

# El Romancero medieval

## (II. Comentario del «Romance del rey moro que perdió a Valencia»)

Por Francisco LOPEZ ESTRADA (\*)

*A mi nieto Pablo,  
en su Valencia del Cid.*

«... que no ay quién no sepa los  
hechos maravillosos del Cid...»

De la dedicatoria de la *Historia del muy noble y valeroso caballero el Cid...*, Lisboa, 1605.

### 1. Propósito

1.1. Tal como indiqué en la introducción<sup>1</sup> a la exposición teórica, desarrollada en la parte I, sobre el Romancero medieval, acompañé el comentario de un romance sobre el que muestro la aplicación de los principios y las explicaciones que allí puse de manifiesto. Este complemento de la teoría tiene una finalidad práctica y pretende servir de guía para el uso pedagógico de dicha parte teórica; la establezco en términos generales para que el profesor que se valga de ella pueda adaptarla convenientemente al grado del conocimiento de los alumnos, quitando o añadiendo lo necesario para su fin y alterando el orden expositivo para una mayor eficacia. Las indicaciones que van entre corchetes [I, 1.1.] envían a los párrafos correspondientes de las partes I o II; si la cifra va antecedida de n. [n. 1], el envío es a la nota correspondiente, en donde se encuentra citado con pormenor el libro o el artículo a que me refiero.

Incluyo en esta Parte II la reproducción del facsímil del pliego suelto que contiene la glosa de Francisco de Lora; y en la parte I apareció el facsímil del *Cancionero de Romances*. Estas ilustraciones sirven para percibir la peculiar condición de esta manera de conservarse la literatura desde el siglo XVI; los pliegos son piezas menores de una tipografía envejecida casi siempre, pero con una gracia peculiar, obras de poco precio, destinadas a perderse lejos de las bibliotecas, y por eso hoy de un gran valor bibliográfico. El *Cancionero* tiene ya más entidad y representa una elevación de categoría editorial en cuanto a la consideración del romance, que así alcanza la forma del libro y asegura mejor la conservación de las piezas que contiene. Conviene, pues, que los alumnos asocien la consideración del romance con estos medios de difusión de la literatura y, además del servicio de estas reproducciones desde el punto de vista filológico, se acostumbren al aprecio progresivo de la calidad artística de la imprenta de la época que corresponde

a la difusión de cada especie de obras, pliegos sueltos o libros.

### 2. Comentario del romance de «El moro que perdió a Valencia»

#### 2.1.1. *El texto*

El *Romance del rey moro que perdió a Valencia* (véase el título en el facsímil de la portada de Lora) se nos ha conservado en varias versiones, según es común al Romancero [I, 6.1]. Eligiré dos de ellas como base para establecer el comentario con la suficiente complejidad.

La primera versión se conserva en un pliego suelto, impreso probablemente hacia 1540 en Burgos por Juan de Junta. El romance está contenido en el curso de una glosa realizada por Francisco de Lora [I, 2.6] en la que los dos últimos versos de cada décima reconstruyen sucesivamente el texto del romance, como puede verse en el facsímil.

La segunda versión procede del *Cancionero de Romances*, Amberes, Martín Nucio, s. a. (hacia 1547), fol. 197 v., que fue la primera publicación que reunió un grupo de romances en un libro [I, 3.3; n. 21]. Como esta obra es una colección de romances elegida con un relativo criterio, conviene conocer la situación de nuestro romance en el conjunto de la obra: dentro de la colección de Martín Nucio, el romance al que nos referimos ocupa, en un principio, el número 57, hasta la edición de Amberes 1550, en que pasa al número 68. El orden que quiso establecer Nucio fue el de los asuntos; nuestro romance se encuentra al fin «los que cuentan historias castellanas...», e inmediato al grupo de los romances moriscos, y en la reorganización de Amberes, 1550,

(\*) Catedrático de Literatura Española de la Universidad Complutense (Madrid).

<sup>1</sup> Véase en esta misma REVISTA DE BACHILLERATO, II número 5, enero-marzo 1978, págs. 2-15.

Nucio lo coloca detrás del «Romance de Valencia»: «Apretada está Valencia...».

Para que se pueda establecer el comentario que luego sigue de una manera más accesible, dispongo

a continuación en una presentación paralela los textos de ambas versiones del romance mencionado:

TEXTO DE LA GLOSA  
DE FRANCISCO DE LORA (P)

*Helo, helo, por do viene  
el moro por la calçada,*

*borzegules marroquies* 5  
*y espuela de oro calçada,*  
*una adarga ante [los] pechos*  
*y en su mano una azagaya.*  
*Mirando estava a Valencia* 10  
*como está tam bien cercada:*  
*«O Valencia, o Valencia,*  
*de mal fuego seas quemada/*  
*Primero fuiste de moros*  
*que de christianos tomada;* 15  
*si la lança no me miente,*  
*a moros serás tornada.*  
*Aquel perro de aquel Cid*  
*prenderélo por la barva;*  
*su muger doña Ximena* 20  
*será de mi cativada;*  
*su hija Urraca Hernando*  
*sea mi enamorada;*  
*después de yo harto della*  
*la entregaré a mi compañía».* 25  
*El buen Cid no está tan lexos*  
*que todo bien lo escuchava:*  
*«Venid vos acá, mi hija,*  
*mi hija doña Urraca.* 30  
*Dexad las ropas continas*  
*e vestid ropas de Pascua.*  
*Aquel moro hi de [perro]*  
*detenémelo en palabra,*  
*mientra yo ensillo a Bavioca*  
*e me ciño la mi espada».* 35  
*La donzella, muy hermosa,*  
*se paró a una ventana.*  
*El moro, desde la vido,*  
*desta suerte le hablava:*  
*«Alá te guarde, señora,* 40  
*mi señora doña Urraca».*  
*«Assí haga a vos, señor,*  
*buena sea vuestra llegada.*  
*Siete años ha, rey, siete,*  
*que soy vuestra enamorada».* 45  
*«Otros tantos ha, señora,*  
*que os tengo dentro en mi alma».*  
*Ellos estando en aquesto,*  
*el buen Cid que assomava:*  
*Alli hablara [e]l cavallo,* 50  
*la mi linda enamorada,*  
*que del cavallo Bavioca*  
*yo bien oigo la patada».*  
*Do la yegua pone el pie,*  
*Bavioca pone la pata.* 55  
*Alli hablara [e] cavallo,*  
*bien oiréis lo que hablava:*  
*«Rebentar devria la madre*  
*que a su hijo no esperava».*  
*Siete bueltas l[a] rodea* 60  
*alrededor de una xara.*

TEXTO DEL «CANCIONERO  
DE ROMANCES», s. a. (CR)

*Helo, helo por do viene  
el moro por la calçada,  
cavallero a la gineta  
encima una yegua baya,  
borzegules marroquies  
y espuela de oro calçada,  
una adarga ante los pechos  
y en su mano una zagaya.  
Mirando estava a Valencia  
como está tan bien cercada:  
«O Valencia, o Valencia,  
de mal fuego seas quemada/  
Primero fuiste de moros  
que de christianos ganada;  
si la lança no me miente  
a moros serás tornada.  
Aquel perro de aquel Cid  
prenderélo por la barva;  
su muger doña Ximena  
será de mi captivada;  
su hija Urraca Hernando  
será mi enamorada;  
después de yo harto della,  
la entregaré a mi compañía».  
El buen Cid no está tan lexos  
que todo bien lo escuchava:  
«Venid vos acá, mi hija,  
mi hija doña Urraca.  
Dexad las ropas continas  
e vestid ropas de Pascua.  
Aquel moro hi de perro,  
detenémelo en palabras,  
mientra yo ensillo a Bavioca  
y me ciño la mi espada».  
La donzella, muy hermosa,  
se paró a una ventana.  
El moro, desde la vido,  
desta suerte le hablara:  
«Alá te guarde, señora,  
mi señora doña Urraca.»  
«Assí haga a vos, señor,  
buena sea vuestra llegada.  
Siete años ha, rey, siete,  
que soy vuestra enamorada».  
«Otros tantos a, señora,  
que os tengo dentro en mi alma.»  
Ellos estando en aquesto,  
el buen Cid que assomava:  
«Adiós, adiós, mi señora,  
la mi linda enamorada,  
que del cavallo Bavioca  
yo bien oigo la patada».  
Do la yegua pone el pie,  
Bavioca pone la pata.  
Alli hablara el cavallo,  
bien oiréis lo que hablava:  
«Rebentar devia la madre  
que a su hijo no esperava».  
Siete bueltas la rodea  
alderredor de una xara.*

		<i>La yegua, que era ligera, muy adelante passava fasta llegar cabe un río adonde una barca estava. El moro, desque la vido, con ella bien se holgava; grandes gritos da al barquero que le allegasse la barca. El barquero es diligente, túvosela aparejada.</i>
	65	
<i>Grandes gritos da [a]l barquero que le allegasse la barca. El barquero es diligente, túvosela aparejada.</i>	70	
<i>Por ver el moro embarcado y el buen Cid, que llega al agua,</i>	75	
<i>dixo: «Arrecojed, mi yerno, arrecojedme essa lança, que quiçá tiempo verná que os será bien demandada/»</i>	80	<i>Embarcó muy presto en ella, que no se detuvo nada. Estando el moro embarcado el buen Cid que llegó al agua, y por ver al moro en salvo de tristeza rebentava; más, con la furia que tiene una lanza le arrojava, y dixo: «Recoged, mi yerno, arrecojedme essa lança, que quiçá tiempo verná que os será bien demandada/»</i>

Con *P* designaré el texto del pliego, y con *CR*, el del *Cancionero de Romances*. En primer lugar, como puede observarse mediante una comparación con los facsímiles que ilustran este artículo, en esta edición mía de los textos se han hecho unos ligeros cambios que no tocan al posible sistema fonológico de los textos<sup>2</sup>.

Denominaré «romance» en singular a ambos textos, pues conservan la misma obra [I, 6.1]<sup>3</sup>. El romance, en ambas versiones, mantiene su identidad poética, pues el criterio de su creación no requiere un texto único como cuando se trata de la poesía de autor. Aun impreso, estas variaciones se ponen de manifiesto de una manera clara, y representan un reflejo de lo que pudieran haber sido las variantes de las versiones orales desde su aparición en la Edad Media. Como mi propósito es plantear sólo lo que pudiera haber sido la vertiente medieval del Romancero, me limito a estas dos versiones que, en conjunto, son las que presentan más probabilidades de acercarse a las primitivas<sup>4</sup>. Según Diego Catalán, la versión *CR* «pasó a ser la versión vulgata del romance» [I, n. 17, pág. 149], la más difundida en los Romanceros.

### 2.1.2. Situación y declaraciones poéticas en torno de los textos

Ambas publicaciones, pliego y romancero, ofrecen el testimonio de sendas declaraciones que nos permiten establecer una opinión sobre el público que las hubo de acoger y los propósitos de los que intervienen en las ediciones. El prólogo de la glosa de Francisco de Lora, dirigido a un «hermano suyo», pone de manifiesto los motivos que tuvo para publicar la obra y otras cuestiones a las que haré luego referencia; pues bien, uno de los motivos fue el «conocer que vos, señor, holgáades que esta obra se hiziese por el gusto que en ella tomáades...». El hermano del poeta glosador, lo mismo que éste, pertenecería a un grupo de lectores con formación poética suficiente como para gustar del romance como tal y de la labor subsiguiente de la glosa. Por

modesto que sea el pliego suelto en cuanto a su grado entre las publicaciones de la época, hay que darle una relativa altura poética, por encima del pueblo llano que sólo mantenía la tradición folklórica.

El prólogo del propio impresor Martín Nucio<sup>5</sup> del *CR* es un testimonio de primer orden en cuanto a la función de la tradición oral en la conservación de los textos. Ordenaré lo que de su contenido resulta conveniente para mi fin:

a) *En el prólogo el impresor se dirige al público en general:*

«Querría que todos se contentassen y llevassen en cuenta mi buena voluntad y diligencia.»

b) *Quiso que su obra fuese completa:* «He querido tomar el trabajo de juntar en este cancionero todos los romances que an venido a mi noticia.»

<sup>2</sup> Los cambios son los siguientes:

a) Se da a la letra *v* el valor vocálico que en los impresos antiguos aparece como *v* y *u*; el valor consonántico de ambas letras antiguas se representa como *v*.

b) Se da a la letra *i* el valor vocálico según el uso moderno; la copulativa «y» se imprime y cuando aparece así, y *e* cuando aparece con el signo de la imprenta primitiva correspondiente a *et*.

c) Se usan los signos modernos de puntuación.

d) Este criterio se aplica a los demás textos citados en el curso del comentario.

e) Las correcciones que van entre corchetes son rectificaciones que pide el curso del sentido: así *P7* no trae [los]; podría también corregirse *adáraga*; *P55* trae *al*; *P59*, *lo*; *P67*, *el*. En *P31* falta un trozo de pliego.

Las cifras que van entre paréntesis, situadas al lado de cualquier cita, parcial o total, de versos, envían a la numeración aquí establecida.

<sup>3</sup> Una lista de las variantes que presentan otros pliegos (la misma glosa, Burgos, Juan de Junta, hacia 1550; otra vez en Granada, Hugo de Mena, 1570; y otra vez hacia 1600) se encuentran en el estudio de Diego Catalán, *Siete siglos de Romancero* [I, n. 17, 148].

<sup>4</sup> Puede verse en Diego Catalán, *Siete siglos de Romancero...* [I, n. 17, 133-215], en el estudio titulado «La herencia épica en el Romancero oral moderno», que llega en el estudio de este romance hasta una versión recogida en 1947 en Nuez (Zamora) muy bien conservada.

