

## **LAS ASONANCIAS INUSITADAS DE LAS MOCEDADES DE RODRIGO**

**Matthew Bailey**

*University of Texas, Austin*

### **1. Introducción.**

A raíz de su descubrimiento a mediados del siglo pasado, las *Mocedades de Rodrigo* (c. 1360) han generado un largo y tortuoso discurso crítico, principalmente porque distan mucho de otro poema épico castellano, el *Cantar de mio Cid*, venerado desde la época de Alfonso X por la dignidad de su expresión, el verismo de sus temas, la regularidad métrica percibida en sus versos y el héroe maduro y medurado que lo protagoniza<sup>1</sup>. Manuel Milá y

---

<sup>1</sup> La fecha de 1360 la establece Alan Deyermond, *Epic Poetry and the Clergy: Studies on the «Mocedades de Rodrigo»*, London, Tamesis, 1969, pp. 22-24, p. 197. Georges Martin, *Les Juges de Castille: mentalité et discours historique dans l'Espagne médiévale*, Annexes des *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 6, Paris, Séminaire d'Études Médiévales Hispaniques, Univ. de Paris-XIII, 1992, argumenta que las *Mocedades* se reflejan en la redacción de la *Crónica de los reyes de Castilla* (c. 1300), apuntando hacia una crisis palentina entre 1296 y 1300 como catalizador de la composición del poema (pp. 467-471, esp. p. 470). No discrepo de la opinión de Martin, pero creo oportuno distinguir entre el Rodrigo de las crónicas y el héroe del poema porque los elementos que contribuyen a la caracterización heroica de Rodrigo en las *Mocedades*, su rebeldía y dominio sobre el rey, no llegan a figurar en la narración cronística. Para una síntesis de la evolución de los estados de redacción del poema, véase Leonardo Funes, «Gesta, refundición, crónica: deslindes textuales de las *Mocedades de Rodrigo* (razones para una edición crítica)», *Incipit*, 7 (1987), pp. 69-94.

Fontanals inicia una fructífera línea de investigación cuando se fija en los estrechos paralelos de estas *Mocedades* con los romances viejos sobre Fernán González y Rodrigo Díaz, llevándolo a creer que el poema es la fuente de los romances<sup>2</sup>. Siguiendo las observaciones de Milá, estudios posteriores ampliaron la genealogía del poema al identificar dos o más cantares de gesta como sus precursores<sup>3</sup>.

Samuel G. Armistead reconstruye un cantar de gesta a raíz de episodios relacionados con las *Mocedades* en la *Crónica general de España de 1344* y anteriormente en la *Crónica de los reyes de Castilla*. Ese cantar se refleja también en la *Estoria de España* alfonsí en algunas referencias esporádicas al joven Rodrigo en su relación con el rey Fernando I, el Magno<sup>4</sup>. Para Armistead, la interrelación de los episodios cronísticos ofrece prueba suficiente de que tienen su origen en una extensa narración poética<sup>5</sup>. Este cantar es a la vez la fuente remota del texto de las *Mocedades*<sup>6</sup>.

---

<sup>2</sup> Manuel Milá y Fontanals, *De la poesía heroico-popular castellana*, [1874], en *Obras completas del Doctor D. Manuel Milá y Fontanals*, coleccionadas por el Dr. D. Marcelino Menéndez y Pelayo, vol. 7, Barcelona, Librería de Álvaro Verdaguer, 1896, pp. 248-249, 259-264 y pp. 327-359 respectivamente.

<sup>3</sup> Ramón Menéndez Pidal, «Notas para el Romancero del conde Fernán González», en *Homenaje a Menéndez y Pelayo en el año vigésimo de su profesorado*, vol. 1, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1899, pp. 429-507, esp. pp. 450-451; Marcelino Menéndez Pelayo, *Tratado de los romances viejos*, vol. 1, *Antología de poetas líricos castellanos*, vol. 11, Biblioteca Clásica, Madrid, Librería de Perlado, Páez y C<sup>a</sup>, 1903, pp. 337-350, esp. p. 338, también identifica en el poema reliquias de otros cantares de gesta, sobre el conde Sancho García (pp. 251-252), el rey Fernando I (p. 324) y Fernán González (p. 235), además de la leyenda de la cueva de San Antolín, todos ellos conocidos oralmente por el compilador (p. 237).

<sup>4</sup> Samuel G. Armistead, «*La gesta de las mocedades de Rodrigo*: Reflections of a Lost Epic Poem in the *Crónica de los reyes de Castilla* and the *Crónica general de 1344*», tesis doctoral inédita, Princeton University, 1955, pp. 3-4 y p. 10. Véase también Samuel G. Armistead, «The *Mocedades de Rodrigo* and Neo-Individualist Theory», *Hispanic Review*, 46 (1978), pp. 313-347, esp. pp. 324-325.

«... the episodes of the prose account in CRC-1344 are quite closely linked together and interrelated. They show an overall unity which could only have been achieved in a long and coherent *cantar de gesta*, and not by merely stringing together a series of prosified *Romances*» (Armistead, *ob. cit.*, 1955, p. 12).

<sup>6</sup> Armistead, *ob. cit.*, 1955, pp. 8-9 y Samuel G. Armistead, «The Structure of the *Refundición de las Mocedades de Rodrigo*», *Romance Philology*, 17 (1963-64), pp. 338-345, esp. p. 342.

Armistead acude a ese análisis literario de la versión cronística porque ha tomado en serio una referencia de la *Crónica de veinte reyes* (c. 1284) que, al explicar la grandeza de Fernando I, dice «e avn llámanle en los cantares par de emperador»<sup>7</sup>. El dato es significativo porque la misma expresión «par de emperador», se emplea en la *CRC* (capítulo XXIII) y en las *Mocedades* (v. 787) para referirse al monarca, y porque en el caso del cronista nos informa de que su fuente es contemporánea y poética. Al mismo tiempo, Armistead reconoce que esos «cantares» pueden ser romances y no cantares de gesta, posibilidad que refuta al valorar la narración cronística como composición íntegra<sup>8</sup>.

Una lectura de la *CVR* en los reinos de Fernando I y Sancho II revela numerosas variantes de las hazañas de Rodrigo. Por ejemplo, después de relatar la crianza de Rodrigo por el rey Fernando I, la crónica reconoce la existencia de otra versión:

... así commo deximos. Pero algunos dizen que el rrey don Sancho, fijo del rrey don Ferrando, le crió e le fizo cauallero, mas esto non podría estar, ca en tiempo del rrey don Ferrando era ya cauallero grande e él rrazonó por la infante doña Vrraca, asy commo dixéramos ya de suso. (Libro IX, cap. II [f. 58r])<sup>9</sup>.

Así que, después de dar fe de una segunda versión de la crianza de Rodrigo, el cronista explica el coherente proceso de razonamiento que lo llevó a rechazarla. Queda por decir que ninguna de las dos versiones se encuentra en las *Mocedades*, al igual que la siguiente narración del matrimonio de Rodrigo con Jimena Díaz:

El rrey don Sancho tornóse entonces para Castilla e començó de amar mucho e honrrar al Çid Rruy Díaz, porque viera que era buen cauallero e

---

<sup>7</sup> Armistead, *ob. cit.*, 1955, p. 11. La fecha de la *CVR* la establece con astutas observaciones histórico-textuales Inés Fernández-Ordóñez, «Versión crítica» de la «*Estoria de España*», Madrid, Seminario Menéndez Pidal y Universidad Autónoma de Madrid, 1993, pp 23-25, p. 257, fecha que se confirma desde varias perspectivas en los estudios preliminares de la edición de la *Crónica de veinte reyes*, ed. y estudio paleográfico de José Manuel Ruiz Asencio, Burgos, Ayuntamiento, 1991, pp 11-12, pp. 26-27, p. 32, pp. 64-65.

