

El romancero artificioso y erudito en la formación del ciclo sobre el Cerco de Zamora¹

Learned *romancero* in the development of the cycle
El Cerco de Zamora (The Siege of Zamora)

Alejandro HIGASHI

Universidad Autónoma Metropolitana - Iztapalapa

RESUMEN

Análisis en este trabajo la formación del ciclo sobre el Cerco de Zamora en el romancero desde los primeros testimonios conservados de forma individual hasta las primeras series de romances. Los resultados permiten matizar la idea sobre la disolución de los cantares épicos en el romancero y apuntan al papel de la imprenta en la formación de ciclos narrativos, así como a la influencia del romancero artístico y erudito en la construcción de romances episódicos (al estilo del *Romancero historiado* de Lucas Rodríguez). Estas nuevas formas de composición sugeridas por la imprenta parecen haber sido tan prestigiosas que incluso impactan a los cancioneros manuscritos de la segunda mitad del siglo XVI.

PALABRAS CLAVE: Romancero, Historia de la imprenta, Romancero artístico, Lucas Rodríguez, Siglo XVI.

ABSTRACT

I present in this article the formation of the cycle on the Siege of Zamora from the earliest surviving evidence individually to the first series of *romances*. The results allow us to review the hypothesis that the epic songs became the later ballads and point to the role of printing in the formation of narrative cycles, as well as the influence of artistic and scholarly ballads in building episodic romances (like Lucas Rodríguez's *Romancero historiado*). These new forms of composition seem to have been so prestigious that impact manuscript songbooks of the second half of the Sixteenth Century.

KEYWORDS: Spanish Ballad, History of printing, Artistic Ballad, Lucas Rodríguez, Sixteenth Century.

Recibido: 27/02/2016
Revisado: 09/05/2016
Aceptado: 30/06/2016

Hoy, tenemos bien identificadas las primeras vías de conservación documental del romance: sabemos que esta forma métrica muy pronto interesó en las cortes (aunque su presencia dista mucho de haber sido masiva en los cancioneros manuscritos del XV y XVI²); que rápidamente se adaptó a las modas cortesanas a través de la glosa, la continuación o la contrahechura³ (aunque no

¹ Este trabajo se enmarca en el proyecto *Cancionero, romancero e imprenta*, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (FFI2014-52266-P) y coordinado por Josep Lluís Martos como investigador principal.

² Como demuestra Virginie DUMANOIR, en *Le Romancero courtois, Jeux et enjeux poétiques des vieux romances castillans (1421-1547)*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 43 y 58.

³ GARVIN, Mario. *Scripta manent, hacia una edición crítica del romancero impreso (siglo XVI)*. Madrid - Frankfurt am Main: Iberoamericana - Vervuert, 2007, p. 31; también, por supuesto, ORDUNA, Germán. «La sección de romances en el *Cancionero general* (Valencia, 1511): recepción cortesana del romancero tradicional». En DEYERMOND, Alan y MACPHERSON, Ian (eds.). *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516. Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*. Liverpool: Liverpool University Press, 1989, p. 113-122.

por ello dejó de ser una expresión literaria menos acreditada⁴); también sabemos que el paulatino interés alcanzado en los salones cortesanos se irradió con éxito hacia otros grupos sociales hasta hacer del romance el núcleo de numerosos pliegos sueltos⁵. En un mercado editorial muy animado como Amberes⁶, Martín Nucio entregaría a su público un copilado de pliegos sueltos bajo la prestigiosa morfología del libro impreso⁷ e iniciaría con ello un género editorial que ha perdurado hasta nuestros días⁸.

Sobre la formación de los ciclos y sus principios de conservación, por el contrario y pese al interés que han despertado, las explicaciones no son del todo claras. Aunque los intentos desde muy antiguo por explicar los nexos entre cantos noticieros, épica temprana, crónicas y romances han articulado la historia de la filología moderna, desde Milá y Fontanals y hasta los trabajos más acabados de Ramón Menéndez Pidal⁹, la evidencia documental resulta parcial y no respalda la hipótesis de la fragmentación de los cantos épicos en el romancero¹⁰; los testimonios conservados tampoco confirman la preeminencia que se le ha supuesto al romancero de tema épico (muy por debajo del promedio de conservación que le conocemos a los romances novelescos y trovadorescos¹¹). En todo caso, la presunción neotradicionalista estorbó el estudio de la formación de los ciclos siempre que las coincidencias entre romances se aceptaron como una demostración de los vínculos genéticos tras la disolución del cantar de gesta primitivo, sin someter sus evidencias a un análisis más riguroso.

El examen de los primeros testimonios manuscritos demuestra, por el contrario, que los romances se concebían como unidades discretas (incluso desde la perspectiva de la diégesis) y no necesariamente como prolongación de una agrupación textual mayor¹²; cuando se reúnen en cancioneros manuscritos tempranos (donde incluso se copian diseminados¹³ o bajo el principio de una ostensible *variatio*¹⁴), tampoco forman ciclos¹⁵, ni en los impresos tempranos como la sección

⁴ DI STEFANO, Giuseppe. «El impresor-editor y los Romances». En CÁTEDRA, Pedro (dir.) y CARRO CARVAJAL, Eva Belén et al. (eds.). *La literatura popular impresa en España y en la América colonial, Formas & temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*. Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas - Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2006, p. 415-416.

⁵ BELTRAN, Vicenç. «Imprenta antigua, pliegos poéticos, cultura popular (-1516)». En CÁTEDRA, Pedro (dir.) y CARRO CARVAJAL, Eva Belén et al. (eds.), op. cit., p. 363-379; «Los primeros pliegos poéticos: alta cultura / cultura popular». *Revista de Literatura Medieval*, 2005, 17, p. 71-120; «El romancero: de la oralidad a la imprenta». En MARTOS, Josep Lluís (ed.). *La poesía en la imprenta antigua*. Alacant: Universitat d'Alacant, 2014, p. 249-265 y *El romancero: de la oralidad al canon*. Kassel: Reichenberger, 2016.

⁶ MARTOS, Josep Lluís. «El público de Martín Nucio: del *Cancionero de romances* al *Cancionero general* de 1557». En BELTRAN, Vicenç y PAREDES, Juan (eds.). *Convivivo, cancioneros peninsulares*. Granada: Universidad de Granada, 2010, p. 111-123.

⁷ HIGASHI, Alejandro. «El género editorial y el Romancero». *Lemir*, 2013, 17, p. 43-48.

⁸ HIGASHI, Alejandro. «El *Cancionero de romances* como paradigma editorial para el Romancero impreso del XVI: análisis de microvariantes». *Boletín de la Real Academia Española*, 2015, 95, 36, p. 85-117.

⁹ PRAT FERRER, Juan José. *Bajo el árbol del paraíso. Historia de los estudios sobre el folclore y sus paradigmas*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008, p. 185-187.