<sup>5</sup> *Cancionero de Romances impresos en Amberes sin año*, edición facsímil con una introducción de Ramón Menéndez Pidal, Madrid, C. S. I. C., 1945 (reproduce la edición de Madrid de 1914 con algunas correcciones), «El impresor». Esta edición sin año se imprimió probablemente hacia 1547.

c) *Tenía conciencia de que algunos eran viejos*: «Puede ser que falten aquí algunos (aunque muy pocos) de los romances viejos...»

d) *Las fuentes de su información fueron las tradiciones escritas y las orales...* «los cuales [los romances viejos que faltan] yo no puse porque no an venido a mi noticia o porque no los hallé tan cumplidos y perfectos como quisiera, [... *Esto*] se deve imputar a los axemplares de adonde los saqué [*pliegos sueltos impresos*] que estaban muy corruptos, y a la flaqueza de la memoria de algunos que me los dictaron, que no se podían acordar dellos perfectamente» [*tradición oral*].

e) *El impresor retocó los textos*: «Yo hize toda diligencia porque uviesse las menos faltas que fuese posible y no me ha sido poco trabajo juntarlos y enmendar y añadir algunos que estaban imperfectos.»

f) *El impresor, como señalé, ordenó los textos*: «También quise que tuviessen alguna orden...»

El prólogo de Nucio resulta un valioso testimonio que nos muestra el propósito que lo guiaba en su publicación: «pareciéndome que cualquiera persona para su recreación y passatiempo holgaría de lo tener». Como señala con acierto Rodríguez Moñino: «La población hispana de los Países Bajos (con leves excepciones de algunas familias de cortesanos, funcionarios y comerciantes), si numerosa, no era de la que forma bibliotecas y conserva libros [...] Pero un tomito pequeño en el cual se reuniera copioso número de romances llenos de historias casi sabidas de todos, sí habría de tener buen y pronto despacho»<sup>6</sup>. Y, en efecto, después de la edición s. a. siguen: [Medina] 1550, Amberes 1550 (con el texto reorganizado), Amberes 1555, Amberes 1568 y Lisboa 1581.

En ambos casos los que se hallaron más cerca del romance (glosador e impresor), nos afirman su condición de *viejo*<sup>7</sup> y explican el proceso de una elaboración del texto (acomodo a la glosa y «perfección» que busca el recopilador para que resulte adecuado a la impresión), que nos obliga a ser precavidos en cuanto al estado que nos ofrecen los textos. Con todo, ambos textos son los mejores que conservamos y la base esencial del comentario.

## 2.2. Versificación

El romance presenta la base métrica del octosílabo, con la fluctuación de la ametría atenuada [I, 2.4] en unos pocos versos discutibles<sup>8</sup>.

El romance es de la clase de los continuos [I, 2.3]; sin embargo, dentro de la continuidad del desarrollo, puede establecerse una tendencia hacia la formación de grupos de cuatro versos, que podrían ser (1-4) (5-8) (9-12) (13-16) (17-20) (21-24) (25-28) (29-32) (33-36) (37-40) (41-44) (45-48) (49-52) (53-56) (57-60) (61-64) (65-68) (69-... aquí se pierde la continuidad). He señalado en cursiva los grupos en que la participación resulta mejor establecida, al menos en el caso de CR. Véase al fin de esta parte la propuesta versión arquetípica en que señalo tipográficamente esta disposición.

La rima es única en el conjunto, en -á-a [I, 2.3].

## 2.3. La retórica del romance

Dentro de las características estilísticas del romance, encontramos las siguientes disposiciones retóricas:

El comienzo situacional está marcado por la repetición de *Helo, helo* (1); este *helo* procede del árabe *ha/he* con igual significación, y sirve para señalar una persona o una cosa; la forma *helo* verifica la función del adverbio presentador de la acción, y su uso se asocia con el léxico romanceril, dentro del cual representa un arcaísmo [I, 7.3.f.f.], asegurado por la expresión formulística que se repite en otros romances, como en el del infante vengador de sus siete hermanos, muertos por Cuadros:

*Helo, helo por do viene  
el infante vengador,  
caballero a la gineta  
en caballo corredor...*

Este romance se encuentra en el mismo CR que contiene el nuestro, y en las mismas ediciones<sup>9</sup>.

El adverbio *helo* presenta al personaje moro mediante una descripción de la persona (1-8); puede pensarse que Nucio hubiese extendido el comienzo del romance valiéndose del principio del romance del infante vengador, pues en P faltan los versos 3 y 4. Sin embargo, también es posible que Lora hubiese embebido los términos/clave en la glosa: *caballero* sustituido por *señor* (est. 2.<sup>a</sup>), y *yegua baya*, cambiado en *yegua alheñada* (est. 4.<sup>a</sup>). Con todo, en ambos textos aparece una descripción que ofrece una nota de riqueza mediante la enumeración ordenada (montura, calzado, armamento) en la que se usan los arabismos léxicos (*jineteta, adarga, azagaya*)<sup>10</sup>.

<sup>6</sup> *Cancionero de Romances (Anvers, 1550)*, edición, estudio, bibliografía e índices por Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid, Castalia, 1967, pág. 10, que trae la referencia bibliográfica de todas las ediciones que menciona.

<sup>7</sup> La mención de *viejo*, concretamente aplicada a este romance, persiste, aún entre los lexicógrafos de los Siglos de Oro, pues Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro* (1611), s.v. *borzegul*, se refiere a él diciendo: «... y así dize el romance viejo: Héle, Héle por do viene / el moro por la calçada...».

<sup>8</sup> Deben tenerse en cuenta los siguientes pormenores al medir los versos:

Los versos 21, 23, 27, 28, 31, 38, 41, 55, 56, 58 y 66 se han de medir contando con la aspiración de *h*— [I, 7.3.f.b.].

El verso 28, aun contando con la aspiración de *h*—, queda en siete sílabas; puede interpretarse como un caso de fluctuación, o bien puede proponerse una lección: «[la] mi hija doña Urraca», justificada por la apariencia fonética de los versos 34 y 50.

El verso 57 requiere una acentuación *devriá P y devriá CR*.

El verso 80 de CR se corrige por el paralelo de P.

Queda con siete sílabas el verso 36, salvo la propuesta de una lectura: *Se paró a una ventana*; por otra parte la tendencia general es la sinéresis, como en los versos 12 (*seas*), 42 (*sea*).

El verso 79 de CR presenta nueve sílabas, pero es un caso en que, como veremos, entra en conflicto con la versión de P.

El verso 48 tiene siete sílabas, y puede proponerse una lección: «el buen Cid que [s] 'assomava».

<sup>9</sup> Idem, pág. 95. Otros ejemplos en Carolina Michaëlis de Vasconcellos, *Romanzenstudien. A. Helo, helo por do viene | el moro por la calzada*, «Zeitschrift für Romanische Philologie», XVI, 1892, págs. 46-48.

<sup>10</sup> Si bien no es seguro que *borzegul* sea palabra de origen árabe, su terminación en -/y el ir referida a la buena fama de los borzegules que procedían de Marruecos, hacen que la palabra tenga una resonancia árabe, como lo prueba el lexicógrafo Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro* (1611), s.v. *borzegul*: «bota morisca con soletilla de cuero...».

Por su parte P intensifica aún más esta riqueza cuando añade en glosa:

*En su esfuerzo e valentía  
e vestidos que vestía  
mostrava ser gran señor:  
toca de las tuneclas,  
marlota de oro bordada  
d'esmeraldas e rubles...*

(estrofa 2.<sup>a</sup>)



**Romãce del rey mo  
ro q̄perdió a Valécia nueva  
mête glosado por Frãcisco  
de loza: dirigido a vn b̄ro  
suyo: q̄ comiêça. Helo  
belo por do viene:  
el mozo por la  
calcada.**

**Comiença la glosa sobre el romã  
ce del Rey mozo que perdió a Valencia,**

**Q**uél sol de Castellanos  
llamado Lid por renombre  
despues que de los paganos  
gano cō sus propias manos  
a Valencia de su nombre  
quando mas cuydado tiene  
de guardar la regla vñada  
que a buê guerrero cōtene  
helo helo por do viene  
el mozo por la calcada.

**E**y puesto que no traya  
vasallo ni seruidor  
en su esfuerço e valentia  
e vestidos que vestia  
mostraua ser gran señor  
toca de las tunicas  
marlota de oro bordada  
de smeraldas e rubies  
borsegues marroques  
e espuela de oro calcada.

**E**y con fãla desigual  
mira si vera Christiano  
que fuesse persona tal  
donde su hambre mortal  
harrasse el cruel pagano  
haze paradas a trechos  
no por que punto de mapa  
mas con yra e mal despechos

vna adarga ante pechos  
y en su mano vna azagaya,

**E**n viendo de quien afa  
de puro corage lloza  
mas encendido que brasa  
se llego cabe vna casa  
quel real se dize agora  
con vna feroz pñencia  
sobre vna yegua alpeñada  
notad bien con q̄ paciencia  
mirando estaua a Valencia  
como esta tambié cercada.

**Q**ue como el cid la gano  
con trabajos no sencillos  
los muros que derribo  
de nueuo los reparo  
cerrando muchos pozillos  
e viendo su pestilencia  
con boz del alma sacada  
dize el mozo sin conciencia  
o valencia o valencia  
de mal fuego seas quemada

**Q**ue mal fuego te queme aqui  
e Mahoma lo querra  
por que como tu de mi  
el mal cid goze de ti  
que dudo te gozara

a ij



**Como naturalmête**

yo deuo señor deffear vuestro ser-  
uicio de mas dello deuer por las  
mercedes e buen tratamieto que  
tengo de vos recebidas. Desseo  
siempre buscar manera con q̄ ser-  
uiros alguna dellas. Y como no  
puedo ocurrir cō seruiços de car-  
idad: querria hazeros algunos  
de tal calidad que en ellos se viesse lo interior de mi volũtad  
fobrar en riqueza alo exterior de mi posibilidad. Junto se  
con esto conocer q̄ vos señor holgauades q̄ esta obra hysies-  
se por el gusto q̄ en ella tomauades: e como en todo desseo  
seruiros: quise tomar este pequeño trabajo: en señal q̄ lo to-  
mare tan grãde en la persona como vos señor lo mandare-  
des en la volũtad. Y por esto sin temor de murmuraciõ acoz  
de glosar por la mas nueva arte q̄ pude este romãce el mas  
viejo q̄ oy: trata de como el rey mozo de Valencia despues  
de auer sela ganado el Lid ruy diaz cō todo aquel reyno vi-  
no poderosamête sobre aquella ciudad: e dexando su arma-  
da en la mar fue solo fasta Valécia como animoso príncipe  
para ver de que arte estaua: e como auia de affentar el real:  
e assi llego fasta la puerta que agora se dize el Real de Va-  
lencia: cerca dela q̄i eran las casas del Lid: e alli passarõ las  
cosas q̄ el Romãce dize. Y por yz en el tan claras no se dizen  
a qui pidos señor por merced recibays la volũtad que es co-  
mo de hermano a hermano: si la obra no fuere tal suplaye  
como siempre mis faltas: fauorecedo e estimando mi in-  
tencion q̄ es de quedar como siẽpre. Seruidor de, E. M.

perdi te con mis tesoros  
o mi ciudad agenada  
pues para doblar mis lloros  
primero suyste de mozos  
que de christianos tomada.

**P**artese mi coraçon  
en saber Valencia mia  
que toda mi perdicion  
esse tu nueuo patron  
la conuente en alegria  
pues mahoma que es presente  
doluera su santa espada  
en fauor del innocente  
si la lança no me miente  
a mozos seras toznada.

**Q**uoy solo que peno  
otros cantaron peoz  
antes si mirad que odeno  
por que todo el mal ageno  
no consuela mi dolor  
vos ala señor me oyd  
quica por su mal escarua  
que si ventimos en lid  
aquel perro de a quel Lid  
prendere lo por la barua.

**Q**ue no le valdrã comoigo  
sus fuerças e valentia  
desse traydor enemigo  
ni a quel lazar o su amigo  
de quien el tanto confia  
e la fama que del fueua

tan falsamente ganada  
pagara en gruesa cadena  
su muger doña rimena  
sera de mi cartuada,

**P**erdida toda esperança  
de doluer a tus plazeras  
contra la real vñança  
me haze tomar vengança  
de las muy flacas mugeres  
o mahoma dime quando  
permittiras tal jornada  
queste perro defonrando  
su hñja Arraca hernando  
sea mi enamorada,

**P**ero ninguno lo ygnora  
antes es muy verdadero  
valer mas Christiano o moza  
de rey amiga vn hora  
que muger de vn cauallero  
y pues la defonra en ella  
la del padre mucho daña  
para que hnelguen con ella  
despues de yo barto della  
la entregare a mi compania,

**Q**ue hazes cid si me siẽtes  
no ay quien te diga de mi  
do son tus fuerças valientes  
si te temes de mis gentes,  
bien leros estan de aqui  
con sospiros muy aneros  
de llamarlo no cessaua

muy cõformes a sus quepos  
el buẽ Lid no esta tan lexos  
que todo bien lo escuchaua.

¶ Como dios lo escojo  
sobre todos en valer  
sus amenazas río  
z las palabras llozo  
rocantes a su muger  
z porque por el se rija  
el que buen dechado saca  
dize honor manda os elija  
venid vos aca mi hñia  
mi hñia doña Arraca.

¶ Afa gracia y hermosura  
oy cumple que la mostrey  
singtreys de emboltura  
del amor z su dulçura  
sabiamente os quezareys  
z porz vuestras no dignas  
palabras enciendan alicua  
en las entrañas malinas  
dexad las ropas continas  
z vestid ropas de pascua.

¶ Ayn q̄ de mal fcos hara  
pues escusar no se puede  
por lo mucho que nos va  
con saber disimula  
falsa ver lo que fucede  
z porque para tal yerro  
otra vez boca no abra  
con vn perpetuo destierro

aquel mozo h̄de  
detene melo en palabra.

¶ Singtreys tenerle fe  
mostrandole inñi fauores  
porque mas credito os de  
que si puedo yo h̄are  
que le amarguen los amores  
no ternays respuesta seca  
mas sabrosa z agraciada  
load su casa de meca  
mientras yo enñillo a Bauteca  
z me cñho la mi espada.

¶ Pues la dama q̄ no ama  
al mozo jamas oydo  
que responder no sabia  
solamente conoçia  
quera su padre ser uido  
colozada como rosa  
mas angelica que humana  
con vna vista amorosa  
la donzella muy hermosa  
fe paro a vna ventana.