<sup>8</sup> Armistead, *ob. cit.*, 1955, pp. 11-12.

<sup>9</sup> Los pasajes citados de la *CVR* se encuentran en la edición del ms. Escorial X-i-6 de Ruiz Asencio, *ob. cit.*, 1991, pp. 79-359.

mucho esfforçado, e fizole su alférez e señor de toda su casa e aprouó muy bien al Çid en aquell ofiçio, e casólo entonçes el rrey don Sancho con doña Ximena, su sobrina, fija que fue del conde don Diego de Asturias, e ouo el Çid en ella vn fijo, que ouo nombre Diego Rruys, el que mataron moros en Consuegra, e dos fijas, doña Eluira e doña Sol, que fueron después casadas con Ferrán Gómez e Diego Gómez, condes de Carrión. (Libro IX, cap. III [f. 58v])

Ese matrimonio se aparta completamente del que se relata en la historia cidiana de la *CRC* y de las *Mocedades*, donde el matrimonio compensatorio de Rodrigo con Jimena Gómez es su eje estructural. Pero el compilador debe haberlo preferido en parte porque se acopla perfectamente al contenido del *Cantar de mio Cid*, que prosificará por extenso en capítulos posteriores.

La *CVR* incluye varias referencias a cantares sobre Fernando I y Sancho II, algunas apuntadas por José Fradejas Lebrero<sup>10</sup>. Una lectura pausada de los libros VIII y IX confirma que el joven Rodrigo Díaz desempeña un papel semejante al que tiene en la *CRC*, el de un vasallo hazañoso pero siempre supeditado al monarca. Sin duda alguna en la época de la redacción de la *CVR* existía una tradición narrativa rica en variantes sobre estos dos monarcas y, vinculado a ellos, el joven Rodrigo Díaz<sup>11</sup>. Armistead está en lo cierto cuando afirma la coherencia narrativa de la *moçedades* de Rodrigo narradas en la *CRC*, aunque sospecho que debe ser consecuencia del proceso de depuración del texto, dadas las múltiples variantes contemporáneas atestiguadas en la *CVR*. De todos modos, en ninguna versión crónística se recrean la temible furia y la rebeldía del joven guerrero de las *Moçedades*, donde Rodrigo se eleva por encima del rey, quien es

---

<sup>10</sup> José Fradejas Lebrero, «Estudio literario» («Valores literarios de la *Crónica de veinte reyes*»), en la edición de la *CVR* de Ruiz Asencio, *ob. cit.*, 1991, pp. 31-51, esp. pp. 36-37. En la *CVR* se comentan variantes relacionadas con la figura del hijo ilegítimo del rey Fernando I: «Algunos dizen en sus cantares que avía el rrey don Ferrando vn fijo de ganancia que era cardenal en Roma ... e avía nonbre don Ferrando» (libro 8, cap. XIV [fol. 54r]), y se hace referencia al «cantar que dizen del rrey don Ferrando» (libro 8, cap. XIV [fol. 54v]), al «cantar del rrey don Sancho» o «la estoria del rrey don Sancho, asy commo la cuentan los juglares» (libro 9, cap. IV [fol. 59r]), además de mencionar variantes orales sin especificar.

<sup>11</sup> La multiplicidad de variantes se identifica como una de las características singulares de la *CVR* en la sección de los reyes castellanos (Fernández-Ordóñez, *ob. cit.*, 1993, p 251).

percibido como «niño y sin seso» (v. 764), situación que permite que Rodrigo se transforme en héroe del poema<sup>12</sup>.

Cabe preguntarse cuál de las dos vertientes es anterior, la del joven héroe rebelde del poema o la del vasallo fiel de las crónicas. Dos estudios recientes aportan buenas razones para pensar que el Rodrigo de las *Mocedades* es sólo un reflejo de una amplia tradición narrativa de raigambre pan-europea anterior a las relaciones cronísticas<sup>13</sup>. La exclusión de la rebeldía de Rodrigo de las crónicas se explica sin mucha dificultad. Inés Fernández-Ordóñez observa y documenta la manera en que, en la depuración de la prosificación del *Cantar de Bernaldo*, el cronista de la *CVR* defiende «una ideología claramente monárquica, que robustecía la figura del soberano frente a cualquier intento de la nobleza de poner en duda las atribuciones reales»<sup>14</sup>.

La antigüedad de algunos de los pasajes relacionados con Rodrigo se trata en otro trabajo de Montgomery en que concluye que no representan el reflejo directo de un cantar de gesta sino su refracción; esto es, son fragmentos desprendidos de su contexto original, un poema épico<sup>15</sup>. El estado incompleto

---

<sup>12</sup> Thomas Montgomery, «Las *Mocedades de Rodrigo* y los romances», en Josep Maria Solà-Solé: *homage, homenaje, homenatge (miscelánea de estudios de amigos y discípulos)*, eds. Antonio Torres Alcalá et al., Barcelona, Puvill, 1984, pp. 119-133, esp. p. 124.

<sup>13</sup> Para la relación con la tradición francesa, véase John Gornall, «The Cid's Youthful Deeds: Decadent *Mocedades* or Pristine *Enfances*?», *Journal of Hispanic Research*, 3 (1994-95), pp. 69-79; Thomas Montgomery, *Medieval Spanish Epic: Mythic Roots and Ritual Language*, University Park, PA, Pennsylvania State University Press, 1998, en las pp. 29-41 analiza los lazos entre las *Mocedades* y un rito de iniciación pan-europeo, resumidos en las pp.40-41 y pp. 82-87.

<sup>14</sup> Fernández-Ordóñez, *ob. cit.*, 1993, p. 185. Un caso semejante se analiza en Matthew Bailey, «Las últimas hazañas del conde Fernán González en la *Estoria de España*: la contribución alfonsí», *La corónica*, 24:2 (1996), pp. 31-40.

<sup>15</sup> Montgomery llama la atención sobre pasajes de evocación épica y analiza los lazos entre el romancero viejo y las *Mocedades*, concluyendo que el compilador echó mano de pasajes romancísticos en la elaboración del poema, véase Thomas Montgomery, «Some Singular Passages in the *Mocedades de Rodrigo*», *Journal of Hispanic Philology*, 7 (1983), pp. 121-134, en esp. las pp. 128-130, pp. 132-133; y Montgomery, *art. cit.*, 1984, pp. 130-133. Sin entrar en mayores detalles, Raymond S. Willis, «*La crónica rimada del Cid*: A School Text?», en *Studia hispanica in honorem R. Lapesa*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 587-595, sugiere que el refundidor se haya servido de romances en la composición del poema, esp. pp. 594-595. Eduardo de la Barra, *La crónica rimada de las cosas de España*, Santiago de Chile, Imprenta Cervantes, 1900, es una curiosa reconstrucción del poema, al parecer poco difundida, que lo divide en romances y fragmentos de gesta.

de esos pasajes indica una separación de su contexto original semejante a lo que observamos en los episodios épicos del romancero viejo. Esos romances se nutren de pasajes de poemas mayores pero en su desarrollo adquieren una vida independiente, convirtiéndose en composiciones aisladas e inconexas entre sí, como afirma Armistead<sup>16</sup>.

