manda que pintores y escritores le traigan las vidas y retratos de los principales caballeros cristianos para así encontrar marido, quedando enamorada del retrato del héroe (debo la información a M^a Carmen Marín). El ejemplo ilustra la equiparación entre imagen y escritura en los Siglos de Oro, como muy bien ha estudiado Fernando Bouza, *Comunicación, conocimiento y memoria en la España de los siglos XVI y XVII*, Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 1999, a la que hay que añadir la palabra para obtener la trilogía comunicativa de la época.

preferencia que no es sólo formal, pues apunta a unos desarrollos ideológicos diferentes. A esto hay que añadir que los héroes pueden declararse caballeros de una dama, por lo general su enamorada, como sucede en esta ocasión con Luzescanio, motivo no recogido en el *Motif-Index*. Esta declaración de servicio caballeresco no siempre implica un vínculo amoroso, como no supo distinguir el enano Ardián en las relaciones entre Amadís y Briolanja (*Amadís de Gaula*, XXI).

Un índice completo de motivos de los libros de caballerías nos permitiría comprobar su importancia en la obra, en los libros de un autor y en la serie, además de localizar más cómodamente unos materiales susceptibles de análisis intratextuales o intertextuales. La persistencia de unos mismos motivos, en un principio, no es más que una muestra de la continuidad de una tradición, pero su necesario estudio diacrónico nos posibilitaría ver el distinto grado de originalidad en su empleo, del mismo modo que su evolución. Así con mayor objetividad pueden percibirse las novedades que se incorporan al sistema, por lo que los materiales deben analizarse cronológicamente. En una primera instancia, nuestro proyecto queda limitado a los libros de caballerías castellanos, las creaciones más próximas en las que la reiteración de motivos suele ser una constante, para después ampliar el radio de acción a series temáticas caballerescas, sin ninguna distinción en cuanto a si son obras originales o traducidas, breves o extensas, etc. Así, la reina Celina, experta en artes mágicas, hereda el trono y debe elegir esposo para proseguir la línea dinástica, aspectos que nos permiten relacionarla, entre otros personajes, con Melior del *Conde Partinuples* (1499), es decir, con una historia caballeresca breve.

Por otra parte, un índice de motivos facilita el descubrimiento de relaciones intertextuales de distintas obras y series, desde la épica a los libros de caballerías, sin limitaciones espaciales, lingüísticas ni genéricas⁶⁶. Necesariamente, los motivos deben ser analizados en relación con la función que desempeñan en la obra, teniendo en cuenta su situación en la intriga en la que se insertan y en conexión con una tradición que ratifican, renuevan o crean⁶⁷. Además, no

⁶⁶ Lo ideal sería contar con un repertorio general literario que no se quedase limitado a las literaturas nacionales. En este sentido, destaca la tradición comparatista germánica. Por ejemplo, Bernhard König, «Rettung durch Verkleidung. Abwandlungen eines episch-novellistischen Motivs in den romanischen Literaturen des Mittelalters und der Renaissance», *Romanistisches Jahrbuch*, 47 (1996), págs. 82-97, estudia el motivo de la salvación mediante el disfraz en la Edad Media y el Renacimiento, desde el *Fernán González* hasta el *Baldo* de Folengo, pasando por la tradición artúrica. El comparatismo alemán se ha preocupado de los motivos reiteradamente, desde el clásico trabajo de Elisabeth Frenzel, *Diccionario de motivos de la literatura universal*, trad. Manuel Albella Martín, Madrid: Gredos, 1980, hasta la formación de la Comisión para la investigación de motivos y temas en el ámbito de la Ciencia de la Literatura, perteneciente a la Academia de Ciencias de Gotinga. Hasta la fecha ha publicado diferentes volúmenes dirigidos por Theodor Wolpers (véase Cristina Naupert, *La tematología comparatista*, pág. 56, nota 25, si bien la relación es incompleta de acuerdo con la información que amablemente me ha remitido el profesor König).

⁶⁷ Claude Bremond, «Sobre la noción de motivo en el relato», en *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos...*, ed. Miguel Ángel Garrido Gallardo, Madrid: CSIC, 1984, I, págs. 31-39, esbozó algunos

sólo corresponden a formalizaciones literarias, sino que adquieren plenitud de sentido en su contexto socio-histórico, al tiempo que deben incardinarse en su correspondiente sistema cultural y antropológico⁶⁸. Como hemos visto, la utilización del *Motif-Index* puede proporcionar buenos resultados porque nos remite a una tradición literaria y folclórica que no conviene desechar. Ahora bien, su aplicación a los libros de caballerías acarrea serias dificultades. Anita Guerreau-Jalabert lo acomodó a la literatura artúrica con la intención de subrayar su vinculación con el folclore, pese a todas las dificultades. Era consciente de que «la correspondence [con el *Motif-Index*] ne peut être exacte que dans le cas, trop rares pour les médiévistes, où l'on travaille précisément sur l'un des textes qui ont servi de base à la définition d'un motif, encore que les formulations n'en soient pas toujours satisfaisantes»⁶⁹.