¹⁰ HIGASHI, Alejandro. «Imprenta y narración: articulaciones narrativas del romancero impreso». En HARO CORTÉS, Marta (ed.). *Literatura y Ficción: estorias, aventuras y poesía en la Edad Media*. Valencia: Universitat de València, 2015, t. 2, p. 627-628.

¹¹ PUERTO MORO, Laura. «El universo del pliego poético postincunable (del despegue de la literatura popular impresa en castellano)». *eHumanista* 2012, 21, p. 266-268 y 286-289 y HIGASHI, Alejandro. «El perfil de la variante en el Romancero épico». En MARTÍNEZ PÉREZ, Antonia y BAQUERO ESCUDERO, Ana Luisa (eds.). *Estudios de Literatura Medieval. 25 años de la AHLM*. Murcia: Universidad de Murcia, 2012, p. 517-519.

¹² Pienso en «Gentil dona, gentil dona» conservado por Jaume de Olesa en la primera mitad del XV, en «Arcebispo de Çaragoça, ¡cómo te avías exaltado!» y en «Si s'estava en Campo Viexo el rey de Aragón un día», hallados en protocolos notariales de 1429 y 1448; los tres han sido editados recientemente en *Romancero*. DI STEFANO, Giuseppe (ed. lit., introd. y notas). Madrid: Castalia, 2010, núms. 8, 81 y 84, respectivamente.

¹³ Por ejemplo, véase PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel. *Ejercicios de crítica textual*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2010, p. 138-139.

¹⁴ DUMANOIR, Virginie. «De un impreso a otro: *variatio* y *errata* romanceriles». En MARTOS, Josep Lluís (ed.), op. cit., p. 268-272.

¹⁵ Véase, por ejemplo, DE LA CAMPA, Mariano y GARCÍA BARBA, Belinda. «Versiones medievales inéditas de varios romances en un romancerillo manuscrito fragmentario». *Medievalia*, 1997, 25, p. 26-42.

del *Cancionero general* de 1511. Me parece muy probable que, como sucede hoy en el romancero oral popular y tradicional, los romances se hayan cantado con independencia temática entre ellos y sin ningún orden preestablecido¹⁶, uno tras otro conforme a las competencias asociativas de sus transmisores, basados en una evocación más o menos espontánea a través de situaciones sociales diversas (el canto coral femenino durante las sesiones de trabajo en los talleres de costura o bordado, en los patios de las casas para pasar el tiempo, en las tareas cotidianas, en las fiestas, en las faenas del campo¹⁷). Puede verse alguna alusión a esta heterogénea espontaneidad cuando Íñigo López de Mendoza apuntaba en su *Prohemio e carta* que «ínfimos son aquellos que sin ningund orden, regla nin cuento fazen estos romanças e cantares de que las gentes de baxa e servil condiçion se alegra»¹⁸. En el fondo, su rasgo distintivo es la falta de planificación.

Parece probable que la necesidad de encontrar un hilo conductor entre los diferentes romances se haya manifestado con la entrada del género a la imprenta. Para ocupar la totalidad del pliego suelto, el editor prefabricaba el encadenamiento evocativo a través de una selección condicionada por diversos factores. Desde los pliegos experimentales compuestos por un solo romance¹⁹ hasta agrupaciones textuales solidarias que sobrevivieron a lo largo del siglo XVI²⁰, lo normal fue recurrir al pliego misceláneo en consonancia con los gustos de la época (esa *variatio* analizada por Virginie Dumanoir que funcionaba, según testimonian los prólogos en los cancioneros impresos de la época, como «argumento de venta»²¹). Con el ingreso de numerosos pliegos sueltos a las misceláneas más extensas, al estilo del *Cancionero de romances* de Martín Nucio y otros diez romanceros más publicados entre 1547 y 1551²², llegaron nuevos retos. Uno de ellos fue el orden de presentación de los textos. El reciente formato de libro permitía reunir un número mucho mayor de romances y con ello no tardaron en aflorar ciertas correspondencias. Ante el anonimato de las composiciones, fracasó el orden onomástico, típico de los cancioneros manuscritos e impresos, y se afianzó otro efectivo (aunque no era dominante) desde los pliegos sueltos: la secuencia de romances con un mismo protagonista. Pese a la heterogeneidad del material, Martín Nucio logró proponer una estructura de encadenamiento/amplificación de núcleos narrativos para formar una diégesis comprensible alrededor del protagonista en turno. Aunque esporádicamente se experimentó con otros modos de organización²³, el éxito de esta fórmula traída de los pliegos sueltos y mejorada no sólo se demuestra por su imitación en otros romanceros posteriores, sino por su evolución hasta el romancero centrado en un personaje único, como la *Hystoria del muy noble y valeroso cauallero el Cid Ruy Diez de Biuar en romances en lenguaje antiguo* de Juan de Escobar de 1605²⁴. En estas constelaciones, surgidas de forma espontánea ante problemas prácticos, podemos ver el germen de los ciclos.

¹⁶ Desde una perspectiva panorámica como la que propone José Manuel Fraile, puede advertirse la desvinculación entre la situación propicia para el canto y los temas: en el corro o rueda infantil predominan los romances que tratan el incesto; todo tipo de historias con sabor a leyenda en las reuniones vecinales o en las sesiones de trabajo colectivo, desde la inocente calumniada por el diablo hasta el marinero que se ahoga sin vender su alma (aunque en su versión más condensada se usa como canción infantil); en los bailes, la boda estorbada, la historia del conde niño o Blancaflor y Filomena (FRAILE, José Manuel. «Apuntes sobre la ocasionalidad en el romancero tradicional moderno». En ATERO BURGOS, Virtudes (coord.). *El romancero y la copla: formas de oralidad entre dos mundos (España-Argentina)*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía - Universidad de Cádiz - Universidad de Sevilla, 1996, p. 47-67).

¹⁷ BAZALO MIGUEL, María de los Angeles; BENÍTEZ BURRACO, Raquel. «El Romancero de la tradición moderna en Carmona». *Carel: Carmona: Revista de Estudios Locales*, 2005, 3, p. 1194-1196.

¹⁸ *Apud* GÓMEZ REDONDO, Fernando. *Artes poéticas medievales*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2000, p. 181.

¹⁹ GARVIN, Mario. «La lógica del pliego suelto. Algunos apuntes sobre la materialidad en la transmisión poética». En MARTOS, Josep Lluís (ed.), *op. cit.*, p. 295-296.

²⁰ HIGASHI, Alejandro. «El género editorial y el Romancero», p. 55-57.

²¹ DUMANOIR, Virginie, art. cit., p. 279.

²² *Ibidem*, p. 276-277.

²³ Como ha apuntado Virginie Dumanoir, Lorenzo de Sepúlveda desestima la cronología de su fuente histórica, para hacer valer en su compilación, primero los ciclos (al inicio de su texto, doce romances sobre los infantes de Lara y tres sobre Bernardo del Carpio) para abandonarlos muy pronto y proponer «recorridos más lúdicos, cuyas variaciones permiten responder a una preocupación expresada desde el título: proponer a su público nuevos textos para cantar» (DUMANOIR, *ibidem*, p. 283-284).

