

LITERATURA, ORALTURA, Y EL CANTAR DE FERNÁN GONZÁLEZ

Vladimir Guerrero

Universidad de Oslo (Noruega)

1. LITERATURA Y ORALTURA

Importantes estudios sobre literatura oral y oralidad publicados durante las últimas décadas permiten pensar que obras de poesía épica castellana, supuestamente perdidas durante la Edad Media, puedan haber existido sin necesidad de haber sido escritas¹. Desde esta nueva perspectiva parece evidente que la poesía épica ha sido interpretada de acuerdo a una tradición literaria ajena a su naturaleza oral. En el presente artículo propongo que tal interpretación deforma la obra y que para reducir esta distorsión es necesario enfocar el estudio de la poesía épica castellana a través de la lente de la oralidad.

Por literatura se entiende normalmente una obra de arte hecha con palabras orales o escritas. Sin embargo, el vocablo literatura, debido a su raíz

¹ Albert B. Lord, *The Singer of Tales*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1960; Ruth H. Finnegan, *Oral Poetry: its Nature, Significance and Social Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977; Walter J. Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, London, Methuen, 1982; John Miles Foley, *The Theory of Oral Composition: History and Methodology*, Bloomington, Indiana University Press, 1988.

littera, incide en el concepto «literatura» con características del idioma escrito no siempre relevantes para una obra exclusivamente oral². Después de los recientes estudios creo injustificado pensar, como se ha hecho hasta ahora, que el *Cantar de Fernán González*, o cualquier otro cantar de gesta supuestamente perdido, tenía que haber existido en forma de poesía escrita.

Es bien sabido que los cantares se propagaban mediante la presentación oral y no mediante la lectura. Cada día parece más evidente que el arte de los juglares no precisaba de la palabra escrita. Ni el saber leer ni el poder escribir eran requisitos de la juglaría. Hace unos años, Lord³ demostró que la presentación de un poema épico ante el público se puede realizar mediante la re-combinación de fórmulas y temas retenidos como elementos separados. Esta reconstrucción efímera de una obra mediante bloques prefabricados no depende de cómo éstos llegaron a la memoria, sino de la cantidad retenida y de la habilidad de combinarlos al ritmo del cantar. Esto no quiere decir que el mecanismo detallado por Lord sea el único modo de presentar un cantar. Es posible que, mediante el uso, algunos grupos de fórmulas y temas se hayan consolidado en largos episodios invariables, no recreados durante la presentación, sino repetidos de memoria. Como ha explicado Duggan en un estudio sobre la épica francesa, el mecanismo mediante el cual un cantar se transmite al público se encuentra entre el extremo de composición oral –100% de improvisación- y el extremo de actuación vocal –100% de repetición de episodios memorizados⁴. Por estas razones se comprende por qué el arte juglaresco no necesitaba de la escritura ni para su presentación ni para el aprendizaje del juglar.

Este estudio pretende establecer que un cantar de gesta en su ambiente vital, al no necesitar de la escritura, es una obra oral y aural, creada con

² La característica principal de la escritura que deforma la interpretación del arte narrativo no escrito es su invariabilidad. Una vez escrita, la obra queda fijada en extensión y contenido, cronología y número de episodios. El arte narrativo retenido sin escritura tolera grandes variaciones de contenido, orden episódico y extensión. La fluidez de la forma no escrita deviene en un arte variable y proteico, diferente a la obra delimitada en su contenido por la escritura.

³ *Ob. cit.*

⁴ Joseph J. Duggan, «Performance and Transmission, Aural and Ocular Reception in the Twelfth - and Thirteenth-Century Vernacular Literature of France». *Romance Philology*, 43 (1989), pp. 49-57.

fonemas más que con letras, retenida en la memoria y transmitida por la voz del juglar⁵. Por esta razón propongo que los cantares de gesta, más que literatura, son un fenómeno relacionado —paralelo a ella por ser obras de arte creadas con palabras— pero independiente de la escritura y con ciertas características distintas. En este estudio propongo ilustrar la existencia de este arte verbal, que llamo *oraltura*, mediante las manifestaciones escritas de varios episodios del *Cantar de Fernán González*.

La oraltura es, como queda dicho, una forma de arte verbal independiente de la escritura, lo cual es lógico en el caso de los cantares de gesta porque su origen precede al idioma escrito y su periodo de auge coincide con una población mayormente analfabeta. ¿Qué tiene de extraordinario entonces que los cantares sean independientes de la escritura? Más extraordinario resulta el hecho de que, siendo un fenómeno esencialmente oral, lo hayamos tratado durante tantos años como constituido por obras escritas. Debido a la dificultad de comprender la oralidad de la sociedad medieval y a la necesidad de estudiar su oraltura mediante textos manuscritos, hemos deformado la obra latente al interpretarla por medio de la palabra escrita⁶. Por esta razón, sin darnos cuenta, al utilizar terminología tomada de la escritura, hemos atribuido características del idioma escrito a un fenómeno latente que no necesita de ellos. El vocablo mismo de «literatura oral», que pretende describir el fenómeno, resulta anacrónico, ya que interpreta la oralidad en función del concepto «literatura». Esto es ilógico porque la literatura escrita es una forma más tardía y evolucionada del mismo fenómeno al cual pertenecen los cantares de gesta. Lo absurdo de interpretar un fenómeno precedente y más sencillo en términos de uno más complejo y posterior, ha sido descrito por Ong⁷.

⁵ Como el término «oral» designa el mecanismo de comunicación y no de retención, utilizo el término «aural» para designar el medio donde reside el texto cuando no está siendo comunicado.

⁶ La evolución de ciertos romances de tradición oral estudiada por Paul Bénichou en *Creación poética en el romancero tradicional*, Madrid, Gredos, 1968, es un ejemplo de cómo una misma obra puede ir cambiando con el tiempo sin perder por ello su identidad unitaria. Ésta es una característica del arte narrativo oral que lo distingue del arte literario escrito y que no se percibe cuando consideramos la versión escrita de una poesía épica equivalente al mismo cantar de gesta en estado latente.

