

Para citar este artículo / To cite this article:

MCGLYNN, Mick (2020), «De la voz al verso: estudio comparativo y contextual del *decir* “Señor rey, vuestra noticia” de Ruy Páez de Ribera», *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 9, pp. 76-109. <https://doi.org/10.14198/rcim.2020.9.04>

DE LA VOZ AL VERSO: ESTUDIO COMPARATIVO Y CONTEXTUAL DEL *DECIR* «SEÑOR REY, VUESTRA NOTICIA» DE RUY PÁEZ DE RIBERA

FROM VOICE TO VERSE: A COMPARATIVE AND CONTEXTUAL STUDY OF THE *DECIR* «SEÑOR REY, VUESTRA NOTICIA» BY RUY PÁEZ DE RIBERA

Michael McGlynn
National Taiwan University
mick.mcglynn@gmail.com

RESUMEN

El *decir* «Señor rey, vuestra noticia» de Páez de Ribera y el romance fronterizo «Ben Zulema y Narváez» (IGR 0786) recrean la misma llamada de alerta a los cristianos para defenderse contra la algará musulmana del primero de mayo de 1424, en las afueras de Antequera. Se puede suponer que los autores conocieron los datos de la algará y la respuesta bélica de los cristianos de fuentes orales, ya que los textos poéticos preceden a las fuentes cronísticas, a lo que debe sumarse la existencia de un monolito conmemorativo de la victoria cristiana y la celebración de las fiestas de Antequera con igual finalidad. Al comparar el *decir* y el romance, observamos diferencias entre la versificación y la selección narrativa que nos permiten reflexionar sobre el proceso de composición poética erudita, y cómo los condicionantes del género y la autoría transforman la percepción de los hechos. La poesía erudita moraliza la animalidad del hecho histórico, una victoria que dependía no del valor del soldado sino del instinto del ganado vacuno robado, que arrolló a sus captores musulmanes en una estampida provocada por mal olor. El *decir* transforma la temática del desorden animal que dio victoria a los cristianos en un alegato sobre el orden expresado explícita e implícitamente, en la versificación racional y el léxico filosófico de arraigo humanístico.



El artículo ofrece una lectura del *decir*, una comparación con el romance y un análisis del contexto material del primero.

PALABRAS CLAVE: «Señor rey, vuestra noticia»; Ruy Páez de Ribera; batalla de la Matanza; *decir*; robo de ganado.

ABSTRACT

Ruy Páez de Ribera's *decir* «Señor rey, vuestra noticia» and the border ballad «Ben Zulema y Narváez» (IGR 0786) both recount the same counter raid on the outskirts of Antequera that took place on May 1, 1424, known as the Batalla de la Matanza. We can assume that testimonies of the event were circulating orally, and that the poets likely based their writings on these oral texts, since the extant prose accounts post-date the poems. By comparing the two poetic texts, we note that differences in prosody and in narrative selection allow us to reflect on the process of poetic composition of Ruy Páez de Ribera, and how genre and authorship transformed the perception of the events. The *decir* moralizes the animality of battle, the outcome of which, according to prose histories, resulted not from the bravery of soldiers but rather from animal instinct, since the stolen cows stampeded and scattered Granadine forces. The *decir* transforms this untidy history into a thesis about order expressed as regular and symmetrical prosody and lexicon that reflects the humanism of 15-century court poets. This paper proceeds in four main sections: a reading of order in this poem, a study of the *decir*, a comparison with the ballad and a consideration of the material context of the subject matter of the poems.

KEYWORDS: «Señor rey, vuestra noticia»; Ruy Páez de Ribera; battle of Matanza; *decir*; cattle-raiding.

¿Cuál es la relación entre un acontecimiento y un poema sobre el acontecimiento? El *decir* «Señor rey, vuestra noticia» de Páez de Ribera (ID1429, PN1-299, 104^r-104^v) y el romance fronterizo «Ben Zulema y Narváez» (IGR 0786, é.a) recrean la misma llamada de alerta a los cristianos para defenderse contra la algará musulmana en el primero de mayo de 1424 a las afueras de Antequera. El incidente se llama La Batalla de la Matanza. Se puede suponer que los autores conocieron los datos de la algará y la respuesta bélica de los cristianos de fuentes orales, ya que los textos poéticos preceden a las fuentes cronísticas, a lo que debe sumarse la existencia de un monolito conmemorativo de la victoria cristiana y la celebración de las fiestas de Antequera con igual finalidad. Al comparar el *decir* y el romance, observamos diferencias entre la versificación y los criterios de selección narrativa, lo que nos permite reflexionar sobre el proceso de composición poética erudita y cómo los condicionantes del género y la autoría transforman la percepción de los hechos. La poesía erudita moraliza la animalidad del hecho histórico, una victoria que dependía no del valor del soldado sino del instinto del ganado vacuno robado, el cual arrolló a sus captores musulmanes en una estampida provocada por el mal olor. El *decir*, por su parte, transforma la temática del desorden animal que dio victoria a los cristianos en un alegato sobre el orden, expresado tanto explícita como implícitamente, mediante la versificación racional y el léxico filosófico de arraigo humanístico. A continuación, ofrecemos estudio comparativo y contextual del *decir* «Señor Rey, vuestra noticia» de Ruy Páez de Ribera. El contexto particular que nos interesa es el contexto material —no sólo intelectual—, que incluye la indagación tradicional literaria —el autor, su entorno social— tanto como un factor menos estudiado, el medio ambiente.¹ Partimos de la idea que la producción lingüística y vocal del ser humano se entiende mejor en

1 La idea de que el ambiente material influye en la creación del discurso literario proviene del ecocriticismo, pero nos abstenemos del compromiso político de los que parten de una metodología ecocrítica porque convertir la producción académica en herramienta política nos parece carente de todo objetivismo científico. Para una introducción al tema, véase Clark 2011.

un marco más amplio que la cultura nacional, un marco que incluye la producción agro-cultural y los conceptos que dominan en ella.

ORDEN COMO RASGO DEFINITORIO

Ya que los dos poemas tratan del mismo incidente, el romance sirve de *comparandus* para resaltar el carácter del *decir*. Las diferencias de género y de autoría entre los poemas se pueden explicar en términos de contexto social de las obras, o sea, en función del público destinatario, el modo de interpretación vocal y la ocasión de la interpretación. Es decir, que el contexto *performativo* es un factor determinante de género, que el género es síntoma de una necesidad material. El escritor cortesano buscaba renombre a través de su composición poética y el autor del romance buscaba la exaltación de un héroe local. En la tabla que presentamos a continuación, comparamos rasgos formales de los dos poemas como punto de arranque, partiendo de la suposición de que la forma poética refleja en parte el modo de interpretación.