²⁴ HIGASHI, Alejandro. «El género editorial y el Romancero», p. 50-63.

En el caso específico del Cerco de Zamora, el ciclo que se percibe en el ámbito del romancero tiene sus peculiaridades. La primera evidencia conservada en la historiografía latina resulta eminentemente verista y los relatos de ficción se imbrican con un propósito ejemplar concreto²⁵. Por otro lado, como ha demostrado Francisco Bautista en un minucioso análisis de la *Chronica Naierensis*²⁶, cada vez parece más difícil aceptar la existencia de cantares épicos primitivos como fuentes de la historiografía conservada (aunque, como puede constatar, la idea persiste en la investigación más reciente²⁷). Como expone Bautista en su trabajo, el análisis de este pretendido sustrato épico más bien traza un «itinerario de rupturas y consensos» donde se muestra «cómo algunas de las conclusiones sobre el relato en torno a Sancho II se han apoyado más en concepciones generales sobre la épica y la historiografía que sobre un análisis demorado del texto»²⁸. Quizá haya que pensar al respecto, como lo ha expresado Georges Martin, que «tout récit légendaire qui s'insinue dans l'historiographie des XIIe et XIIIe siècles n'est pas le reflet d'une chanson: l'institution des Juges de Castille, les premiers motifs cidiens du Siège de Zamora furent des élaborations purement historiographiques et non l'oeuvre de jongleurs»²⁹. Si algunos de los núcleos temáticos más antiguos de las crónicas alcanzaron el romancero del siglo XVI, como sucede con ciertas instituciones vasalláticas como las de los consejeros³⁰, cabe sospechar que los caminos pudieron ser muy diversos sin llegar necesariamente a la hipótesis de la disolución de un cantar épico primitivo, del que no tenemos ningún testimonio fehaciente.

Del romancero sobre el Cerco, la dispersión temática, estilística y editorial de sus componentes parecen haber dificultado su concepción como unidad solidaria hasta nuestros días. Hay que esperar, por ejemplo, hasta el estudio de Carola Reig para tener una visión de conjunto³¹. La fortuna de contar con una edición modélica como la de Paola Laskaris, donde todos los testimonios manuscritos e impresos conservados se presentan con el mayor rigor y se articulan conforme a su secuencia narrativa³², nos permite volver sobre el problema de la formación y conservación de ciclos tanto en el plano de la intensa comunicación de los manuscritos como en el de la naciente imprenta del momento.

Una revisión al apartado de fuentes de la edición de Laskaris nos permite advertir ya algunas constantes en el proceso de conservación y transmisión de las composiciones que, eventualmente, formarían el ciclo. En los manuscritos más tempranos, por ejemplo, rara vez se conservan más de dos o tres romances sobre el tema del Cerco³³: dos en el *Cancioneiro musical da Biblioteca Pública Hortênsia* de hacia 1520; en las obras del padre Mariana, entre 1495 y 1510, se conserva uno; dos más en el *Chansonnier Masson* de 1522-1525. Los primeros romances conservados, como «Riberas

²⁵ Como apunta Georges Martin en un artículo de 2012, «para decirlo muy rápidamente, el *Cantar de Mio Cid* está hondamente habitado por la cuestión de los criterios del honor –¿descansa éste sobre el esfuerzo o sobre la natura?–, el *Cantar del Cerco de Zamora* está recorrido por la casuística del consejo y en el de *Bernardo del Carpio* se expresan las relaciones, no pocas veces conflictivas, entre la obediencia al rey y la solidaridad parental» (MARTIN, Georges. «La leyenda de los Siete infantes de Salas y su enseñanza sobre solidaridad linajística». *e-Spania*, 2012, 14, § 7. Disponible en: <http://e-spania.revues.org/22032>. Consultado el 15/01/2016).

²⁶ BAUTISTA, Francisco. «Sancho II y Rodrigo Campeador en la *Chronica naierensis*». *e-Spania*, 2009, 7. Disponible en: <http://e-spania.revues.org/18101>. Consultado el 14/01/2016.

²⁷ Véase, por ejemplo, MARTÍN RIETO, Pablo. «La infanta Urraca y el cerco de Zamora en la historiografía medieval castellana y leonesa». *Anuario de Estudios Medievales*, 2010, 40/1, p. 42-46.

²⁸ Bautista, art. cit., § 6.

²⁹ MARTIN, Georges. «Le récit héroïque castillan (Formes, enjeux sémantiques et fonctions socio-culturelles)». En MARTIN, Georges. *Histoires de l'Espagne médiévale (historiographie, geste, romancero)*. Paris: Klincksieck, 1997, p. 141-142; véase también MARTIN, Georges. *Les Juges de Castille. Mentalités et discours historique dans l'Espagne médiévale*. Paris: Klincksieck, 1992, p. 46-70 et p. 100-102, n. 122.

³⁰ LUIS CORRAL, Fernando. «*Consilium* y fortalecimiento regio: consejeros y acción política regia en el reino de León en los siglos XI y XII», *e-Spania*, 2011, 12. Disponible en <http://e-spania.revues.org/20639>. Consultado el 15/01/2016.

³¹ REIG, Carola. *El cantar de Sancho II y cerco de Zamora*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas - Instituto Antonio de Nebrija, 1947.

³² LASKARIS, Paola. *El romancero del Cerco de Zamora en la tradición impresa y manuscrita (siglos XV-XVII)*. Málaga: Analecta Malacitana, 2006.

³³ Véase el apartado de fuentes manuscritas, *ibidem*, p. 486-493.

de Duero arriba...» (*Cancioneiro musical* y una versión portuguesa en el *Chansonnier Masson*; núm. 26a en la edición de Paola Laskaris), comparten el estilo formulario y simultáneamente elusivo del romancero tradicional, pero quizá lo más llamativo sea su composición unitaria donde en apenas 36 octosílabos se presenta una historia completa en sí misma. Como puede apreciarse por las semejanzas con la versión portuguesa, no se trata de dos versiones, sino de una traducción directa. El otro romance que se conserva también por estos dos cancioneros, en castellano y traducción portuguesa, es «Por aquel postigo viejo...» (núm. 60a en la edición de Laskaris) sobre las honras fúnebres de Hernán de Arias, hijo de Arias Gonzalo. Como en el caso anterior, también se trata de un romance breve (32 versos) con un desarrollo completo en sí mismo. En el *Chansonnier Masson*, ambas composiciones se encuentran una después de la otra (f. 70v-72r), aunque no se respeta el orden lógico de las composiciones (las exequias de Hernán de Arias anteceden el combate de «Riberas del Duero arriba...»); en el *Cancioneiro musical* las dos composiciones se presentan con independencia, separadas por poco menos de una decena de folios, en los ff. 3v-4v y 12v-13r. El otro romance conservado tempranamente, «En Santa Águeda de Burgos...», coincide con los citados en la solidaridad narrativa de sus componentes y en la poca disposición de estas misceláneas para formar ciclos narrativos.