¶ Y como el vano victoso  
adoza por dios su mal  
el que es bueno z virtuoso  
tiene por dificultoso  
forçara su natural  
assi su valor crecido  
esta señora forçaua  
siendo el mas esclarecido

con el tiempo se perdía  
y en tu mar hazer queria  
vna raya por inñiagro  
dize nuestro bien se feca  
como rosa con la elada  
y en nueuo pesar se trueca  
que del cauallo Bauteca  
yo bien oygo la parada.

¶ Bo conutene procurar  
mas prudencia que ofadía  
z sera que sin saltar  
mañana enesse lugar  
me espereys señora inñi  
z con esta real fe  
que jamas os sera ingrata  
me parto mi berfabe  
do la yegua pone el pte  
Bauteca pone la pata.

¶ Y como a nuestro entēder  
no es nacido quien no erro  
z mas el de mas saber  
el Lid en tal menester  
sin espuelas caualgo  
z no pudiendo alcançallo  
aquel que a todos passaua  
por dios que quiso gutallo  
alli hablara al cauallo  
bien oyreys lo que hablaua.

¶ Si mamaras de bondad  
lo medio que ligereza  
venciera te piedad

en esta necesidad  
que me pone tu cruzera  
z pues tu uisste padre  
que como a hñia te amaua  
no consentias que yo ladre  
rebenzar deuria la madre  
que a su hñio no esperaua.

¶ Uendo que no se cumplia  
lo que el buen Lid deseaua  
gran bzaueza le crecia  
z la yegua bien creya  
fer el aye que bolaua  
z porque del no se crea  
que jamas boluso la cara  
sin honra de tal pelea  
siete bueltas lo rodea  
al rededor de vna cara.

¶ Oluidado aquel honoz  
delos buenos claro espejo  
el pagano en tal furor  
con las que h̄ere mejor  
son las armas del conejo  
z viendo su fin postero  
que queria ya la barca  
cõtar su hñio tercero  
grādes gritos da el barquero  
que le allegasse la barca.

¶ Que quando desembarco  
vna armada muy luzida  
bien a punto la dexo  
en el Biao donde ballo

el mozo de que la vido  
desa fuerte le hablana.

¶ La fama de tu valer  
me tiene tan sin acuerdo  
que por tu gran merecer  
mi vida z reyno perder  
es muy poco lo que pierdo  
z pues de tal vencedora  
vencido tal bien se saca  
no demando mas agora  
ala te guarde señora  
mi señora doña Arraca.

¶ La cumbre de honestidad  
de que dios mas la doto  
forçando su voluntad  
para mayor ceguedad  
al pagano respondio  
z por metello mejor  
en su secreta celada  
dito con fingido amor  
assi haga a vos señoz  
buena sea vuestra llegada.

¶ Mostro tanta perficion  
en su razonar fingido  
quel pagano cora con  
de enamorada passion  
ala hora fue vencido  
z como lo vio en el b̄ete  
dize no punto turbada  
con que mas lo h̄ga z metete  
siete años ha rey siete  
que soy vuestra enamorada,

¶ Tago los yo b̄ie contados  
por ver quen vn solo dia  
perdiu los nuestros estados  
yo el yeposo que tenta  
siendo el mozo como lloza  
quien su vida tiene en calma  
respondio luego ala hora  
otros tantos ha señora  
q̄ os tengo d̄etro en mi alma.

¶ Y pues ala nos cumplio  
lo que los dos deseamos  
muchos reynos tengo yo  
sin los que el Lid me gano  
donde señora nos vamos  
z pues el tiempo es dispuesto  
que mejor no se espera  
vamonos señora presto  
ellos estando en aquesto  
el buen Lid que assomaua.

¶ Uenta con tanta sañia  
aquel cuyo corazon  
enfancho nuestra cabañia  
por donde le deue españa  
mas que roma a Lipton  
de cuya vista adofora  
el mozo cõ bos turbada  
dize mi mal sempre ora  
a dios a dios mi señora  
la mi linda enamorada.

¶ O fortuna ya creya  
que tu repunta de agro

otra de nueuo vendita  
locorzerle no consente  
mas pedta de su armada  
vna barca solamente  
el barquero es diligente  
tuuo sela aparejada.

¶ Como al agulla sin par  
que alguna presa tomo  
z se le cayo en lugar  
que no la espera cobrar  
assi al Lid le acontecio  
no fue Leon desatado  
ni mas encendida fragua  
que su coraçoç ayzado  
por ver el mozo embarcado  
y el buẽ Lid q̄ llega al agua.

¶ Mas como nunca temto  
aquel que todos temtan  
a Bauteca espoleo  
y en la mar tanto se entro  
que sus olas lo cobrian  
z por mas looz eterno  
añadir a su alabança  
z oar al pagano infierno  
dize arrecoied mi perno  
arrecoied me esta lança.

¶ Y como sela t̄ro  
aquel querido de Marte  
al mozo la lança dio

por el espalda z passo  
la mitad dela otra parte  
pues el cid que vido ya  
su lança bien empleada  
dize rey guardada alla  
que quẽca tiempo verna  
que os sera bien demandada,

¶ Lancio por fin.

¶ Para saberos loar  
buen cid era menester  
ser otro solo en saber  
como vos en bien obrar.

¶ En vuestro siglo dozado  
tal dechado nos dexastes  
que a los de aquel adm̄rastes  
y los desse os han llozado  
que quien tal poder de agar  
sin vida pudo venter  
con ella podemos ver  
lo que podistes bastar.

¶ Assi que alferes de dios  
fuerte escudo dela fe  
lo que en salir yo falte  
con obras .omplistes vos  
fueron tales sin dudar  
que merecio su valer  
dar al mundo que leer  
y a vos la gloria sin par.  
¶ Amen.

Por el contrario, el Cid no merece descripción alguna, y sí sólo la mención de un epíteto, como diré dentro de poco.

La ciudad de Valencia es objeto de una personificación (9-16) al dirigirse el moro a ella mediante un apóstrofe con una repetición que da lugar a un bimembre [I, 7.3.f.i.]; la personificación de ciudades es frecuente en la literatura árabe, y en el romance de Abenámar el moro se dirige a Granada como si fuese su enamorada. En este caso, el moro profiere palabras de despecho, porque la ciudad se portó como una mujercuela al ser primero de moros y luego de cristianos. El apóstrofe se prolonga con la mención del Cid y de su familia (con un isocolon distribuido: Cid-2 versos; Jimena-2 versos; Urraca-4 versos; o sea, 2-2-4) [I, 7.3.f.i.]. El procedimiento poético del romance se torna descripción en la glosa, donde Lora nos ofrece la visión de la ciudad rehecha por el Cid después del cerco y combate:

*Que como el Cid la ganó  
con trabajos no sencillos,  
los muros que derribó  
de nuevo los reparó  
cerrando muchos portillos... (est. 5.<sup>a</sup>)*

En el romance se sobreentiende esto indirectamente y ofrece un índice evocativo de mayor intensidad, puesto que economiza estos elementos que pueden sugerirse.

El Cid aparece con el epíteto heroico de *buen* (25, 48, 74) en todas las ocasiones en que se cita (7.3.f.k.) menos cuando el moro se refiere a él, que lo llama *aquel perro de aquel Cid* (17), en función de oposición al anterior, establecido por medio de una frase enfática, peyorativa, con el sustantivo de base (Cid) como término regido del que realiza una función adjetival, aparentemente situado en primer término, y en uso paralelo a la manera que, a su vez, el Cid usa para referirse al moro: «Aquel moro hi de perro» (31).

La función poética de la repetición, además de en los vs. 1 y 11, se encuentra en los 27-28, 39-40, 49, 79-80; en el v. 43 la repetición está en cabeza y fin del verso [I, 7.3.f.i.].

La repetición está organizada en una distribución paralelística directa en los casos siguientes [7.3.f.i.]:

29	<i>Dexad las ropas</i>	<i>continas</i>
30	<i>e vestid ropas</i>	<i>de Pascua</i>

*Dexad*, esto es, *quitaos, desvestíos*, en oposición a *vestid*, como *continas* (las que se visten continuamente, las ropas de diario) lo está a *ropas de Pascua* (vestidos de fiesta), con el elemento neutro y común *ropas*.

Con variantes léxicas se organizan los versos siguientes:

53	<i>Do la yegua</i>	<i>pone el pie,</i>
54	<i>Bavieca</i>	<i>pone la pata</i>

## 2.4. Estructura y disposición formulística

El romance presenta partes descriptivas alternando con otras dialogadas [I, 7.3.e.]. La fórmula del sintagma es la siguiente (en lo que N significa parte narrativa; D, la parte dialogada y también los monólogos):

$$N^1 (1-10) + D^1 (11-24) + N^2 (25-26) + D^2 (28-34) + N^3 (35-38) + D^3 (39-46) + N^4 (47-48) + D^4 (49-52) + N^5 (53-56) + D^5 (57-58) + N^6 (59-78) + D^6 (79-82)$$

Contando los versos de ambas partes, resulta para

$$P = N-28 + D-40 \quad \text{y para} \quad CR = N-42 + D-40$$

Es decir, que en la versión *P* predomina la parte dialogada, que es la misma en ambas versiones, mientras que en la versión *CR* están casi equilibradas; con ligero predominio de la narración.

En el conjunto del romance, las partes del diálogo  $D^1$ ,  $D^2$ ,  $D^3$  (salvo el primer interlocutor) y  $D^4$  no usan el verbo *dicendi* para introducir el diálogo; y las partes  $D^3$  (en el primer interlocutor) y  $D^5$  nos ofrecen un claro ejemplo de la introducción formulística [I, 7.3.f.j.]; el caso de  $D^6$  ofrece sólo el verbo introductor sin fórmula, en una disposición anómala, más propia del relato en prosa.

El romance resulta así organizado sobre la disposición narrativa, con el relato impersonal, coordinada con la disposición dialogada, de evidente carácter dramático, subrayado por la ausencia de los verbos *dicendi*. Como elemento actualizador funciona el adverbio inicial *Helo, helo*, que es un elemento señalador, en función de deixis poética; el uso del verbo en presente *por do viene* refuerza la presentación ante el oyente. La parte narrativa se organiza sobre el pretérito perfecto (*se paró*, v. 36, etc.), alternando con el presente histórico (*está*, v. 25, etc.) y con el imperfecto épico, cuyo uso favorece la rima en *á-a* (v. 26, 48, 56, 58, etc.).

## 2.5. Unidad

La unidad de este romance como entidad poética no se ofrece con fácil evidencia, y para que el oyente o lector la perciba, se requiere la consideración de un contexto o marco literario general dentro del cual la pieza tome cuerpo. En una consideración sin prejuicios, se observan en el romance el encaje sucesivo de tres temas:

### Tema a, vs. 1-24:

El rey moro se enfrenta con Valencia y manifiesta sus malévolos propósitos con respecto al Cid y su familia.

### Tema b, vs. 25-52:

El Cid encomienda a su hija que entretenga al moro, y ésta juega una falsa escena de amor con él.

### Tema c, vs. 53-82:

Huida del moro, la persecución del Cid en la carrera hípica y la salvación del moro embarcándose.

Los temas a y b subrayan su entidad mediante el cierre con las palabras del moro, que a su término enlazan con el siguiente tema. Sin el contexto implícito al que me referiré después, la unidad del romance está más en la disposición dinámica del contenido que en la propia sustancia argumental: a la entrada activa del moro, con el caballo al aire de paseo (o con el elegán-

te paso de ambladura) en torno a la ciudad (tema a), sucede la detención ante la ventana (tema b) y se acaba con la galopada que lo salva de la ira del Cid (tema c). En los tres temas el moro actúa como protagonista que centra sucesivamente el relato. Esto supone, en principio, una consideración de favor hacia el moro, que es el objeto principal del relato. Francisco de Lora, en el prólogo a su hermano, dice que el moro se comporta «como animoso príncipe», aun contando con el juicio que pueda merecer la huida ante el Cid.

## 2.6. Organización del desarrollo

El romance, pues, posee un desarrollo argumental activo; es una acción en curso que se inicia con la brillante presentación del moro, personaje indeterminado, *rey* (v. 43). Frente a él aparecen actuando el *buen Cid*, su hija *Urraca Hernando* y *doña Ximena*; el nombre de la hija del Cid sorprende a quien sabe que los nombres de las hijas fueron Elvira-Cristina y María-Sol; es claro que en el romance aparece una contaminación que toca a doña Urraca, relacionada también con el Cid en su juventud<sup>11</sup>.

El desarrollo de nuestro romance, en cuanto a su extensión, pertenece al grado medio [I, 3.2] con 68 y 82 versos en *P* y *CR*, respectivamente, y su disposición concuerda con el tono que cabe llamar *aventurero*, pues el personaje que sostiene el desarrollo se enfrenta con el Cid en un combate que, de haber ocurrido, sería personal, sin acompañamiento ni estrategia colectiva; la escena de amor también ocurre sólo entre el caballero y la dama. No existe, por tanto, tono épico, y la aventura acaba por ser una carrera hípica que impide el combate; tanto es así, que puede decirse que en esta parte la acción tiene más bien como protagonistas a la yegua del moro y al caballo del Cid. Más ligera la primera, consigue eludir la persecución con una porfiada carrera hacia la orilla; tanto empeño se pone en esto, que incluso el caballo del Cid habla a la yegua del moro mediante la prosopeya. Esta carrera se encuentra en el Refranero de Correas, 1627<sup>12</sup> en un refrán que dice: «Si el caballo bien corría, la yegua mejor volaba». Dado que este refrán está compuesto de dos versos de ocho sílabas y el segundo termina en *á-a*, cabe proponer la adición de estos dos versos, después del v. 44; la relación entre el Romancero y el Refranero pudo realizarse, y versos desprendidos de uno podían entrar en el otro o bien incorporarse a otras obras con un valor formulístico peculiar que en el último término revertía sobre el romance.

La carrera hípica dilata y hace posible que se evite el encuentro de los enemigos, el moro y el Cid. Estos hechos ocurren, como he dicho, sin intervención de los respectivos pueblos; la lucha colectiva se sobreentiende en la parte del tema a), en el apóstrofe primero, en el cual sí aparece la mención de las leyes en conflicto: moros y cristianos. Pero esta situación de fondo, que posee por sí misma resonancias épicas, no pasa a un primer término, sino que se plantea en el campo del rencor personal. Por eso el moro se propone ofender al Cid y enumera el prendimiento del Cid cogiéndolo por las barbas, el cautiverio de Jimena y el ultraje de la hija.