Los análisis de la expresión del poema parecen apoyar la teórica presencia de fragmentos romancísticos en combinación con pasajes de diverso origen. El índice de fórmulas épicas es bajo en comparación con otros poemas tradicionales<sup>17</sup>, la concentración de fórmulas y sus características varían entre episodios<sup>18</sup> y el caudal de expresiones formularias está empobrecido y su empleo es muchas veces mecánico<sup>19</sup>. Esas observaciones no contradicen el concepto del proceso de redacción del poema compartido por Deyermond, Willis y aceptado posteriormente por Armistead de una narración basada en materia tradicional y modificada por mano culta<sup>20</sup>. De especial interés para el presente enfoque es la observación de que la concentración del lenguaje formular varía según el episodio pero, en general, los episodios que incluyen a Rodrigo de manera directa tienen más densidad formular y por tanto deben considerarse más tradicionales<sup>21</sup>. Este dato se corrobora en la relación entre las *Mocedades* y el romancero viejo sobre el joven Rodrigo Díaz. Según el recuento de Montgomery, hay un total de trece romances relacionados con el poema, habiendo cuatro que «comparten materia tradicional con el poema en cantidad significativa»<sup>22</sup>. Los paralelos que señala Montgomery entre los pasajes romancísticos del poema y el romancero viejo lo llevan a sugerir que

---

<sup>16</sup> Samuel G. Armistead, «Estudio preliminar» («Los siglos del romancero: tradición y creación»), en Paloma Díaz-Mas, ed, *Romancero*, Barcelona, Crítica, 1994, pp. IX-XXI, esp. p. X.

<sup>17</sup> John S. Geary, *Formulaic Diction in the «Poema de Fernán González» and the «Mocedades de Rodrigo»*, Madrid, Porrúa, 1980, p. 24.

<sup>18</sup> Ruth House Webber, «Formulaic Language in the *Mocedades de Rodrigo*», *Hispanic Review*, 48 (1980), pp. 195-211, esp. pp. 206-209; Janet Falk, «Political and Poetic Conflict: An Historical and Formulaic Analysis of the *Refundición de las Mocedades de Rodrigo*», tesis doctoral inédita, University of California, San Diego, 1983, p. 61.

<sup>19</sup> Webber, *art. cit.*, 1980, p. 209; Thomas Montgomery, «Adjective Patterning in Old Spanish Epic», *Olifant*, 17:3-4 (1992-93), pp. 168-176, esp. p. 172.

<sup>20</sup> Deyermond, *ob. cit.*, 1969, p. 201; Willis, *art. cit.*, 1972, p. 587; Armistead, *art. cit.*, 1978, p. 324.

<sup>21</sup> Webber, *art. cit.*, 1980, p. 208; Falk, *ob. cit.*, 1983, p. 61.

<sup>22</sup> Montgomery, *art. cit.*, 1984, p. 130.

circulaban episodios sueltos de la vida del joven Rodrigo Díaz en boca de juglares en la misma época de la composición del poema y que el autor combinaba los distintos episodios sueltos con pasajes de varia índole, algunos de confección propia y otros que conocía por vía oral<sup>23</sup>, creándose así una narración más completa de las mocedades del héroe.

Curiosamente, los estudios sobre el lenguaje tradicional de las *Mocedades* no distinguen entre la rima asonante en *a-o* y otras, aunque creo conveniente hacerlo ya que Webber afirma que esa asonancia constituye el 84% del poema, «973 of its 1164 verses»<sup>24</sup>. La repetición de una misma asonancia es, sin lugar a dudas, la peculiaridad expresiva más singular del poema. Montgomery lo atribuye al compilador poco hábil en el manejo del lenguaje épico, quien, en los pasajes de confección propia empleaba «unidades cortas de expresión, de forma bien conocida, que se ajustaran al metro variable, y el manejo del asonante *a-o*, lo que se lograba con la ayuda de ciertas palabras muy repetidas»<sup>25</sup>. Por mi parte, pretendo examinar la hipótesis inversa: si el verso asonante en *a-o* fue empleado por el compilador para crear sus propios pasajes, es probable que los versos agudos reflejen la materia conocida por vía oral y mantengan una conexión palpable con la materia poética más antigua sobre el joven Rodrigo Díaz.

## 2. Análisis de los versos agudos.

Los versos agudos forman el 15.5% del total del poema (181 de un total de 1164)<sup>26</sup>. Los enumero a continuación acompañados de una referencia al episodio en que aparecen.

La historia de los jefes castellanos (vv. 1-292): vv. 84-99, 102-103 (Sancho Abarca); vv. 117-123 (Cueva de San Antolín), en total 25 versos.

La historia del voto de las cinco lides (vv. 293-745): vv. 316-327, 331-376 (Muerte del conde de Gormaz y las quejas de Jimena); vv. 391-416

---

<sup>23</sup> *Ibidem*, pp. 132-33.

<sup>24</sup> Webber, *art. cit.*, p. 201.

<sup>25</sup> Montgomery, *art. cit.*, 1984, p. 133.

<sup>26</sup> Mis cifras no coinciden con las de Webber, en parte porque entiendo que hay versos sin rima, por ejemplo, los vv. 252-262. Los versos asonantes en *a-o* componen el 78% del poema, los versos agudos el 15.5%, dejando el 6.5% de versos sin rima o con una rima diferente, como es el caso de los tres versos alejandrinos (vv. 683-685).

(Reacción ante las cartas del rey); vv. 686-687 (Batalla contra los moros), en total 87 versos.

La campaña francesa (vv. 746-1164): vv. 786-829 (Llor del rey Fernando y la enumeración de las huestes); vv. 846-852 (Arenga del rey); vv. 866-869 (Rodrigo pide los primeros golpes); vv. 930-937 (Batalla contra el conde de Saboya); vv. 1013-1014 (Partida hacia París); vv. 1132-1135 (Partida hacia la batalla decisiva), en total 69 versos.

La sección con menos versos agudos es la breve historia castellana que relata el reino de Sancho Abarca y la legendaria fundación de la diócesis de Palencia. El pasaje narra brevemente un episodio que combina el nacimiento del reino castellano con la llegada del rey a Palencia (vv. 86-99, 102-103), antes de pasar a la descripción del sepulcro de San Antolín (vv. 117-123). La primera parte del pasaje contiene algunas reminiscencias de expresión épica, pero su narración es confusa y no parece ser poética su fuente inmediata. Sólo en la descripción del «catamiento» del sepulcro sobresale una nítida expresión poética:

Bernardo, quando descendió, vio vn pozo cavado  
e a par de aquel pozo vio estar vn altar  
et de susso vn escripto et començólo de catar  
ffalló que sant Antolín mártir yazía en aquel logar  
et vio vna piedra con letras et començóla de catar  
e vio que trezientos años avía que era somido aquel logar  
e vino se para el rey e díxol en porydat:  
«Señor, que me semeja, cuerpo santo yaze en aquel logar» (vv. 116-123)<sup>27</sup>.