	ROMANCE	DECIR
ORGANIZACIÓN	estíquica	estrófica (9 estrofas)
RIMA	asonante (versos pares)	consonante (abrazada)
PERFORMANCE (MODO DE EJECUCIÓN, REPRESENTACIÓN)	Cantado	declamado o leído en silencio
LÉXICO	hechos dramáticos	abstracto, moralizante
TRATAMIENTO DE LA TEMÁTICA	argumental, escueto	idealizador
VERSOS	octosílabos	octosílabos
AUTORÍA	Anónima	poeta cortesano
TRADICIÓN	narrativa/noticiera	<i>ars dictandi</i> (retórica)
MORALIDAD	heroísmo individual / coraje	clasismo / organización

Comparación de los dos poemas

En cuanto a su forma literaria, los dos poemas utilizan octosílabos y, además de esto, poco más tienen en común. Por ejemplo, el *decir* tiene un argumento menos desarrollado a pesar de tener más del doble de longitud que el romance: 72 versos

frente a 34. El argumento del romance se centra en el personaje de Narváez; los valores éticos, étnicos y religiosos se personifican, de acuerdo con el arte de la literatura épica o heroica.

De estos rasgos formales, el rasgo definitorio del *decir* es el orden. El orden caracteriza también la temática del *decir*, y así tema y forma convergen. A través de la versificación y de la temática del poema, el poeta valoriza el orden como cualidad moral. Y esta moralidad se traduce en cualidad espacial en el mundo retratado. Los recursos materiales —la métrica, la acústica— dan forma a la temática del poema. Para empezar con lo más simple, en el nivel del léxico, la victoria cristiana es una victoria del orden sobre desorden: «desfaser», «desordenó sus coros», «acordados», «ordenaron», «todas ayuntadas» denotan orden. «En hora buena» se refiere al orden temporal. El léxico señala una preocupación por el orden.

Si la temática gira alrededor del orden, es una especie de orden particular, en este caso, el saber como una forma de orden. La razón de ser del poema es «saber»: el poeta invoca al rey para informarle de que Dios deshizo un error de los musulmanes, lo cual concuerda con el concepto y el propósito de la poesía indicados por Juan Alfonso de Baena en su prólogo.² Los humanistas exaltan el saber y para ellos la «gaya ciencia» es la forma de saber por excelencia, lo cual se ve reflejado en la versificación, donde el orden predomina en forma de nueve estrofas de ocho versos octosilábicos de rima abrazada (ABBAACCA DEEDFFD). Dada su complejidad, la rima y la forma estrófica exigen la atención del poeta más allá de la narración u otras funciones comunicativas. La versificación estíquica del romance es mucho más flexible, porque los pensamientos del autor o cantante solo tienen que ordenarse de una forma menos exigente (conformarse de una forma repetitiva) —tiradas de versos de dieciséis sílabas monorrimos en asonante. Los pares de octosílabos que forman

2 La primera frase del prólogo indica que «amar y desear y codiciar saber» es condición natural del ser humano (Azáceta 1966: 6). Las primeras siete frases desarrollan esta idea de saber en términos de los tres tiempos, basándose en la noción aristotélica de que la literatura es una representación de la vida, que, para los humanistas españoles, es una «ciencia», o saber. O sea, la poesía es un saber.

versos rimados del romance se asemejan al paralelismo que Jakobson identificó como uno de los dos polos de la métrica universal (citado en Guillén 1992: 2, 76). En dos cláusulas de tema o sintaxis paralela, la segunda desarrolla la primera: «que se llama Ben Zulema» desarrolla «de Granada partió un moro» (Correa 1999: 260, verso 1). Esta relación paralela entre cláusulas tiene también la poesía heroica de la Inglaterra anglosajona, la Alemania altomedieval, entre otros. Comparado con la métrica del *decir*, el paralelismo es más fácil de utilizar al narrar.

La forma del *decir* presupone una meta conceptual que rige cada verso, una subordinación de ideas al motivo estrófico, mientras la forma del romance posibilita el seguir contando, un movimiento lineal hacia delante. Como modo de pensar, el orden expresa los valores del poeta. El orden expresado en la versificación del *decir* se corresponde con que los cristianos son ordenados —última estrofa— y es el desorden de los musulmanes el que causa su derrota: «salyó luego en ora buena / quien desordenó sus coros» (2.7-8).³ Pero el orden impuesto a la acción militar, al espacio y al tiempo, es un artificio poético. Esto da lugar a que los personajes queden en un nivel emblemático, operando como figuras retóricas en vez de individuos históricos. Otro ejemplo de la artificialidad del orden es la anáfora «señor rrey» con la que comienza cada estrofa y que interrumpe la narración para enfatizar la relación entre el poeta y el rey. La anáfora evidencia la función dictaminal del poema en que se asemeja a la *salutatio* que los tratados en retórica recomendaban para la *captatio benevolentiae*. El poema narra muy poco; es un acto retórico y la anáfora «señor rrey», que subordina la acción a la cortesía y hace evidente la rogativa del poeta al rey, es claro ejemplo de ello. La acción está subordinada a la estructura poética y la estructura poética refleja la estructura mental, es decir, los valores del poeta. El *decir* es un poema-carta y acto retórico. Si fuera un romance, le faltaría un acto que emblematicara de forma dramática el tema central, le faltaría un hemistiquio —un octosílabo— que emblematicara acústicamente el mismo.

³ Cito la estrofa y el verso separado por un punto.

La acción también está subordinada a la armazón retórica y a sus fines morales. Páez de Ribera desdobra la acción de los héroes de una forma indirecta, el equivalente narrativo del estilo indirecto: no dice qué pasa, sino que lo resume parcamente sin descripción emocional y sin adjetivación que diera al lector un entendimiento claro de los eventos. Por ejemplo, el poeta crea expectativas en el lector con «agora, señor, veres / la fazaña que fisieron», pero nunca las cumple: los héroes se confiesan en vez de atacar y nunca vemos su hazaña. La frase más activa en todo el poema es «fuyeron como rrapases» (9.4). En lugar de narrar acciones intrigantes o hazañas heroicas, el poeta se centra en que los héroes «ordenaron é dixeron / como pusiesen batalla», es decir, vemos que los héroes forman líneas nítidas. No hay espadas ni enfrentamientos, sino algo que se parece a un desfile militar. Esta estrategia narrativa del poeta se ubica entre la *teichoscopía*, la *ineffabilia* y la *aporía*. En vez de narrar, el poeta cataloga la acción en su esquema moral en que los cristianos figuran como superiores por ser ordenados. No vemos lo que pasa ni cómo, sólo nos informa de lo que ya pasó. La acción principal del poema es el alegato del poeta al rey y una demostración de virtud —versificación. Las asimetrías del mundo material —batallas, caballos, topografía, ambiente— no figuran en este poema erudito. Al contrario, el saber como bien inmaterial ordena el mundo material. La acción del poema es la misma demostración retórica, la exhibición de *gaya ciencia*, la cual manifiesta y evidencia una superioridad moral. En otras palabras, el héroe es el poeta, no el protagonista bélico.