⁷ «Thinking of oral tradition or a heritage of oral performance, genres and styles as 'oral literature' is rather like thinking of horses as automobiles without wheels. You can,

Aunque ambos términos *cantar de gesta* y *poesía épica* se usan en la historia literaria, rara vez se separa un concepto del otro y por consiguiente los vocablos se utilizan indistintamente. Al no reconocerse existencia autónoma al arte narrativo oral situamos la «literatura oral» en función de la palabra escrita dando origen a esta confusión. El problema se refleja también en el hecho de que exista sólo un término –literatura oral– vagamente definido, para designar tanto a los cantares de gesta como a la poesía épica. Si aceptamos, como implican los estudios citados, que la creación artística con palabras existe –y tiene permanencia– sin necesidad de estar escrita, debemos reconocer a la creación artística oral autonomía e independencia de la literatura escrita. Autonomía, porque su naturaleza audible, efímera y latente, le concede características distintas a la obra escrita. Independencia, porque si esta arte no necesita de la escritura –y en efecto antecede al idioma escrito– no tenemos por qué explicarlo subordinado a la letra. Si la palabra es el barro de la creación artística, la escritura es la cocción que otorga permanencia a la forma. Pero antes de pasar al fuego del horno –o a la tinta del escribano– tanto el orfebre como el juglar han creado ya su obra. Y esa obra existe, no sólo cuando está siendo presentada oralmente, sino también invisible, inaudible y latente en un medio aural entre presentaciones.

of course, undertake to do this. Imagine writing a treatise on horses (for people who have never seen a horse) which starts with the concept not of horse but of ‘automobile’, built on the reader’s direct experience of automobiles. It proceeds to discourse on horses by always referring to them as ‘wheelless automobiles’, explaining to highly automobilized readers who have never seen a horse all the points of difference in an effort to excise all idea of ‘automobile’ out of the concept ‘wheelless automobiles’ so as to invest the term with a purely equine meaning. Instead of wheels, the wheelless automobiles have enlarged toenails called hooves; instead of headlights or perhaps rear-vision mirrors, eyes; instead of a coat of lacquer, something called hair; instead of gasoline for fuel, hay, and so on. In the end, horses are only what they are not. No matter how accurate and thorough such apophatic description, automobile-driving readers who have never seen a horse and who hear only of wheelless automobiles would be sure to come away with a strange concept of a horse. The same is true for those who deal in terms of ‘oral literature’, that is ‘oral writing’. You cannot without serious and disabling distortion describe a primary phenomenon by starting with a subsequent secondary phenomenon and paring away the differences. Indeed, starting backwards in this way –putting the car before the horse– you can never become aware of the real differences at all», *ob. cit.*, pp. 12-13.

Reconocida la existencia autónoma y pre-literaria del arte narrativo oral, es lógico identificar el fenómeno mediante un vocablo que reconozca su independencia del concepto *literatura* así como su estrecha relación con el mismo, de ahí la necesidad del neologismo *oraltura*⁸. Mediante este refinamiento de la teoría «literaria» se aprecia rápidamente que un cantar de gesta, efímero y elástico, es un ejemplo de oraltura, mientras que el poema épico, cocido al fuego de la escritura, es un ejemplo de literatura. De que el *Poema de Mio Cid* es una obra literaria no cabe la menor duda, pero antes y después de que éste se escribiera, los juglares presentaban y presentaron durante siglos un *Cantar de Mio Cid* latente, que era y aún es, una obra de oraltura muchas de cuyas efímeras variantes dejaron sus huellas visibles no sólo en el *Poema* sino también en crónicas y romances. El *Poema de Mio Cid* es un documento excepcional porque, según consideran los neotradicionalistas, refleja fielmente una de las innumerables presentaciones del *Cantar de Mio Cid* durante la Edad Media. En contraste, ante la calidad literaria del poema, los individualistas piensan que tiene que ser obra de un poeta individual que lo creara mediante la escritura. Reconociendo la existencia de un fenómeno oral, paralelo e independiente a la literatura, es posible reconciliar estas dos posturas. El *Cantar de Mio Cid*, audible cuando se transmite oralmente y latente mientras reside en la memoria, es un ejemplo de oraltura, mientras que el *Poema de Mio Cid*, obra escrita, pertenece a la literatura.

2. EL CANTAR DE FERNÁN GONZÁLEZ

El *Cantar de Fernán González* es una obra de la oraltura castellana que distingo del *Poema de Fernán González*. Aunque, como veremos más adelante, existen numerosas huellas de la existencia de este cantar, no se conoce una versión escrita que refleje, como el *Poema de Mio Cid*, una presentación juglaresca. La versión del *Cantar de Fernán González* más completa que se conoce es el poema en cuaderna vía —obra literaria— que, por la complejidad de su forma, tiene necesariamente que haber sido creada por escrito. La presentación oral de un cantar tolera la variación silábica porque de-

⁸ Alternativamente se podría utilizar el neologismo «auraltura» que subraya la existencia aural o latente de la obra en vez del acto de transmisión oral.

pende del ritmo externo al que acompaña, mientras que el ritmo, en el *Poema de Fernán González*, se crea mediante el número de sílabas, la acentuación y la rima, y no mediante un acompañamiento externo. Esta forma poética no se presta a la recreación durante la presentación porque la rima consonante y la rigidez silábica la hacen difícil de elaborar. Cuando esta poesía era difundida oralmente tendría que serlo mediante la repetición memorizada o la lectura.

Si el *Cantar* y el *Poema de Mio Cid* han servido para introducir el concepto de la oraltura, el *Cantar* y el *Poema de Fernán González* nos servirán para explorarlo. Es evidente que el *Cantar de Fernán González* se presentó durante siglos ante el público castellano⁹. Sabemos que la obra mantenía su identidad entre presentaciones, quizás en algunos casos fijada en manuscritos posteriormente perdidos, como se ha pensado durante años, pero más a menudo probablemente retenida por los juglares sin necesidad de manuscritos¹⁰.

Pero, considerando el *Cantar de Fernán González* en detalle, ¿en qué consistía la narrativa? ¿Cuántos episodios tenía y en qué orden? ¿Cómo desarrollaba su principio, núcleo y desenlace? ¿Cuál era la extensión total de la obra? Es evidente que las respuestas a estas preguntas serán distintas si la definición de una obra se basa en la palabra escrita o si se basa en el estado latente.

Hasta fechas recientes, el concepto «literatura» implicaba que una obra se limitaba en su contenido mediante el texto escrito. El número y orden de los episodios determinaba el principio, nudo y desenlace de la obra y establecía su extensión total. En la actualidad, sin embargo, aceptamos que una misma obra puede mantener su identidad ante el público aun cuando existe en variantes que toleran gran flexibilidad en el número de episodios, contenido y extensión. En el caso de los romances, esto ha sido claramente ilustrado por Bénichou¹¹. Mediante el concepto de «oraltura» se reconoce la variabilidad

⁹ Debido a la naturaleza proteica de la oraltura es necesario recordar que las múltiples presentaciones del *CFG* a través de los siglos eran una misma obra aunque las huellas escritas de estas presentaciones reflejen una evolución de contenido comparable a la que Bénichou, *ob. cit.*, encontró en los romances.

¹⁰ Para el tema de retención y recreación ver Lord y Duggan, *ob. cit.*

¹¹ *Ob. cit.*

de contenido en los latentes cantares de gesta a través de sus proteicas manifestaciones escritas. Por consiguiente, para responder a las anteriores preguntas sobre el *Fernán González* hay que separar la existencia latente y las manifestaciones (orales o escritas) de la obra. En estado latente, la «obra inmanente» existía como una colección de episodios en la memoria colectiva de una sociedad¹². Ciertos miembros de esa sociedad podían reproducir una serie o la totalidad de los episodios en una versión oral personal. Estas versiones eran «la obra» si los contemporáneos las reconocían como tales. Pero como la épica ha dejado de ser un fenómeno viviente, actualmente no se producen nuevas versiones y sólo en aislados grupos sociales, en donde el romancero oral aún existe, sobrevive en la memoria colectiva algún fragmento de lo que fue el *Fernán González*. De ahí que para estudiar el CFG sea necesario recurrir a las reliquias escritas que han llegado hasta nosotros en forma de poesía épica, crónicas y romances. Estas manifestaciones escritas y su interrelación con las formas orales están identificadas en la Figura 1. En el resto de este estudio espero, mediante episodios del CFG, justificar estas interrelaciones y demostrar la legitimidad que esta documentación aporta, no sólo a su existencia latente, sino sobre todo al reconocimiento del CFG como una obra de arte autónoma, la matriz de las manifestaciones escritas.