La estructura paralelística y el ritmo del fragmento, características difícilmente ejemplificadas en el resto del episodio, sugieren una composición íntegra de carácter anónimo, aunque la pobreza de la rima (*catar, logar, catar, logar, ... logar*) no permite afirmar que su fuente sea poética.

Alan Deyermond estudia la leyenda del descubrimiento del sepulcro de San Antolín con su acostumbrada erudición, constatando su existencia en una serie de crónicas anteriores y posteriores a la composición del poema<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> Las citas de las *Mocedades* se basan en la edición paleográfica de Deyermond, *ob. cit.*, 1969, pp. 221-277, con mínimos retoques míos.

<sup>28</sup> *Ibidem*, pp. 83-92.

Aclara que el modo de su descubrimiento en las *Mocedades* es singular, ya que en otras versiones es Sancho el Mayor quien descubre el santuario en la persecución tras un «puerco montés», mientras que en el poema el rey y su mula se hunden repentinamente en una sima que conduce al santuario. Ofrece una hipótesis interesante de la evolución de la leyenda, achacando las novedades presentes en las *Mocedades* a un refundidor que quería afirmar la singularidad de la leyenda a la vez que la desmitificaba<sup>29</sup>. Según esa hipótesis, la materia nueva se narra en los versos 104-115, precisamente los versos en que la rima asonante en *a-o* divide el pasaje de versos agudos. Parece razonable concluir que los versos graves delatan una intervención del compilador mientras que la materia tradicional corresponde a los versos agudos, aunque en ningún caso se ha detectado una influencia poética directa.

El siguiente pasaje de interés abarca todo un episodio y es el mejor conocido del poema. Incluye la primera lid de Rodrigo en la que mata al padre de Jimena, provocando sus famosas quejas y el matrimonio compensatorio realizado en la corte del rey (vv. 293- 448)<sup>30</sup>. Un poco más de la mitad del pasaje (87 versos de un total de 156) se narra con versos agudos, vacilando entre el asonante *o* (vv. 316-320) y el *a* (vv. 321-327, 330-376, 391-416), empleándose el segundo en cuatro romances sobre las quejas de Jimena, exceptuando una breve introducción de ocho versos de asonantes graves (*a-o*) en «Día era de los Reyes»<sup>31</sup>.

---

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 86.

<sup>30</sup> Armistead ha estudiado otras manifestaciones literarias del enfrentamiento entre Rodrigo y el conde de Gormaz; véase su resumen en *art. cit.*, 1978, pp. 324-327.

<sup>31</sup> Las cuatro versiones se reproducen en Alberto Montaner Frutos, «Las quejas de doña Jimena: formación y desarrollo de un tema en la épica y el romancero», en *Actas: II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, eds. José Manuel Lucía Megías et al, Alcalá, Universidad de Alcalá, 1992, pp. 475-507. Algunas versiones judeo-españolas se catalogan en Samuel G. Armistead, *El romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal (Catálogo-índice de romances y canciones)*, Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, 1978, pp 81-83, complementándose con otras que se editan y se estudian en detalle en Samuel G. Armistead, Joseph H. Silverman e Israel Katz, eds., *Judeo-Spanish Ballads from Oral Tradition, I: Epic Ballads, Folk Literature of the Sephardic Jews, II*, Berkeley, University of California Press, 1986, pp. 72-101; las tres versiones del romancero viejo se recogen en Manuel Alvar, ed., *Cantares de gesta medievales*, [1969] México, Porrúa, 1986, pp. 182-184; «Día era de los reyes» en Díaz-Mas, *ob. cit.*, 1994, pp 94-96.

Este pasaje ejemplifica la tendencia a no atar los cabos sueltos, a dejar actos sin resolución, al igual que el carácter inconexo del poema. Empieza con el verso asonante en *a-o* relatando brevemente una agresión cometida por el conde de Gormaz contra Diego Laínez, seguida de la represalia de éste y sus hermanos (vv. 293-313). A continuación se introduce al protagonista mediante su genealogía paterna, «Rodrigo fijo de don Diego et njeto de Layn Caluo» (v. 315), repitiéndose en el siguiente verso con la materna que lleva a la narración en versos agudos: «et njeto del conde Nuño Aluarez de Amaya et visnjeto del rey de León» (v. 316)<sup>32</sup>. Esta doble genealogía con varia asonancia sugiere una improvisación, hecha con vistas al acoplamiento de dos pasajes de distinta procedencia.

Los versos agudos narran la primera lid de Rodrigo, quien en ese momento cuenta con sólo doce años. Curiosamente Diego Laínez, su padre e instigador del conflicto, no figura en el desenlace (vv. 316-326). De igual modo es notable que Rodrigo, candidato al rito de pasaje mitológico que lo ha de convertir en hombre, no ha aprovechado la ocasión de la anterior correría para probar su valor. En el plano estilístico se nota el diálogo encendido en el relato de la correría:

Reblando a grandes bozes a fijo de Laín Caluo:  
«Dexat mis lauanderas, fijo del alcalde çibdadano  
ca mi non me atenderedes a tantos por tantos»,  
por quanto él está escalentado.  
Redró Ruy Laínes, señor que era de Faro:  
«Ciento por ciento vos seremos de buena miente y al pulgar» (vv. 304-309)

La descripción es rica en detalles pintorescos: «Fferiôle los pastores et robóle el ganado; quemáronle el arrual e comenzáronle el andamio; et tráele por dessonrra las lauanderas que al agua están lauando» (vv. 295, 299, 302). La narración de la batalla, por el contrario, se caracteriza por la ausencia de diálogo y la descripción genérica del combate. El cambio métrico marca la introducción de estas diferencias de estilo e inconsistencias temáticas, contribuyendo a la impresión de que el episodio está formado por pasajes de distinto origen integrados de modo superficial.

---

<sup>32</sup> Es la segunda vez que se da esta genealogía: «fija del conde Ramón Aluarez de Amaya & njeta del rrey de León» (v. 261).

La destreza guerrera de Rodrigo queda patente cuando mata al conde y prende a sus dos hijos (vv. 322-325). Sin transición alguna, el pasaje introduce a Jimena y a sus dos hermanas mayores, cuyos nombres no respetan la asonancia (vv. 328-330). Van encaminadas a Bivar para pedirle a Diego Laínez la liberación de sus hermanos, quien se lava las manos en ese asunto, declarando que no deben pedírselos a él sino a Rodrigo, insinuando de ese modo que Rodrigo es el responsable (vv. 341-343). Esta pasividad e indiferencia ante las hijas del conde sorprende, pero permite que Rodrigo tome la iniciativa y se destaque como misericordioso y mesurado: «Parat mientes al mundo señor, por caridat, / non han culpa las fijas por lo que fizo el padre, / datles a sus hermanos que muy menester los han, / contra estas dueñas mesura devedes catar» (vv. 347-350). Ya liberados, los hermanos Gómez comienzan a urdir su venganza cuando Jimena los increpa por su reacción violenta, pidiéndoles que moderen sus instintos guerreros y prometiéndoles que actuará como abogada de sus intereses: «Mesura, –dixo– hermanos, por amor de caridat, / yr me para Çamora al rey don Fernando querellar / et más fincaredes en saluo et el derecho vos dará» (vv. 357-359).