En el cuadro a continuación vemos cuán poca acción hay en el poema, indicio de la subordinación de la acción al orden moral y a la retórica.

Estrofa	Trama
1	«Malicia» de los moros
2	Los moros corren el campo
3	Sale el comendador de Osuna de apellido (contrataque)
4	Mensaje para el comendador de Estepa
5	Pero Venegas va al río de las Yeguas
6	Los comendadores deciden avisar al alcaide de Antequera, quien sale
7	El alcaide de Antequera va por Guadalhorce por arriba
8	Líderes cristianos se confiesan
9	Cristianos van «como rapaces» y los moros huyen

Resumen de la trama argumental del decir

La primera estrofa identifica el problema como uno de moralidad —la «malicia» de los moros. Según el poeta, los moros no sólo cometen actos de violencia, sino que también rompen las treguas. La tesis del poema es que Dios «deshace» el «error» moral de los moros. El poeta aclara —en la tercera estrofa— que el instrumento de la corrección moral son los comendadores cristianos y así describe al comendador de Osuna como «ordenado», «honesto» y libre de vicio. La cuarta estrofa repite la condena moral de los moros —que han roto las treguas— y da un detalle geográfico. Las estrofas cinco y seis cuentan cómo se involucró Rodrigo Narvárez, alcaide de Antequera. La octava estrofa cuenta que se juntaron, se organizaron y se confesaron los líderes cristianos, un tema que comparte con el romance. La última estrofa, finalmente, resume la victoria. Las hazañas son mínimas, la técnica poética máxima. En conclusión, el orden —tanto retórico como prueba manifiesta de superioridad moral— en el que cree el poeta, a través del que compone su poema, transforma los hechos mismos.

Estas diferencias formales que acabamos de ver reflejan las diferencias de pragmática lingüística de los poemas. Cuestiones de género son cuestiones de uso. El uso público del romance en festividades y el uso político del *decir* en la corte y entre cortesanos hacen que ciertas formas sean casi obligatorias. Como veremos a

continuación, la dramaticidad del romancero se debe, en parte, a su uso.⁴ «El romance de Ben Zulema» se interpretaba en festividades públicas (López Estrada 1998: 63), un contexto que exigiera del texto una accesibilidad universal y fácil. Por el otro extremo, sabemos que Juan II «oía muy de grado los decires rimados, e conocía los vicios de ellos» (Pérez de Guzmán 1779: 601), un contexto de experticia y refinamiento. La voz poética del romance es accesible a todas las clases sociales, mientras el *decir*, por el público al que va dirigido, forma parte de la esfera cortesana. Y la cuestión de uso se ve más clara en el contexto ecdótico del *decir*: el *Cancionero de Baena* se centra en relaciones políticas con una justificación moral y religiosa (Beltran 2001: 40).

Todo ello no podría decirse de la poesía si ésta fuera el mero pasatiempo que conocemos como la lírica cortés; en su defensa puede alegarse, por ejemplo, la formalización y transmisión de un código social, de unos modos de relación y de convivencia más refinados, de un comportamiento más sutil, respetuoso y armónico ante el sexo opuesto, de la habilidad para congraciarse la simpatía de los iguales y, sobre todo de los poderosos (Beltran 2001: 18).

En su efecto global y en su contexto cancioneril, el *decir*, como *speech act*, es justo este congraciarse con la simpatía de los poderosos, y este hecho transforma la temática de cabalgadas y apellidos,⁵ como veremos más abajo. La versificación y la temática del *decir* responden a estas funciones sociales y a la ecología en general, las cuales quedan ignoradas si no reconocemos que la poesía, como toda literatura y como todas las bellas artes, significa dentro de límites dibujados por las funciones de

4 Quisiéramos elaborar en otra ocasión un modelo genérico del romancero fronterizo que discuta su dramaticidad. El romancero cabe infelizmente en la taxonomía aristotélica porque los romances no son ni perfectamente líricos ni narrativos. La narrativa es mínima y exige un conocimiento del contexto para rellenar. El hecho de que los romances se cantan arraiga su significado en el hacer presente, la *sine qua non* del género dramático. Ferré ha escrito sobre el uso del discurso directo en el romancero portugués como elemento dramático. Trancón elabora los elementos dramáticos de la interpretación juglaresca de los romances. Concordamos con los dos autores y quisiéramos elaborar la naturaleza dramática del género por el mero uso de la voz.

5 «Apellido» se refiere al contraataque obligatorio por parte de la caballería y peones urbanos en caso de cabalgada enemiga.

pragmática lingüística. A fin de cuentas, el género de un poema resulta, en parte, de las circunstancias materiales y sociales en las que nace.

RELACIÓN ENTRE LAS VARIAS FUENTES

Hay cuatro testigos principales por escrito de la algará en cuestión: el *decir* de Páez de Ribera, el romance de Ben Zulema, las *Coplas* de Galindo y *la Historia de la antigüedad y nobleza de la Ciudad de Antequera* de García de Yergos. La relación precisa entre las fuentes exige estudio propio porque los detalles quedan aún por aclarar. Correa cita la opinión de Menéndez Pidal que Yergos prosifica Galindo.⁶ Correa señala que Yergos coincide con el romance y que los dos poemas son «inspirados [...] en la realidad inmediata y hechos de la propia Antequera», mientras De Ribera compuso su poema posteriormente (Correa 1999: 282-282).⁷ Aunque el razonamiento de Correa tiene su lógica, no vemos evidencia patente que confirmara esta sucesión de fuentes. Por un lado, es difícil hacer un cálculo exacto de la memoria de los Antequeranos plasmada en actos públicos conmemorativos; tales actos, tal memoria constituyen una especie de texto oral cuya influencia no podemos calcular. Por otro lado, «inspirado en la realidad inmediata de los hechos» parece una confianza exagerada en nuestra capacidad de fechar el lenguaje tradicional del romance, ya que el lenguaje popular se puede imitar en épocas posteriores a su auge.⁸ Por su parte, Menéndez Pidal supone que Yergos no conocía el romance (1900: 13), a pesar de que

6 Menéndez Pidal supone que *Historia de la antigüedad* se basa en las coplas de Galindo y quizá otra fuente en prosa (1900: 13).

7 Desde un principio, los historiadores de la literatura castellana han aceptado la contemporaneidad del romance y el incidente de 1424: Menéndez Pelayo supone que Galindo fue integrante en la matanza y que sus versos tienen «congruencia» con el romance y que los dos poemas son contemporáneos de los hechos narrados (1944: 109).