¹² El concepto de «obra inmanente» para designar la colección total de episodios que constituyen una obra en estado latente proviene de los conceptos «Immanent Whole» e «Immanent Art» utilizados por Carol J. Clover en «The Long Prose Form»: «[...] African scholars such as Okpewho and Biebuyck have developed what we might call an idea of «immanent» epic –the idea, that is, that there can exist a «whole» epic in the minds of performers and audiences alike even though it never be performed as such», *Arkiv för Nordisk Filologi*, 101 (1986), pp. 23-24, y John Miles Foley en *Immanent Art: From Structure to Meaning in Traditional Oral Epic*, Bloomington, Indiana University Press, 1991, respectivamente.

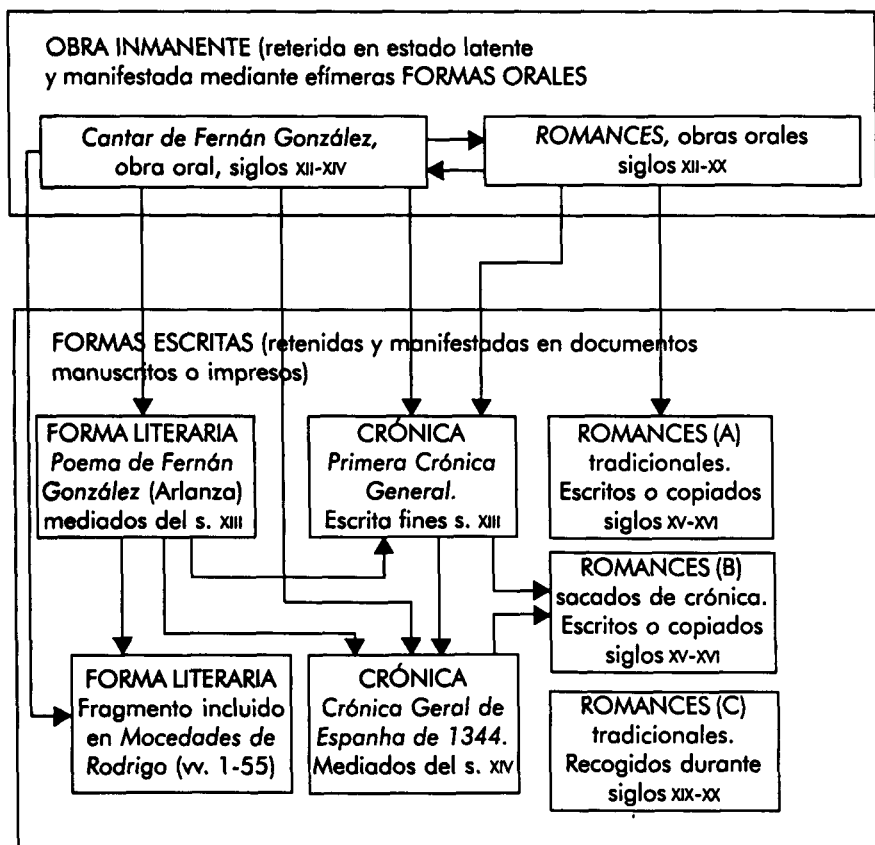


Figura 1. Obra inmanente, manifestaciones orales y formas escritas de Fernán González

Según muestra el esquema, las huellas escritas del *Fernán González* se manifiestan: 1º) como literatura en forma de poesía narrativa, 2º) como documentos históricos en crónicas y 3º) en forma de romances tradicionales o eruditos. En literatura existen dos manifestaciones del cantar. La más conocida y completa es el poema en cuaderna vía escrito en el siglo XIII, el PFG, o poema de Arlanza. La segunda es la introducción en prosa al *Poema de las Mocedades de Rodrigo*, PMR, que trata los orígenes de Fernán González y menciona tres episodios de su vida. Dos de estos episodios, así como los orígenes del héroe, se hallan también en el PFG y pueden derivar de él,

pero el tercer episodio –un altercado entre Fernán González y el rey de León en Saldaña– está en la versión conocida del poema de Arlanza. Este episodio puede derivar de una versión del *PFG* más completa que la conocida o de un cantar de gesta latente¹³. En las crónicas, una versión extensa muy parecida a la del *PFG*, probablemente derivada de él, se halla prosificada en la *Primeira Crónica Geral (PCG)*. Por otra parte, la *Crónica de 1344 (Cr1344)* contiene una versión distinta, que incluye el episodio del altercado entre Fernán González y el rey de León, ahora en Carrión en vez de Saldaña. Por esta razón, Cintra piensa que la *Cr1344* deriva, a la vez, del *PFG* y de un cantar de gesta¹⁴. Todas estas relaciones se indican en la Figura 1 por medio de flechas.

Cada una de las obras mencionadas (el *PFG*, el *PMR*, la *PCG* y la *Cr1344*) incluye varios episodios de la vida del héroe. Los romances tradicionales típicamente constan de un solo episodio mientras que los romances eruditos, compuestos a base de crónicas, utilizan a menudo varios episodios que crean una narrativa más extensa. Tanto los poemas épicos y las crónicas como los romances, guardan una estrecha relación con la obra inmanente. Pero no todas estas manifestaciones son autónomas; en el caso de los romances tradicionales a menudo es indispensable conocer la obra inmanente para comprender el episodio. En los romances eruditos, como en las obras extensas, se consigue autonomía narrativa porque la cantidad de episodios refleja una mayor proporción de la obra inmanente.

Volviendo a las anteriores preguntas sobre el *Fernán González*, intentaré ahora responder a ellas considerando el cantar una obra de «oralitura». Utilizando las manifestaciones escritas de seis episodios, propongo que la colección de variantes de cada episodio constituye la «versión latente», y el con-

¹³ Utilizo el adjetivo «latente» con «cantar de gesta» para subrayar que el cantar no tiene que haber existido como obra escrita. Ver la nota siguiente. La huella escrita de un episodio es en sí evidencia de la existencia latente de ese episodio. Por consiguiente, la existencia documentada por escrito de una serie relacionada de episodios establece, por definición, que tal conjunto de episodios latentes constituye la «obra inmanente».

