

# Finales de romances

GIUSEPPE DI STEFANO

*Università di Pisa*

Cualquier investigación sobre el romancero antiguo tropieza con los límites de nuestra documentación, reducida en el número y sospechosa en la calidad. Tales límites desaconsejarían, en particular, el análisis de la estructura textual y de elementos como los finales, especialmente expuestos a las alteraciones. Músicos o glosadores podían cortarlos o variarlos, así como los simples transmisores a veces por fallos de la memoria, o los impresores por falta de espacio en el papel; o pegarles enganches con otros textos para establecer una pequeña cadena narrativa. La movilidad textual extremada se percibe, en época antigua, por múltiples señas, más allá de cierta estabilidad que aparentan nuestras fuentes directas canónicas.

Sin embargo, son posibles las aproximaciones descriptivas fundadas en la detección de constantes, que reducen la sombra de la casualidad cernida sobre las atestiguaciones.

1. Como final de romance entiendo escuetamente el verso o versos, o el segmento mínimo, con que el texto concreto documentado termina, sin identificarlo a la fuerza con el final del relato, aunque a ese final apunta. Género muy familiar a la colectividad, el romancero tradicional en su transmisión da por descontado el conocimiento de los relatos que vehicula: sobre la información prevalece la evocación, que llega a prescindir de la integridad del texto. Tal fenomenología, en cierto modo externa a los textos, puede estimular o coincidir con una interna, una fenomenología formal asimilable a una retórica de los finales.

No parezca atrevido o impropio hablar de retórica para nuestra materia. En su tratado sobre *Romancero hispánico*, Menéndez Pidal

dedicó más de un capítulo al asunto y varias enjundiosas páginas a los finales. Y es cierto que hay romances, como los llamados juglarescos, que exhiben una retórica suya propia, bien investigada, y con una firme codificación de los finales. Versos conclusivos como

Ricas fiestas se hizieron	con mucha solenidad (14) <sup>1</sup> ,
Los enojos y pesares	en plazer van a tornar (21) <sup>2</sup> ,

son fórmulas que comunican contenidos a su vez estereotipados, dando epílogos tópicos a relatos no menos codificados. Igualmente lo son expresiones aparentemente distintas como

Y así se ganó Antequera,	a loor de Santa María (85),
Assí los traen en salvo	al condado de Castilla (113),
ansí vengó padre y madre	y a hermanos todos tres (30),
mas como era uno solo	allí hizo fin su vida (93) <sup>3</sup> .

Las partículas *assí* o *allí* marcan el modo o el tiempo de la conclusión, son las señales verbales del cierre del evento y del texto. Son frecuentes pero no indispensables. Cierres menos marcados lingüísticamente no adolecen de menor funcionalidad conclusiva:

Cuando Alba aquesto oyera	cayó muerta de temor (33),
los sesos de su cabeça	por la sala les sembró (72) <sup>4</sup> .

Aunque predominan, los finales trágicos de los protagonistas no son necesariamente los únicos que permiten al romance ahorrarse fórmulas epilogales. Fuerza conclusiva tienen también estos finales:

como veen el aparejo,	mucho holgado se avían (15),
Tomárala por la mano	y llévasela a un vergel (16),
Tornóse para la reina	de quien fue bien recebido (54).

2. No debemos suponer que el relato en tercera persona, como es el de todos los ejemplos citados, tenga de por sí una funcionalidad conclusiva que en principio le falta al discurso directo, presente en

---

1. El número del texto es el de mi edición del *Romancero*, Madrid, Taurus, 1993; a sus notas remito para información y comentarios sobre los textos y eventuales versiones distintas. *Vid.* también los núms. 144 y 145.