Reducido así el campo de la acción, don Rodrigo actúa en forma astuta; por su indicación, la hija del Cid entabla el falso diálogo de amor con el moro, que constituye la parte del tema b). Es, pues, un procedimiento burlesco que establece, pero no se

desvirtúa en un punto el tono cortés; el moro usa el convencionalismo del amor cortés como si fuera un caballero cristiano. La opinión de «animoso príncipe» que figura en la dedicatoria de Lora, se remacha con los términos de este diálogo, hasta tal punto que este sentido del humor equilibrado puede romperse por la parte femenina. En efecto, en una *Comedia de las hazañas del Cid...* (Lisboa, Pedro Crasbeeck, 1603), el romance adopta forma dramática, y la hija del Cid le dice al moro, después del intercambio amoroso de los vs. 39-46:

*Váyaste el moro de hai,  
non digas que te fui falsa,  
que mi padre el Cid Ruy Díaz  
hoy ha encillado, hoi cabalga.*

y el moro le contesta:

*No vos dé pena, señora,  
non vos dé pena, mi alma...*<sup>13</sup>

Esta desviación, pues, prueba que no se puede con el amor y que el crédito humano del moro ha crecido hasta conseguir que las burlas se volvieran veras, y más, considerando que se trata de la hija del Cid y de un rey moro.

En cierto modo, don Rodrigo juega la peor parte en la tensión que se establece entre los tres: a) pone a su hija como cebo para que le dé tiempo para armarse; b) no vence en la carrera, y esto hace que no sea posible el combate, y c) pierde el dominio de sí mismo (revienta de tristeza y arroja con furia la lanza sobre las aguas, vs. 76-77). El tema c), que presenta la actividad del Cid, ofrece un saldo negativo para un héroe tan popular.

Posteriormente, en la escenificación que de nuestro romance hace la *Comedia de las hazañas del Cid...*, figuran versos en los que don Rodrigo se justifica de que no alcance al moro con el mismo pretexto que Timoneda:

*Mal obiesse caballero  
que sin espuelas cavalga*<sup>14</sup>

<sup>11</sup> D. Catalán señala que no sabemos los motivos por los que en el romance la hija del Cid recibe el nombre de la infanta hija de Fernando I [I, n. 17, *Siete siglos de Romancero...*, 182].

<sup>12</sup> Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, ed. Louis Combet, Burdeos, Institut d'Etudes Ibériques et Ibéro-Américaines, 1967, pág. 277.

<sup>13</sup> El texto en I, n. 17, D. Catalán, *Siete siglos de Romancero...*, 155.

<sup>14</sup> En otro romance se narra también una persecución parecida a la del que contamos; se encuentra en la *Rosa española*, de Juan Timoneda (Valencia, 1573), y es el romance de la traición del rey Don Sancho. Después que Vellido, el traidor, mata al rey, corre a refugiarse a la cercana ciudad de Zamora:

*... buelve riendas al cavallo  
a más correr al postigo [...]  
El Cid apriessa cavalga,  
sin espuelas lo ha seguido;  
nunca le pudo alcançar  
que en la ciudad se ha metido...*

El Cid regresa de la persecución:

*Tornósse el Cid con corage  
como no prendió a Vellido,  
maldiziendo al caballero  
que sin espuelas ha ido...*

(Juan Timoneda, *Rosas de romances (Valencia, 1573)*, Valencia, Castalia, 1963, edición de Antonio Rodríguez-Moñino y Daniel Devoto, *Rosa Española*, Fols. XXVj-XXVijj; comienza «Rey don San-

Y, por su parte, Jimena indica que el Cid ya está viejo para esos trotes:

*Y bien obiessen los ojos  
que mirassen vuestras canas*<sup>15</sup>.

El resultado es que nuestro romance termina con un final fragmentario (l. 7.4), insatisfactorio en cuanto a la feliz terminación de la fábula poética. El moro ha huido, pero no por cobardía, sino porque no creía conveniente el combate, pues él sólo iba de descubierta, como dice Lora: «para ver de qué arte estava [Valencia], y cómo avía de assentar el real». El resultado se aplaza a pesar del empeño del Cid, que se siente fracasado.

Sin embargo, las fuerzas de la tensión han actuado juntando a los protagonistas en una movida trama, leve si se quiere, pero suficiente para que los nombres del Cid, Jimena y de su hija, y de un rey moro innominado se hayan enlazado en un juego imaginativo. Al fin y al cabo, parece que la culminación de la pieza está en la ironía de llamar al moro *mi yerno* (v. 79), que se opone en gracioso equilibrio con lo que había dicho el moro a la hija del Cid: *la mi linda enamorada* (v. 50). El desplazamiento irónico de estos tratos indica un alejamiento de la fuerza épica y un acercamiento a la consideración del asunto como materia de ficción (*novelable*, según el moderno sentido), con una activa intervención del lirismo amoroso, que aquí posee un sentido burlesco por razón de las fuerzas que actúan en el desarrollo argumental.

La cohesión de los tres temas era difícil de mantener sin un contexto general implícito; existe una evidente tensión artística que los sostiene en los textos estudiados. Para comprender la función de este contexto general implícito, verificaré a continuación una exploración de las posibles relaciones del romance con otras obras de la literatura española.

## 2.6. *Un romance viejo: su ascendencia medieval*

Los personajes del romance, el nombre del caballo *Bavieca* (v. 51) y el topónimo *Valencia* (v. 11) orientan el contenido de la obra hacia el fondo de la épica medieval romance. Para que la fábula poética adquiriera sentido, es necesario que los que oyen o leen el romance conozcan los hechos de la historia que condujeron a la toma de Valencia por Rodrigo Díaz de Vivar (1094). Este conocimiento procedería de la tradición literaria (oral y escrita) que sostuvo la memoria del Cid, y puede darse tanto en el campo de la Crónica (noticia histórica) como en el campo de la poesía, desde los Cantares del Cid (así los conservados textos de Pedro Abad y de las *Moçedades*), hasta las otras manifestaciones perdidas del mismo contenido, aunque fueran fragmentarias. Aun contando con el vigor de esta tradición literaria, unos cinco siglos después de la conquista de Valencia por el Cid, Francisco de Lora, en el preámbulo de su glosa, se cree obligado a situar el caso dentro del hilo de esta tradición por lo que toca a los hechos sueltos que recoge el romance; por eso escribe que este romance «trata de cómo el rey moro de Valencia, después de avérsala ganado el Cid Ruy Díaz con todo aquel reino, vino poderosamente sobre aquella ciudad, e dexando su armada en la mar fue solo fasta Valencia como animoso príncipe, para ver de qué arte estava e cómo avía de assentar el real, e assí llegó fasta la puerta que agora se dize del Real de Valencia, cerca de la qual eran las casas del Cid,

e assí passaron las cosas que el romance dice» (fol. a, i, vuelto). Esta extensa mención aparece establecida con un criterio histórico, y aún más, con una precisión de los lugares que supone un conocimiento seguro de la cuestión; tal noticia contrasta con la indeterminación poética del romance, pero esta condición que posee la pieza de ser una poesía imprecisa y fragmentaria no es obstáculo para su inteligencia poética si se reconoce el conjunto de los hechos en que se afirma la base poética. El romance, por sí mismo, se encuentra completo y es satisfactorio en cuanto al efecto que produce: el encanto indudable de la pieza [l, 8.3] consiste, como hemos examinado, en el movimiento que desde el contenido pasa a la expresión poética y se denota con los adecuados medios retóricos; a esto se une el donaire de los personajes que lo realizan, todos pertenecientes a la heroicidad familiar al pueblo español [l, 7.4] que el romance acerca, con los medios deicticos indicados, a la época presente de cualquier auditorio. De esta manera el romance es un eslabón más de esta tradición que se mantiene a través del tiempo y por medio de la formulación de los grupos genéricos que en él se suceden. Su continuación sigue siendo de efectos positivos, pues la pieza que examinamos es de una alta calidad artística, independientemente de su poca verosimilitud histórica, pero lo que el público pedía del romance era distinto de lo que ofrecía la Crónica.

Es indudable que, para el caso concreto de los dos textos utilizados en el estudio (y de los otros existentes, relacionados con ellos), los que oyeron su recitado o los que los leyeron por sí, fueron gentes posteriores a las fechas de su impresión que se sitúa alrededor de 1550. Pero hay un término específico de que el romance en cuestión es anterior; con más precisión, en este caso se trata de un *romance viejo*; en la indicada dedicatoria del pliego suelto, se lee que Francisco de Lora quiso «glosar por la más nueva arte que pude este romance el más viejo que oí». (fol a i, vuelto). En este contraste de *nueva arte* realizada sobre el *romance el más viejo que oí*, se encuentra uno de los propósitos artísticos del glosador. Anteriores a la edición de alrededor de 1550 poseemos noticias indirectas de su existencia: Fernando Colón (que murió en 1539) tenía una glosa del *Romance del rey moro que perdió a Valencia* [l, n. 17, D. Catalán, *Siete siglos de Romancero...* 145-6] que es posible fuese la del mismo Francisco de Lora, de la cual se conocen, por lo menos, otras tres piezas más. Esto nos permite afirmar que este glosador v vió en las primeras décadas del siglo XVI

cho, rey don Sancho / no digas que no te aviso...»; no se sabe si es de los romances suyos, de juventud, o es de los «otros ajenos» que contiene esta *Rosa*. Recuérdese que en la *Rosa de amores* añadió que allegó a la colección «algunos romances viejos [...] por hazer verdadero aquel refrán que dize: «Allégate a buenos, y serás uno dellos»).

<sup>15</sup> El texto en l, 17, D. Catalán, *Siete siglos de Romancero...* 155. La existencia de esta tardía escenificación y, sobre todo, la *dinamicidad del romance* me hizo pensar en si pudo haber alguna relación con una «representación» de la pieza por parte de juglares (o intérpretes en la línea de lo que fueron los titiriteros), que expusiesen con muñecos en unos «castillos» el texto de la obra. La *Historia de los títeres en España*, de J. E. Varey (Madrid, *Revista de Occidente*, 1957), pone de manifiesto la pobreza de datos que sobre este aspecto existe en la literatura medieval; sin embargo, este romance del Rey de Valencia, tanto por la rapidez teatral del argumento, como por los diálogos y la parte narrativa, se prestaría a una realización de esta especie; el mismo aire burlesco con que se trata a los personajes, convendría con este género «irresponsable» (y por eso libre) de las marionetas.

por tanto el romance que glosa se sitúa antes de 1500, en el período medieval.

## 2.7. El Romance y el «Poema del Cid»

Penetrando, pues, en el período medieval, la primera relación que intentaremos establecer es la que para nosotros resulta la obra máxima del asunto, el *Poema del Cid*. En efecto, si elegí este romance para este comentario fue porque podía plantear el estudio de la posible relación entre un romance y un cantar de gesta, que en este caso es el único casi completo que conserva la literatura española. De entre los 3.730 versos del *Poema del Cid*, lo más cercano al contenido del romance es la ayuda que vino de Marruecos para ganar Valencia otra vez para los moros. Así se dice en la serie 113<sup>o</sup> versos 2311-2314):

*Ellos en esto estando, don avien grant pesar,*  
*fuerças de Marruecos, Valencia vienen çercar;*  
en el campo de Quarto ellos fueron posar,  
*cinquenta mill tiendas fincadas ha de las cab-*  
[dales:  
*aqueste era el rey Búcar, sil oviestes contar.*

Por desgracia, entre la serie 113 y la 118, por haberse perdido una hoja en el manuscrito (entre los versos 2337 y 2338), falta una parte que Menéndez Pidal propone reconstruir mediante la *Crónica de Veinte Reyes* y, en lo que toca a este asunto, dice:

*«Ellos en esto fablando, enbió el rey Búcar dezir al Cid que le dexasse Valençia e se fuesse en paz; sinon, que le pecharie quanto y avie fecho. El Cid dixo a aquel que troxiera el mensaje: «Id dezir a Búcar, a aquel fi de enemigo, que ante destos tres dias le daré yo lo que él demanda.»*

Entablado el combate, las fuerzas del Cid desbaratan el campamento moro, según se cuenta en la serie 118 (versos 2403-2428):

*Sácanlos de las tiendas, cáenlos en alcaz;*  
*tanto braço con loriga veriedes caer a part,*  
*tantas cabeças con yelmos que por el campo*  
[caden,

*cavallos sin dueños salir a todas partes.*  
*Siete migeros conplidos duró el segudar.*

*Mio Cid al rey Búcar cadiól en alcaz:*  
*«Acá torna, Bucar! venist dalent mar,*  
*»Veerte as con el Cid, el de la barba grant,*  
*»saludar nos hemos amos, e tajaremos amiztat.»*  
*Respuso Búcar al Cid: «cofonda Dios tal amiztat!*  
*»Espada tienes en mano e veot agujar;*  
*»así commo semeja, en mi la quieres ensayar.*  
*»Mas si el cavallo non estropieça o conmigo non*  
[cade,

*»no te juntarás conmigo fata dentro en la mar.»*  
*Aquí respuso mio Cid: «esto non será verdad.»*

*Buen cavallo tiene Búcar e grandes saltos faz,*  
*mas Bavioca el de mio Cid alcançándolo va.*  
*Alcançólo el Cid a Búcar a tres braças del mar,*  
*arriba alçó Colada, un grant golpe dádol ha,*  
*las carbonclas del yelmo tollidas gelas ha,*  
*cortól el yelmo e librado todo lo hal,*  
*fata la çintura el espada llegado ha.*  
*Mató a Búcar, al rey de allén mar,*  
*e ganó a Tizón que mill marcos d'oro val,*  
*Vençió la batalla maravillosa e grant.*  
*Aquí ondró mio Cid e quantos con elle están.*

Si ponemos en parangón estos fragmentos del *Poema del Cid* (carentes por sí mismos de unidad interna y desperdigados en varias series de la obra) con el romance, se echa de ver que una relación inmediata no puede establecerse de una manera directa. Así podemos notar:

a) En el romance el rey moro va solo a reconocer la ciudad, y lo que le dice, lo oye el Cid y dispone que su hija lo entretenga mientras él se arma; en el *Poema* se cuenta un combate entre los dos ejércitos, en el que el encuentro entre el Cid y el rey Búcar es el episodio decisivo. En el romance el rey moro va de descubierta y parece que, desde un punto de vista estratégico, esta acción debería preceder al gran combate que cuenta el *Poema*.