8 Diego Catalán dice que la experiencia de leer corpus tras corpus de romances le obligó a concluir que la supuesta llaneza lingüística, espontaneidad narrativa, sencillez y naturalidad estilística de los romances son estudiados, logros de arte, y cita Menéndez Pidal confesando lo mismo (Catalán 1998: 148). Nada de esto ha de sorprender a alguien que ha estudiado desde una perspectiva comparada la literatura oral.

el romance es «indudablemente del siglo xv» y «no muy posterior á la escaramuza que refiere» (1900: 14) y a pesar de un detalle muy llamativo y clave a la narrativa: la motivación de Ben Zulema en pasar cerca de Antequera. El romance dice «por hazer enojo a Narváez» y unos manuscritos —inclusive el que usó Menéndez Pidal— del texto de Yergos leen «por darle pesar á Rodrigo de Narváez» (García de Yergos 1713: cap. 24) como segunda razón después de «haciendo allí el daño que pudiese» (García de Yergos 1713: cap. 24). Queda por hacer intentar descifrar de dónde viene el romance y qué relación tiene con los otros testimonios al incidente de 1424, una faena para otra ocasión.

A continuación, quiero considerar dos conceptos de los textos. Menéndez Pidal tacha el romance de «enteramente histórico» cuatro veces (1900: 5, 6, 7) y lo fecha en el siglo xv (1900: 14). López Estrada concluye que el *decir* fue escrito justo después de la Batalla de la Matanza, porque Rodrigo de Narváez murió unos meses después de la batalla y el poeta hubiera reconocido la muerte en su texto (1998: 47).⁹ Tanto Menéndez Pidal como López Estrada alegan que los tres textos poéticos fueron escritos inmediatamente después de la Batalla de la Matanza, hecho que casi garantiza la presencia de una historia oral del evento en la boca de los antequeranos, presos de Osuna, Estepa, etc., que sirviera a los poetas de fuente. Sea cual fuere la relación entre estos textos, notamos que los motivos narrativos «humo» y «desbaratar» (‘desordenar’) ocurren en tres fuentes —el *decir*, las coplas y la historia en prosa. Si no hubo relación intertextual, tuvo que existir por fuerza una tradición oral en torno a estos dos motivos. Si esto fuera el caso, hay que preguntar si en la tradición oral los moros perdieron por desordenados, sea por humo —*La historia*— o por vicio —«Señor Rey, vuestra noticia», *Coplas*. En las *Coplas*, Galindo le atribuye orden a Narváez y desorden a los moros:

⁹ Rodrigo de Narváez fallece el 24 de noviembre, 1424, seis meses después de la batalla de la Matanza (Alijo Hidalgo 1979: 177). Su hijo y sucesor Pedro fallece poco después liderando una incursión en terreno granadino (Alijo Hidalgo 1979: 181). Es improbable que Páez de Ribera ensalzara a Rodrigo después de su muerte o la de su hijo sin reconocer la muerte con un tono lamentatorio.

[Narváez] lleva su gente mui bien ordenada....
ordena su gente, todo en batalla,
la gente allí espera por desbaratalla,
de los agarenos, que viene pujante.
(López Estrada 1998: 92).

Es posible que o Galindo o Páez de Ribera conocieran el texto del otro. Las palabras claves «orden», «desbaratar» y «agarenos» / «linaje de Agar» indican un préstamo posible o aún probable. Es de imaginar que Galindo fue contratado por el cabildo de Antequera para escribir una crónica rimada de la batalla después de que el poema de Páez de Ribera llegase a ser conocido en la corte real de Madrid o quizá de Sevilla. Reconociendo que el texto de Páez de Ribera no cuenta detalles, el cabildo quiso suplir lo que faltaba y tener una versión oficial del incidente. Fuera cual fuera la relación entre textos, notamos que el motivo del orden es clave.

EL ROMANCE DE BEN ZULEMA: ESTUDIO COMPARATIVO

El contraataque —apellido— cristiano se describe también en el romance de Ben Zulema (IGR 0786, Ben Zulema y Narváez, é.a). Una breve lectura detenida arroja luz sobre los procesos de composición poética, por más que este proceso sea individual o colectivo y continuo,¹⁰ ya que lo podemos comparar con el texto marcadamente

10 Los procesos de composición de los romances viejos no son del todo claros comparados con otras tradiciones de poesía oral. La literatura medieval islandesa e inglesa ofrecen retratos del poeta en el acto de componer su poesía oral. En cuanto a su composición original, además de los llamados romances artísticos, que yo sepa no tenemos testimonios directos del acto de composición. Los *guslars* de Bosnia estudiados por Lord estudiaron su tradición de poesía oral como aprendices hasta que dominaron el lenguaje poético, lo que corresponde a lo que los romanceristas denominan «lenguaje popular» en los romances. Los romances viejos, por supuesto, participan en la tradición oral en su interpretación, pero la oralidad es más compleja que la interpretación vocal o musical. Según Foley, que ha estudiado las tradiciones orales de Grecia, Serbia, Inglaterra, entre otras, un poema puede participar en la tradición oral en tres sentidos: *composition*, *performance*, *reception* (Foley 2002: 39). Aurelio González utiliza casi la misma tríada: composición, objetivación (*performance*), fijación en la memoria (2005: 223). Lo que podemos afirmar sobre el proceso de composición del romance de Ben Zulema es que, en cuanto circulaba oralmente, se iba ajustando a las necesidades del público y a los límites y preferencias cognitivas del recitador o cantante, todo lo cual cuenta como un proceso de composición en cuanto a modifica el texto.

erudito de Páez de Ribera. Como he señalado en otro escrito, hay alrededor de quince romances de tema cabalgadizo (McGlynn, en prensa). En «el Romance de Ben Zulema», el manejo de la trama es típico del romancero. Para empezar, la acción es el elemento principal o, mejor dicho, una acción. La trama del romance consta de ocho actos desde la perspectiva de la función noticiera del romance fronterizo.

1. Ben Zulema parte de Granada con finalidad de correr dos ciudades.
2. Derriba molinos y lleva presos y ganado.
3. Ben Zulema decide desafiar a Narváez.
4. Las presas de Ben Zulema «hacían temblar la tierra».
5. Rezando humildemente, Narváez decide abandonar su carga de defensor de Antequera para perseguir a Ben Zulema.
6. Narváez junta todas las fuerzas que puede reunir y, bajo la cobertura del jaral, sale al encuentro.
7. Solo un moro logra escaparse.
8. Narváez y su gente vuelven a Antequera.

Revisando los actos, notamos que la mimesis literaria de este romance fronterizo se asemeja al arte de la epopeya en cuanto que consta de una serie de acciones relacionadas a un protagonista, contadas con cierto detalle, por ejemplo, la mención del jaral. La caracterización también se asemeja a las tradiciones épicas de la literatura universal. Rodrigo Narváez, en cuanto que es héroe, en cuanto que es pío, es prototípico. Sigue patrones de una literatura caballeresca y cristiana que corresponde a una caballería urbana yihadista; los romances fronterizos hacen hincapié en la maldad de los musulmanes —que en este caso derriban molinos y se llevan a muchos presos— y la moralidad de los cristianos. Los valores morales del romancero fronterizo constan de dos elementos: piedad cristiana y valor militar. Ni siquiera tienen que salir victoriosos los héroes cristianos; según la lógica del romancero, solo se tienen que enfrentar al enemigo, aun a pesar de las desventajas numéricas o de su propia

deformidad moral.¹¹ Es por eso que la versión del romance de Ben Zulema que ha sobrevivido alude a la victoria militar en un verso, mientras que la piedad de los héroes es descrita en seis.