2. También núm. 143.

3. También núms. 49, 55, 56, 65, 68, 92, 98, 102 y 106.

4. Del mismo tipo: «Otro día de mañana / en las cortes se alabó» (17): prescindiendo de otro romance que lo continúa, este es autosuficiente al ilustrar la irresponsabilidad del adolescente Florencios; «Ellos en aquesto estando, / la justicia que llegó» (28): el texto se suele considerar un fragmento, aunque sea completo en su breve relato de la fracasada huida con una menor; «las lágrimas de sus hojos / al moro dan en la faz» (44): es otro supuesto fragmento cuya verosímil autosuficiencia reside en aludir a lo irrecuperable de la cautiva Julianesa, ya claramente entre los brazos del rey moro.

los últimos versos de más o menos la mitad de los dos centenares de romances *viejos* conocidos. Si es evidente que en los ejemplos hasta aquí aducidos no hay lugar a dudas sobre el hecho de que resulten bien cerrados los textos de donde provienen, está igualmente claro que entre las primeras citas y las últimas hay una diferencia —mínima, por cierto— en el grado de conclusividad de esos versos finales: es más absoluto en las primeras, mientras que en las últimas se apoya en lo implícito más que en lo explícito, se prefiere sugerir más que declarar, guiñando el ojo al oyente. Ejemplares los dos escalofriantes octosílabos que terminan el relato de la morilla burlada:

fuérame para la puerta                      y abríla de par en par (29)<sup>5</sup>.

La palabra del personaje en el final del relato y del texto va más allá del posible interlocutor interno: perfila para este una actitud o una acción y, al mismo tiempo, le lanza al oyente una sugerencia de conclusión. Los niveles de alusión de tales discursos en el epílogo, y de su consiguiente funcionalidad conclusiva, son varios, dándose finales bien cerrados o máximamente abiertos.

Buen ejemplo de los primeros es el siguiente:

Hija, pues queréis assí,                      tú contenta yo pagada (25),

que da fin a un corto debate entre una madre con el «ánima [...] turbada» por un «sobresalto raviioso» y una hija que exalta sus amoríos con un caballero y la convence. Aparte la modalidad del discurso, el efecto conclusivo de la pareja de octosílabos es idéntico al que nos viene de la segunda de mis citas iniciales, la del texto núm. 21.

La abertura máxima de un final quiero ejemplificarla con un texto que podría juzgarse impropio por considerarlo fragmentario y, por lo tanto, con una terminación fruto más bien de la casualidad. De momento miremos a su evidencia de ejemplo. Se trata del *Romance del conde Arnaldos* y de sus pluricommentados versos

Yo no digo esta canción                      sino a quien conmigo va (2).

Sabemos que hay quien los defiende como auténticamente finales por una exhaustividad poético-simbólica, mientras otros abogan por el corte —no importa si poético o mecánico— de un texto más largo atestiguado imperfectamente, y en versión divergente, en un

---

5. También núms. 35, 38, 57, 79, 83, 86, 88, 99, 103, 132 y 140.

manuscrito de comienzos del siglo XVI y, con mayor aproximación, en versiones de la tradición oral moderna judeo-española. El interlocutor, un marinero, emite una contestación-mensaje que se queda en el aire, como inconclusos nos aparecen el relato y el texto. No tenemos un final; el que como tal se presenta, lo es solamente porque en el texto no le siguen más versos. Su sugestión ha atraído una atención mayoritaria y le ha convertido en emblema de los llamados «finales truncos», una definición que en realidad debería resultarle ajena porque alude a una modalidad de final, mientras que el nuestro es un final inexistente si se le observa desde la perspectiva de la fragmentación accidental. Es que la problemática de tales finales requiere matizaciones.

Consideremos el *Romance de Gerineldos*, a su manera completo en la tradición oral moderna; y también en la antigua —se supone—, donde sin embargo se documenta solamente un texto con estos versos últimos, dirigidos por la infanta al paje que ha dormido con ella:

Recordasseis, Girineldos,	que ya érades sentido,
que la espada del rey mi padre	yo me la he bien conocido (22).