Hay que esperar hasta la década de 1580 para que los textos se incrementen hasta números significativos y con ello, la posibilidad de articular estos romances en agrupaciones con unidad más o menos explícita³⁴: 7 romances en el *Cancionero del bachiller Johan López* de 1582-1600; otros 7 en un ms. de Pedro Rojas de 1582; 16 en el *Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella* de 1578-1582; 12 en el ms. del maestro León de 1575-1625; otros 7 en el cartapacio de Ramiros Cid y Piscina de 1580; 8 en el *Cancionero de poesías varias* de 1588; una docena en el *Cancionero de jesuitas* del siglo XVII³⁵ y otra más, de la misma fecha, en el *Cartapacio de diuersa composición de letras*.

Como puede verse hasta aquí, antes de 1580 resulta difícil percibir algún interés tanto por los temas de manera aislada como por agrupaciones textuales que puedan definirse como ciclos incipientes, incluso si atendemos a los romanceros que podríamos considerar más especializados, como el *Romancero de Palacio* (MP II-996), de finales del XVI o principios del XVII, donde apenas encontraremos tres romances desperdigados por el códice («De luto vestida toda...», f. 66r-67r; «Sobre los tres hijos muertos...» f. 137v-138r y «Suspensa está doña Urraca...» f. 142v³⁶) y que tampoco forman núcleos narrativos solidarios del ciclo (en la edición de Laskaris corresponden a los textos núms. 20b, 76 y 41, respectivamente). Pero la transmisión en los manuscritos fue, como podría esperarse, fragmentaria y desigual. En el *Cancionero de poesías varias* (MP II 1587) de 1588, por ejemplo, simultáneamente se encuentran romances dispersos³⁷ que agrupaciones con

³⁴ Para los datos de las fuentes comentadas, véase el apartado de fuentes manuscritas, Paola Laskaris, ed. cit., p. 486-493.

³⁵ Aunque la datación del manuscrito ofrece márgenes amplios (1560-1625), Paola Laskaris señala que los ff. 472r-474v donde aparecen los romances relativos al Cerco pueden datarse hacia los primeros años del siglo XVII (Laskaris, ed. cit., p. 491, nota 2).

³⁶ *Romancero de Palacio (siglo XVI)*. Edición de LABRADOR HERRAIZ, José J., DiFRANCO, Ralph A. y BERNARD, Lori A. Pról. de FERNÁNDEZ JIMÉNEZ, Juan. Cleveland: Cleveland State University - University of Denver, 1999, núms. 36, 101 y 110.

³⁷ «Alterada está Zamora...» (f. 130v-131r) y «Contra Zamora lidiando...» (f. 135v-136r) (*Cancionero de poesías varias, ms. 1587 de la Biblioteca Real de Madrid*. Edición de LABRADOR HERRAIZ, José J., DiFRANCO, Ralph A. Pról. de ARMISTEAD, Samuel G. Madrid: Visor, 1994, núms. 204 y 213).

cierto orden narrativo³⁸. En el ms. 22028 de la Biblioteca Nacional de España se presenta dispersa una copla de una composición en quintillas, pero los tres romances del ciclo corren juntos³⁹.

En algunos cancioneros manuscritos, por el contrario, se forman ciclos incipientes que ponen sobre aviso de una conciencia muy desarrollada respecto a los vínculos narrativos (cronológicos y lógicos) entre romances. En los primeros folios del *Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella* (MP II-531)⁴⁰, de entre 1578 y 1582, se agrupan 8 romances bajo la rúbrica «Romançes de las historias de Zamora» (f. 1v-3v) en torno a los combates entre Diego Ordóñez y los hijos de Arias Gonzalo, de nuevo juntos y conforme a una secuencia cronológica (en la edición de Paola Laskaris, los núms. 42, 46d, 43a, 53a, 45, 58, 61, 68a):

- 5 «Muerto yace el rey don Sancho...»
- 6 «Ya se parte Diego Ordóñez...»
- 7 «Con el rostro entristecido...»
- 8 «Aún no ha bien amanecido...»
- 9 «Y cuando ya el sol salía...»
- 10 «Ya está esperando don Diego...»
- 11 «Muerto había don Diego Ordóñez...»
- 12 «A pie está don Diego Ordóñez...»

Pese al hallazgo de cierta unidad narrativa, por supuesto, se encuentran otros ocho romances del ciclo dispersos por todo el manuscrito y en su mayoría glosados⁴¹.

En el llamado *Cancionero de jesuitas*⁴², en el códice E-30-6226 la Real Academia Española, de los primeros años del siglo XVII, puede encontrarse bajo el subtítulo «Síguese la Historia de Çamora desde que Vellido Dolfos mato al rey don Sancho hasta que Arias Gonçalo lloraua la muerte de sus hijos» la siguiente serie de romances bajo una estricta secuencia por sus números ordinales (ff. 472r-474v):

- Romance 1o* «Estando el rey don Sancho...»
- Romance 2o* «Muerto yace el rey don Sancho...»
- Romance 3o* «Con el rostro entristecido...»
- Romance 4o* «Ya Diego Ordóñez se parte...»
- Romance 5o* «No era bien amanecido...»
- Romance 6o* «Ya está esperando don Diego...»
- Romance 7o* «Muerto había don Diego Ordóñez...»
- Romance 8o* «A pie está el fuerte don Diego...»
- Romance 9o* «Por el muro de Zamora...»
- Romance 10o* «Sobre el cuerpo de Rodrigo...»
- Romance 11o* «Después que sobre Zamora...»

La secuencia demuestra cierta conciencia sobre un orden narrativo explícito (en la edición de Laskaris estos romances corresponden a los números: 31, 42, 43b, 46d, 53a, 58, 61, 68a, 75, 74,

³⁸ Van juntos y glosados, por ejemplo, «De las batallas cansado...» (f. 63v-64v) y «Afuera, afuera, Rodrigo...» (f. 64v-65r) (respectivamente, núms. 23 y 22 en la edición de Paola Laskaris). Otra serie perceptible se encuentra en los ff. 37v-39r: «Muerto yace el rey don Sancho...», «Pártese don Diego Ordóñez...» y «Aún no es bien amanecido...» (*Cancionero de poesías varias, ms. 1587 de la Biblioteca Real de Madrid*, núms. 46-48). Significativamente, la unidad de estos romances se indica desde sus rúbricas («Romançes» (núm. 46), «Otro del mismo» (núm. 47) y «Otro del mismo» (núm. 48); se entiende «Otro del mismo [tema]». En la edición de Paola Laskaris corresponden a los núms. 42, 46d y 53d.