b) Ambos textos coinciden en que manifiestan un espíritu cómico-heroico que ocasiona una situación que se refleja en la expresión lingüística. Por esto algunas palabras se refuerzan con la ambigüedad propia del sentido irónico; sin embargo su manifestación no ocurre en la misma situación argumental y se aplica a otros personajes. Así, en el *Poema* esto se presenta fundamentalmente en el verso 2411; allí domina el tono de un diálogo en el que la acción (persecución entre los enemigos) y la palabra (solicitud de amistad) se contradicen. En el romance, el lenguaje contradictorio abarca más espacio y otros personajes: la hija del Cid y el rey moro, y la ironía ocurre sobre el lenguaje del amor en razón de la situación de ambos personajes; también se da al fin en lo que dice el Cid al moro llamándolo *mi yerno*, en forma dependiente del anterior episodio.

c) La persecución, en el *Poema*, acontece entre el Cid y Búcar que montan sendos caballos y se concreta en los versos 2418-2419; en el romance es entre Bavioca y la yegua del moro, y mediante la prosopeya adquiere una nota trágica: el caballo impreca a la yegua pues ella pudiera ser su madre. ¿Se trata de una exclamación gratuita, nacida por la furia de no alcanzar el caballo a la yegua? ¿O era el caballo del Cid hijo de la yegua del moro? (esta última hipótesis la desarrollan algunos romances de la tradición oral, como indica D. Catalán [I. n. 17 *Siete siglos de Romancero...*, 195]. Nada de esto trae el *Poema*, en el cual la carrera forma parte del episodio más amplio del combate entre las fuerzas del Cid y las del rey de Marruecos. Por otra parte, si tenemos en cuenta cuántas veces se alaba en el *Poema* a Bavioca (*Poema*, vs. 1573, 1585, 1589, 1591, 1714, 1732, 1745, 1752, 2127, 2394, 2419, 3516, 3521), mal parece avenirse esto con la carrera que en el romance pierde frente a la yegua del moro.

d) En el *Poema* el rey (Búcar) muere en el combate cerca del mar y el Cid gana la espada Tizón; en el romance el rey (que lo es de Valencia) huye en una barca por sobre aguas indefinidas.

e) Ninguna relación existe entre las rimas de las series del *Poema* y la del romance; y ninguna palabra plena (salvo el topónimo de *Valencia*) es común a ambos textos, pues incluso el *mar del Poema* es *rlo* y *aguas* en el romance.

f) Si el episodio de la carrera y victoria del *Poema* de Pedro Abad tiene que ver con las otras partes de su desarrollo, vemos que lo que hemos señalado co-

<sup>16</sup> Estas y las sucesivas citas del *Poema del Cid* proceden de la edición crítica de Ramón Menéndez Pidal, Madrid, Espasa-Calpe, 1944; el tercer verso de esta cita, añadido por Pidal, no lo creen necesario otros editores del *Poema*, como C. Smith e I. Michael.

mo tema b (en el que el Cid encomienda a su hija que detenga al moro y el diálogo amoroso) no puede relacionarse en el curso poético con las hijas del Cid de este *Poema*, según el manuscrito de Pedro Abad, porque ambas en la serie 102 habían sido pedidas por el Rey Alfonso VI para los infantes de Carrión; en la serie 104 fueron dadas por veladas por el Cid ante el rey; y en la serie 111 en Valencia el obispo Don Jerónimo otorga la bendición en ambas bodas con gran regocijo de todos. ¿Cómo después de estos hechos públicos (me refiero al curso del *Poema*) el Cid podría pedir después a cualquiera de sus hijas lo que se solicita de ella en el romance?

### 2.8.1. EL CASO PARALELO DEL ROMANCE DE LORENZO DE SEPÚLVEDA

Antes de penetrar en el estudio de la complejidad de cuestiones que plantea el caso de nuestro romance, creo que es conveniente mostrar el caso paralelo de otro romance cuyo contenido es semejante al de la serie 118 del *Poema*. Sobre la base histórica de este otro romance, no hay dudas: el vecino de Sevilla Lorenzo de Sepúlveda imprimió primero, es probable que en Sevilla, hacia 1550, y después en Amberes, en casa de Juan Steelsio, 1551, un libro de *Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la Crónica de España*<sup>17</sup>. El «autor» de este caso existe, y en el prólogo a su amigo le dice que la obra está puesta en estilo que este amigo lee: «Digo en metro castellano y en tono de romances viejos, que es lo que agora se usa»<sup>18</sup>. En este caso no hay duda de que alrededor de 1550 el *romance viejo* está de moda; la expresión en *tono* de señala el carácter de la imitación de Sepúlveda. El material de los romances procede de «la Crónica que mandó recopilar el serenísimo señor don Alfonso» que Florián de Ocampo había publicado en Zamora, 1541. En esta colección figura precisamente el romance del encuentro de Búcar y el Cid, que es este:

15

*Esse buen Cid campeador  
bravo va por la batalla;  
contra aquesse moro Búcar,  
alçada lleva su espada,  
Quando el Moro vido al Cid,  
buelto le ha las espaldas,  
hazia la mar iba huyendo,  
parecla que lleva alas.  
Cavallo trae corredor,  
muy rezio lo espoleava,  
alongado se ha del Cid  
que Bavioca no lo alcanza;  
está laso, muy cansado  
de la batalla passada.  
El Cid con gran voluntad  
de vengar en él su saña,  
lo hiere de las espuelas,  
con gran enojo lo llaga;  
cerca llegava del moro,  
el espada le arrojava,  
en las espaldas lo hirió,  
mucha sangre derramava.  
El moro se entró huyendo  
en la nave que lo aguarda;  
apeado se ha el buen Cid  
la su espada tomara,  
también tomó la del moro,  
que era buena y muy preciada*<sup>19</sup>.

Entre los motivos que tuvo para escribir los romances, dice Sepúlveda que uno de ellos fue «para aprovecharse los que cantarlos quisieren, en lugar de otros muchos que yo he visto impresos, harto mentirosos y de muy poco fructo»<sup>20</sup>. Podemos aplicar esto de «mentirosos» al romance del rey moro que perdió Valencia, y, en efecto, su contenido es bien diverso al que Sepúlveda publicó. En un caso está la labor de un versificador poco afortunado; el fragmento de Crónica que metrifica es este:

«E, yendo en el alcance, el Cid vio al rey Búcar e enderesço a él por lo ferir de la espada; e el rey moro quando lo vio conosçiól muy bien e bolvió las espaldas e començó a foir contra la mar; e el Cid, en pos dél, aviendo muy gran sabor de lo alcanzar, mas el rey moro traie muy buen cavallo e ivasele alongando, que non lo podie alcaççar; e el Cid acuitó a Bavioca, que ese día avie mucho trabajado, e ival llegando a las espaldas; así que quando fue muy cerca, lançó el espada e diol en las espaldas e el rey moro ferido metióse en la nave; e el Cid decendió e tomó su espada e la del moro»<sup>21</sup>.

Puse en cursiva las palabras que muestran una coincidencia entre la *Crónica* y el romance, prueba de la relación entre ambos. La comparación nos muestra que, si lo que se busca es el rigor cronístico, Sepúlveda lo sirve mejor que el otro romance viejo, que cuenta hechos tan distintos de los documentados (independientemente de su veracidad histórica), según he mostrado. De los tres temas del romance viejo, Sepúlveda trata sólo uno: el del combate entre el Cid y Búcar. Y esto lo hace con aliento épico (aunque sea de segunda mano), destinado a poner de manifiesto la bravura de don Rodrigo y su esfuerzo por vencer en la carrera de los combatientes, al fin de la gran batalla entre cristianos y moros, pero Bavioca, cansado del combate, no responde al rigor de las espuelas, y el Cid sólo logra herir al moro y apoderarse de su espada. El romance es, pues, un recorte de la Crónica, con unidad episódica, y representa una elaboración directa del asunto, realizado sobre una Crónica de origen medieval, reelaborada e impresa en 1541, o sea en la madurez del Renacimiento. El que el romance se escribiera en *tono* de viejo señala esta dependencia con la prosa medieval que sigue leyéndose en la nueva época en estas crónicas impresas; por otra parte, el estilo arcaizante del Romancero viejo mantiene el *tono* en un dominio poético. En este caso, sí podemos establecer una conexión directa entre crónica medieval y romance pero esto no es suficiente para que la nueva obra de Sepúlveda posea la alta condición poética del romance del rey moro que perdió a Valencia<sup>22</sup>.

El contraste que supone la existencia de estos romances de autor conocido que ofrecen una misma materia cronística, resulta revelador. El Romancero como obra impresa lo absorbe todo: la línea del romance que procede de la Edad Media y la línea del ro-

<sup>17</sup> Lorenzo de Sepúlveda, *Cancionero de Romances (Sevilla, 1584)*, edición, estudio, bibliografía e índices, por Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid, Castalia, 1967.

<sup>18</sup> Idem, pág. 43.

<sup>19</sup> Idem, pág. 203.

<sup>20</sup> Idem, pág. 43.

<sup>21</sup> He tomado el texto de la edición *Las quatro partes enteras de la Crónica de España*, enmendada en parte por Florián de Ocampo, 1541, fol. CCCXLV; pudo haberlo leído en la *Crónica del famoso cavallero Cid Ruy Díez Campeador*, Burgos, 1512, fol. LXXVv.

<sup>22</sup> El romance de Sepúlveda, además de su difusión directa, tuvo otra a través de otro *Romancero del Cid*, que compiló Juan de Esco-

mance de autor (Sepúlveda-Escobar). Su presencia actuante en relación con el mismo público es análoga pero una de las líneas también pertenece a una tradición que está sostenida al mismo tiempo por el folklore, mientras que la otra sólo se mantiene por la tradición impresa. Esta línea medieval es la que después se prolongó por la vía oral hasta nuestros días. Nuestro propósito es el contrario: se trata de establecer un resumen del esfuerzo que la crítica ha realizado para explorar una posible conexión entre el romance verdaderamente viejo y sus posibles precedentes.

## 2.9. Opiniones sobre la posible relación entre el romance y las obras medievales

Reuniré las opiniones más importantes sobre la relación que pudo existir entre el romance y las obras que en la literatura pudieron referirse a este episodio. Considero que estas obras pudieron ser poemas épicos y Crónicas en lo que estas supusieron para la conservación de la información histórica que aquellos representaron. La tradición puede considerarse como un hilo continuo o como la persistencia de los asuntos a través de obras distintas, establecida a saltos. Sobre el romance que estudiamos, esta cuestión se planteó con un gran interés porque se trata de uno de los casos en que mejor cabe tratar el asunto de esta relación por el relativamente importante número de datos que pueden entrar en el estudio. Procederé a un repaso de estas opiniones destacando la solución propuesta por cada crítico y los factores que más destaca en la misma; quiero, sin embargo, establecer una previa exploración.

### 2.9.1. Los precedentes: Lora

Antes de entrar en la consideración de los críticos modernos, creo necesario examinar lo que nos ofrecen los que estuvieron más cerca del posible romance medieval; en este caso Francisco de Lora es un testigo de mayor cuantía puesto que es el primero que remodeló el romance viejo para sus propios fines poéticos. Ya hice uso de su testimonio en varias ocasiones. En este caso busco en su pliego suelto algunas indicaciones que me puedan valer para una primera situación del romance en el conjunto del Romancero.

Para Lora se encuentra presente la valoración del romance como morisco pues como vimos (II, 2.3) intensifica en la glosa el lujo de los vestidos del moro; Martín Nucio lo creyó también así al situar el romance no entre los próximos al Cid, sino cerca del grupo de los moriscos [II, 2.1.1].

Si nada sabemos de este Lora, por lo menos declara que el lugar del encuentro entre la hija del Cid y el moro es «la puerta que agora se dice del Real de Valencia, cerca de las casas del Cid» ¿Conocía, en efecto, alguna tradición local que estableciese esta relación? Por lo menos aquí apunta un factor que daría a la anécdota una precisión geográfica y el enlace con una posible leyenda local. Valencia fue uno de los lugares en que mejor se propagó el Romanero, aún entre las altas clases sociales, hacia 1530, sobre todo por la vía oral de la canción, tal como indica Menéndez Pidal [*Romancero hispánico*, II, 207-208].

Lora se nos muestra impreciso en cuanto a la identificación del «rey moro de Valencia»; nada dice el

romance sino el título que Lora puso al pliego suelto de «el rey moro que perdió a Valencia». Pero es bien claro que para Lora es el rey de Valencia puesto que dice el personaje; «Perdíte con mis tesoros / o, mi ciudad agenada» (est. 6). En el *Poema*, en el trozo que se relaciona con el romance, aparece el rey Búcar (v. 2314) con fuerzas de Marruecos (v. 2312), y este es el protagonista del episodio; antes había intentado ayudar a los árabes valencianos el rey de Sevilla (v. 1222). Pocos datos se nos dan en el *Poema* del cerco y caída de Valencia (v. 1208-1210), sin ninguna precisión en cuanto a su «rey», salvo un Tamín (v. 636) fabuloso. Por tanto, este no es el enlace posible con lo que cuenta la glosa de Lora. Cabe entonces pensar que acaso el glosador entendió que este era un episodio independiente de poemas y crónicas, inventado sobre un supuesto rey de la ciudad, el de Valencia, que resultaba el más afectado por la infidelidad de la ciudad; si el apóstrofe se aplicase al rey que viene de Marruecos en socorro de los árabes valencianos, tendría mucha menor tensión emotiva, aunque resultase mucho más fiel a la historia.