Las intervenciones paralelas de Jimena y Rodrigo en favor de la mesura dan cierta simetría a esta primera petición de Jimena, al mismo tiempo su actitud es singular en el poema, con la posible excepción del tratamiento mesurado dado al rey moro Burgos de Ayllón (vv. 502-517). Rodrigo muestra deferencia hacia los intereses de las hijas de su enemigo, mientras que en la derrota y humillación del conde de Saboya somete a su hija a un tratamiento cruel y perverso. Otra singularidad del episodio es que lo protagoniza una mujer, eliminada en cuanto se resuelve su querrela.

La próxima petición de Jimena se hace delante del rey en unas circunstancias que parecen ignorar y hasta negar lo acontecido en la querrela ante Diego Laínez, sobre todo porque Jimena continúa en el mismo aprieto. A pesar de la necesidad que ella y sus hermanas tenían de los hermanos, Jimena va a la corte acompañada de «tres doncellas» y «otros escuderos» (vv. 360, 361); no hay mención de los demás familiares. De hecho, la ausencia de otros miembros de su familia marca la nota patética de la petición; aquí Jimena es huérfana de madre y de padre, sus hermanos siguen presos y las hermanas se han esfumado, creando la impresión de que va sola por el mundo: «Rey, dueña so lazada et áveme piedat, / orphanilla finqué pequeña de la condessa mi madre, / ffijo de Diego Laínez ffizome mucho mal: / prissóme mis

hermanos e matóme a mi padre. / A vos que sodes rey véngome a querellar / Señor, por merçed, derecho me mandat dar» (vv. 364-369). Esta imagen de Jimena no corresponde a su situación en el poema ni a la promesa hecha a sus hermanos liberados, cuando para calmar sus ímpetus vengativos les dice que llevaría sus quejas, de sus hermanos no de ella, al rey (vv. 357-359). No veo la manera de mitigar las incongruencias entre estas dos versiones de las quejas tan diferentes en las circunstancias que recrean y en los propósitos que pronuncian.

En las primeras quejas, Jimena pide la liberación de sus hermanos para que asuman las responsabilidades del padre muerto, en especial el amparo de ella y de sus hermanas. En las segundas está sola y quiere que el rey asuma el papel de padre lo cual, según las costumbres vigentes tan bien expuestas por Montaner, conlleva la obligación de vengar sus afrentas y de casarla (vv. 369, 376)<sup>33</sup>. El rey reconoce que Jimena quiere venganza cuando pide «derecho» (v. 369), puesto que a raíz de la petición pondera las consecuencias de una agresión contra don Diego y Rodrigo: «En grant coita son mis reynos, Castilla alçárseme ha» (v. 371). Al aceptar casarla con Rodrigo, el rey confirma que está sola y sin familia, situación que contradice el motivo de la liberación de los hermanos en la querrela anterior: «datles a sus hermanos que muy menester los han» (v. 349).

A continuación sigue una serie de mini-episodios con características propias. En el primero incluyo la reacción del rey ante la petición de Jimena, su decisión de llamar a Diego Laínez a la corte y, ya en Burgos, la entrega de la carta del rey a Rodrigo y a su padre (vv. 377-390). Este pasaje se narra con versos asonantes en *a-o*, diferenciándose del pasaje de la querrela de Jimena y del de la reacción de Diego Laínez y de Rodrigo ante la carta del rey, los dos narrados con el asonante *a*. Parece una simple transición, semejante en su contenido a los siguientes versos del romance sobre las quejas de Jimena:

Entonces dijera el rey, bien oiréis lo que dirá:  
–Siempre lo oí decir y agora veo que es verdad:  
que el seso de las mujeres que no era natural;  
hasta aquí pidió justicia, ya quiere con él casar.  
Yo lo haré de buen grado, de muy buena voluntad;

---

<sup>33</sup> Montaner, *art. cit.*, 1992, pp. 475-481.

mandarle quiero una carta, mandarle quiero llamare.–  
Las palabras no son dichas, la carta camino vae,  
mensajero que la lleva dado la había a su padre<sup>34</sup>.

*Mocedades:*

Quando aquesto oyó el conde don Ossorio, amo del rey don Fernando,  
tommó el rey por las manos e aparte yva sacallo.  
«Señor, ¿qué vos semeja?, ¿qué don vos ha demandado?;  
mucho lo deuedes agradecer al padre apoderado.  
Señor, enbiat por Rodrigo e por su padre priuado».  
A priessa fazen las cartas que non lo quieren tardar,  
danlas al mensajero, al camino es entrado.  
Quando llegó a Biuar, don Diego estava folgando.  
Dixo: «Omíllome a vos, Señor, ca vos trayo buen mandado:  
enbía por vos e por vuestro fijo el buen rrey don Fernando;  
vedes aquí sus cartas firmadas que vos trayo,  
que si Dios quisiere será aina Rodrigo encimado».  
Don Diego cató las cartas et ovo la color mudado,  
sospechó que por la muerte del conde, quería el rey matarlo (vv. 377-390)

Los dos ejemplos son versiones de una misma historia, diferentes en el grado de la reacción ante la petición, ya apuntado por Montgomery, en la asonancia y en el reparto de personajes<sup>35</sup>.

Este último aspecto tal vez sea el motivo del cambio de asonancia, ya que el romance presenta pocos personajes y ninguna especificación en la denominación del rey. De igual modo, en la segunda petición de Jimena se nombra al rey cuatro veces sin identificarlo como Fernando. Aquí, por el contrario, se le nombra específicamente dos veces y, al igual que en el resto del poema, su nombre es palabra-rima<sup>36</sup>. De acuerdo con los postulados del presente análisis, los versos 377-390 sugieren una relación entre el cambio de asonancia y el deseo del compilador de adscribir al rey don Fernando el papel de mediador entre Rodrigo y Jimena, detalle que la tradición romancística no recuerda<sup>37</sup>.

---

<sup>34</sup> Díaz-Mas, *ob. cit.*, 1994, p. 96, vv. 26-33.

<sup>35</sup> Montgomery, *art. cit.*, 1984, p. 123.

<sup>36</sup> Una lectura del poema (vv. 293-final) presenta 31 casos del «rey don Fernando»; de estos sólo 3 se dan en versos agudos (v. 358, v.787, v.1134). De los otros 28 casos, Fernando sirve de palabra-rima 26 veces, siendo las excepciones el v. 1158 y el v. 1162.

<sup>37</sup> Un ejemplo parecido se da en el v. 819.

A continuación el poema vuelve a narrarse en versos agudos (vv. 391-416), describiendo la reacción de Diego Laínez y Rodrigo y los preparativos para acudir al llamado a la corte del rey, mencionado siete veces sin ser identificado. En total, desde las segundas quejas de Jimena hasta la llegada de Rodrigo a la corte, se menciona al rey once veces sin identificarlo (en un total de 43 versos agudos), mientras que en los doce versos graves es nombrado dos veces (vv. 377-390). Estos datos sugieren una relación entre el uso de versos graves y el deseo de contextualizar los acontecimientos que, antes de ser engastados en el poema, podían circular indiferentes a la especificación del rey<sup>38</sup>.