³⁹ Va aislada una copla dentro de unas quintillas de «Por aquel postigo viejo / que nunca será cerrado...» (*Poesías de fray Melchor de la Serna y otros poetas del siglo XVI, códice 22.028 de la Biblioteca Nacional de Madrid*. Edición de LABRADOR HERRAIZ, José J., DIFRANCO, Ralph A. y BERNARD, Lori A. Pról. de José Lara Garrido. Málaga: Universidad de Málaga, 2001, núm. 166), pero en una secuencia los tres siguientes en los ff. 135v-139v: «Alrededor de Zamora...», «Ya se parte don Diego Ordóñez...» y «No era bien amanecido...» (núms. 130-132 y en la edición de Paola Laskaris 25, 46d y 53a).

⁴⁰ *Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella*. Pról. de AVALLE-ARCE, Juan Bautista. Ed. de DIFRANCO, Ralph A., LABRADOR HERRAIZ, José J. y ZORITA, C. Ángel. Madrid: Editora Nacional, 1989, núms. 5-12.

⁴¹ *Ibidem*, núms. 134 (glosado después en 174 y 175), 176, 215, 491, 496 y 499.

⁴² RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio. «Tres cancioneros manuscritos (poesía religiosa de los Siglos de oro)», *Ábaco*, 2, 19, p. 127-272 y 3, 1970, p. 87-227. Los romances en 3, 1970, p. 141-156.

87) y sólo escapa a este orden cerrado «Alrededor de Zamora...», dispuesto inmediatamente, pero separado del resto por la rúbrica «Varios romances del Cid» (f. 474v).

El modelo para estas agrupaciones textuales, en razón de su fecha y estructura narrativa, no hay que buscarlo en los manuscritos particulares de la segunda mitad del XVI, caracterizada por seguir las modas del cancionero manuscrito del siglo anterior igual que las innovaciones de la imprenta⁴³. En el caso de las dos secuencias narrativas comentadas, puede verse el germen de su organización en un impreso muy cercano, el *Romancero historiado* de Lucas Rodríguez de 1582⁴⁴. En el siguiente tríptico comparativo se aprecian fundamentalmente dos fenómenos: la idea de ciclo expresada ya desde el mismo título de Lucas Rodríguez y, como consecuencia directa, el mimetismo de las colecciones manuscritas. El único romance de esta serie en MP II-531 que no repite los compuestos por Lucas Rodríguez, «Y quando ya el sol salía...» (Laskaris, ed. cit., núm. 45), por ejemplo, ha sido incluido por Carola Reig en los romances artificiosos por parecerle que «consigue menos la imitación del tono tradicional, recordando algunos de sus versos a otros de los romances artísticos de Lucas Rodríguez»⁴⁵. Veamos una tabla comparativa:

Lucas Rodríguez, Historia zamorana, desde que Vellido Dolfos mató por traición al rey don Sancho, hasta que Arias Gonzalo lloraba la muerte de sus hijos. Van glosados los romances con gracioso estilo por el autor.	MP II-531, 1578 y 1582. De estos, sólo el núm. 9 «Y cuando ya el sol salía ...» no está en Lucas Rodríguez.	RAE E-30-6226, primeros años del siglo XVII.
8 Estando del rey don Sancho		Romance 1º
9 Glosa		
10 Muerto yace el rey don Sancho	5 Muerto yace...	Romance 2º
11 Glosa		
12 Con el rostro entristecido	7 Con el rostro...	Romance 3º
13 Glosa		
14 Ya Diego Ordóñez se parte	6 Ya se parte...	Romance 4º
15 Glosa		
16 Aun no es bien amanecido	8 Aún no ha bien...	Romance 5º
17 Glosa		
18 Ya esta esperando don Diego	10 Ya está...	Romance 6º
19 Glosa		
20 Muerto había don Diego Ordóñez	11 Muerto había...	Romance 7º
21 Glosa		
22 A pie esta el fuerte don Diego	12 A pie está don...	Romance 8º
23 Glosa		
24 Por el muro de Zamora		Romance 9º
25 Glosa		
26 Sobre el cuerpo de Rodrigo		Romance 10º
27 Glosa		
28 Despues que sobre Zamora		Romance 11º

Lo más llamativo de esta serie y de cada uno de los romances que la componen es su procedencia: la inspiración y la pluma de Lucas Rodríguez⁴⁶. Aunque el tema de la autoría de las composi-

⁴³ HIGASHI, Alejandro. «El perfil de la variante en el Romancero épico», p. 520-521.

⁴⁴ *Romancero historiado* (Alcalá, 1582). Edición, estudio, bibliografía e índices por RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio. Madrid: Castalia, 1967.

⁴⁵ REIG, Carola op. cit., p. 150; respecto a «Alrededor de Zamora...», de la serie «Varios romances del Cid», Reig piensa que «corresponde al grupo de romances artificiosos de la primera época, que imitan el tono de los tradicionales» (*ibidem*, p. 149).

⁴⁶ Como puede comprobarse en los apartados de fuentes respectivos de Paola Laskaris, ed. cit., núms. 31, 42, 43b, 46d, 53a, 58, 61, 68a, 75, 74 y 87.

ciones no está resuelto⁴⁷ y en el paratexto que los presenta sólo se atribuyen los romances glosados a Lucas Rodríguez («van glossados los romances con gracioso estilo por el author»), la falta de versiones previas de cada uno de estos romances permite suponer que fueron compuestos *ex profeso* para esta compilación⁴⁸. Algunos años antes, en la *Rosa española* (1573) de Juan de Timoneda, tenemos un primer conato de articulación del ciclo a través de diez romances cuyo protagonista parece ser en un principio el rey don Sancho, pero cuyo desarrollo se extiende al Cerco de Zamora; la dispersión expresada en los titulillos de cada romance y la conformación heterogénea del grupo con textos tomados de la tradición impresa y otros que podrían haberse compuesto expresamente en esta oportunidad (como «Muerto yace el rey don Fernando...», «Rey don Sancho, rey don Sancho / no digas que no te aviso...» y «Tristes van los çamoranos», sin fuentes anteriores a la *Rosa española* y con escaso éxito posterior), dificulta todavía ver las articulaciones que se pondrán después de manera más explícita en Lucas Rodríguez y deja a Timoneda en un sitio de precursor del ciclo. Como había sucedido con Lorenzo de Sepúlveda, quien no temió componer nuevos romances sobre núcleos narrativos no considerados ni por los pliegos sueltos ni por Martín Nucio en su *Cancionero de romances* para llenar lagunas narrativas y superar a su competencia inmediata⁴⁹, parece probable que en esta sección del *Romancero historiado* Lucas Rodríguez se haya dado a la tarea de contar una historia que, al menos como una serie de romances articulados entre sí, echaría de menos dentro de las compilaciones previas, manuscritas e impresas. Su orgullo de autor, si es que los romances derivan de su propia musa, se vería muy alimentado en esta parte, porque agrega la novedad de publicar cada romance de la serie acompañado por una glosa (salvo el último). Las glosas, pese a su valor intrínseco, no fueron apreciadas por los compiladores de los manuscritos comentados, quienes copiaron nada más los romances.