Y otro con esta respuesta a la princesa preocupada por el futuro:

lo que a de ser, señora:	que nos casemos yo y tigo.
--------------------------	----------------------------

El segundo texto ofrece un final aparentemente menos abierto que el del primero; podría alistarse con

Calléis, infanta, calléis,	no vos queráis maldezir,
que hijo soy del rey de Francia	y de la reina emperatriz:
villas y castillos tengo	donde vos pueda encobrir (24).

O con

Vámonos —dize—, mi ayo,	a mis tierras de Aragón:
a mí me alçarán por rey	y a vos por gobernador (110).

Pero en un caso (núm. 24) el que habla es un infante y en el otro se trata ciertamente de un señor feudal con derechos a la corona (es el *Romance de la infancia de Fernán González*): en distinta materia, sus promesas son igualmente verosímiles. Gerineldos es un simple paje y la novela de sus amores encumbrados es uno de esos *affaires* entre superior e inferior que pueden llegar a conclusión feliz solo después de haber rozado la tragedia. El caso y el texto más cumplidos los tenemos en el romance de los amores del conde Claros con la

infanta Claraniña (núm. 21). Le es muy afín la historia de la infanta que, secretamente, «del conde don Galván / tres vezes parido avía» (núm. 23). Pero la tal princesa, en un texto más largo, desde una torre le lanza al conde su última criatura para que la salve; en otro más corto no vamos más allá de donde implora a la reina, su madre, para que no le dé marido. Esta suspensión nos remite, en su tipología, al primer texto del *Gerineldos* y a un «final» que coincide en ambos casos con el punto de cambio de la historia. ¿Son cortes mecánicos y accidentales? Formalmente, puntos de cambio idénticos tenemos en los textos 24 y 110; el hecho de que sus finales se perciban como menos abiertos, ¿no dependerá en buena medida de una sugestión donde razones de casta se entrelazan con modelos fabulísticos? Nuestras percepciones se fundan en modelos, y el modelo del relato —como un evento— tiene su comienzo, su desarrollo y su fin; en cada uno de estos segmentos subyace a su vez un modelo. Ahora bien, tal como se presentan, los textos comentados resultan adheridos formalmente a uno de estos modelos parciales, esencialmente el del comienzo. Siendo relatos, textos y modelos fabulísticos de sobra conocidos por la generalidad de sus usuarios (y dejando a un lado un anacrónico gusto por el fragmento), cabe preguntarse si el aparente corte en realidad no revela una autolimitación del texto a un núcleo de interés coincidente con el comienzo, un núcleo que ya de por sí podía saturar la expectación del oyente y hasta ser suficiente como materia de creación textual, correspondiendo a su vez a modelos autónomos de sub-temas y motivos.

3. Volvamos al conde Arnaldos y a la respuesta —o no-respuesta— que le da el marinero. Acerquémonos otro texto, el de la doncella que lava y tuerce «ribericas de la mar» y canta:

Dígame tú, el marinero,	que Dios te guarde de mal,
si los viste a mis amores,	si los viste allá passar (3).

Así acaba el romance, sin contestación del marinero. Es que no hay marinero y tampoco hay pregunta real de la doncella: las suyas son palabras de la canción que canta, y palabras nada más son acaso también los amores. Pero la niña que lava, tuerce, tiende en un rosal, peina sus cabellos y canta «mar abaxo mar arriba» (y canta esa canción), es en la tradición poética la niña que vibra de la pasión de amor, que habla de sí en el canto y que pregunta realmente. Nadie duda que el romance esté completo: cuenta, y canta, una situación y una emoción, no una historia.

Es la situación de otra doncella, de las que nunca han lavado ni torcido, y tampoco piensan consolar solo con el canto sus deseos de amores lejanos. Rosafiorida, señora de Roca Frida, ordena, promete y casi compra: van cartas escritas con sangre, castillos, marcos de oro y de plata, hábitos de seda, y su propio cuerpo disponible por siete años, todo para que llegue a ella en Pascua Florida el fabuloso Montesinos, nunca visto pero más que oído. Con el mensaje se cierra el texto (núm. 12). Conocemos otro con una continuación que sabe a postiza. El núcleo de interés es la situación, es la protagonista con su mensaje: un deslumbramiento de erotismo y magnificencia, uno de los tantos sueños compensatorios lanzados, captados y gozados en alas del canto romanceril.