¹⁴ Luis Felipe Lindley Cintra, *Crónica Geral de Espanha de 1344*, 4 vols., Lisboa, Academia Portuguesa da História, 1951-1990. «Já dissemos que o compilador da *Crónica de 1344* aproveitou mais largamente o poema de *clerecía* de Fernão Gonçalves, do que os redactores da *Primeira Crónica Geral*. Deve, além disso, ter conhecido e utilizado *um poema joglaresco do Conde hoje perdido*» (Vol. I, p. 82). Subrayado añadido.

junto de estas versiones es la parte correspondiente en el latente *Cantar de Fernán González*¹⁵. Aunque para una reconstrucción total del cantar tendríamos que explorar no veinticinco, sino la totalidad de las manifestaciones conocidas, el método servirá para ilustrar que las obras aurales –anteriores al uso general de la escritura en romance– pueden ser identificadas y delimitadas mediante el estudio de sus huellas escritas.

La Figura 2 relaciona seis episodios del *Fernán González* con veinticinco de sus manifestaciones. Enfocar el cantar mediante el concepto de la «oraltura», en vez de considerarlo como la manifestación de un poema desaparecido, demuestra que la obra latente carece de la rigidez del idioma escrito, y cuando se manifiesta a través de él, se reconoce ya por el verso (poemas *PF*, *PM* y romances eruditos) ya por la prosa (*PC*, *Cr1344*). Pero en la Edad Media se manifestaba principalmente en forma oral, primero a través de los cantares y en siglos posteriores mediante los romances tradicionales.

¹⁵ Como la «versión latente» en su medio aural no está rígidamente delimitada por la palabra escrita, sus manifestaciones orales o escritas pueden variar proteicamente.

LITERATURA			CRÓNICAS		ROMANCES		
PFG (Arlanza)	PMR (Rodrigo)	PCG (Mz Pidal, 1955) ¹	Cr 1344 (Cintira, 1961) ²	Tipo A (tradicional s. xv)	Tipo B (erudito)	Tipo C (tradicional s. xx)	
Estrofas 177-178 181-184	No	No	Cap. 323 pp. 24-25	Pliego de Praga ³			
Estrofas 574-575	w. 34-35 w. 42-43	Cap. 709 p. 409-411	Implicito Cap. 342 p. 64	Primavera 17			
Estrofas 640-650	Introducción en prosa	Cap. 710 pp. 412-413	Cap. 347 pp. 74-77		Primavera 15		
No	No	Cap. 718 pp. 420-421	Cap. 354 pp. 92-95		Primavera 18	Dos romances ⁴	
Estrofas 746-750	w. 46-47	Cap. 720 p. 422	Cap. 356 pp. 97-98		Durán 712		
No	w. 19-36	No	Cap. 357 pp. 99-102	Primavera 16			

Episodios

1. Origen de Fernán González
2. Llamada a la corte en León
3. Fuga de prisión en Castroviejo
4. Fuga de prisión en León
5. Pago del caballo y el azor
6. Encuentro en Carrión

¹ Capítulos 684-728, pp. 390-426.

² Capítulos 322-356, pp. 24-112.

³ Romance *En Castilla no avió rey* (HR 31: 1-7).

⁴ *Preso está Fernán González* (R. Menéndez Pidal y María Goyri, eds. 1957-1985: II, 36) y *La Peregrina* (J. Menéndez Pidal 1986: 102-103, no. xi).

Figura 2. Versiones escritas o referencias a los episodios identificados

A) Los orígenes de Fernán González

El *PFG* cuenta cómo, de niño, el futuro conde fue criado en las montañas por un carbonero (estrofas 177-178) quien le inculcó la conciencia de su origen noble. De joven, el héroe descubre la triste situación de Castilla, víctima de frecuentes incursiones musulmanas, y reconoce su destino heroico (estrofas 181-184). El joven Fernán González desciende entonces de las montañas junto con su ayo y asume la responsabilidad del condado. Este folclórico episodio no aparece en la *PCG* ni en el *PMR* pero sí en la *Cr1344*. Esta crónica relata que el niño Fernán González fue confiado por su padre a un caballero para que éste lo criara en las montañas. El ayo, muy anciano para la guerra, era, sin embargo, un excelente maestro de armas, letras y costumbres, y a la edad de 16 años ya había hecho del joven un caballero sin par en habilidad, valor y conducta. Cuando el padre de Fernán González muere, los castellanos vienen a buscarlo a las montañas y lo traen a Burgos donde reconocen al joven conde de Castilla¹⁶. En el siglo XVI este episodio se manifiesta en el siguiente romance tradicional:

- | | | |
|---|------------------------------|--|
| | En Castilla no avié rey | ni menos emperador, |
| 2 | sino un infante niño | [niño] y de poco balor; |
| | andávanlo por hurtar | cavalleros de Aragón. |
| 4 | Hurtado le ha un carbonero | de los que hacen carbón; |
| | no le muestra a cortar leña, | ni menos açer carbón, |
| 6 | muéstrale a jugar las cañas | y mué[s]trale justador, |
| | también a jugar los dados | y las tablas muy mejor. |
| 8 | Vámonos, dize, mi ayo, | a mis tierras de Aragón; |
| | a mi me alçarán por rey | y a vos por governador ¹⁷ . |

B) Llamada a la corte en León

Según la *PCG* (Cap. 709) en el tercer año de su reinado «enuio el rey don Sancho su mandado al conde Fernand Gonçalez que fazie sus cortes en Leon, et el que uiniesse luego a ellas». Este rey, Sancho el gordo, había heredado el

¹⁶ Ver Cintra, *ob. cit.*, Vol. III, pp 24-25.

¹⁷ Antonio Rodríguez-Moñino, «Tres romances de la <ensalada> de Praga (siglo XVI)», *Hispanic Review*, 31 (1963), pp. 1-7.

trono en 962 después de la muerte de su hermano Ordoño. Para esas fechas ya Fernán González había derrotado ejércitos musulmanes y matado al rey Sancho de Navarra y al conde de Tolosa en sendas batallas. Estaba en la plenitud de su carrera y aun siendo súbdito de León, disfrutaba de cierta autonomía política en Castilla. Según la *PCG*, en estas cortes el conde le vende a Sancho el caballo y el azor sujeto a ciertas condiciones de pago. La *Cr1344* (Cap. 342) narra el mismo episodio con más detalle, determinando el lugar y el momento en que ocurre la venta, así como las condiciones de pago, y el hecho de que a partir de cierta fecha el precio se duplicaría a diario. El *PFG*, una de las fuentes utilizadas por ambas crónicas, también coincide con ellas en todo como se puede ver en las estrofas siguientes:

574 Envio Sancho Ordoñez al buen conde mandado,
que queria fazer cortes e que fuesse priado,
e que eran ayuntados todos los del reinado:
por el solo tardava que non era viado.

579 Levava don Ferrando un mudado açor,
non avia en Castiella otro tal nin mejor,
otrossi un cavallo que fuera d' Almançor;
avia de todo ello el rey muy grand sabor.

580 De grand sabor el rey de a ellos llevar,
luego dixo al conde que los queria conprar.
...
...

582 Avenieron se anbos, fizieron su mercado,
puso quando lo diesse a día señalado;
si el aver no fuesse aquel dia pagado,
sienpre fues cada dia al gallarin doblado¹⁸.