La serie también sigue la estela marcada por Lorenzo de Sepúlveda cuando algunos decenios atrás se inspiró en la crónica más autorizada de su momento, *Las quatro partes enteras dela Cronica de España* de Florián de Ocampo, de 1541⁵⁰, respecto al verismo que se esperaba de un romancero basado en fuentes históricas⁵¹, sin ceñirse a él de forma tan estricta. El ciclo se planea con unidad temática y los romances se componen como un bloque para su publicación, según puede deducirse de los puentes narrativos tendidos entre los romances. El primer romance termina con la muerte del rey Sancho, donde comienza el segundo; el romance segundo concluye con Diego Ordóñez, quien se ofrece para el combate, y el romance tercero inicia con Ordóñez cuando se arma para la batalla; en el cuarto, él mismo se presenta para retar a los zamoranos. Este último romance concluye con un aviso del reto que se llevará a cabo al día siguiente, tema con el que inicia el quinto romance:

«Bien lo entiendo Arias Gonçalo
bien entiendo lo que digo,

⁴⁷ A pesar de su título unitario, *Romancero historiado*, un vistazo al índice permite ver que se trata de un impreso misceláneo que inicia con una serie titulada «Historia de la destruyción de Troya», atribuida a un maestro Arce, sigue con la «historia zamorana», «muchos y graciosos romances de todo género de compostura, hechos y emendados por el author», la «historia de un hecho que hizo el moro Alvenzaydos», la «historia de las grandes aventuras del caballero del Phebo», algunos «Romances pastoriles» y «glosas y canciones de diferentes autores». Ante tanta dispersión temática y la presencia de varios autores, parece difícil atribuir el grueso de las composiciones a Lucas Rodríguez, aunque su participación explícita como glosador o enmendador vuelve a poner en duda sobre el peso de su participación.

⁴⁸ Contra la opinión infundada de Rodríguez-Moñino, quien pensaba que el modelo de «Muerto yace el rey don Sancho...» podría ser uno similar de Sepúlveda y que «Ya Diego Ordoñez se parte...» estaba tomado del *Cancionero de romances* (Amberes, 1550) (ed. cit., p. 14); al respecto, puede consultarse, respectivamente, Paola Laskaris, ed. cit., núms. 42 y 83; 46a, 46c y 46d.

⁴⁹ HIGASHI, Alejandro. «Imprenta y narración: articulaciones narrativas del romancero impreso», p. 629-635.

⁵⁰ DOCAMPO, Florián. *Las quatro partes enteras dela Cronica de España que mando componer el Serenissimo rey don Alonso llamado el sabio, donde se contienen los acontecimientos y hazañas mayores y mas señaladas que sucedieron en España desde su primera poblacion hasta casi los tiempos del dicho señor rey, vista y emendada mucha parte de su impresion por el maestro Florian Docampo*. Zamora: Agustín de Paz y Juan Pichardo, 1541 (cito por el ejemplar de la Biblioteca Nacional de España, R-24 890).

⁵¹ HIGASHI, Alejandro. «Imprenta y narración: articulaciones narrativas del romancero impreso», p. 635-640.

salganse mañana al campo
antes que el sol sea salido» («Quarto romance de Zamora»).

«Avn no es bien amanecido
que el cielo estaua estrellado
quando se armaua en Zamora
el buen viejo Arias Gonçalo» («Quinto romance»).

El esperado clímax de la serie, la batalla entre Diego Ordóñez y los hijos de Arias Gonzalo, se divide entre el «Sexto romance» (Ordóñez vence a Pedro Arias y Diego Arias) y el «Séptimo romance» (Ordóñez y Rodrigo Arias) con las esperadas remisiones entre el final de una composición y el principio de la otra:

«don Diego saco el baston
y otra gran voz auie dado,
don Arias embia el tercero
que el segundo es despachado» («Sexto romance»).

«Muerto auia don Diego Ordoñez
dos hijos de Arias Gonçalo
para esperar al tercero
vn poco auie descansado» («Septimo romance»).

A diferencia de Sepúlveda, por más que Lucas Rodríguez (o el autor anónimo compilado por él) parece basarse en *Las quatro partes enteras dela Cronica de España* o en algún impreso historiográfico similar⁵², los detalles que pasan de la prosa al romance no suelen ser los más veristas, sino los más efectistas. La tardía llegada de este romancero y el hecho de estar bien asentado el prestigio de la obra de Sepúlveda en el campo literario quizá expliquen este cambio de rumbo. En todo caso, cuando se recurre a la información histórica, se hace con cautela y criterios de selección más literarios, de modo que el romance no sufra con ello en su factura. Quizá los mayores afeites de la prosa histórica puedan apreciarse en los sucesivos combates que enfrentan a Diego Ordóñez con los tres hijos de Arias Gonzalo, donde el dato fehaciente da paso a una narrativa de lances y giros truculentos que animan la crónica:

«Quando don Diego vio que tanto se le tenie & que lo non podie vençer vinol enmiente como lidiaua por vengar a su señor que fuera muerto a grand trayçion /& esforçose quanto mas pudo & alço la espada & diol atal golpe que le corto el yelmo & la loriga & todo el tiesto de la cabeça: Pedro arias estonçes conla yra dela gran ferida que tenie & dela sangre que corrie por los ojos abraçose ala çeruiz del cauallo /pero con todo esto non perdio las estriueras nin la espada de la mano. Don Diego ordoñez quando lo vio asi estar cuydo que era muerto & non le quiso mas ferir: & dio muy grandes bozes & dixo/ don Arias gonçalo embiadme aca el otro vuestro fijo / ca este nunca vos lleuara el mandado. Pedro arias quando esto oyo/ maguer que era muy mal ferido de muerte / alimpiose la cara & los ojos dela sangre con la manga de la loriga & fuesse muy rezió contra el & tomo la espada a amas manos & cuydol dar por somo dela cabeça / mas errol el golpe /& diole tan gran golpe enel cauallo que le corto las narizes a bueltas con las riendas: el cauallo començo luego de foyr con la cuyta dela ferida: & Diego ordoñez non auiendo con que le tener / quando vio que le sacarie dela señal dexose caer en tierra dela otra parte de dentro del çerco. Pedro arias con todo esto cayo luego muerto en tierra fuera dela señal»⁵³.

⁵² Carola Reig piensa, por ejemplo, en relación con los romances que tratan sobre el reto de Diego Ordóñez que la fuente es la *Crónica particular* (art. cit., p. 143-145); véase también, con respecto a las fuentes del reto de Diego Ordóñez, LASKARIS, ed. cit., p. 298.

⁵³ DE OCAMPO, ed. cit., f. CCXCVIIIv-CCXCIXr.