Alas que daban el vuelo también a núcleos graciosos. Así es el del ya citado texto núm. 23, de la infanta pluriparida. Consideremos que tiene este exordio:

Bien se pensava la reina	que buena hija tenía,
que del conde don Galván	tres vezes parido avía,

y que sigue con blandicias («si virgo estáis» —según dice la madre—) o amenazas («si virgo no estáis»), para concluirse con la infanta que no quiere marido por sentirse enferma, después de haber asegurado: «Tan virgo estoy, la mi madre, / como el día que fui nacida». La chistosa iteración de *virgo* declara hacia donde apuntan el humor de ese texto y su contenido efectivo: tal como se ofrece es una versión más, y autosuficiente, del contraste entre madre e hija. Hemos visto ya un ejemplo en el romance núm. 25, y hay otros.

Hay uno que se cierra también con la petición de una hija y la referencia a un marido; pero el interlocutor no es la madre sino un rey y el marido no se rechaza sino que se pretende: es el joven Rodrigo Díaz y lo pide, obviamente, la hija de su víctima, Jimena Gómez: su «Diésmelo por marido» es la inversión del «no me dedes marido» de la infanta «virgo». Finales ambos, y una vez más el primero percibido como cerrado y el segundo como abierto. Ocurre que el relato de la querrela de Jimena goza de una tradición de autonomía y es parte de una historia que damos como conocida por todos; el relato de la infanta, al contrario, no es —y ciertamente no era— de los más notorios: por lo tanto no percibimos el contenido del texto en cuestión como segmento autónomo, y menos todavía si no lo colocamos dentro de la tradición temática del contraste madre-hija. Se trata de un desfase de perspectiva. Y como en tal materia conviene curarse en

salud, no excluyo que también mi perspectiva padezca de algún desfase; pero es una propuesta a la cual no puede negarse verosimilitud.

Y a propósito de maridos, ¿cómo no recordar a doña Beatriz, ella también con su ruego que, entre danzas y miradas cautivadoras, dirige al buen conde don Martín, en un texto que nos deja con estos versos?:

Si bien os parezco, conde,	conde, saquéisme de aquí,
qu' el marido tengo viejo	y no puede ir tras mí (34).

Pero se da el caso de que también en este «fragmento» hay una palabra-clave, o mejor dos, que apuntan a un motivo nuclear autosuficiente: en pocos versos se repite cuatro veces *dança* y siete veces un recíproco *mirar* en distintas formas, estímulo y manifestarse del *coup de foudre* (¡estamos «allá dentro en París»!). Una vez más constatamos un centro temático de atracción con un perfil suyo autónomo, que pudo estimular un desplazamiento de interés si pensamos que el texto antiguo parece ser realmente la parte tan solo inicial de un romance más largo, con un relato completo. Romance y relato nos vienen de la tradición oral moderna portuguesa: gracias a la comprensión del anciano esposo, a doña Beatriz le fue concedida una noche con don Martín, que sin embargo se la quedó durante un año entero y al final la devolvió preñada. La sutil escenificación del deseo que brota sería así la introducción al chusco relato de un escarnio. Compaginación no imposible. Lo que interesa subrayar aquí es la unidad tipológica de estos finales en suspenso, la confirmación de un modelo que así como pudo servir para guiar un corte no vemos por qué no pudo autorizar la creación de un final.