Según Lora no es sólo este supuesto rey de Valencia el que se quejaba: «No so yo solo que peno / otros cantaron peor» (est. 8). La parte del apóstrofe que dedica a Valencia pudo proceder de otros que también cantaron igual pena. Por lo menos hay un testimonio en la reorganización del *Cancionero de Amberes*, 1550, que Nucio sitúa precisamente delante del romance que nos ocupa [II, 2.1.1]: el romance del moro viejo que contempla la ciudad cercada por los cristianos en vísperas de su caída. El romance en cuestión es artístico, y parece muy reciente; recoge en dos ocasiones el grito: «¡Oh, Valencia, oh, Valencia!» que también trae el nuestro. Sin embargo cabe pensar que pudo existir alguna lamentación por la pérdida de Valencia, semejante a la que existe en otros romances moriscos en relación con Antequera, Alhama, etc.<sup>23</sup>

Pasa luego Lora a referir las condiciones del Cid: unas son de orden general: «sus fuerças y valentía», e

bar, difundido desde 1605 (Juan de Escobar, *Historia y Romancero del Cid* (Lisboa, 1605), edición, estudio bibliográfico e índices por Antonio Rodríguez-Moñino, introducción por Arthur Lee-Francis Askins, Madrid, Castalia, 1973). Este autor tomó sus romances de diversas fuentes, y en el caso que nos ocupa hizo un ligero cambio de los versos iniciales del romance de Sepúlveda y lo introdujo en su colección.

Esto demuestra que incluso en el caso de los romances de autor, otro «autor» podía entrar a saco en los libros y pliegos anteriores y apropiarse de las piezas que le parecían mejores o más adecuadas para su nueva colección. Juan de Escobar dice que los ha «recopilados» y que son «romances a lo antiguo, y algunos tan antiguos, que ya casi no se avia memoria dellos» (*Obra citada*, pág. 120). Esta otra línea de la tradición se mantiene así paralela a la del romance viejo estudiado con una persistencia, como lo prueban las 22 impresiones de este romance de Sepúlveda con ligeras modificaciones entre 1605 y 1747. (*Obra citada*, pág. 103).

<sup>23</sup> Resulta curioso consignar que Gil Vicente, en el *Auto da Lusitania* (1532), pone en la escena a dos sastres judíos que cantan esta parte:

—Ay Valença, guay Valença, de fogo sejas queymada!  
Primeyro foste de moyros que de christianos tomada.  
Alfaleme na cabeça en la mano una azagaya  
¡guay Valença, guay Valença como estaas bien assentada!  
antes que sejam tres días de moros seraas cercada...

(El texto en I, 17, D. Catalán, *Siete siglos de Romancero...*, 149.)

La relación con el romance no es inmediata y parece una versión confusa recogida por vía oral. Sin embargo, el que aparezcan solo los versos de la imprecisión, levanta la hipótesis de si pudo existir un romance de las quejas por la pérdida de Valencia acaso aludido por Lora y acaso existente en el fondo de la versión artística de Nucio, que el impresor consideró de algún modo relacionado con el nuestro, puesto que en una reforma de su *Cancionero* lo puso delante del que estudiamos.

imprecisas, por tanto, pero luego hay otra, más precisa: «ni aquel Lázaro su amigo / de quien él tanto confía» (est. 9). Esta mención de Lázaro nos conduce a un punto de interés: la mención de San Lázaro ocurre en el conservado *Poema de las mocedades de Rodrigo*<sup>24</sup> y en la *primera Crónica general*, caps. 952-962 y en otros textos cronísticos. El episodio en que el Cid ayuda a un leproso que en sueños le dice ser San Lázaro y que viene a otorgarle un esfuerzo sobrenatural, resultó muy difundido, sobre todo en los relatos biográficos procedentes de las crónicas y en noticias sueltas relacionadas con Palencia, donde se guardaba memoria que había fundado el hospital de San Lázaro<sup>25</sup>. Esta línea de referencias procede, sobre todo, de los libros, y el episodio se relata luego en el romance «Ya se parte D. Rodrigo / que de Bivar se apellida» publicado por Sepúlveda en su *Cancionero de Romances*, a partir de la edición de hacia 1550 y sucesivas, rehecho después por Escobar en el que comienza «Celebradas ya las bodas», en su *Historia y Romancero del Cid*, a partir de la edición de 1605 y sucesivas. Estas versiones son, pues, tardías en relación con el pliego de Lora.

El desafío que Lora pone en boca del moro es de índole personal; el combate singular se establece en lo que dice: «Si te temes de mis gentes / bien lexos están de aquí» (est. 12). El glosador interpretaba el romance como una aventura entre los dos enemigos: el conquistador de la ciudad y el que la había perdido.

El problema que representa la actitud del Cid para con su hija, que en el romance está resuelto con economía de medios, en Lora se extiende ofreciendo las explicaciones que el Cid indica a su hija sobre lo que tiene que hacer, para retener al moro. En este punto Lora desarrolló el asunto lo mismo que luego el romancero moderno ampliaría este episodio. Así, Lora hace que el Cid explique a su hija cómo debe comportarse:

*Vuestra gracia y hermosa  
oy cumple que la mostréis;  
fingiréis desemboltura  
del amor e su dulçura,  
sabiamente os quexaréis... (est. 14)  
Fingiréis tenerle fe  
mostrándole mil favores  
porque más crédito os dé...  
... no ternéis respuesta seca,  
mas sabrosa e agraciada;  
load su casa de Meca... (est. 16)*

La hija no sabía de esto, pero atiende el ruego del padre:

*Pues la dama que no avía  
al moro jamás oído,  
que responder no sabía,  
solamente conocía  
qu'era su padre servido (est. 17)*

Por eso ella «forçará su natural» (est. 18) creciendo su valor para lograrlo. El resultado es la belleza con que la situación enciende a la doncella:

*colorada como rosa,  
más angélica que humana  
con una vista amorosa (est. 17)*

El padre se da cuenta de que esto resulta indigno:

*... e porque vuestras no dignas  
palabras enciendan ascua  
en las entrañas malinas... (est. 14)*

Pero el fin justifica los medios: «Por lo mucho que nos va / con saber dissimula» (est. 15)<sup>26</sup>.

Comparando con los textos unánimes del romance, cabe pensar que las versiones antiguas que estudiamos, pudieron haber reducido estos elementos de las versiones modernas; si lo hizo Lora para acomodar el romance a la glosa, Nucio lo seguiría, aunque dejase planteadas estas cuestiones, que, como dice Bénichou: «Han molestado, pues, a los transmisores a la vez el atrevimiento y la falsedad de la hija del Cid» [idem 146]. Pero el romance no ha de ser lógico, sino dinámico: tiene que arrastrar el sentido, no convencer.

En el romance el diálogo, tan exacto en proporciones, queda impreciso; su significación irónica lo convierte en un alado juego de palabras que llega a beneficiarse de la ambigüedad. Pero Lora considera que el moro es capaz de enamorarse, pues ella:

*Mostró tanta perfición  
en su razonar fingido  
que'l pagano coraçón,  
de enamorada passión  
a la hora fue vencido (est. 21)*

Y la propuesta que le hace el moro de llevársela consigo a otros reinos, es firme y recta, como de buen caballero, pero la llegada del Cid corta el propósito; y después de quejarse a la Fortuna, le dice a ella:

*(...) nuestro bien se seca  
como rosa con la elada  
y en nuevo pesar se trueca... (est. 25)*

y le propone volver a encontrarse con ella.

Vemos, pues, que en ese aspecto Lora insiste en interpretar este romance como morisco al otorgar tal condición al rey moro; y con esto oriente la clasificación de Nucio, que pudo tomar de este texto la base del suyo.

La cuestión de la carrera aparece también planteada en la glosa de Lora: ¿Por qué no alcanza Baviuca a la yegua? No es el caso de que estuviese cansado, como ocurre en los romances de Sepúlveda y Escobar en que el Cid persigue a Búcar después de una gran batalla. En este caso Lora explica:

*Y como a nuestro entender  
no es nacido quien no erró,  
y más el de más saber,  
el Cid en tal menester  
sin espuelas cavalgó... (est. 27)*

<sup>24</sup> A. D. Deyermond, *Epic Poetry and the Clergy: Studies on the Mocedades de Rodrigo*, Londres, Tamesis, 1969, edición del poema, vs. 578-601, págs. 251-252.

<sup>25</sup> Idem, págs. 105-115, en especial nota 90.

<sup>26</sup> El episodio, con el texto ampliado, de la hija con el padre reaparece en el romancero moderno, sobre todo entre los sefardíes, Andalucía y otros lugares, y Portugal. Por de pronto, en la *Comedia*, de 1603, se indica que las palabras que diga la dama «Las palabras sean pocas —y a-que-has de amor tocadas» (o como se recoge en las versiones modernas «las palabras sean pocas —de amores sean tocadas» [I, n. 25, P. Bénichou, *Creación poética...*, 145-149; n. 17, D. Catalán, *Siete siglos de romancero...*, 154 y 184-185]; y añade ella en las versiones modernas: «¿Cómo lo haré, mi padre / que de amor no entiendo nada?»)

La versión del romance no da explicación y le basta con la deportiva carrera, que dio lugar a la expresión que recoge el Refranero de Correas<sup>27</sup>.

Lora prescinde de aquí en adelante de los pormenores de la carrera que ofrece el CR. No parece que sea por cuestión de espacio pues, para completar el pliego, le sobró el hueco de dos estrofas que hubo de rellenar con una canción de poco valor. Sin embargo, después de insistir en la condición caballeresca del moro, no puede menos que comentar de algún modo lo que fue huida del combate.

*Olvidado aquel honor  
de los buenos claro espejo,  
el pagano en tal furor,  
con las que hiere mejor,  
son las armas del conejo (est. 30)*

Esta mención sustituye a los versos 61-66 del CR, y añade otros datos informativos por lo que Lora demuestra conocer los lugares:

*Que quando desembarcó  
una armada muy luzida  
bien a punto la dexó  
en el Grao donde halló,  
otra de nuevo venida... (est. 31)*

Y otra vez Lora reduce el romance, pues no aparecen los versos 76-79, sustituidos por la explicación de la ira del Cid:

*no fue león desatado  
ni más encendida fragua  
que su corazón airado (est. 32)*

El romance sólo trae la mención de que el Cid le arroja la lanza, pero Lora en su glosa muestra conocer la tradición cronística al declarar:

*[...] al moro la lança dio  
por el espalda e passó  
la mitad de la otra parte... (est. 34)*

Y, para completar el pliego, Lora escribió una canción en loor del Cid en la que destacó la mención de que sus obras (de acción guerrera, claro es):

*fueron tales, sin dudar,  
que mereció su valer  
dar al mundo qué leer,  
y a vos, la gloria sin par.*

Para Lora las hazañas del Cid son propias para la lectura y no para otro orden de difusión literaria; sin embargo, los versos que se glosan se sitúan en el otro campo de la Literatura oral que pasa a ser escrita por el proceso de esta creación poética.

Tales han sido los comentarios del primero de los autores que pasó el romance a la imprenta. La labor del glosador representa como un primer paso hacia una consideración crítica del romance, a mitad camino entre la creación y la recreación, la noticia del texto y su comentario; conviene, pues, contar con este punto de vista inicial sobre la pieza poética.

## 2.9.1. MILA Y FONTANALS

Consideramos que Manuel Milá y Fontanals es el primer crítico que en España (1874) planteó con

un mayor número de datos la cuestión de la épica medieval, recogiendo al mismo tiempo la bibliografía de los autores procedentes de España y de fuera. Su erudito tratado *De la poesía heroico-popular castellana* [I. n. 17] reunió los poemas épicos y los romances conjuntamente considerándolos como «epopeyas» y romances largos (juglarescos) y cortos (populares); el asunto de los romances procede, según Milá, de los antiguos asuntos tradicionales, los históricos y los ajenos, indeterminados. Del gran número de datos contenidos en esta obra, el estudio de nuestro romance es sólo una pieza de su conjunto; aparece tratado en la parte del estudio del Cid, que fue quien en nuestra historia reunió un mayor «número de tradiciones poéticas»; con razón señala que Zurita había notado que «el vulgo fue siempre añadiendo a sus hechos muy señaladas cosas que fuesen de admiración en sus cantares» [Idem, 296]. Nuestro romance está en el grupo de la toma de Valencia y de los Condes de Carrión con el número 22 y de la clase I, «popular» sin «resabio juglaresco artístico ni erudito» pudiendo estar corregido pero no transformado ([Idem, 583]). Establece la comparación entre los versos 53-82 con el *Poema del Cid* (2418-2437), relativos a la huida del rey moro, notando ya que la *Crónica General* trae la persecución sin la muerte, con la huida en una nave dejando el moro la espada Tizón. Milá pone en relación la parte de la imprecación del rey moro a Valencia con la elegía árabe contenida en la *Crónica General*<sup>28</sup>; relaciona esta parte con un romance que el propio Milá recogió del folklore catalán<sup>29</sup>, al que considera derivado del anterior y al que da entidad propia.

El romance le parece a Milá «muy bello y muy popular» [Idem, 375], pero está dudoso de su antigüedad, pues, en cuanto al juicio de Lora, dice que cuando «lo glosó hacia 1530, le calificaba, ignoramos conforme a qué criterio del más viejo que había oído» [Idem, 365]; y luego remacha más observando lo siguiente: «no comprendemos cómo Dozy lo insertó (a lo menos en su primera edición) en medio de su narración histórica». A lo más admite —inexplicablemente— que el asonante en *-á* del *Poema* se convirtiese en *-á-a*. Le parece que el «autor del romance» tuvo noticia de la mencionada elegía árabe de la *Crónica General*, acaso «vio la *Particular*» (que no se refiere a Tizón).

La opinión de Milá es cauta; sin negar la popularidad de la pieza, insinúa «comparaciones» con el *Poema del Cid*; se abre más hacia la presencia de un influjo árabe; la desconfianza hacia la calificación de *viejo* es de orden general. El problema de la antigüedad de cualquier romance le parece insoluble porque son obras que han ido remozando su lenguaje; «Aunque es verdad que algunos de estos documentos (como la glosa de Lora) califican el romance de *viejo*, esta calificación es harto indeterminada.» Y esto lo afirma porque «por lo común sólo se conoce con seguridad completa el mínimo de su antigüedad que es el del primer documento que se le nom-

<sup>27</sup> *La Comedia* de 1603 recoge este descuido del Cid: «Mal obiesse cavallero / que sin espuelas cavalga». No puede saberse si una expresión parecida estuvo en otras versiones, pero no es necesaria la explicación racional al lado de la evocación de la velocidad de la carrera.