En el romance *Buen conde Fernán González*, el conde es convocado a cortes por un mensajero del rey de León. Como se puede ver, la acción comienza *in medias res* y se caracteriza por su rapidez, brevedad, personajes no identificados y circunstancias no aclaradas. Evidentemente, el público

¹⁸ Ramón Menéndez Pidal, *Reliquias de la poesía épica española*, ed. Diego Catalán, Madrid, Gredos, 1980, 2ª ed., pp. 121-123.

contemporáneo reconocería los personajes y podría situar el episodio en su contexto.

«Buen conde Fernan González, el rey envía por vos,
2 que vayades a las cortes que se hacían en León;
que si vos allá vais, conde, daros han buen galardón,
4 daros ha a Palenzuela y a Palencia la mayor;
daros ha las nueve villas, con ellas a Carrión;
6 daros ha a Torquemada, la torre de Mormojón.
Buen conde, si allá no ides, daros hían por traidor».
8 Allí respondiera el conde y dijera esta razón:
«Mensajero, eres amigo, no mereces culpa, no;
10 que yo no he miedo al rey, ni a cuantos con él son.
Villas y castillos tengo, todos a mi mandar son,
12 de ellos me dejó mi padre, de ellos me ganara yo:
los que me dejó mi padre poblélos de ricos hombres,
14 las que yo me hube ganado poblélas de labradores;
quien no tenía más de un buey, dábale otro, que eran dos:
16 al que casaba su hija dóle yo muy rico don:
cada día que amanece, por mí hacen oración;
18 no la hacían por el rey, que no la merece, non;
él les puso muchos pechos, y quitáraselos yo.
(*Primavera 17*)¹⁹.

Como vemos, este romance no menciona la venta del caballo y el azor ni las condiciones de pago. Si en un principio esto se debió al conocimiento general de la obra inmanente, durante los tres siglos de su existencia latente, el público fue olvidando los detalles y reinterpretando las circunstancias. Cuando el romance se imprimió en el siglo XVI, la tradición consideraba que esta convocatoria a cortes estaba motivada para resolver la disputa pendiente entre el conde y el rey después de su altercado en Carrión. Pero como ni la *PCG* ni la *Cr1344*, fijadas en manuscritos de la Edad Media, mencionan un encuentro posterior al de Carrión, la interpretación probablemente se origina en la tradición oral y se refleja ya, a fines del siglo XIV o principios del XV en el *PMR*, donde ocurre el siguiente diálogo durante el altercado en Carrión (que el *PMR* sitúa en Saldaña):

¹⁹ Los romances de *Primavera y flor de romances* se identifican con los números de la colección. Las versiones proceden de Marcelino Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, 10 vols., ed. E. Sánchez Reyes, Santander, CSIC, 1944-1945.

- | | | |
|----|--|---|
| 34 | Essas oras dixo el rey:
si obedecerme devedes; | «En las cortes será juzgado
si non, fincatvos en salvo». |
| 36 | Essas oras dixo el conde:
... | «Lleguemos í privado»... |
| 42 | Largos plazos passaron,
nin quiríe ir a las cortes, | que non fue el conde pagado:
a menos de entregarlo ²⁰ . |

C) Fuga de prisión en Castroviejo (Navarra)

El episodio de esta primera fuga del conde existe con pequeñas diferencias en los cinco documentos identificados. Cronológicamente, el episodio es posterior al de las cortes en León ya que en ése, la reina Teresa, hija del rey Sancho de Navarra muerto por Fernán González, propone un matrimonio político entre su sobrina, la infanta de Navarra, y el conde. Sin embargo, el verdadero motivo de doña Teresa era vengar la muerte de su padre, y en la carta en que, supuestamente propone el matrimonio, le pide a su hermano Sancho de Navarra que encierre al pretendiente y portador de la carta. Mediante esta estratagema, Fernán González es encarcelado en Castroviejo. Según el romance (*Primavera 15*), el episodio es el siguiente: Fernán González recibe la visita en prisión de un conde normando, peregrino a Santiago. Después del encuentro entre los dos condes, el normando habla con la infanta y le informa que Fernán González está preso por su amor, víctima de la traidora proposición de matrimonio. Aparte de su responsabilidad, aun involuntaria, en la captura, el normando le informa de que mientras el conde esté preso la cristiandad se halla indefensa contra los musulmanes y que, si la infanta le ayuda a escapar, Fernán González la hará condesa de Castilla. Después de obtener su promesa de matrimonio, la infanta ayuda al conde a huir. Descubierta la pareja en un bosque por un lujurioso arcipreste que amenaza entregarlos si la infanta no le concede sus favores, la pareja logra matarlo y poco después son rescatados por unos castellanos que venían en busca del conde. Con excepción de pequeños cambios –la infanta Costança en vez de Sancha, el rey Sancho Ordóñez en vez de García, Tudela en vez de Castroviejo, y la confusión entre normando y lombardo para el conde peregrino– ninguno de los cuales afecta al contenido, el episodio es idéntico en las

²⁰ Ramón Menéndez Pidal, *Reliquias, ob. cit.*, p. 259.

cinco manifestaciones que cubren más de trescientos años de latencia entre el poema de Arlanza y el romance de *Primavera*.

D) Fuga de prisión en León

Como en el caso de Castroviejo, esta segunda fuga también se debe a la intervención de Sancha. Pasando por León, supuestamente en camino a Santiago, Sancha le pide al rey, su tío, permiso para pasar la noche con su marido en prisión. El rey Sancho no sólo le otorga el favor sino que también hace desencadenar al conde (*PCG* Cap. 718) y proporciona cama a la pareja (*Cr1344* Cap. 354). Según la *PCG* :

La condessa enuio luego dezir al rey quel rogaua mucho, como a sennor bueno et mesurado, que mandasse sacar al conde de los fierros, diziendol que el cauallu trauado nunqua bien podie fazer fijos. Dixo el rey estonces: «si Dios me uala, tengo que dize uerdad», et mandol luego sacar de los fierros. (Cap. 718)²¹.

Y la *Cr1344* añade a este pasaje: «e mandoulhes levar boas camas» (Cap. 354: p. 94). Al amanecer, la pareja intercambia su ropa y Fernán González escapa acompañado de las damas de Sancha. Con el conde libre y el engaño sin descubrir, Sancha envía por su tío para informarle de lo ocurrido. Según la versión de un romance:

52 «Id, dezidle al señor rey que aquí estoy a su mandato,
que haga en mí la justicia, porque ya el conde está en salvo.
54 Como aquesto oyó el rey, hallóse muy espantado;
tuvo en mucho a la condessa saber hazer tal engaño.
56 Luego la manda sacar y darle todo recado;
embióla luego al conde, muchos la han acompañado.
(*Primavera* 18)

La condesa, enteramente a merced del rey, acepta su responsabilidad y no se disculpa ante él. Al contrario, cuando Sancho le recrimina por lo que ha

²¹ Ramón Menéndez Pidal, ed., *Primera Crónica General de España*, 2 vols., Madrid, Gredos, 1955, pp. 420-421.