Sin embargo, nuestros objetivos son diferentes, pues nos proponemos inventariar los motivos reiterados en la tradición de los libros de caballerías, por lo que en muchísimos casos deberíamos incluir nuevos apartados o acomodar profundamente los existentes, en aspectos sustanciales del género, desde la cortesía a la hospitalidad, pasando por los avatares bélicos o la heráldica, etc. En nuestra aproximación habrán podido observarse algunos de los defectos más evidentes del *Motif-Index*: su redundancia, su imprecisión en muchos casos, la falta de sistematicidad en la formulación de los enunciados, a veces muy generales y otros excesivamente precisos, los diferentes y heterogéneos puntos de vista utilizados, etc., defectos que contribuyen a que no resulte tan fácil su localización como a simple vista podría parecer⁷⁰. En esta tesitura, me parece preferible realizar un índice de motivos diferente que no siga el esquema de Thompson, partiendo de una definición más objetiva y precisa del motivo, delimitando, sobre todo, su extensión y el grado de concreción o de abstracción con el que deben clasificarse, y adoptando unos criterios que permitan incorporaciones y búsquedas sencillas, sistemáticas y coherentes, tarea ni mucho menos fácil. Adaptándolos a nuestras necesidades, los criterios del *Thesaurus*

de los principales problemas metodológicos que plantea el motivo: nivel de abstracción en su clasificación, estructura interna propia y su función en el contexto narrativo. Sus aplicaciones últimas prosiguen en la línea de su tesis doctoral, la de la lógica del relato. Claude Bremond, «Vers un *Index des actions narratives*», *Crisol*, Nouvelle Série, 4 (2000), págs. 243-250.

⁶⁸ Joseph Courtés, «Le motif: unité narrative et /ou culturelle», *Le Bulletin du Groupe de Recherches sémio-linguistiques-Institut de la Langue Française*, 16 (1980), págs. 44-54, considera el motivo como unidad cultural.

⁶⁹ «Romans de Chrétien de Troyes et contes folkloriques. Rapprochements thématiques et observations de méthode», *Romania*, 104 (1983), págs. 1-48 (págs. 19-20).

⁷⁰ Para una revisión del *Motif-Index*, véase, entre otros, J. Courtés, «Le motif selon Stith Thompson»; J. Courtés, «Motif et Type dans la tradition folklorique. Problèmes de typologie», *Littérature*, 45 (1982), págs. 114-127; Claude Bremond, «Comment concevoir un index des motifs», *Le Bulletin du Groupe de Recherches sémio-linguistiques-Institut de la Langue Française*, 16 (1980), págs. 15-29; Jean-Pierre Martin, *Les motifs dans la chanson de geste*, págs. 35-51; Anita Guerreau-Jalabert, «Romans de Chrétien de Troyes», págs. 4 y siguientes.

informatizado de motivos maravillosos propuesto por el equipo de MA-RENBAR (Universidad de Montpellier) pueden resultar muy provechosos⁷¹, lo mismo que las reflexiones de los estudiosos del romancero, en especial las de Nieves Vázquez Recio, cuya definición, «Una yerba enconada», refleja con exactitud la dificultad de la tarea.

Ahora bien, he partido del *Motif-Index* de Thompson porque me parece un repertorio muy útil que no puede dejarse a un lado, por ser un libro de referencia internacionalmente aceptado, por haber sido su esquema aplicado a la literatura caballerescas, por la riqueza de sus materiales, y, por qué no decirlo, también por algunas de sus propuestas, desde clasificatorias hasta identificadoras. La solución puede resultar fácil: independientemente de los criterios adoptados, al lado de nuestra identificación deberían figurar las correspondencias, si es que las hay, con el *Motif-Index*. En esta ocasión, partiendo de la consideración del motivo como elemento recurrente, sólo he pretendido subrayar su importancia en los libros de caballerías, pues sin ellos no hubiera podido existir el *Quijote*, mientras que su conocimiento tuvo que facilitar el aprendizaje memorístico de Román Ramírez. Pero fundamentalmente he tratado de presentar algunos de los problemas que se nos plantean en una larga tarea que necesitará múltiples colaboraciones y ayudas. Serán todas bien recibidas.

⁷¹ Véase Francis Gingras, «L'anneau merveilleux et les deux versants du désir. Présentation du *Thesaurus* informatisé des motifs merveilleux de la littérature médiévale», *Revue des Langues Romanes*, CI, 2 (1997), págs. 163-183; y Francis Dubost, «Un outil pour l'étude des transferts des thèmes: le *Thesaurus* informatisé des motifs merveilleux de la littérature médiévale», en *Transferts de thèmes, transferts de textes. Mythes, légendes et langues entre Catalogne et Languedoc*, ed. Marie-Madeleine Fragonard & Caridad Martínez, Barcelona: PPU, 1997, págs. 21-47.