4. Si el estatuto de final puede percibirse como incierto en una frase que expresa demanda u ofrecimiento, no hay razón para que así sea cuando a la oferta o a la petición sigue la respuesta, y con ella acaba el texto. Son finales como estos:

Ni aunque más tengáis, señora,	no me puedo detener (9).
Que no quiero ser tu amiga	ni casar contigo, no (37).
Casada soy, rey don Juan,	casada soy que no viuda [...] (90).

El rechazo anula la propuesta, corta la acción; se relata un intento fallido. Análogamente, una invitación en negativo concluye una acción, evita una conducta:

No os metáis monja, señora [...] (39).  
 No juguemos más, Fajardo [...] (95).  
 No te enojés tú, buen Cid [...] (135).

En los tres romances el interlocutor (un marido disfrazado que ve confirmada la fidelidad de su esposa, un rey moro repetidamente vencido al ajedrez por su valeroso cautivo, un moro vasallo que acepta pagar las parias) reconoce la superioridad del antagonista; son relatos de victorias.

La función de ratificar llega a ser un remate más bien externo a una conclusión interna del texto en la invocación de Montesinos después de que su agonizante primo Durandarte ha expresado las voluntades últimas:

El Señor en quien creéis                      él oiga vuestra palabra (47).

Una curiosidad: el modelo de este romance lo vemos sintetizado en el verso final del romance sobre el cerco de Alora, donde el adelantado cae herido de muerte, lo socorren criados y cirujanos y «A las primeras palabras / el testamento les dixo» (91). La muerte se introduce en ambos textos sin que se la nombre.

De un remate más allá de la conclusión efectiva puede ser portadora una voz interna que pondera, y que suena como a voz de la colectividad:

¡Oh covarde el escudero,                      bien lleno de covardía!  
tuvo la niña en sus brazos                      y él no supo servilla (4).

¡Allá vages, mal villano!                      ¡Dieus te quera mal fesar!  
Per un poco de mal ganado                      dexes coerpo de plaser (8).

¿Dónde irás, el triste duque?                      De tu vida, ¿qué sería?  
¿Cómo tan grande pecado                      Dios te lo perdonaría? (82).

En este último texto el efecto de comentario «externo» es buscado: se usa la tercera persona pero el que habla es el mismo protagonista, el duque que acaba de matar a su esposa y se interpela y condena «desde fuera».

5. Están bien dentro del texto, y del relato, las palabras que los cierran no con ratificaciones, respuestas conclusivas o peticiones y demandas, sino manifestando intenciones, dando órdenes, asumiendo empeños que prefiguran acciones, que —en algún caso— «son» acción.

Los siete caudillos moros encerrados, con veinte mil peones y «ochocientos de cavallo», en la Baza sitiada por el Católico

juramento tienen fecho                      antes morir que se dar (100).



Así concluye un texto que consiste en un mensaje gritado al sitiador, en un alarde de gallardía. Es una versión más del tema del rey frustrado en su empresa.

Análogo el registro de Bernardo del Carpio al concluir su reprimenda al rey, y con ella el texto:

Con gascones y leoneses	y con la gente asturiana
yo iré por su capitán	o moriré en la batalla (108).

Y poco después, en el epílogo de otro romance:

El Carpio yo no lo quiero,	bien lo podéis vos guardar,
que cuando yo lo quisiere	muy bien lo sabré ganar (109).

El atrevido y rebelde joven Rodrigo avisará al padre, convocado por el rey:

adonde vos fuéredes	que vaya yo adelante (119).
---------------------	-----------------------------

No menor empeño inspiran al anciano Diego Ordóñez la lealtad y devoción hacia su rey, que el traidor Dolfos acaba de matar:

Mas no logre yo mis canas,	las que me van asomar,
si esta muerte que te han dado	no la entiendo de vengar (128).