El interés narrativo —quizá, mejor dicho, el germen dramático— queda aumentado por la personalización de los elementos causales de la historia. Para aumentar la posible identificación del público lector / oyente, todo queda personalizado: por ejemplo, el mismo ataque a Antequera se explica así, como venganza *ad hominem*: «por hazer enojar a Narváez» (Correa 1999: 260, v. 6).¹² Es más probable que la algará musulmana fuera motivada por la riqueza pecuaria de Antequera.¹³ Entre los autores musulmanes, Antequera tenía fama de ser bella y próspera. Mohammad ibn Aljatib la describe así:

Sitio de prosperidad, de sembrados y de rebaños y de abundantes alimentos y de numerosa población, que sus espacias campiñas, ricas en toda clase de plantíos y de pastos, así recientes como secos, se veían regadas por muchos arroyos y largas acequias, que semejaban ensortijadas serpientes (Simonet 1860: 83).

Que Antequera tenga agua y pasto abundante basta para hacerla un blanco muy deseado para la algará.¹⁴ Comparado con la riqueza de ganado, la *vendetta* o venganza personal contra Narváez resulta improbable como móvil de guerra. La hipérbole épica evidente en «los gritos de los christianos / hazían temblar la tierra» (Correa 1999: 260, v. 7) también lleva el enfoque al terreno de lo personal, en este caso, al sufrimiento de los rehenes. Y el desenlace del romance es otro ejemplo de la personalización: sólo

11 Otros romances de tema cabalgadizo recuentan derrotas militares que son, sin embargo, victorias morales, por lo menos en el hecho de que los protagonistas se enfrenten al enemigo. Estos romances incluyen *Caballeros de Moclin* (IGR 0810, é-a), *Romance de la derrota de Montejicar* (IGR 0271, á-o) y *Prisión de Sayavedra: Río Verde* (IGR 0106, í-a, í-a). Estos romances también demuestran un heroísmo, a pesar de una falta de juicio, una falta moral, por parte de los héroes.

12 En toda instancia, citamos la edición de Correa (1999: 280) y señalamos que López Estrada brinda una variante hipotética interesante pero sin apoyo filológico (1998: 66-67).

13 Antequera también era de suma importancia estratégica militar por su ubicación geográfica.

14 Además de su ubicación limítrofe en terreno granadino, lo cual hace escaparse más fácil.

un moro se escapa. La causalidad y las consecuencias quedan reducidas a personajes individuales, todo de acuerdo con el arte épico.

Como canción de autoría anónima, el carácter del romance es público y, por eso, se presta a la festividad pública. Las figuras prototípicas evocan imitación en los lectores / oyentes. Por otro lado, el *decir*, como veremos abajo, es de carácter relativamente privado, para consumidores escogidos, originalmente por un emisor particular. Este consumo privado es el que posibilita un idiolecto —la retórica. Por más que el rey y su corte consumían romances, el romance tiene que agradar a un público mucho más diverso que el *decir*, tiene que circular oralmente y, por eso, la versificación, la sintaxis y la dicción son todas adecuadas para estas funciones sociales. En cuanto a su recepción, la diferencia entre este *decir* y este romance es la amplitud de su público. Margit Frenk aclara que «la lectura» en la Edad Media y en la temprana Edad Moderna era muchas veces auditiva y colectiva (1982: 105) y que los pliegos divulgaban en las clases populares la artificiosa poesía del cancionero (1982: 119). El pliego, también entonces, servía para divulgar las ideas políticas del romancero cuando este celebra como héroe un miembro de la élite. Partiendo de esta relación entre las clases rigentes y las clases bajas, con la poesía de pliego suelto —de consumo popular— en el medio, quisiera sugerir que el romance en cuestión podría resultar de la iniciativa de algún noble que busca fortalecer la causa de la defensa de la frontera a través de la gloria de Narváez. El arte poética del romancero fronterizo comparte un rasgo definitorio con toda poesía heroica: elogiar. El romancero elogia a través de un incidente muy claramente dibujado. El romancero, por otro lado, es capaz de conmemorar detalles históricos, por ejemplo, el hecho de que Narváez sale de Antequera para pelear. El hecho de que los alcaides de los pueblos fronterizos tienen que quedarse dentro de los muros para defender a su gente es reconocido tanto en el romancero como en las crónicas¹⁵ y, si podemos conjeturar un público original, parece

15 *El alcaide de Cañete venga a su hijo* (0382, á-o) y la *Crónica de Juan II de Castilla* señalan el mismo incidente en que el defensor deja su puesto con mal resultado. En la edición de Carriazo: «Todos

que éste sabía tal detalle. El poeta enfrenta este hecho conocido dando buen motivo a Narváez —rezando antes de actuar es pedir permiso de Dios. Lo que tradicionalmente se llama la función noticiara del romancero es una función justificadora, un elogio con fines políticos.

Que el significado del romance gira alrededor de la desesperación de los rehenes resulta evidente si consideramos que eso es lo que motiva al personaje heroico, Rodrigo Narváez. El romance cuenta que Narváez vence a los moros a pesar de su desventaja numérica, que los vence por su compasión. López Estrada también demuestra en su estudio que el significado del romance gira alrededor de los rehenes. Siguiendo una línea de pensamiento propuesta por Ramón Menéndez Pidal, López Estrada incluye en la discusión de la *Probanza de don Diego de Narváez, alcaide de Antequera, sobre sus preeminencias* un documento curial de 1605 en el que los descendientes de Rodrigo Narváez, el bueno, hacen defensa de un privilegio. La probanza incluye unos versos sueltos de un romance sobre Ben Zulema en el que los rehenes, al ver el muro de Antequera, piden auxilio. López Estrada cita la transcripción de esta pesquisa, que explica que la hueste musulmana «taló muchos olivares [en Estepa] y robó mucho ganado» (1958: 423) y que los tres testigos de la pesquisa citan un romance de Narváez y Ben Zulema, y que todos citan los versos en que los cautivos piden socorro mientras pasan por al lado de Antequera, hecho que sugiere que el núcleo dramático del romance reside en el rescate de rehenes, no en la victoria militar (1958: 427).

Aquí limitamos nuestros comentarios sobre el romance a un contrapunto del *decir*. El romance merece estudio propio, inclusive un rastreo exhaustivo de los archivos y documentos históricos, todo lo cual dejamos para otra ocasión.

aquellos no deuen salir fuera de la villa e castillo a pelear, ni mucho menos a correr, saluo guardarlla bien para aquél que se la dió e fió dél» (1982: 323). *El obispo don Gonzalo* (0794, á-o) y *Caballeros de Moclín* (0810, é-a) también escenifican el dilema de salir o no a perseguir unos abigeos.