El registro de los detalles en *Las quatro partes enteras dela Cronica de España* de Florián de Ocampo parece de lo más minucioso; quizá con estas dilaciones mórbidas se buscaba interesar y al mismo tiempo crear cierta expectación en los lectores. En este primer combate, al recuerdo de la muerte de su señor que anima de nuevo a Diego Ordóñez sigue un golpe descomunal que atraviesa «el yelmo & la loriga & todo el tiesto de la cabeça»; Pedro Arias, mal herido, se abraza «ala çeruiz del cauallo» sin perder el estribo ni la espada; Diego Ordóñez lo da por muerto y se burla de Arias Gonzalo pidiendo un replazo; Pedro Arias que lo escucha, «maguer que era muy mal ferido de muerte» se limpió el rostro «con la manga de la loriga» y arremetió contra él «la espada a amas manos»; erró y le dio tal golpe a su caballo «que le corto las narizes a bueltas con las riendas», de modo que Diego Ordóñez pierde el control y se arroja a tierra para no abandonar el campo de batalla.

Cuando se progresa en la lectura, el impacto de la escena anterior disminuye notablemente por su monotonía: los encuentros siguientes, con Diego Arias primero y Rodrigo Arias después, se desarrollarán de manera muy similar, de modo que la expectación de quienes leían o escuchaban la crónica disminuye conforme se progresa en la lectura. En las tres batallas se propinan sendos golpes con las lanzas, se abollan los escudos, sacan las espadas y después de mucha resistencia, Diego Ordóñez asesta un golpe fuerte y mortal que decide su triunfo. Así, en el segundo combate:

«desi dexaronse ellos venir el vno contra el otro /& dieronse tan grandes golpes de las lanças que se falsearon los escudos: de si dieronse de cabo otros sendos golpes en que quebrantaron las lanças /& metieron mano alas espadas que tienien muy buenas & ferien de muy grandes golpes / de guisa que los yelmos auien ya cortos & las mangas de las lorigas. Quando esto vio don Diego / esforçose quanto mas pudo /& diole tal golpe por somo d'l yelmo & del ombro que lo fendio todo fasta en la silla: & don Diego ordoñez fue luego & trauo dela vara que estaua en medio del çerco & dixo a don Arias gonçalo / enbiadme el otro vuestro fijo / ca los dos vençido los he graçias a dios»⁵⁴.

En el tercero y último combate, contra Rodrigo Arias, se repiten varias de las microsecuencias narrativas anteriores, aunque ahora sufridas por Diego Ordóñez para mostrar su desventaja (es él quien, por ejemplo, se abraza ahora a «la çeruiz del cauallo» y sí pierde «los estriuos»). En el desenlace, la herida en la cara del caballo también se repite, aunque ahora se cambian los papeles y quien pierde el control sobre su montura es Diego Ordóñez para conducir la historia hacia un final abierto:

«dexaronse yr luego el vno contra el otro /& erro don Diego el golpe / mas non lo erro Rodrigo arias /& diol tan gran ferida dela lança que le falso todo el escudo & le quebranto el arçon de delante la silla & fizol perder los estriuos & abraçar la çeruiz del cauallo: mas comoquier que don Diego fuese maltrecho del golpe esforçose luego & fue contra el otro & diol tan gran golpe que luego quebranto la lança enel /& falseole escudo & metiol gran peça d'l fierro dela lança por la carne :& empos esto metieron manos a las espadas & dauanse grandes golpes con ellas:& dio Rodrigo Arias a don Diego una ferida tan grande que le corto todo el braço siniestro bien fasta el hueso :& don Diego ordoñez quando se sentio tan mal ferido fue contra Rodrigo Arias & diol vna ferida por somo del yelmo que le corto el yelmo & el almofar con la meatad d'l casco. Rodrigo arias otrosi quando se sentio ferido de muerte dexo la rienda del cauallo & tomo la espada a amas manos & diol tan gran golpe enel cauallo que le partio la meytad d'la cabeça. E el cauallo conla cuyta d'la muy gran ferida començo de foyr con don Diego ordoñez & sacol fuera del çerco & alla morio. Rodrigo arias otrosi yendo empos de don Diego cayo del cauallo muerto en tierra. & don Diego quisiera estonçe tornar al çerco & lidiar conlos otros / mas non quisieron los fieles nin touieron por bien de juzgar si eran vençidos los Camoranos nin si non. E assi finco el preyto»⁵⁵.

⁵⁴ *Ibidem*, p. CCXCIXr

⁵⁵ *Ibidem*, p. CCXCIXv.

Los detalles compartidos en la crónica de Florián de Ocampo y en los romances ya no son fechas, topónimos u otras precisiones, sino los de mayor efecto literario. Volverán a aparecer los golpes mortales y el mandoble asestado en la cara del caballo que lo hace huir y deja a nuestros guerreros sin montura, pero en el romancero la información se distribuirá calculadamente para lograr un aumento gradual en la intensidad de las batallas que, por un lado, incrementa la tensión narrativa y, por el otro, mantiene vivo el interés de quien lee por avanzar en la lectura, dado que cada nueva microsecuencia conduce a la conclusión del desafío. En su afán por documentar el acontecimiento con la mayor fidelidad posible, la crónica no teme repetir, anunciar el desenlace o aburrir con los mismos mandobles cada vez. El romancero sí. Quien compuso estos romances tenía como meta avivar el interés desde la misma distribución de las batallas e incrementarlo hasta el final. Así, por ejemplo, se incluyen las dos primeras en el «Sexto romance», de menor impacto porque no serán las que otorguen el triunfo a ninguno de los contendientes y para Diego Ordóñez son las menos difíciles de ganar. En el «Septimo romance», por el contrario, se trata de forma exclusiva la tercera, más relevante por ser la más ardua y de resultado más inseguro, fatigado Diego Ordóñez con las previas, y por ser la que puede decidir el desenlace del conflicto; pero el autor logra aguardar todavía hasta el «Octavo romance» para llegar a la esperada resolución del desafío. Con esta perspectiva, en la primera batalla se presentan los embates entre ambos caballeros a muy grandes pinceladas y se llega al fatal desenlace de este tramo sin apenas dilación:

«con gran furia Pedro Arias
fue donde estaua esperando,
encuentranse con las lanças
pero no se han acertado,
ponen mano a las espadas
con furor demasiado,
defiendese Pedro Arias
mas poco le ha aprouechado
que malamente herido
cayo muerto del cauallo»⁵⁶.

La segunda batalla se desarrolla en un estilo todavía más elusivo que la primera y conduce al mismo desenlace por asociación con el previo:

«con coraje va Diego arias
mas poco le ha aprouechado
que lo mismo del hiziera
que auia hecho del hermano»⁵⁷.

El clímax (pero todavía no la conclusión del desafío) se alcanzará con el combate entre Ordóñez y Rodrigo Arias en el «Séptimo romance», del cual no conocemos otra versión impresa fuera de la del *Romancero historiado*⁵⁸. De nuevo, como una estrategia de suspense, se dilata el desenlace con las recomendaciones de Arias Gonzalo a su hijo (vv. 1-36), presentes en los romances previos, pero que ahora ocupan las dos terceras partes del texto antes de la batalla. Ahí, se refuerzan los valores filiales y civiles que transmite el poema a través del patetismo de la situación («a morir por tu concejo [...] / mueuate ver [...] / el campo en sangre bañado / de aquella sangre inocente / de vn hermano y otro hermano»; «en la espada del contrario / veras la sangre que corre / que le llega hasta la mano») y, de paso, se demora el desenlace. Ya en la batalla misma, expectación y patetismo se asocian a través de una cuidadosa selección de detalles recogidos de las tres batallas en la crónica de Florián de Ocampo, bien dosificados luego en el romance: una vez que Ordóñez muda

⁵⁶ RODRÍGUEZ, Lucas, ed. cit., p. 101.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 102.