La presencia abstracta del rey sigue reflejándose en los consejos que recibe Rodrigo a raíz de la recepción de las cartas, que en esta asonancia sigue sin identificarse:

«Oitme, –dixo– mi fijo, mientes catades acae;  
témome de aquestas cartas, que andan con falsedat,  
et desto los rreys muy malas costumbres han.  
Al rey que vos seruides, servillo muy sin arte,  
assí vos aguardat dél commo de enemigo mortal» (vv. 391-395)

Estas amonestaciones parecen intencionadamente abstractas, justificables en parte porque en el caso de Rodrigo podían aplicarse a Fernando I, a Sancho II o a Alfonso VI. En el resto del pasaje hay cinco referencias al rey sin que se especifique su nombre (vv. 396-416).

El cambio de asonancia (v. 417) trae consigo el nombre del rey (v. 418) y la introducción de otros personajes necesarios para la narración del desposorio de Rodrigo con Jimena, el desenlace del episodio (vv. 430-448). El pasaje comparte algunas características con el resto del episodio y por tanto merece una breve consideración.

Montgomery indicó algunos paralelos entre el pasaje y el romance «Cabalga Diego Laínez»<sup>39</sup>, apuntando la manera incompleta e insatisfactoria en que el

---

<sup>38</sup> Armistead, *art. cit.*, 1994, p. X, afirma esta diferencia fundamental entre el relato épico «tan rico en personajes y detalles narrativos» y el típico romance «donde los personajes secundarios, el trasfondo, todo el panorama épico desaparece ante las exigencias de un momento de crisis culminante».

<sup>39</sup> Véase en la colección de Díaz-Mas, *ob. cit.*, 1994, pp. 97-99

romance recuerda la entrevista entre los castellanos y el rey, específicamente la ausencia del motivo del encuentro, que en el poema es el desposorio<sup>40</sup>. Por mi parte señalaría que el motivo del encuentro, el desposorio, y la exagerada agresividad de Rodrigo no se combinan de modo satisfactorio en el poema. Esta agresividad se percibe claramente en las instrucciones que da a los vasallos de su padre antes de acudir a la corte:

«Oítme, –dixo– amigos, parientes e vasallos de mi padre:  
aguardat vuestro señor sin engaño & sin arte.  
Si viéredes que el alguazil lo quisiere prender, mucho apriessa lo matat.  
¡Tan negro día aya el rey commo los otros que aí están!  
Non vos pueden dezir traydores por vos al rey matar,  
que non somos sus vasallos, nin Dios non lo mande;  
que más trayador sería el rey si a mi padre matasse,  
por yo matar mi enemigo en buena lid en campo».  
Irado contra la corte et do está el buen rey don Fernando (vv. 410-418)

La agresividad de Rodrigo contrasta con el motivo del encuentro, su matrimonio. Aunque se entiende que siempre es bueno ir precavido, parece algo exagerado el miedo que les inspira a él y a su padre (vv. 389, 432). Recordemos que la idea del desposorio surgió como solución para evitar la ira de los castellanos como resultado del ajusticiamiento de Rodrigo por orden del rey. Aquí tiene el efecto contrario al deseado y como consecuencia crea la impresión de que el comportamiento de Rodrigo es irracional, observación que recuerda las ideas de Montgomery sobre la caracterización de Rodrigo, con reflejos del héroe mítico, irracional en su ardor belicoso<sup>41</sup>. Pero el contraste entre el motivo del encuentro y la agresividad de Rodrigo se explica también con un posible origen distinto o con un desarrollo independiente para las dos partes del pasaje.

A los elementos comunes entre el romance «Cabalga Diego Laínez» y la descripción de Rodrigo en la corte, añadiría el verso asonante en *a-o*<sup>42</sup>. Frente

---

<sup>40</sup> Montgomery, *art. cit.*, 1984, pp. 123-124.

<sup>41</sup> Montgomery, *art. cit.*, 1984, esp. p. 124; véanse también sus opiniones en Thomas Montgomery, «Horatius, Cúchulainn, Rodrigo de Vivar», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 9 (1987), pp. 541-557. Montaner, *art. cit.*, 1992, p. 479, parece secundar las observaciones de Montgomery, pero luego explica el comportamiento de Rodrigo no por ímpetus míticos sino por «los progresos del individualismo».

<sup>42</sup> Montgomery, *art. cit.*, 1984, pp. 123-124.

a estos paralelos la escena del desposorio presenta incongruencias importantes, por ejemplo, en la figura de Jimena. En las primeras quejas ella y sus hermanas son «mugieres» (v. 340) y «dueñas» (vv. 350, 352), en las segundas quejas ella es «dueña» (v. 364) y va acompañada por tres «donçellas» (v. 360), mientras que es la «donçella» del desposorio (vv. 431, 433). Entiendo que en el momento del desposorio es preferible que la novia del joven héroe luzca como doncella, pero en una narración integrada no se daría este cambio de valoración<sup>43</sup>. Al ver a Rodrigo en la corte, Jimena le llama «conde» (v. 435), título que no tiene ni le corresponde al «fijo de un mercadero, nieto de un çibdadano» (v. 914). Al concluirse el desposorio, hay un verso de resumen que vuelve a referirse a Jimena como «doña Ximena Gómez» (v. 436), que parece ser una referencia correcta a su nuevo estado. También se nota en el desposorio un cambio de actitud de Rodrigo hacia el rey, ya que antes expresaba su independencia con desdén hacia el rey (vv. 415, 427-429) y ahora lo llama «señor» (v. 438). La reacción de Rodrigo al ser desposado repentinamente se concreta en el voto de las cinco lides que, lejos de ser un acto diabólico, viene a confirmar una relación vasallática entre Rodrigo y el rey porque lo que promete es quitarse del vasallaje hasta que pruebe su valor individual (vv. 438-441)<sup>44</sup>.

---

<sup>43</sup> No hay contradicción en el uso de estos dos términos para referirse a la Jimena casadera, ya que según Joan Corominas y José A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, vol. 2, Madrid, Gredos, 1980, *dueña*, «en lo antiguo podía ser joven, después se restringió a mujeres de edad» (p. 530); observación confirmada por Ramón Menéndez Pidal, ed. *Cantar de mio Cid*, 3 vols., Madrid, Bailly-Ballière, 1908-11, vol 2, p 632. Lo que sí manifiesta es una valoración diferente de Jimena, hija de conde en las dos quejas y moza casadera en el desposorio. La palabra *doncella* se emplea en las *Mocedades* también para designar a las mozas de servicio que acompañan a Jimena en su viaje a la corte (v. 360) y en la referencia a «quinze donçellas virgines en cada año» (v. 753), parte del tributo pedido por las potencias europeas a Fernando I. El mismo motivo del tributo de doncellas vírgenes se da en el *Poema de Fernán González* (v. 104b), registrado por vez primera en el Tudense (véase Alonso Zamora Vicente, ed., *Poema de Fernán González*, Madrid, Espasa-Calpe, 1946, pp. 30-31, nota a la estrofa 104, como también atestigua Sebastián de Cobarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, 1611, edición moderna, Madrid, Turner, 1979, reimpresión, México: Turnermex, 1984., p. 483.

<sup>44</sup> Para una interpretación más completa del rito de iniciación que va asociada con la jura de Rodrigo, véase Montgomery, *art. cit.*, 1987, esp. pp. 546-550.