hecho, Sancha subraya su deber y le señala el dilema en que le ha puesto. Según ella, el deber hacia su marido justifica el abuso de la hospitalidad de su tío. Según la *Cr1344*:

E ella lho contou; e disselhe ainda mais que ella se quisera ave[n]tuyrar a qualquer cousa que lhe podesse acontecer por livrar o conde, ca o via jazer e[n] perigoo de morte e por que era theuda a fazer por elle quanto podesse como por seu senhor. E assi disse ella a el rey: «Nom avedes vos por que seer contra my[n] queixoso, pois eu fiz o que devya. E por esso no[n] devedes contra nem hu[n]a dona fazer cousa sem razom, e demais contra my[n], ca a vos se tornarya dessonrra do que a my[n] fezessedes. Ca vos sodes rey e eu filha de rey; e som casada co[n] tal conde que val mais que ne[n]hu[n]u rey; e os vossos filhos som meus primos e a rainha vossa molher he mynha tya, irma[n]a de meu padre. E, assi, quantos soubesse[n] que vos contra my[n] faziades algu[n]a cousa sem razo[n], segundo os divydos que antre nos ha, vos averyam por maa e cruel e seeryam todos contra vos. E, assy como sodes de grande sangue e de bo[n]o intendime[n]to, catadevos de fazer cousa que despois nom possades cobrar»²².

A esto Sancho le responde que no recibirá de él más que lo que se merece: «muyta honra». En efecto, Sancho respeta lo que la condesa ha conseguido mediante su valor y una determinación que, según él, debe ser admirada. Por consiguiente, en vez de castigo, le proporciona nuevas ropas y una escolta para conducirla hasta su marido, acompañándola él personalmente parte del camino. Como se ve en la Figura 2, este episodio no se encuentra en el poema de Arlanza, aunque pudiera haber formado parte de las páginas que faltan al final. Tampoco se encuentra en la introducción al *PMR*, quizás debido a la brevedad de esa referencia. Por otra parte, aunque la versión de *Primavera* 18, según Menéndez Pidal, «se escribió a la vista de la *Estoria del noble caballero Fernán González*, impresa ya en 1509» (1963: II, 36), su manifestación en dos versiones recogidas de la tradición oral en tiempos modernos sugiere que puede haber sido parte de un cantar²³. Como se puede apreciar por las manifestaciones identificadas en la Figura 2, el episodio está basado en un conocido motivo folclórico, la fuga de la prisión mediante

²² Cintra, *ob. cit.*, Vol. III, pp. 95-96.

²³ Ver V. Guerrero, «Tradition and Renewal of a Spanish Ballad» en *Caltope*, 5:2 (1999), pp. 82-91.

el intercambio de la ropa con una mujer, un proceso que pasó a ser parte del cantar²⁴.

E) Pago del caballo y el azor

La venta del caballo y el azor es uno de los principales episodios del *CFG* ya que conduce a la independencia de Castilla²⁵. Desgraciadamente, en el *PFG* el episodio está incompleto, ya que Sancho no llega a comprender las consecuencias del acuerdo. En esta versión, Fernán González, que entiende perfectamente el problema, presencia complacido la demora del rey. Según el poema de Arlanza:

746 Envio el buen conde a Leon mensajeros
que rogava al rey que le dies sus dineros.
Dixo el rey don Sancho: «Alla son mis porteros,
de como allegaren dar le hemos los primeros».

747 Tornaron se al conde, dixieronle el mandado:
que dezia el rey que los daria de grado,
mas que non era luego el su pecho llegado;
por tanto se l'avia su aver detardado.

748 Al conde mucho plogo porque tanto tardava:
entendie que avria lo que el codiçiaava;
por que tanto tardava, el conde í ganava:
plaçie l' de voluntad del plazo que passava.

²⁴ El motivo está identificado en Stith Thompson, *Motif-index of Folk Literature*, 6 vols., Bloomington, Indiana University Press, 1955-1958, como K500, *Escape by deception*; o, mas específicamente, K521.4.1, *Disguise in clothes of other sex so as to escape*.

²⁵ Sobre el posible origen de este episodio, ver Ramón Menéndez Pidal, *Los godos y la epopeya española: «chansons de geste» y baladas nórdicas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1956, pp 48-55; L. Patrick Harvey, «Fernán González's Horse» en *Medieval Hispanic Studies Presented to Rita Hamilton*, ed. A. D. Deyermund, London, Tamesis, 1976, pp. 77-86; y L. Patrick Harvey y David Hook, «The Affair of the Horse and Hawk in the Poema de Fernán González», *Modern Language Review*, 77:4 (1982), pp. 840-847.

- 749 El buen rey Sancho Ordoñez dio se muy grand vagar,
 ovo despues del plazo tres años a passar,
 ovo en est comedio atanto de pujar,
 todos los de Uropa non lo podrian pagar.
- 750 Dexemos Sancho Ordoñez en aqueste lugar,
 envio sus dineros al buen conde pagar,
 el conde don Fernando non los quiso tomar,
 ovo en este pleito la cosa a dexar²⁶.

La introducción al *PMR* también menciona las condiciones de venta del caballo y el azor pero sólo hace referencia al pago en los dos versos en que el conde se niega a asistir a las cortes en León:

- 46 «Rey, non verné a vuestras cortes, a menos de ser pagado
 del aver que me devezes, de mi azor e de mi cavallo²⁷».

Un tratamiento más detallado de este episodio se encuentra en las crónicas. La *PCG* lo cuenta de la forma siguiente: cuando Sancho ignora la reclamación del pago, Fernán González devasta el reino, destruyendo propiedades y tomando rehenes. En consecuencia, Sancho envía a su mayordomo a pagar al conde, pidiéndole la devolución de los bienes y prisioneros. Pero al calcular la cantidad de acuerdo a las condiciones de venta, descubren la imposibilidad de pagar la deuda. Siguiendo a sus consejeros, Sancho le ofrece el condado de Castilla al conde a cambio de la deuda. Esta conclusión se presenta de la forma siguiente:

Et trexieron (sic) esta pleytesia con el conde, et diol el rey el condado en precio daquel auer. Et el conde fallo que mercaua muy bien en aquella pleytesia, et tomogele de grado, et demas touose por guarido por ello porque ueye que salie de grand premia, et por que non aurie de besar mano a omne del mundo si non fuesse al Sennor de la Ley; et este es ell apostoligo. Et desta guisa que aqui es contado salieron los castellanos de premia et de seruidumbre et del poder de Leon et de sus leoneses²⁸.

²⁶ Ramón Menéndez Pidal, *Reliquias de la poesía épica española*, pp. 149-150.

²⁷ *Ibidem*, p. 259.

²⁸ Ramón Menéndez Pidal, ed., *Primera Crónica General de España*, Cap. 720, pp. 422b, líneas 4-15.