<sup>28</sup> Es más, la parte de la exclamación le parece de origen árabe sin que deje de ser al mismo tiempo un romance popular (sólo admite en este grupo a los de Abenámar, Alhama y Moraima) [Idem, pág. 583].

<sup>29</sup> Puede encontrarse en Menéndez Pelayo [n. 17, VIII, 285, núm. 129]: «—Oh Valencia, oh Valencia / oh Valencia valenciana.»

bra». [Idem, 584] y llega a la conclusión de que «todos los romances viejos conservados [...] en su actual forma [Milá lo indica en cursiva para que resalte] pues de ésta se trata, pertenecen al siglo XV o al XVI» [Idem, 584-584]. Con la dificultad de ser sólo un caso entre muchos, nuestro romance se fija así en esta clasificación y estudio general.

## 2.9.2. C. MICHAËLIS DE VASCONCELLOS

En 1892, Carolina Michaëlis de Vasconcellos escribió el primer gran estudio sobre nuestro romance<sup>30</sup>. Tanto por el número de datos que reunió, como por su extensión, este estudio representó el primer planteamiento de los problemas que origina el romance. El punto de partida fue el de la «poesía popular». Según este concepto, entendía que la poesía popular se basa en la realidad, que es por sí misma más «romántica» que la ficción; pero esto no significa que la poesía popular sea estrictamente histórica, sino que lo que recoge de la realidad adopta un aire de saga. El romance del rey moro que perdió a Valencia es aparentemente histórico y se ha tenido por popular; Wolf, Dozy y Durán lo consideraron obra primitiva y C. Michaëlis lo sitúa en el primer grupo de su clasificación del Romancero, o sea, en el de primitivo-tradicional, puesto que reúne textos antiguos que lo acercan a su primer estado con una persistencia en la tradición oral actual; C. Michaëlis, pues, recoge tanto textos de una como de otra clase. El romance primitivo pone de manifiesto que no es una obra simple. Así dice que «esta comparación (entre los de la tradición impresa y las orales) mostrará quizá que los romances no son, como algunos concedores sobresalientes de los mismos han intentado mostrar, fragmentos desprendidos o independizados de los grandes poemas histórico-literarios, en trance de disolución de tanto contarlos, sino que han crecido poco a poco de pequeños trozos de motivos épicos o líricos sueltos que surgían libre y espontáneamente del momento, de la ocasión y del hecho. Otros salieron de la memoria del pueblo, restos y fruto de cuentos en prosa y de sagas de héroes»<sup>31</sup>. Atendiendo a este planteamiento teórico, C. Michaëlis establece, en el estado de los textos que estudiamos, las escenas sin sucesión de actos, a las que da los siguientes títulos convencionales:

- I.—Romance del Rey moro que perdió a Valencia.
- II.—Romance del rey moro atraicionado.
- III.—Romance de la huida del Rey Búcar.

Los títulos I y III proceden de romances históricos muy reformados y el II es de base ficticia, en el que aparece mezclada doña Urraca, la hermana de Sancho II, conocida en el círculo del Cid. El título I puede que fuese de origen árabe o de algún moro latinado. Los tres títulos pudieron cantarse sueltos y también reunidos y soldarse en el romance estudiado.

C. Michaëlis recogió un gran número de datos (puede decirse que poco se añadió luego) y los combinó con el prejuicio de perseguir los romances preexistentes en el fondo de la pieza, y de su interpretación, tomando como base la cercanía de los hechos y la poesía. El entrelazamiento entre el romancero viejo conservado en los textos y la tradición oral moderna, se aplica en el sentido indicado tratando de salvar el espacio entre las formas primitivas y las

más antiguas conservadas. Independientemente de su teoría, el gran número de datos eruditos que reunió y su aplicación concreta al estudio del romance en cuestión, abrieron camino para otras interpretaciones.

## 2.9.3. MENENDEZ PELAYO

Menéndez Pelayo [I, n. 17, *Poetas líricos...*, VI, 314-324] estima que nuestra pieza es «el romance más bello y sin duda más popular y antiguo de todos los concernientes al Cid» [Idem, 314]. Propiamente su labor es de recopilación, añadiendo nuevos datos, de las opiniones de Milá (al que no sigue en el intento de que pudiera relacionarse con el *Poema*, sino que le parece un romance «suelto» dentro del ciclo histórico del Cid) y de C. Michaëlis (cuya exposición resume diciendo que considera el romance como primitivo e independiente de los cantares de gesta y análogo a los fronterizos). En el caso concreto de nuestro romance, considerando los factores en juego, Menéndez Pelayo se inclina por negar que hubiese existido relación entre el Cantar y el romance, y concluye que este «es, a nuestro juicio, un producto del siglo XV, completamente original y esporádico» [Idem, 316]. No obstante, Menéndez Pelayo señala, como hizo Milá, que en el texto impreso por Ocampo de la *Crónica General*, el moro no resulta muerto, sino herido y logra huir en una nave mientras que el Cid se apodera de la espada Tizón; y Menéndez Pelayo, ante estos nuevos datos de la *Crónica General*, añade: «aun aquí la imitación del romancerista, si la hubo, fue libérrima». [I, n. 17, VI, 316].

## 2.9.4. MENENDEZ PIDAL

Menéndez Pidal trató del romance con evidente predilección dentro del curso de su *Romancero Hispánico* [I, n. 17, I, 226-229]. Era un caso manifiesto en que, a su juicio, se podía estudiar la relación entre un romance viejo y su fuente épica; en este caso Pidal trata de encontrar el enlace a través de la tradición épica, que supone un entramado de relaciones, muy difícil de establecer. No es el *Poema del Cid* según Pedro Abad la obra que pudo estar en el fondo del origen del romance, sino otro texto relacionado, de algún modo, con el mismo. El romance dice con acierto «es un poemita de acción completa». Para Pidal la idea que traba la unidad del romance es el «episodio heroico-cómico del primitivo *Mío Cid*». El sentido que hay que dar al adjetivo «primitivo» lo precisó en uno de sus últimos artículos en el que indica la existencia de dos poetas en el *Poema* del manuscrito de Pedro Abad: el de San Esteban de Gormaz y el de Medinaceli. El primero habría mantenido el carácter primitivo, y el segundo sería el refundidor que aumentó el valor ficticio de la obra. Y en esta labor del poeta de Medinaceli sobre el de San Esteban, estima Pidal que estaría la rectificación que hizo que el Cid matase a Búcar con el propósito de enaltecer (superflua-mente) la hazaña del héroe, pero deteriora el efecto cómico del diálogo<sup>32</sup>. Sin embargo, aún admitiendo

<sup>30</sup> C. Michaëlis de Vasconcellos, *Romanzenstudien I*, artículo citado, págs. 40-89.

<sup>31</sup> Idem, pág. 42.

<sup>32</sup> Ramón Menéndez Pidal, *Dos poetas en el «Cantar de Mío Cid»* [1961] *En torno al Poema del Cid*, Madrid, Edhasa, 1970, pág. 169.

que esto hubiera sido posible, quedan las observaciones citadas [II, 2.7.b] que ponen de manifiesto que la ironía se ha desplazado en cuanto a su aplicación poética, y no ocurre sobre un fondo épico, sino épico-lírico. El romance, sigue diciendo Pidal, en el romancero hispánico deriva «a través de las refundiciones ulteriores que reflejan las Crónicas de los siglos XIII y XIV»; en la crónica de 1344, Búcar escapa en un barco y sólo es herido por el Cid. También el mensajero del rey al Cid en su mensaje amenaza al héroe, su mujer y sus hijas. Menéndez Pidal tiene que reconocer que «no podemos saber qué modificaciones contendría la gesta del XIV, útiles para explicar totalmente el romance». Y así supone un proceso de simplificación en el que el episodio pierde «todo carácter épico para tomar aspecto enteramente novelesco»; y en este punto (de manera diferente a la explicación de los dos poetas del Cid) deduce la existencia de una gesta tardía que contendría los tres temas que identificamos en el romance. Menéndez Pidal estima verosímil pensar en la «intervención de un juglar de gesta, que a la vez que trasmite la tradición épica, trabaja en simplificar los episodios más famosos, para hacerlos más conformes con el gusto épico-lírico triunfante»; y que sobre esta forma inicial hubo de establecerse la función poética de la tradición oral.

#### 2.9.5. D. CATALAN

Por su parte, D. Catalán [I, n. 17. *Siete siglos de Romancero...*, 139] cree que el *Poema del Cid* pudo ser refundido en el siglo XIII, pero que de lo que hubiese ocurrido en el XIV hay poca información. El testimonio de las Crónicas permite ilustrar el proceso de las modificaciones: así una *Estoria del Cid*, atribuida a un Abenalfarax, recogió una prosificación de una *Refundición del mio Cid*, que pasó a su vez a otras Crónicas. Estos textos presentan el reto y huida de Búcar en forma semejante<sup>33</sup>. En este caso se han incorporado algunas situaciones relacionadas con el romance con más precisión que lo hizo Menéndez Pelayo; el mensajero del rey amenaza al Cid y a los suyos; la carrera de los caballos resulta manifiesta (pero no son caballo y yegua) y el rey moro (que es Búcar) no muere, sino que escapa herido. Otro texto cronístico, escrito hacia 1460 por un judío de Toledo, da aún más fuerza narrativa al relato de la carrera entre los caballos<sup>34</sup>.

Los factores reunidos no permiten resolver (y aún el mismo D. Catalán duda de que esto sea posible [Idem, 143]) el problema de enlace entre la tradición épica (constituida por el *Poema* conocido y las Crónicas concurrentes que testimonian los hechos relacionables) y el romance, en cuanto que este posee su propia tradición (que conocemos por los textos sobrevivientes). La lista de coincidencias y diferencias resulta así un tanto aleatoria, y la consideración de unas y otras varía según el punto de vista con que se trata el asunto. Las dos posturas ante el conjunto de datos entran en juego: evolución y mutación. D. Catalán estima que, reuniendo todos estos datos, la adaptación de la tradición épica a la del romance «exige una mutación estilística tan profunda que resulta difícil pensar en una paulatina conversión del episodio épico en poema romancesco» [Idem, 145]. Su opinión es que el romance podía considerarse en la segunda mitad del siglo XV como tradicional y pudiera remontar a la primera mitad y aún al siglo anterior.

#### 2.9.6. DI STEFANO

Por otra parte, el crítico italiano Giuseppe Di Stefano [I, n. 17. antología *El Romancero*, con bibliografía en pág. 87, nota 104] ha estudiado detenidamente este romance y, después de reunir los datos generales ya expuestos, su opinión es que en la pieza se manifiestan los tres núcleos del argumento, que son los mismos que indicó C. Michaëlis y que antes expuse. La conducta del moro le parece en relación con el tipo de soldado fanfarrón, interpretando el primer tema como una balandronada, seguida de su papel como enamorado y terminada con la huida ante el peligro. Esta clase de lectura le parece, sin embargo, «demasiado simplificada». Basándose en el distinto carácter de los tres temas, Di Stefano pone de relieve que el primero (el moro frente a Valencia) y el tercero (la huida), son los que aparecen de algún modo en relación con la tradición épica o cronística, y que el segundo es el innovador (o carece de precedentes inmediatos y mediatos). Este moro galanteador le parece que recoge las características del caballero moro del romance morisco; esto es propio de la interpretación que transforma el moro enemigo en el moro merecedor del trato de igual a igual con el cristiano sobre la base de su consideración como caballero moro del romance morisco; esto es propio de la se enamora como cristiano y use el mismo lenguaje amoroso<sup>35</sup>. En este caso se habría aplicado a un «rey» moro de la Valencia del Cid, que en la cronología histórica se encuentra situado alrededor de 1094, la misma condición que a los personajes granadinos de la última parte del período nazarí del Andalus. Y, por otra parte, el Cid habría sido tratado, a su vez, como un alcalde de la frontera en la época final de la Reconquista. Este segundo tema habría sido «inventado» (o, por lo menos, tratado con materiales de

<sup>33</sup> He aquí algunos fragmentos de los mismos, según el texto de D. Catalán [idem, 141-142]. Proceden de una *Interpolación* a la *Primera Crónica General*: «Et ellos en esto hablando, dixieron al Cid como un mensajero del rey Búcar estava a la puerta del alcázar, que querie hablar con él. Et este moro auie nombre Xeme de Algezira...: «Sennor Cid Campeador, el rey Búcar de Marruecos mi señor me enbia a ti, e dizete quel tienes grant tuerto en tener Valencia, que fue de sus avuelos, et que desbarateste al rey lunes su hermano; et agora es venido con XXIX reyes por vengar a su hermano, et por cobrar Valencia pesando a ti et a quantos christianos contigo son. Pero con todo esto dixome que, porque él oyo dezir que tú eres omne entendudo et sabio, que te quiere fazer tanto quel dexes a Valencia con todo si término [...]. Et si esto non quisieres fazer, que te conbrará Valencia, et que prenderá a ti et a tu muger et a tus fijas [...]. Et yendo en alcance, el Cid vio al rey Búcar, et endereçó a él por le ferir del espada. Et el rey moro, quando lo vio, conoció el muy bien, et bolvió las espaldas et comenzó a fuir contra la mar, et el Cid en pos él aviendo muy grant sabor de lo alcanzar. Mas el rey moro traie muy buen caballo, et ivasle alongando, que le non podie alcanzar. Et el Cid acoitando a Bavieca, que esse día mucho auie trabajado, ival llegando a las espaldas; así que quando fue muy cerca de las naves, el Cid vio quel non podie alcanzar, et lançó el espada et diol en las espaldas. Et el rey moro, ferido, metiósse en las naves. Et el Cid descendió, et tomó su espada et la del moro; et esta fue a la que él puso nombre Tizón.»

<sup>34</sup> Este texto procede de un *arreglo toledano* de la segunda redacción de la Crónica de 1344, según D. Catalán [idem, 143]: «... pero tan ligero e tan folgado era el cavallo del rrey Búcar, que le non podía el Cid alcanzar, por el grand espacio que le de primero levava. Mas el Cid, como quiera que su caballo Bavieca andava de la batalla muy cansado, aquejólo el Cid quanto pudo, de guisa que allegava ya el rostro de Bavieca acerca de las ancas del cavallo del rrey Búcar. Pero como el mar era ya cerca, se lançó dentro, de guisa que se acogió en un punto. Et como el Cid vido que se le iba para el agua e que le non podie ante alcanzar a ferir con la espada, arrojéla muy de rrezio, e fuele ferir por las espaldas de una muy mala ferida. Et el rrey Búcar, así ferido, se acogió a vn batel que falló presto. Et el Cid descendió por su espada.»