⁵⁸ Véase LASKARIS, ed. cit., núm. 61.

lanza, escudo y caballo, están listos para iniciar de nuevo la pelea; Diego Ordóñez da «vn reues» «con grande ira» en la cabeza a su oponente quien responde «con las ansias de la muerte» de forma todavía más violenta; falla y le corta la cara al caballo y las riendas, con lo que Ordóñez pierde el control sobre su montura y sale del límite del campo sin que haya un ganador (aunque quien queda dentro está muerto). No falta nada a esta mixtura perfecta de las microsecuencias narrativas de la crónica (donde muchos detalles se toman del primer combate), pero la vertiginosidad con la que cada acción desemboca en la siguiente y su precisa ubicación, sin repeticiones enojosas, distinguen la versión romanceril de su fuente cronística:

«Vase el vno para el otro
muy rezio se han encontrado,
Rodrigo arias es valiente
trae a Don Diego acossado,
mas don Diego con grande ira
vn reues le auie tirado,
dióle vn golpe en la cabeça
que la media le ha cortado,
con las ansias de la muerte
vn golpe auie descargado
que le dio a don Diego Ordoñez
como hombre desatinado
cortole las cabeçadas
hirio en el rostro al cauallo,
el cauallo dio a huyr
viendose desenfrenado,
quierele tener don Diego
pero no le ha aprouechado
Rodrigo Arias, aunque muerto
en el campo se ha quedado»⁵⁹.

El autor del romance interrumpe su narración con un oportuno final abierto (que sólo incrementa la expectación): Diego Ordóñez, sin control sobre su caballo, sale del cerco y pierde el combate; Rodrigo Arias queda dentro, «aunque muerto», de modo que tampoco puede considerarse como un ganador absoluto. El suspense sobre el verdadero desenlace del conflicto de honor se mantiene hasta el «Octavo romance»:

«A pie esta el fuerte don Diego
fuera de la empalizada,
que en saltando del cauallo
lo passo de vna estocada,
y para entrar en la lid
el vn pie tiene en la raya.
Vnos dizen, ya es vencido,
otros, buelua a la batalla,
vnos le tiran a dentro,
otros le estoruan la entrada:
aqui llegan los juezes
y le mandan, que se vaya
que ellos juzgaran el caso
conforme el fuero de España,
y que guardaran justicia
sin quitar a nadie nada»⁶⁰.

⁵⁹ RODRÍGUEZ, Lucas, ed. cit., p. 103.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 104.

El romance tomará un giro introspectivo, novedoso por completo para las crónicas, donde Diego Ordóñez, ausente y turbado, espera el fallo de los jueces. Se encerrará en su tienda, se lamentará por haber salido del cerco de la lucha y luego recibirá consuelo del mismo Cid (quien, entre otras cosas, le dice «que salirse os el cauallo / cosa fue por Dios guiada»). En el «Noueno romance», Arias Gonzalo retará a Diego Ordóñez sin importar su clara desventaja y el combate se malogra cuando, por fin, los jueces dan su fallo definitivo y cierran con ello la larga secuencia narrativa mantenida a lo largo de toda la serie de romances desde el desafío de Diego Ordóñez:

«mal le ha sucedido al viejo
lo que lleuaua pensado,
que los jueces de la lid
auian ya determinado
dar a Zamora por libre
y a don Diego dar por saluo»⁶¹.

El nudo principal de la serie de romances se resuelve hasta el «Noueno romance», tras mantener la tensión narrativa y el interés de su público a través de varios momentos climáticos que lo anuncian sin alcanzar la anhelada conclusión: los jueces se niegan a dar un fallo en favor de alguno de los contrincantes, de modo que ni Diego Ordóñez ni Rodrigo Arias triunfan de forma inequívoca.

Como puede verse, la serie de romances del *Romancero historiado* de Lucas Rodríguez supera por mucho lo que hasta aquí se había concebido como un ciclo: no nada más se trata de reunir un conjunto de romances de temas distintos bajo el nombre de un mismo protagonista, en una progresión narrativa a ratos artificial (proceder bien ejemplificado por Juan de Escobar en 1605 con su *Hystoria del muy noble y valeroso cauallero el Cid Ruy Diez de Buiar en romances en lenguaje antiguo*, donde se le busca un contexto idóneo al conocido romance «Afuera, afuera, Rodrigo...»⁶²). Ahora, en el romancero llamado *artístico* o *erudito*, la oportunidad de componer los textos y encontrar la segmentación más adecuada para la serie permite jugar con los límites de la composición para crear unidades narrativas discretas y, al mismo tiempo, episódicas: la dilación provee cierto suspense que anima a quien lee para no detenerse en la lectura; el paso de un romance a otro y sus glosas entretiene y prolonga la expectación hasta llegar al desenlace; la distribución oportuna de los contenidos en varias unidades garantiza que quienes leen consuman el producto en su integridad (como demuestra la supresión de las glosas en el paso de este ciclo impreso por los manuscritos); el romance se concibe como episodio y este giro efectista se aprovecha por los impresores y compiladores. Respecto al uso de fuentes historiográficas, los romances aquí comentados distan mucho de la imitación mecánica y servil; se asume, por el contrario, un papel activo en la selección de los episodios más seductores y se teje con ello una trama que lejos de repetir, más bien cautiva por la selección estratégica de los contenidos. De la historia ya no parece interesar el dato objetivo, sino la nota de mayor efecto.

Respecto a la formación de los ciclos en el romancero, estos ejemplos permiten comprobar el poder de la imprenta como promotor de nuevas formas de presentación y organización de un material folclórico y tradicional. Respecto a la idea de un ciclo épico disuelto en muchos romances, creo que cada vez tenemos menos evidencia en ese sentido y más, a contrapelo, en el de una imprenta que soluciona de modos distintos el problema de la contigüidad entre romances concebidos como unidades discretas que se leen en una dirección fija, de principio a fin de un pliego suelto o de un libro. Al menos en este caso, resulta imposible disociar el papel de la imprenta en la formación de ciclos narrativos, así como la participación del romancero artístico y erudito en la construcción de romances episódicos. El prestigio de estas formas novedosas de unión entre romances puede medirse por su impacto en los cancioneros manuscritos de la segunda mitad del siglo XVI.

⁶¹ *Ibidem*, p. 106.

⁶² HIGASHI, Alejandro. «El perfil de la variante en el romancero épico», p. 522-526.