El desenlace del episodio incluye un paralelo más con el romance «Cabalgando Diego Laínez»; se ve en la reacción del rey ante el voto de Rodrigo, «Non es éste omne, mas figura ha de peccado» (v. 443), que en el romance se da anteriormente, como reacción del rey al ver la espada de Rodrigo: «Quítate, Rodrigo, allá, quítateme allá, diablo, / que tienes el gesto de hombre y los hechos de león bravo»<sup>45</sup>. La dislocación de estas palabras en el poema y el poco sentido que tienen como reacción ante el voto inducen a pensar que se han desplazado para dar lugar al desposorio que, como hemos visto, contrasta con las aprensiones de los castellanos. Como observación final, Rodrigo y su padre parten de la corte sin Jimena y, al igual que en el romance, no se la vuelve a mencionar.

El análisis de un episodio del poema se ha extendido bastante, pero ha servido para comprender mejor la combinación de materias diversas en las *Mocedades*. Un proceso de composición similar, mal denominado «contaminación», se ha documentado desde antiguo en el romancero: «la fusión de dos o más romances (o fragmentos de romances) distintos operada en el proceso de transmisión oral»<sup>46</sup>. Deyermond observa este proceso en una variante del romance «La bastarda y el segador», llamándolo «thematic attraction», de acuerdo con la terminología de Albert Bates Lord<sup>47</sup>. Este fenómeno, por tanto, no distingue entre los géneros narrativos de transmisión oral, produciéndose de igual modo en los romances y en la épica. En el molde épico de las mocedades se creó un poema sobre la juventud de Rodrigo. Al repetirse algunos de los episodios independientemente del contexto del poema, como los que se vinculaban a los cantares de Fernando I y de Sancho II en las crónicas, adquirirían características propias, asimilando influencias de temas

---

<sup>45</sup> Díaz-Mas, *ob. cit.*, 1994, pp. 97-99, vv. 34-35.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>47</sup> Alan Deyermond, *Point of View in the Ballad: «The Prisoner», «The Lady and the Shepherd», and Others*, The Kate Elder Lecture, 7, London, Queen Mary and Westfield College, University of London, 1996, p. 61. Albert Bates Lord, *The Singer of Tales*, Harvard Studies in Comparative Literature, 24, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1960, dice, a propósito del mismo fenómeno observado en poemas épicos de transmisión oral, categoría en la que incluye el *Cid*: «Criticism has tried to defend their unity on artistic grounds, but it has seldom if ever attempted to see these poems as traditional units with their parts belonging together by a kind of mythic necessity or by thematic attraction», p. 206.

épicos y romancísticos indistintamente<sup>48</sup>. De ese modo la figura del joven rebelde se vigoriza, precipitando la recopilación de esos episodios en las *Mocedades* y su inclusión en los romanceros del siglo XVI.

### 3. *La campaña francesa.*

En la campaña francesa toda España se enfrenta con un enemigo común y Rodrigo se realza como figura plenamente heroica: es el defensor de su patria a la vez que rebelde ante las potencias europeas que la quieren sojuzgar. Los versos agudos retienen un sabor más épico que romancístico, pero evidencian un desarrollo independiente del contexto en que aparecen, al igual que los pasajes analizados con anterioridad. Comentaré sólo un ejemplo: el encomio del rey Fernando I (vv. 786-800), seguido de la enumeración de los combatientes de la campaña francesa (vv. 801-818) y de las huestes enemigas (vv. 821-829), en total unos 42 versos asonantes en *o*.

El encomio del rey Fernando I mereció el interés de Milá y de Menéndez Pelayo, quienes vieron en él la introducción de un poema más extenso sobre este rey, denominado «Cantar de la partición de los reinos» y, por consiguiente, «el trozo más indisputablemente viejo» del poema<sup>49</sup>. Deyermond señaló los estrechos paralelos expresivos entre el encomio del rey en las *Mocedades* y otros versos dedicados al rey Alfonso VI en el *Cantar de mio Cid* como constatación de influencias directas (vv. 2923-26)<sup>50</sup>. En otro análisis de los mismos dos pasajes, Montgomery los compara con el romance «El rey y el Cid a Roma», uno de los varios romances con los versos iniciales «Rey don Sancho, rey don Sancho»<sup>51</sup>. En su análisis, Montgomery realza la naturaleza dinámica y mutable de una tradición épica que emplea los mismos versos para elogiar a tres reyes diferentes: Fernando I, Sancho II y Alfonso VI<sup>52</sup>.

---

<sup>48</sup> Thomas Montgomery, «A Ballad and Two Epics», *La corónica*, 23:1 (1994), pp. 23-34, esp. pp. 32-33.

<sup>49</sup> Milá y Fontanals, *ob. cit.*, 1874, p. 254; Menéndez Pelayo, *ob. cit.*, 1903, p. 324.

<sup>50</sup> Deyermond, *ob. cit.*, 1969, pp. 172-173.

<sup>51</sup> Fernando José Wolf y Conrado Hoffman, eds. *Primavera y flor de romances* [1865], nuevamente editada por M. Menéndez Pelayo en *Antología de poetas líricos castellanos*, vol. 8, 1899, reimpresión en *Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo*, vol. 24, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1945, n° 33.

<sup>52</sup> Montgomery, *art. cit.*, 1984, pp. 125-26. Véanse otros ejemplos en el catálogo de Armistead, *ob. cit.*, 1978, p. 84.

Deyermond nota el uso de la misma rima asonante en *o* en el encomio y en los dos poemas<sup>53</sup>; Montgomery nota además su continuación en el romance, con el añadido de que va seguido de versos asonantes en *a-o* en el romance y en las *Mocedades*<sup>54</sup>. La repetición de estos versos en las *Mocedades* es aún más notable por el contraste con su contexto. El episodio narra la llegada imprevista de cartas de los poderes europeos que declaran a los cinco reyes de España tributarios suyos. Lamentando su suerte, el rey achaca a sus pocos años y falta de experiencia esta agresión contra el dominio español (vv. 760-765). Llama a consejo a sus vasallos nobles, mencionando específicamente a los condes desterrados (vv. 768-769). Rodrigo los busca y delante del rey pide que los perdone, petición a la que accede el rey con su acostumbrada deferencia, sometiendo su autoridad a la voluntad de Rodrigo: «Yo los perdono sin arte y sin engaño / por non te salir, Rodrigo, de mandado, / que los çinco reyes de España quiero que anden por tu mano» (vv. 773-775). Luego el rey le describe a Rodrigo la situación, mostrándole la carta sellada del papa. La indecisión del rey realza la reacción aguda y decisiva de Rodrigo quien, en vez de entender la demanda como una amenaza a la soberanía del rey, la celebra como invitación al saqueo, asegurándole al rey que el único don que otorgarán a los franceses será el robo y el pillaje de sus tierras:

Estonçes dixo Rodrigo: «Por ende ¡sea Dios loado!  
Ca vos enbían pedir don, vos deuedes otorgarlo;  
avn non vos enbía pedir tributo, mas enbíavos dar algo.  
Mostrarvos he yo aqueste aver ganarlo;  
apellidat vuestros regnos desde los puertos de Aspa fasta en Santiago;  
sobre lo suyo lo hayamos, lo nuestro esté quedado.  
Si non llego fasta París non deúa ser nado» (vv. 779-785).

La carta pierde toda su fuerza tras la burla jactanciosa de Rodrigo, que recuerda otras del *Cid* (v. 14, v. 995 y ss., v. 1664 y ss.). Un aspecto que distingue la campaña francesa del resto del poema es el más amplio sentido dado al heroísmo de Rodrigo, porque se realiza no sólo en el valor de su brazo sino también en sus respuestas irrespetuosas de las pretensiones de los prepotentes<sup>55</sup>.