En la *Cr1344*, el episodio se enlaza con el altercado de Carrión con una conclusión muy distinta. Según esta versión, cuando el mayordomo le explica a Sancho el monto de la deuda, éste rechaza una solución pacífica y decide enfrentarse al conde por la fuerza:

E o moordomo tornousse a el rey com a resposta do conde. E a el rey pesou muito, ca bem entendeu que o conde dizia verdade e arrependeusse muyto. Mas, por que era mais poderoso que o conde, quis dar a entender que querya tomar ao roubo que lhe o conde fezera e ma[n]douho desafiar. E levantousse logo com todo seu poder e foisse contra Carryom, onde o conde era, pera lhe fazer mal enna terra e tomar penhora por aquello que lhe o conde roubara ou pera lidar com elle, se o achasse²⁹.

El mismo episodio, en un romance erudito probablemente de Lorenzo de Sepúlveda, presenta al rey con la intención de respetar el acuerdo firmado.

- 50 El Rey dio de sus haberes, y a un hombre le mandaba
que luego le pague al Conde lo que a pagar se obligara:
52 El hombre fue para el Conde, y el haber luego le daba;
pero no basta a pagallo porque muy mucho sumaba.
54 El Rey de muy congojado con los suyos acordaba
que libre le dé el condado si el haber le perdonaba.
56 El Conde lo hubo por bien porque mucho le pesaba
de besar mano a ninguno, y a Dios muchas gracias daba
58 por sacar de subjeción de León, a Castilla honrada.
(Durán 712)³⁰.

De las cinco manifestaciones, tres (el *PFG*, la *PCG* y Durán 712) reflejan una conducta honorable por parte del monarca, quizás una versión oficial inspirada por la crónica del Rey Sabio, mientras que dos (el *PMR* y la *Cr1344*) reflejan una versión popular donde el héroe castellano triunfa sobre la autoridad abusiva del rey de León.

²⁹ *Cr1344*, Cintra, *ob. cit.* Vol III, p. 98, líneas 3-9.

³⁰ Los romances tomados de la antología de Durán se citan por el número de la colección. El texto proviene de Agustín Durán, ed., *Romancero general 1. Biblioteca de autores españoles*, Vol. 10, Madrid, Atlas, 1945.

F) Encuentro en Carrión

Este episodio aparece en tres de las obras estudiadas; en la *Cr1344* y en el romancero, en versiones completas aunque distintas, y en el *PMR* en forma de breves alusiones. No figura en el *PGF* ni en la *PCG*. La versión más temprana está en la *Cr1344*, después de la decisión de Sancho de recurrir a la fuerza en vez de pagar la deuda. Como vimos en el pasaje, Sancho sale camino de «Carriom» ... «pera lhe fazer mal ... (al conde) ... ou pera lidar com elle». Pero el conde «outrossy tiinha ajuntadas todas suas companhas pera yr a recebello» (*Cr1344*: Vol. III, p. 98). El abad de San Fagundo, sin embargo, interviene entre ellos y obtiene una tregua de tres días durante los cuales ocurre el encuentro en la «veyga de Carrioy[n]», en un ambiente de mala fe, que termina en altercado verbal. La crónica incluye pasajes narrativos y diálogo, lo cual refleja su origen en la tradición popular. Según la *Cr1344*:

Cuenta la estoria que quando el conde don Fernan Gonçalez llego ante el rrey e fizo semblante de le besar la mano, e el rrei non gela quiso dar, dixole ansi: «Conde, la mi mano non vos la dare a besar, ca me vos alçastes con Castilla e con el condado, ansy como vos ya otra vez dixe en Leon quando vos mande prender; si non fuese por las treguas que de mi saco el abad de Safagunt e los otros perlados, tomar vos ya por la garganta e lançar vos hya en las torres de Leon donde vos guardarian ya mejor que non de primo, ca vos non podrian sacar por engaño como vos sacaron otra vez». El conde quando le oyo dezir esto e que le tañia de mala verdad, fue muy sañudo e dixole: «Callad Sancho Ordoñez, non digades palabras tan vanas, e a lo que dezides dariades poco rrecabdo quando conpliese, e digo a Dios verdad que si no fuese por las treguas que entre nos pusso el abad de Safagunt e esos buenos omnes ansi como vos dezides, yo vos cortaria la cabeça e de la sangre de vuestro cuerpo yria esta agua tinta; e tengolo muy bien *guisado* para lo fazer, si la tregua non fuese, ca yo ando ençima deste *cavallo* e tengo esta espada ençinta, e vos andades ençima de vna mula e traedes esse *açor* en la *mano* ». E despues que el conde esto dixo, torno la rrienda al *cavallo* e diole de las espuelas, e el cavallo del apretada que dio con los pies en el agua, mojo el rrostro al rrei, e estonçe se torno el rrei para Safagunt e el conde para *Carrion* ³¹. (Subrayado añadido.)

³¹ *Reliquias, ob. cit.*, p. 174, líneas 15-29.

Como se puede ver en este pasaje, el tono popular del diálogo coincide más con el estilo de un cantar de gesta que con el de una crónica y la cantidad de vocabulario asonantado (ejemplos subrayados) sugiere posibles restos de versificación. Por estas razones, creo evidente su origen en la tradición oral. Este episodio es el mismo que el de *Castellanos y leoneses*, uno de los romances más conocidos de nuestra literatura. Según Menéndez Pidal es también «uno de los más hermosos de nuestro Romancero, por su tono grandemente heroico, por esa arrogancia y altanería caballeresca que respira, por la animación y la vida que circulan a través de todos sus versos». La versión más completa se encuentra en un manuscrito del siglo XV, pero se conocen también otras de un cancionero y de un pliego suelto impreso en el XVI³². La versión siguiente es de *Primavera 16*:

- | | | |
|----|---------------------------------|-----------------------------------|
| | Castellanos y leoneses | tienen grandes divisiones |
| 2 | El conde Fernán González | y el buen rey don Sancho Ordóñez, |
| | sobre el partir de las tierras, | y el poner de los mojonos, |
| 4 | llamábanse hi-de-putas, | hijos de padres traidores; |
| | echan mano a las espadas, | derriban ricos mantones: |
| 6 | no les pueden poner treguas | cuantos en la corte son, |
| | pónenselas dos hermanos, | aguesos benditos monjes. |
| 8 | Pónenlas por quince días, | que no pueden por más, non |
| | que se vayan a los prados | que dicen de Carrión. |
| 10 | Si mucho madruga el rey, | el conde no dormía, no; |
| | el conde partió de Burgos, | y el rey partió de León. |
| 12 | Venido se han a juntar | al vado de Carrión, |
| | y a la pasada del río | movieron una quistión: |
| 14 | los del rey que pasarían, | y los del conde que non. |
| | El rey, como era risueño, | la su mula revolvió; |
| 16 | el conde con lozanía | su caballo arremetió; |
| | con el agua y el arena | al buen rey ensalpicó. |
| 18 | Allí hablara el buen rey, | su gesto muy demudado: |
| | «¡Cómo sois soberbio, el conde! | ¡Cómo sois desmesurado! |
| 20 | Si no fuera por las treguas | que los monjes nos han dado, |
| | la cabeza de los hombros | ya vos la hubiera quitado; |
| 22 | con la sangre que os sacara | yo tífiera aqueste vado». |
| | El conde le respondiera, | como aquel que era osado: |

³² Ramón Menéndez Pidal y María Goyri, eds., *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español, portugués, catalán, sefardí)*, ed. Diego Catalán et al., 12 vols., Madrid, Gredos, 1963, Vol. 1, pp. 7-10.