EL *DECIR* «SEÑOR REY» DE PÁEZ DE RIBERA

Entender la autoría del *decir* nos ayuda a comprender el proceso de composición. Son pocos los estudios sobre Ruy Páez de Ribera, letrado sevillano. Los fondos documentales del Archivo Municipal de Sevilla ofrecen un dato solo, fechado el 7 de marzo de 1394 en Sevilla. Es una carta de donación otorgada por Juana Enríquez, viuda de Ruy Páez de Ribera, a su hijo Ruy Páez —nuestro poeta—, de unas casas en las collaciones de san Román y Santa Catalina (Archivo Municipal de Sevilla, Secc. xx, Mayordomazgo, 1402, doc. nº 146). Sus obras son todas versiones únicas —aparecen exclusivamente en el *Cancionero de Baena*, pero se supone que fueron consumidos anteriormente por sus destinatarios: el rey, la infanta, etc. Si es cierto que Juan Alfonso de Baena planteó su antología de mayor a menor, Páez de Ribera figura arriba en la lista, siendo el quinto poeta nombrado en la tabla hecha por el mismo compilador del cancionero.¹⁶ Edwin Place escribe que Ruy Páez de Ribera fue «described by Baena as “vezino de Sevilla”, must have gone south meanwhile to seek fame and fortune on the frontier and to bid for the patronage of their powerful kinsman, Per Afán» (Place 1946: 25). Hay razón para dudar de la conclusión de Edwin Place, que Páez de Ribera se fue al sur. En la corte de Juan II, Ruy Páez de Ribera no desempeñó ninguna función de carácter burocrático-administrativo.¹⁷ Los de Ribera son originalmente de Galicia (Ladero Quesada 1984: 448), tal como el trovador gallego del siglo XIII, tocayo de nuestro poeta, Rui Paes de Ribela.¹⁸ En conclusión, hay razón para creer que Ruy Páez era sevillano, ya que la madre del poeta donó tierras en Sevilla a su hijo y Juan Alfonso de Baena nombra al poeta «sevillano».

16 El planteamiento jerárquico es según Bleuca (1974: 237 y 263).

17 Con el riesgo de un *argumentum ex silentio*, afirmamos que Ruy Páez de Ribera no tuvo tal cargo porque no existe ningún rastro de ello en los archivos españoles que hemos encontrado. El profesor De Paula Cañas Gálvez, en un email privado, concuerda de manera extraoficial con nuestra conclusión.

18 Que los nombres Rodrigo, Payo y otros se reutilicen en esta familia no quiere decir que haya relación entre el poeta gallego y el sevillano.

Per Afán fue adelantado, es decir, que conocía la vida de frontera y tenía vínculo directo con la corte real. La historia diplomática de Juan II deja en evidencia que la familia de Ribera es una dinastía de adelantado.¹⁹ Los adelantados se responsabilizaban de la selección de combatientes, el repartimiento de alimentos y sueldos, la estrategia y el horario de la acción militar, entre otros. El hijo de Per Afán, Diego de Ribera, sirvió durante por lo menos siete años de adelantado y murió en el cerco de Álora, incidente recordado en el romance fronterizo «Muerte del adelantado en Álora» (IGR 0788, í.o).²⁰ Cuando este falleció, su hermano Payo ocupó su lugar. Más tarde, otro Per Afán ocupó el puesto: este era el hijo de Diego y nieto de Per Afán el viejo, el tercer Adelantado Mayor de Andalucía. Como pariente de esta dinastía de adelantados, cuyas hazañas y servicio se conmemoraban en diplomas reales y en romances populares, tiene mucho sentido que Ruy Páez de Ribera compusiera un *decir* sobre una cabalgada de la frontera. Talas y cabalgadas eran el negocio familiar de los de Ribera.²¹ Inmortalidad a través de la fama era parte de este negocio (Ladero Quesada 1984: 485). Ladero Quesada postula que la tradición oral —mejor que la narración por escrito— fomentaba la fama y prestigio del linaje y que los romances sirven para estos propósitos (1984: 486). Y si Edwin Plache tiene razón al afirmar que Ruy Páez de Ribera buscaba ventaja de sus parientes exitosos, es concebible que formara parte del negocio familiar. También es concebible que Ruy Páez desempeñaba funciones burocráticas para los adelantados familiares, ya que los adelantados cumplían funciones judiciales y notariales; repartían los sueldos, planificaban las incursiones mandadas por el rey. ¿Acaso Ruy Páez de

19 Ser adelantado se convirtió en puesto hereditario en el s. xv.

20 Según diplomas de Juan II, el adelantado mayor de Andalucía Diego de Ribera fallece en 1434 (Abellán Pérez 2017: 211). Diego de Ribera se menciona como hijo de Per Afán de Ribera en 1410 (Abellán Pérez 2017: 120). En 1427 Juan II menciona que Diego de Ribera es su adelantado mayor (Abellán Pérez 2017: 174) y, en 1429, Diego de Ribera firma un documento con el título «adelantado mayor de Andalucía» (Abellán Pérez 2017: 190). Abellán Pérez se detiene en los preparativos para la última misión de Diego de Ribera (Abellán Pérez 1989).

21 Según la Crónica de Juan II, el primer adelantado de los Ribera, Per Afán, no lloró la muerte de su hijo mayor porque corresponde a la hidalguía morir en servicio a la patria y al rey (véase el año 1434).

Ribera trabajaba como secretario? La conclusión de Place de que nuestro poeta se mudó al sur en busca de fortuna ha de basarse en la tradición de la historia literaria española desde Menéndez Pelayo, que afirma que Ruy Páez de Ribera sufría mala fortuna y pobreza (García Viñó 1960: 138), pero quizás tal conclusión adolece de un autobiografismo falso.