<sup>35</sup> Véase mi libro *El Abencerraje y la hermosa Jarifa. Cuatro textos y su estudio*. Madrid, Publicaciones de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 1957.

ficción), mientras que el primero y el tercero seguirían en relación con los materiales primitivos, convenientemente actualizados dentro de la unidad poética de la pieza. Recuértese además lo dicho en II, 2.1. sobre la situación de este romance en el conjunto de *CR*. Reuniendo estos datos, Di Stefano data el romance hacia el último cuarto del siglo XV.

### 2.9.7. PAUL BENICHO

Otro crítico, Paul Bénichou [I, n. 25, 125-159] estima que el tema del diálogo amoroso resulta sustancial y es el centro de la acción. Comparando los datos que hemos reunido, le parece que en el romance «una acción de fantasía, con una estratagema amorosa y detalles fantásticos, invade y transforma el sobrio episodio tradicional. Entre el relato épico y el cuento sorprendente y sabroso que lo sustituye en el romance, la distancia es inmensa» [Idem, 132]. La tradición posterior sostuvo esta parte del diálogo empobreciendo y llegando a anular la inicial y la final; Bénichou estudia con detenimiento los testimonios de esta tradición oral moderna, que están fuera de nuestro intento. El punto de partida del romance pudo haber sido una «composición juglaresca, a base de recuerdos y tradiciones textuales o no» [Idem, 131].

### 3.1. *El romance del rey moro que perdió a Valencia y el Romancero*

Para terminar con el estudio de este romance, señalaré su importancia en el orden pedagógico para una ilustración del estudio del Romancero.

Hemos visto converger, en el caso de los críticos y estudiosos del género, en torno del romance, los problemas que se plantean en una relación entre los poemas épicos medievales y el Romancero. En este caso no se prueba de una manera indudable esta relación, o, en todo caso, la transformación es de tal naturaleza que varía por completo la condición poética de ambos grupos genéricos. El romance modifica sustancialmente la condición del poema épico, sin que exista ninguna tendencia por revalidar la obra heroica o por rectificar con las Crónicas las deformaciones (si las hubo) históricas; y, una vez asegurado el texto, la línea impresa mantuvo una versión relativamente coherente en sus varias apariciones.

El romance es obra anónima por naturaleza en su manifestación *vieja*; podemos conocer el nombre de un glosador (Francisco de Lora), pero no el del autor del romance. Cuando existe una imitación del romance viejo, con el asunto que pudo ser el mismo, entonces sí que se conoce (Lorenzo de Sepúlveda). Así este romance del Rey moro de Valencia resulta ejemplar para la caracterización del romancero viejo; de acuerdo con la clasificación de Menéndez Pidal, representa, en cuanto a los dos textos que fueron la base del estudio, la *tradición aédica*, que mantiene la unidad poética original, mientras que la mayor parte de los textos orales modernos ofrecen sólo versiones relativamente bien conservadas por la vía folklórica, las más de ellas parciales y derivadas.

La difusión de este romance se vio asegurada sobre todo hacia 1550 al incorporarse al *Cancionero de Romances* como una pieza que se juzgó adecuada al propósito de Martín Nucio, el editor del Romancero como grupo poético. Esta versión (*vulgata*, se la ha llamado) representa una corriente del gusto literario que había puesto de moda la materia medieval, sobre

todo desde la publicación de la *Crónica* de Ocampo en 1541; la mencionada imitación de Sepúlveda ofrece un testimonio de lo que pudo ser una versión imitativa del que parece es el asunto paralelo en la materia cronística, establecida por un escritor con una clara conciencia de su trabajo. Pero por entonces el romance viejo ya se conocía, como lo muestra el pliego del glosador Francisco de Lora que puede hacerse retroceder, en sus precedentes ediciones, hasta las primeras décadas del siglo. Sin embargo, los críticos estiman que el romance, cuando se imprimió en la glosa, ya había obtenido un alto grado de difusión. En principio todos están de acuerdo en que la primera manifestación del romance es medieval, pero varía la opinión sobre el siglo en que pudiera haber aparecido: el originario romance del rey moro de Valencia pudo o ser suma de otros primitivos, o ser él mismo una pieza primitiva, o haber resultado de una acomodación juglaresca hecha con episodios de poemas del Cid, primitivos o tardíos respecto del manuscrito de Pedro Abad; o ser repoetización de Crónicas. Esto en cuanto a los que quieren darle un énfasis histórico acentuando la importancia del Cid, pues los que prefieren situar el eje poético de la acción en el moro, lo entienden como una pieza morisca de la segunda mitad del siglo XV.

Cuando aparece el romance en *P* y luego en *CR* tiene una constitución completa y como tal se ha de tratar; en estos textos el romance resulta representativo del Romancero en tanto grupo poético: a) por su forma y extensión; b) por el carácter fragmentario de su contenido; c) por su peculiar condición épico-lírica, pues tratándose de uno de los romances en que mejor cabe establecer una posible relación con el pasado medieval épico-cronístico, sin embargo en su desarrollo se abre paso a un planteamiento «novelresco» de carácter amoroso, o sea lírico, aunque condicionado por su significación irónica; d) por la manera de tratar al Cid lejos del prestigio de la medida heroica y más en consonancia con un noble que juega tretas al enemigo y que da muestras de saña y de violencia; y en relación con esto que se perpetúa el error de llamar Urraca a una hija del Cid demostrando un alejamiento cada vez mayor de la noticia épica; e) por la consideración del rey moro, galanteador improvisado y brillante corredor; f) por la tensión que adquieren los motivos de la acción, resueltos en un plano aventurero.

El romance es un ejemplo de lo que he llamado la «familiaridad» del público español en relación con sus héroes del Romancero: recuérdese que puse como epígrafe introductor de este comentario lo que escribió Juan de Escobar en la dedicatoria de su *Romancero del Cid* en 1605: no había en la España de entonces quien no supiera los hechos maravillosos del Cid. Cuando el héroe ha obtenido este grado de popularidad, se ha convertido en personaje del Romancero, y como tal gravita dentro de las fuerzas poéticas que mantienen la cohesión del romance. Son ya hechos maravillosos, y su historicidad y aun su verosimilitud se van desvaneciendo en favor de un trato exclusivamente literario. Y esto pudo haber ocurrido desde el mismo origen del romance: los textos que en este caso han llegado a la salvación de la imprenta, puede que no sean los mejores, pero mantuvieron el romance en una entidad poética relativamente completa. La difusión por la tradición oral podía proceder de la vía folklórica, impenetrable, o de los textos impresos que podían actuar como reguladores; téngase en cuenta que Sepúlveda estima que sus romances de imitación podían cantarse como los

otros «mentirosos» (hemos de suponer que quiso decir que no se atenían a fuentes manifiestas). De todas maneras el romance estuvo presente en la tradición oral y ha llegado su testimonio hasta nuestros días. Para los efectos poéticos, nuestro comentario se ha realizado sobre los textos más antiguos de que hemos dispuesto, cuyas características estilísticas han convenido con las que hemos indicado en términos generales para el Romancero más cercano a su origen medieval. En este caso hemos podido ver el esfuerzo de los críticos por situar la pieza dentro de sus teorías sobre la literatura en relación con la historia del romance. Por una parte, el romance, considerado por sí mismo, nos ha dado esta base de conocimientos previa, que nos ha permitido luego estudiar los problemas históricos: a) hacia el origen medieval, que ha sido el que pretendíamos estudiar; b) hacia su perduración posterior, que sólo hemos considerado parcialmente en lo que podía servir para el caso anterior.

El uso pedagógico de lo que he expuesto, depende, como decía al principio, del grado de conocimiento de los estudiantes y debe establecerse de manera que, sobre la percepción poética del romance, se vayan reconociendo los distintos planos del conocimiento crítico.

### 3.2. *El texto arquetípico*

Para cerrar este trabajo estableceré una propuesta de lectura en la lengua actual que pudiera valer para presentar un texto arquetípico del romance. Me he valido de toda especie de variantes, tanto de las versiones impresas como de las orales; en otra letra indico las adiciones hechas al texto *vulgata* del siglo XVI. He reunido en el grado máximo las tensiones poéticas implícitas en el romance, en tanto que estas pudieran hallarse en su sentido originario. Esta propuesta no tiene otro valor que servir de contraste con las existentes, y nunca existió como tal creación poética. Sin embargo, puede resultar útil como punto de partida para el caso de un auditorio que no tenga una formación literaria específica y también en el caso de que no haya que establecer un criterio de fidelidad filológica en su difusión.

#### ROMANCE DEL REY MORO QUE PERDIO A VALENCIA

*Helo, helo por do viene  
el moro por la calzada,  
caballero a la jineta,  
encima una yegua baya,  
borcegules marroquíes  
y espuela de oro calzada,  
una adarga ante los pechos  
y en su mano una azagaya.*

*Mirando estaba a Valencia  
como está tan bien cercada:  
—¡Oh Valencia, oh Valencia,  
de mal fuego seas quemada!  
Primero fuiste de moros  
que de cristianos ganada;  
si la lanza no me miente,  
a moros serás tornada.*

*Aquel perro de aquel Cid  
prenderélo por la barba;  
su mujer doña Jimena  
será de mi cautivada.*

*Y su hija Urraca Hernando  
será la mi enamorada;  
después de yo harto de ella,  
la entregaré a mi compañía.*

*El buen Cid no está tan lejos,  
que todo bien lo escuchava:*

*—Venid vos acá, mi hija,  
la mi hija doña Urraca.*

*Dejad las ropas continuas  
y vestid ropas de Pascua:  
aquel moro hi de perro  
detenémelo en palabras,  
mientras yo ensillo a Bavioca  
y me ciño la mi espada.*

*—¿Cómo, padre, yo lo haré,  
si de amores no sé nada?*

*—Las palabras sean pocas,  
y de amores bien tocadas.  
La doncella, muy hermosa,  
se paró a una ventana.*

*El moro, desde la vido,  
de esta suerte le hablara:*

*—Alá te guarde, señora,  
mi señora doña Urraca.*

*—Así haga a vos, señor,  
buena sea vuestra llegada;  
siete años ha, rey, siete,  
que soy vuestra enamorada.*

*Otros tanto ha, señora,  
que os tengo dentro del alma.*

*Ellos estando en aquesto,  
el buen Cid que se asomaba:*

*—Adiós, adiós, mi señora,  
la mi linda enamorada;  
no vos dé pena, señora,  
no vos dé pena, mi alma,*

*que si bien corre Bavioca,  
mi yegua vuela sin alas.  
Do la yegua pone el pie,  
Bavioca pone la pata.*

*Allí hablara el caballo,  
bien oiréis lo que hablaba:*

*—Reventar debía la madre  
que a su hijo no esperaba.*

*Siete vueltas la rodea,  
alrededor de una fara.*

*Si el caballo bien corría,  
la yegua mejor volaba.*

*La yegua, que era ligera,  
muy adelante pasaba,  
hasta llegar cabe un río  
adonde una barca estaba.*

*El moro, desde la vido,  
con ella bien [que] se holgaba:  
grandes gritos da al barquero  
que le allegase la barca.*

*El barquero es diligente,  
túvosela aparejada.*

*Embarcó muy presto en ella,  
que no se detuvo nada.*

*Estando el moro embarcado,  
el buen Cid que llegó al agua,  
y por ver al moro en salvo  
de tristeza reventaba:*

*más, con la furia que tiene  
una lanza le arrojaba,  
y dijo: —¡Recoged, mi yerno,  
arrecogedme esa lanza,  
que quizá tiempo vendrá  
que os será bien demandada!*



# EXPERIENCIAS



# Seminarios didácticos



● Nuestra sección de *experiencias* incluye esta vez una serie de trabajos unidos por el denominador común del tema *seminarios didácticos*. Algunos de ellos constituyen planteamientos teóricos y orientaciones que invitan a desarrollos prácticos y otros describen experiencias propiamente dichas.

● El trabajo en equipo de profesores en el seno de *seminarios didácticos* o *departamentos* es una exigencia universalmente aceptada desde cualquier perspectiva renovadora de la actividad educativa. El tema se plantea cada vez con más énfasis en la vida diaria de nuestros Centros de Bachillerato, y está expresamente recogido en las normas legales que afectan a los Institutos y a los Centros no estatales.

● Los trabajos de *programación* de la materia por el seminario didáctico posibilitan una acción educativa más eficaz, merced a la reflexión sistemática y coordinada sobre objetivos, métodos y criterios de evaluación. El estudio de los resultados obtenidos permite, asimismo, adaptar la acción docente a las necesidades específicas de los alumnos. En este contexto es posible la reorientación continua del programa y el perfeccionamiento profesional de los miembros del seminario.

● La preparación de *actividades extraescolares* integradas en el proceso educativo y la puesta en práctica de *planteamientos interdisciplinares* en colaboración con otros seminarios, constituyen también interesantes campos de actuación de los seminarios didácticos en orden a conseguir una educación integral y renovada.

● Programas de *actualización científica* y *trabajos de investigación* referidos al entorno del Centro son posibles, por otra parte, en el seno del Seminario. En este ámbito adquiere especial significado el papel orientador y animador del Jefe del mismo.

● Para la adecuada realización de todas estas posibilidades habrá que partir de presupuestos estructurales que no siempre se dan en nuestros Centros, especialmente en el orden de los medios materiales. En cualquier caso, es indiscutible que los Seminarios didácticos, aparte de sus virtualidades para la mejora de la calidad de la enseñanza, representan un *canal de participación* del profesorado en la gestión del Centro realmente insustituible.

● Algo de todo esto hay en los ocho trabajos que aparecen en las páginas siguientes y que, lejos de cualquier intención adoctrinadora, quieren contribuir sinceramente a sensibilizarnos a todos en el tema. Planteado éste, queda abierta la puerta para, en próximos números, continuar la publicación de *experiencias* a nivel de seminario que puedan resultar ilustrativas para los lectores de *Revista de Bachillerato*.