A ese mismo rey, que le reprochaba el haber descercado Zamora con presteza sospechosa, el orgulloso Rodrigo había contestado con actitud de desafío:

Y si os pesa de lo hecho,	sálganmelo a demandar (125).
---------------------------	------------------------------

Es una amenaza. En términos distintos, con igual tono puede despedirse también una doncella, si la que habla es nada menos que la hija «del rey de Francia / y de la reina Constantina»:

el hombre que a mí llegasse	muy caro le costaría (5).
-----------------------------	---------------------------

La dureza cede a la ironía cuando se amenaza con la fuerza serena de la madurez:

Recoged, mi yerno,	arrecogedme aquessa lança,
que quiça tiempo verná	que os será bien demandada (136).

le grita el Campeador al rey moro que huye después de haber soltado desafíos contra las murallas de Valencia y galanteado a la hija del héroe.

Amenazador puede ser el silencio, y bien lo sabe el romancero, que atesora su emblema proverbial:

Todos dizen: Amén, amén	sino don Sancho que calla (123).
-------------------------	----------------------------------

6. En la prehistoria de tantos «finales truncos» pudo haber un fallo de memoria, un músico perezoso, un auditorio impaciente, un glosador tacaño. Pero en la historia de este tipo de finales hay sin duda una manera, un modelo, unos moldes que se reiteran variando sin cancelar su esquema de fondo. El ejemplificado hasta aquí es el esquema-motivo que hemos definido como empeño, desafío, amenaza: un proyecto de acción, que concluye y abre al mismo tiempo, sin que esto contradiga su función inmediata de clausura textual.

Matización distinta tienen las órdenes: la palabra tiende a equivaler a la acción ya en lo inmediato:

Alçese luego el real,                      que escusado era tomallo (75).

Es la orden que los sitiados en Baza habrían querido escuchar de la boca de Fernando. No fue así. La habían escuchado medio siglo antes los infantes de Aragón, encerrados en el castillo de Alburquerque, pronunciada por un Juan II que se rendía ante fortificaciones y resistencias imprevistas. Entre palabra y acción no hay diferencia; no la hay entre ese cierre en discurso directo y este en tercera persona:

Manda tocar los clarines                      y su cerco luego alçare (101).

Ahora es un rey de fantasía quien restituye la paz a un no menos inventado don García.

La orden pronunciada no difiere de la orden relatada en dejar concluido el evento y el texto; solo que la primera tiene un matiz de suspensión que no posee relieve funcional alguno en la vertiente narrativa pero sí en la poética: es la voz interna la que promueve y anuncia el evento conclusivo, con una carga emocional ajena a la voz del narrador omnisciente, quien solamente registra e informa. Cuando Mudarra le grita a Rodrigo de Lara

Aquí morirás, traidor,                      enemigo de doña Sancha (117),

en ese mismo momento ha vengado a sus siete hermanos: la voz es acción. *Quand dire c'est faire*<sup>6</sup>.

No hay diferencia, igualmente, entre sentencia pronunciada y ejecución de la misma relatada; se alternan en finales como:

---

6. Es la elegante traducción francesa del título original del célebre libro póstumo de J. Austin, *How to Do Things with Words*, Oxford, Clarendon Press, 1962 (tr. esp. *Cómo hacer cosas con las palabras*, Barcelona, Paidós, 1982).

FINALES DE ROMANCES

Preso, preso, caballeros                      preso de aquí lo llevad [...] (74),  
por un lado, y por otro:

Mandó el rey prender al conde      y ponerle muy gran guarda (107).

A su hija, ofendida por el conde Alemán, promete el rey:

enantes que el sol salga                      yo lo mandaré matar (36);

y el «cruel hijo de Archiles» anuncia:

Policena, Policena,                              no se escusa tu morir [...] (61);

a Paris, que ha preferido a Venus, ambas a una voz —Palas y Juno—  
prometen:

Y' os haré morir en batalla                      que será de gran valía (59).

Dominio de la voz interna, el romancero no podía ignorar la auto-  
sentencia:

Yo mesmo seré el alcalde,                      yo me seré la justicia:  
que le corten pies y manos                      y lo arrastren por la villa (7).