- 24 «Eso que decís, buen rey, véolo mal aliñado;
vos venís en gruesa mula, yo en ligero caballo;
- 26 vos traéis sayo de seda, yo traigo un arnés tranzado;
vos traéis alfanje de oro, yo traigo lanza en mi mano;
- 28 vos traéis cetro de rey, yo un venablo acerado;
vos con guantes olorosos, yo con los de acero claro;
- 30 vos con la gorra de fiesta, yo con un casco afinado;
vos traéis ciento de mula, yo trescientos de caballo».
- 32 Ellos en aquesto estando, los frailes que han allegado:
«¡Tate, tate, caballeros! ¡Tate, tate, hijosdalgo!
- 34 ¡Cuán mal cumplisteis las treguas que nos habíades mandado!
Allí hablara el buen rey: «Yo las cumpliré de grado».
- 36 Pero respondiera el conde: «Yo de pies puesto en el campo».
Cuando vido aquesto el rey, no quiso pasar el vado:
- 38 vuélvese para sus tierras; malamente va enojado.
Grandes bascas va haciendo, reciamente va jurando
- 40 que había de matar al conde y destruir su condado,
y mandó llamar a cortes; por los grandes ha enviado:
- 42 todos ellos son venidos, sólo el conde ha faltado.
Mensajero se le hace a que cumpla su mandato:
- 44 el mensajero que fue de esta suerte le ha hablado.

Comparando esta versión con la crónica, se puede apreciar que, en el siglo XVI, el episodio no hacía referencia al pago del caballo y el azor como motivo del encuentro y añadía una serie de rasgos juglarescos. La obra inmanente conocida por la sociedad del siglo XIII no existía de la misma forma en el XVI. Sin embargo, una comparación de los textos muestra que se trata del mismo incidente; durante un encuentro en Carrión, el conde de Castilla y el rey de León evitan combatir debido a la intervención de unos clérigos. Pero a un nivel más detallado, puede advertirse una serie de diferencias. En la crónica, 1) el rey reconoce la previa prisión del conde, cosa que no ocurre en el romance, y 2) el encuentro es consecuencia de la imposibilidad de pagar la deuda. En el romance, la causa es el «partir de las tierras» lo cual sugiere que Castilla es ya independiente. En la crónica, 3) el enfrentamiento comienza en Carrión mientras que en el romance los personajes ya han echado mano de las espadas en la corte, momento en el que se declara una tregua y se concierta el encuentro en Carrión. En la crónica, 4) la tregua se debe al abad de San Fagundo y su duración no está especificada, mientras que en el romance la tregua se debe a dos monjes y su duración es por quince días. En la crónica, 5) el rey amenaza con prisión al conde, a lo cual éste responde que, si no

fuera por las treguas, «vos cortaria la cabeça e de la sangre de vuestro cuerpo yria esta agua tinta». En el romance, una amenaza muy parecida se le atribuye al rey; el conde responde con siete razones a lo que considera una amenaza absurda. La respuesta de Fernán González en el romance es una ampliación juglaresca de la crónica. En vez de un sencillo «ca yo ando ençima deste cavallo e tengo esta espada ençinta, e vos andades ençima de vna mula e traedes esse açor en la mano», dirigido al rey, la respuesta se convierte en «vos venís en gruesa mula, / yo en ligero caballo; // vos traés sayo de seda, / yo traigo un arnés tranzado; // vos traéis alfanje de oro, / yo traigo lanza en mi mano; // vos traéis cetro de rey, / yo un venablo acerado; / / vos con guantes olorosos, / yo con los de acero claro; // vos con la gorra de fiesta, / yo con un casco afinado». 6) Es en la crónica en donde, al final del encuentro, el caballo del conde salpica al rey en la cara, mientras que en el romance esto ocurre antes de comenzar el diálogo.

La tercera manifestación de este episodio es el siguiente fragmento en el *PMR*:

- Et non quería obedecer el conde a moro nin christiano:
 20 et enbiól dezir al rey de León, fijo de don Suero de Casso,
 don Alfonso avía por nombre. El rey enbió al conde enplazarlo,
 22 quel veniesse a vistas: e fue el conde muy pagado.
 Cavalgó el conde commo omne tan lozano,
 24 e a los treynta días contados fue el conde al plazo.
 El plazo fue en Saldaña, et començóle él a preguntarlo:
 26 «Et yo maravillado me fago, conde, cómmo sodes ossado
 de non me venir a mis cortes nin me besar la mano,
 28 ca siempre fue Castilla de León tributario;
 ca León es regno et Castilla es condado».
 30 Essas oras dixo el conde: «Mucho andades en vano:
 vos estades sobre buena mula gruesa e yo sobre buen cavallo;
 32 porque vos yo sofrí, me fago mucho maravillado,
 en aver señor Castilla e pedirle vos tributario».
 34 Essas oras dixo el rey: «En las cortes será juzgado
 si obedecerme devedes; si non, fincatvos en salvo».
 36 Essas oras dixo el conde: «Lleguemos í privado³³».

³³ Ramón Menéndez Pidal, *Reliquias*, ob. cit., pp. 258-259, vv. 19-36.

Aunque los nombres han cambiado y la cronología es diferente hay suficiente información para identificar el fragmento del *CFG*. Como en las otras manifestaciones, la disputa concierne a la independencia de Castilla.

3. CONCLUSIÓN

Mediante estas manifestaciones escritas de algunos episodios de la vida de Fernán González espero haber demostrado la existencia latente en la Castilla medieval de una obra inmanente sobre el heroico conde. Esta obra incluía estos y otros muchos episodios cuya reconstrucción ante el público por un juglar creaba efímeras «ediciones» del *Cantar de Fernán González*. La comparación de las distintas versiones escritas muestra que el contenido de cada episodio toleraba gran variedad de detalles sin sacrificar por ello la identidad del episodio. Tanto los episodios individuales como el conjunto constitúan una obra de arte con palabras. El mecanismo original de retención por asociación de ideas en fórmulas, temas y episodios, permitía el arte fluido y elástico de la oralitura. El posterior mecanismo de retención, el idioma escrito, cambió su esencia proteica introduciendo una permanencia y rigidez ajenas a su naturaleza. Como en el caso del *Cantar de Mio Cid*, el invisible *Cantar de Fernán González* no dejó de existir, pero al ser cocido en el horno de la escritura, se le consideró esencialmente una forma de arte escrito.

Podríamos continuar considerando ese arte primitivo, fluido y elástico como una forma de «literatura oral» —según se ha hecho durante generaciones— asociándolo principalmente con la palabra escrita a través de la cual se conoce. Pero ante los recientes estudios sobre la tradición oral, el romancero y la oralidad, creo que tal perspectiva resulta anacrónica, simplista y deformante. Es lo mismo que, en la analogía de Walter Ong, identificar caballos como automóviles sin ruedas.