---

<sup>53</sup> Deyermond, *ob. cit.*, 1969, p. 174.

<sup>54</sup> Montgomery, *art. cit.*, 1984, p. 126.

<sup>55</sup> Montgomery, *art. cit.*, 1983, pp. 128-30, da una valoración similar a un juego de palabras empleado por Rodrigo como parte de un reto al conde de Saboya.

En el mismo momento en que el hijo rebelde de un hidalgo castellano se transforma en héroe nacional, representando poco menos que la salvación de la patria, irrumpe en el episodio el encomio de Fernando I, aunque es Rodrigo quien idea y lidera la invasión de Francia. Este cambio va acompañado por otro de verso grave a agudo:

Por esta rrazón dixieron, el buen don Fernando, par fue de emperador:  
mandó a Castilla Vieja et mandó a León  
et mandó a las Esturias fasta en Sant Salvador...  
A pessar de françesses los puertos de Aspa passó (vv. 786-788, 798)

El primer verso transforma un episodio protagonizado por Rodrigo en un elogio a su rey, creando la impresión de que el encomio está fuera de lugar<sup>56</sup>. La alabanza va dirigida a un soberano hazañoso, muy diferente del monarca medroso y vacilante del poema, incapaz de inspirar a sus vasallos y dependiente del joven Rodrigo. Sin embargo, el encomio incluye elementos que indudablemente lo vinculan al Fernando I de las crónicas, como son la conquista de Coímbra y la puebla de Montemayor (v. 791), la recuperación de los restos mortales de San Isidro y su sepultura en León (v. 795), y la campaña francesa (vv. 797-800). Curiosamente, de las hazañas del rey Fernando I celebradas en el encomio, algunas de ellas no figuran en el poema y otras ocurren después de ser loadas. Es un pasaje que dignifica al rey, pero es más fiel al espíritu laudatorio de la versión cronística. En las *Mocedades* su figura ha sufrido serios contratiempos en beneficio de la representación más heroica de Rodrigo, haciendo que el encomio contraste marcadamente con su contexto. Ese contraste, el cambio abrupto de asonancia que lo acompaña y el empleo de algunos de sus versos en el *Cid* y en el romance, contribuyen a la impresión de que el encomio existía independientemente de las *Mocedades*<sup>57</sup>.

---

<sup>56</sup> La excesiva longitud del primer verso del encomio puede reflejar la necesidad de aclarar el objeto del loor. Para otros ejemplos véanse Thomas Montgomery, «The Lengthened Lines of the *Mocedades de Rodrigo*», *Romance Philology*, 38 (1984), pp. 1-14, y Webber, *art. cit.*, 1980.

<sup>57</sup> La vitalidad de los primeros versos del encomio en el romacero sefardí lo establecen con abundante documentación Samuel G. Armistead y Joseph H. Silverman, 1964, «Sobre unos versos del cantar de gesta de las *Mocedades de Rodrigo* conservados tradicionalmente en Marruecos», *Anuario de Letras*, 4 (1964), pp. 95-107 y en el catálogo de Armistead, *ob. cit.*, 1978, p. 84, editándose definitivamente en Armistead, Silverman y Katz, *ob. cit.*, 1986, pp. 102-160.

La enumeración de los condes que capitanean las huestes invasoras parece más catálogo que poesía, pero no hay que descartarla del todo como pasaje épico dado que recuerda otros versos del *Cid*, con algunos ecos en la asonancia (*Moçedades*, vv. 801-818; *Cid*, vv. 733-743)<sup>58</sup>. Puede parecer menos verosímil en las *Moçedades* por el exagerado uso de la anáfora, pero es una tendencia romancística que algo debe a la descontextualización del pasaje y a la libertad creativa que aporta. El pasaje, antes de enumerar las huestes enemigas, da paso a dos versos graves, asonantes en *a-o* que, como en otros casos, identifican al rey don Fernando como protagonista del episodio: «E siete semanas por cuenta estido el rey don Fernando / atendiendo batalla en vna lid en canpo» (vv. 819-820). A continuación siguen nueve versos descriptivos de las huestes enemigas, con la misma asonancia de la caballería amiga. Al igual que en los otros ejemplos, la repentina introducción de otra asonancia descubre la contextualización de un pasaje que gozaba de una vida independiente.

#### 4. *Conclusión.*

En resumen, el análisis de los pasajes de versos agudos realiza las diferencias estilísticas entre ellos y el resto del poema. En los episodios relacionados con Rodrigo, el enfoque en los pasajes de asonancias inusitadas descubre incongruencias temáticas que sugieren un desarrollo independiente del poema. La relación entre esos pasajes y el romancero posterior establece un lazo evidente, pero también sugiere que su desarrollo no cesó con la redacción del poema sino que continuó por varios siglos más. El compilador de los episodios no se inmuta ante la crudeza de su trabajo, favoreciendo la integridad de los pasajes en detrimento de la coherencia narrativa de su poema.

---

<sup>58</sup> Webber está en lo cierto cuando dice que algunos pasajes cronísticos del poema «read with all the grace of a telephone directory» (*art. cit.*, 1980, p. 202). Entiendo que se refiere al hecho de que los condes nombrados no participan en la narración, incongruencia que se da en menor grado en el *Cid*. Por otro lado su observación apoya mi argumento de que el pasaje refleja un desarrollo fuera del contexto del poema. Para tener una idea más completa de la importancia del contexto en la valoración crítica de este aspecto del *Cid*, véase la nota complementaria al v. 733 de Alberto Montaner, ed., *Cantar de mio Cid*, Biblioteca Clásica, Barcelona, Crítica, 1993, pp. 464-466.

Es un procedimiento que sugiere un texto transicional, a medias entre el modo de composición oral y el de la literatura escrita<sup>59</sup>. También cabe recordar que la caracterización del héroe, en particular su desprecio del rey, la hostilidad que expresa hacia la nobleza y la actitud independiente que lo define en sus relaciones, distancia a Rodrigo de la figura poco heroica de las crónicas. Con la excepción de la narración del descubrimiento de la tumba de San Antolín, que por su brevedad, la pobreza de su rima y la integridad del episodio en que figura no parece ser más que un parche, creo prudente concluir que los pasajes de versos agudos circulaban por vía oral antes y después de ser incluidos en las *Mocedades*. El compilador, persona culta, los conocía de memoria y los incluyó como parte de la historia del joven castellano rebelde que recopilaba de varias fuentes, algunas de ellas escritas. No los retocó, pues no era autor o juglar y le faltaba la sensibilidad literaria para integrarlos cabalmente en la historia, limitándose a repetir los episodios que aprendía de memoria por vía oral, o a rimar pasajes que sacaba de fuente escrita. La narración que nos dejó, imperfecta como composición poética, incluye pasajes de vieja estirpe épica encaminados al romancero, los últimos vestigios de una rica tradición oral que pronto se extinguirá bajo la dominación de la prosa castellana.<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> Albert Bates Lord, *The Singer Resumes the Tale*, ed. Mary Louise Lord, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1995, p. 213.

<sup>60</sup> Agradezco a Thomas Montgomery las ideas que ha compartido conmigo durante el desarrollo del presente trabajo y a Fátima Alfonso Pinto su atenta lectura del mismo.