La batalla de la Matanza no se menciona en la *Crónica de Juan II*; durante el año 1424 la crónica se centra en la política con Aragón y la muerte de la infanta Catalina. Es demasiado fácil decir que el poetizar el evento eleva el estatus del incidente; indagar en los móviles del autor es más complejo. La crónica regia sí menciona cabalgadas, por ejemplo, en 1447: «moros...entraron por diversas partes, e hicieron muy grandes daños, no solamente llevando grades cabalgadas de ganados, é hombres y mujeres, mas tomando por fuerza algunas villas é fortalezas» (Pérez de Guzmán, año 1447, ch. 2; pág. 526). No es que el rey ni el cronista desconocieran los sucesos fronterizos, sino que los poetas de la frontera querían cumplir su función de escribanos, secretarios, quizás miembros de familia de adelantados y, por supuesto, de poetas cortesanos. A lo mejor podemos afirmar que querían elevar su propio estatus a través de la exaltación de unos héroes locales. No compartimos la interpretación de López Estrada de que con ello quería elevar el estatus del incidente del primero de mayo para llamar la atención del rey (1998: 45), porque los adelantados ya informaban al rey de los sucesos fronterizos. Según *las Partidas*, una de las funciones de los adelantados es «apercebir al rey del estado de la tierra» (II. 9. 32). No solo eso: los adelantados planificaban las incursiones para cumplir con los mandados reales; colaboraban con el rey. Me parece más probable que Páez de Ribera hiciera favores a los comendadores locales, quienes seguramente veían mencionándolos al rey. La mayoría de las estrofas están dedicadas a los tres comendadores locales. En realidad, es irrelevante si el incidente se menciona en la crónica real, ya que el valor del incidente es económico más que histórico, al igual que el producto nacional bruto de un año concreto no figura en las historias

nuestras. Y hay que recordar que Juan II acababa de cumplir los 19 años cuando Páez de Ribera le dedica su *decir*.

Hay otros móviles posibles para la composición de un *decir* de tema cabalgadizo. Antequera, en época de Reconquista, dependía de la corona y de Sevilla para su abastecimiento, que a veces faltaba. Según Parejo Barranco, la escasez de materia alimenticia y salarial llegaba a tal extremo que los antequeranos robaban a mercaderes cristianos a su paso por la comarca (2010: 131, apunte 3). Como miembro de la corte de Sevilla, Páez de Ribera quizá conocía la situación desesperada de Antequera y quizá eso también influía en su elección de tema para el *decir* en cuestión. Es fácil imaginar alianzas entre familias importantes de Antequera y Sevilla. Las familias encargadas de la defensa de Antequera gozaban de grandes patrimonios rústicos. Quizá, el *decir* de Páez de Ribera fomentaba o reflejaba una alianza política entre los Ribera y una de las familias dominantes de Antequera —los Narvárez o los Fernández de Córdoba, quienes heredaron el control de Antequera después de los Narvárez. O que el *decir* aboga implícitamente por más apoyo económico de Castilla.

DECIR

El género del texto de Páez de Ribera, el *decir*, conlleva ciertos prejuicios culturales y cognitivos. No es una alegoría plena como sus otros *decires*; sin embargo, la acción de los capitanes de guerra funciona como alegoría de una moralidad superior en la que los verdaderos héroes son los poetas —Páez de Ribera— y sus lectores —Juan II era lector real pero también sirve de receptor imaginario, como figura retórica, en la mente de todos los lectores del *decir*. El modo de pensar sigue siendo alegórico en cuanto a lo literal; lo material es símbolo o expresión de una superioridad moral.²² Dicho de otra forma, los personajes y sus hazañas parecen meras figuras en una historia cuyo verdadero significado es o la lucha ideológica entre Castilla y Granada o

22 Las teorías de alegoría de Walter Benjamin, Angus Fletcher y Paul DeMan sugieren un rango entre el realismo literal y la alegoría. Las descripciones de los capitanes cristianos se asemejan a la acción simbólica que escribió Fletcher en el capítulo seis de su libro.

la lucha por el avance personal de un poeta sevillano en la corte castellana. La alegoría hace que una cosa sustituya a la otra, normalmente algo concreto por algo abstracto. Es por esto que el *decir* gira alrededor de «señor rrey» y la plegaria sustituye la acción militar. El énfasis del poema no está en las condiciones materiales de la acción militar ni en ningún otro aspecto material. Sin embargo, si nosotros consideramos lo material, entenderemos mejor el proceso de composición poética.

Empecemos con lo más obvio, la materialidad del poema. *Decir* no significa «texto hablado»,²³ sino que refleja un vínculo con la retórica. El término vulgar representa la tradición retórica del *ars dictaminis*; *decir* sustituye al *dicto*, *dictare* (Gómez-Bravo 1999: 142). El *decir*, con su función noticiera, no se aleja mucho del arte epistolar del *ars dictaminis*, la *téchne* utilizada por esa élite burocrático-administrativa encargada de la gestión de los negocios de las cortes. Los poetas cortesanos del siglo xv eran humanistas, y los humanistas eran retóricos, y la retórica aplicada en la escribanía, diplomacia y otros cargos funcionarios era precisamente el conocimiento que posibilitaba la expansión del poder monárquico, la formación del estado pre-moderno (De Paula Cañas Gálvez 2010: 692-693).

El *Cancionero de Baena* utiliza el binomio contrapuesto «cantigas o dezires». Al explicar la distinción usual *canción-decir*, Gómez-Bravo indica que *decir* es de origen dictaminal, culto, latino —es precisamente *ornatus difficilis* (1999: 146). Es innecesario repetir que el *decir* es el heredero de la tradición erudita; en el espacio de un período, el *Prologus baenensis* describe la poesía como sutil tres veces y elevada dos veces. Por su parte, los humanistas equiparan la retórica y la poesía (Gómez-Bravo 1999: 169) y la poesía con saber, y saber con ventaja política. Vemos en la elección de estilo literario una cosmovisión, una política y un modo de pensar que condiciona la percepción del mundo material. *Decir* implica orden, el hecho de escribir «apuestamente» y «ordenadamente» (Gómez-Bravo 1999: 142). «Ordenar»

23 «“Decir” debe entenderse de un modo retórico, diferente de la simple articulación oral no regida por las leyes de la retórica y consignada por verbos como “hablar”» (Gómez-Bravo 1999: 167).

es el verbo que el compilador utilizó para describir el proceso de composición de Páez de Ribera en la rúbrica sobre el autor. *Ars dictaminis* se basa conceptualmente en ordenar materias existentes y es la *dispositio* —ordenar— el segundo de los cinco cánones de la retórica clásica —por ejemplo, *De Inventione* I.7 de Cicerón. El *magister rhetoricus* Martín de Córdoba, en el prefacio a su *Breve Compendium artis rhetoricae*, observa que Dios mismo creó el mundo con cierto orden, de las partes mayores a las partes menores, tal como los retóricos van de *inventio* a *dispositio* y a *elocutio*, o sea, conseguir materias, estructurarlas, elegir un estilo —registro lingüístico— apropiado (Jiménez Calvente 1998: 235). La función de este *decir* es similar a la de una carta en la que hace una advertencia. Cognitivamente, la métrica es una forma de pensar ordenadamente, como vimos arriba; por eso influye en la construcción narrativa. La estructura retórica del *decir* es un tríptico: propósito (noticia), actores (comendadores), batalla. Cada sección se subdivide, dando detalles sobre el tema de la misma:

ESTROFAS	TÓPICO
Sección Una: Noticia	
1	Propósito del poema (dar noticia de un evento)
2	El evento
Sección Dos: Comendadores	
3	Comendador de Osuna
4	Comendador de Estepa
5	
6	Alcaide de Antequera
7	
Sección Tres: Batalla	
8	Preparativos para la batalla
9	La batalla