Es el caballero de la ocasión perdida, el que se dejó escapar una hermosa doncella y una promoción de estado. A través de su voz pronuncia la sentencia también la comunidad, con aquella tercera persona verbal que asoma como en el romance del duque uxoricida arriba comentado.

Unas bodas fallidas condenan al caballero, un matrimonio gastado arruina a la malmaridada que ha caído en tentación y ha sido descubierta por el esposo:

con cordones de oro y sirgo                      biva ahorques a mí,  
en la huerta de los naranjos                      biva entierres tú a mí (31).

Y como el personaje en cuestión no es una especie rara, he aquí una voz hermana:

Tomalda [la lanza], conde, tomalda,      matadme con ella vos,  
que aquesta muerte, buen conde              bien os la merezco yo (32).

Palabra que equivale al hecho, petición que se da por acogida, y con ella concluidos un destino, el relato, el romance. Más detallista y acabada había querido ser la primera malmaridada, al dar disposición también para su sepulcro y dictar la lápida, broche final impecable, como el que se mereció un patético don Bernaldino: «murió

por bien amar» se grabó para él (46), «por amor murió aquí» para ella, que al último renglón del mármol confió un eco de su propia voz: «[...] yo mezquina / que por amores me perdí». Más original, en un final de romance, la idea de la lápida que el tema de sus letras:

por no sufrir ultraje                      moriré desesperado (27)

lamenta el celoso Durandarte. A un Durandarte apenas difunto y fiel amante de Belerma, esta promete:

que según queda la mía [alma]      presto te tendrá compañía (48).

Y en versión masculina:

Muéstrame tu sepultura              y enterrarm' he yo con ti (45).

le pide el escudero a la sombra de su amada difunta; la cual, sin embargo, da una prueba superior de amor y un muy distinto final al romance:

Biváis vos, el cavallero,              biváis vos pues yo morí [...]  
Tomad luego otra amiga              y no me olvidedes a mí.

Circunstancia y final análogos en el citado romance de la ocasión perdida: si la versión comentada (núm. 7) finaliza con la atroz sentencia que el caballero emite contra sí mismo, o sea con la muerte virtual del protagonista, una versión más caritativa recupera al auto-sentenciado gracias a la intervención de un hada buena:

No desesperes, cavallero,              no desesperes de tu vida.  
Dios te dará grande victoria      en arte de cavallería [...] (6).

Es el mismo modelo de final con interlocución, o sea aparentemente abierto pero implícitamente concluído, con solución en un caso trágica y en otro feliz.

Con la cautiva Moriana volvemos atrás:

Yo muera como cristiana              y también por confessare  
mis amores verdaderos              de mi esposo naturale (42).

No podía finalizar de otra manera el relato del último encuentro de la pareja modélica, contado en tercera persona:

Allí murió don Tristán              y su linda enamorada (56);

y en otra versión:

Juntóse boca con boca,              allí se salió el alma (55).

No se inmola al amor el rey Rodrigo, aunque un impulso erótico diera origen a su desastre, cuando implora:

Oh muerte, ¿por qué no vienes      y llevas esta alma mía  
d'este cuerpo tan mezquino,      pues se te agradecería? (105).

Las dos citas últimas, la del *Tristán* y la del *Rodrigo*, ejemplifican conclusivamente la doble cara de un final, la cerrada en el primero y la abierta en el segundo. Al mismo tiempo muestran cómo la diferencia radica esencialmente en la sugestión ejercida por el tipo de discurso: el indirecto del narrador y el directo del personaje. Acaso sería más apropiado hablar de finales efectivos y finales virtuales; pero no de finales «truncos»<sup>7</sup>.

---

7. A. Deyermond, «Narrativas abiertas y narrativas cerradas en la poesía medieval castellana», en J. Paredes y P. Gracia (eds.), *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales*, Granada, Universidad, 1998, pp. 21-53, dedica sugerentes reflexiones a los finales de algunos romances; con bibliografía.