El romance, debido a su compromiso con un lenguaje poético asociado con un público más amplio que incluye a la gente llana, no presenta ni la estructura ni el ornamento retórico. Huelga decir que el romance sigue pautas muy distintas en

cuanto a su léxico, su versificación y su tratamiento del tema. El acompañamiento musical —el canto— funciona como elemento estructural y ornamental. La distinción entre canción y poema está vigente en cualquier tradición poética: el ritmo musical supera y domina cualquier consideración métrica en las canciones, mientras la poesía depende de la métrica en su ritmo y prosodia.²⁴ Cada lengua tiene su sistema métrico y, además, más de un sistema métrico es posible en cada lengua. Entonces, la métrica es una forma de pensar, una forma de percibir. El *decir* de Páez de Ribera ostenta su métrica —amplias estrofas, rima consonante en cada verso, anáfora, *gradatio*.²⁵

Como aspecto de la escritura, la métrica es una muestra del orden humanista. De hecho, el concepto entre los humanistas de escribir es el orden, el disponer elementos en secuencias ordenadas. El *Prologus baenensis* define la historiografía como poner orden: «ordenaron e fysieron de los grandes fechos e altas fasañas pasadas muchos lybros» (Azáceta 1966: 8).

Siendo un producto retórico, el *decir* es un «código reservado a una élite de entendidos», una expresión oscura (Gómez-Bravo 1999: 147, n. 16). Es por eso que la organización narrativa sigue un esquema tripartito de héroes —tres alcaides. La anáfora «señor Rey» evidencia el móvil de autoría como principio organizador de las estrofas. La simetría de la anáfora y de la división tripartita —tres líderes cristianos— evidencian una mente aristocrática, dedicada a dividir el mundo en esquemas ideológicos; es una mente enfocada en el estamento militar más alto, no en los peones. Estas condiciones culturales afectan a la percepción de los eventos. Como ya observamos, la retórica suponía una relación con la moralidad (Gómez-Bravo 1999: 153). El *Prologus baenensis* precisa esta moralidad: como memoria, la escritura fomenta el saber y el saber es una virtud, al contrario que la pereza (Azáceta 1966: 9). La pereza es una forma de desorden y el olvido lo es también. Según Juan Alfonso de Baena, «Todos los omnes son adebdados de amar a todos aquellos que lo tal fesieron e ordenaron, pues

24 Véase el capítulo 5 de Hartman para una reflexión introductoria sobre las diferencias entre *song* y *poem*.

25 Un ejemplo de *gradatio*: «aquel que onrado biva/ e bivrá muy venturoso» 7.7-8.

saberan por ellos muchas cosas que non supieran por otra manera» (Azáceta 1966: 10). Esta cita define la poesía cancioneril de carácter narrativo —los *decires*— como fuerza civilizadora en clave de «orden». Es el concepto matriz de la naturaleza como caos y la civilización como orden. «Amor» también es palabra clave para entender la moralidad del *decir* como herramienta del conocimiento. La asociación de amor con lo cortesano es conocidísima en la poesía y la vida de los arquetipos de cortesanía: Petrarca, Garcilaso, Castiglione. Por eso el *Prologus baenensis* repite la asociación: que el hombre tiene que amar el saber (Azáceta 1966: 10 y 15). Pero hay un saber material que precede y colma el saber racional, métrico, retórico y verbal: el saber animal y material.

LO MATERIAL

Este saber material que los poemas metrifican incluye la tierra, la industria agropecuaria y los animales —una ecología que abarca no solo la flora y la fauna, sino también el quehacer humano, incluyendo la poesía. El escenario de los poemas es Antequera. Este lugar, recién reconquistado, servía en la corte de Castilla como una prestigiosa alhaja: «haber combatido en la frontera andaluza se consideró un mérito en la Corte de Castilla» (López Estrada 1998: 14). Así, la defensa de 1424 cobraba estima por la fama de Antequera. La tierra del entorno de Antequera era muy propicia para la actividad pecuaria por sus abundantes pastos y aguas (Alijo Hidalgo 2010: 238) y la ganadería era la actividad más importante tras la reconquista de 1410 (Alijo Hidalgo 2010: 237), en parte porque la baja demografía no permitía el cultivo de tierras amplias (Alijo Hidalgo 1983: 104). El ganado tiene asociaciones militares, ya que se usaba para abastecer a la soldadesca y ya que, como bienes móviles —como una forma de riqueza— en zona fronteriza, el ganado exigía una clase armada que lo resguardara. El ganado también trae consigo cierta inestabilidad social —tensión entre agricultores y ganaderos, entre unos ganaderos y otros y, por supuesto, entre grupos políticos—, ya que los pastos en un régimen de ganadería extensa son un recurso con escasez crónica.

En la población de Antequera, como pueblo fronterizo, abundan capitanes, renegados, criminales y otros personajes y oficios vinculados con la seguridad pública y la guarda del ganado.²⁶ Las condiciones del público lector u oyente local favorecían la poesía sobre las hazañas militares. También el hecho de que la familia Narváez rigiese en Antequera hasta 1472 (Parejo 2010: 132) explica cómo Rodrigo Narváez llega a protagonizar un romance destinado al consumo antequerano.

Suponiendo que los datos básicos —lugares, resultado— de los textos cronísticos y poéticos se basen en alguna verdad, podríamos conjeturar sobre el contexto material de dichos textos. El hecho que versifica Páez de Ribera y el romancerista —La Batalla de la Matanza— es una escaramuza entre las fuerzas cristianas de Antequera y las fuerzas granadinas que había corrido los campos de Écija, Osuna y Estepa —según los textos poéticos e históricos. En línea recta, la distancia recorrida por los abigeos entre los varios focos de ataque suma unos 115 km aproximadamente: desde Écija a Osuna son alrededor de 34 km; desde Osuna a Estepa, unos 20 km; desde Estepa a Antequera, unos 41 km; y desde Antequera al reino de Granada —Archidona—, unos 20 km. Es un recorrido en zig-zag hacia el sur. Se supone que los musulmanes, entusiasmados por el éxito en Écija, Osuna y Estepa, optaron por aumentar las ganancias allí, en las afueras de Antequera, mientras volvían a Granada, rumbo al sureste. Es difícil imaginar que el viaje fuese realizado en menos de dos días, ya que las caballerías militares no habían de superar unos 100 km por día. Conjeturo que las fuerzas granadinas pasaron un día de viaje al norte —hacia Écija— y otro de vuelta como mínimo. *Las Antigüedades de Antequera* dice que Ben Zulema «caminó» a Estepa (García de Yergos 1713: cap. 24). Según este texto, el ganado robado iba delante de todos en este orden: ganado, cautivos cristianos, soldados, vanguardia (García de Yergos 1713: cap. 24). Según el texto cronístico, las fuerzas granadinas incluían 1500 caballeros y 4000 peones,

26 Alijo Hidalgo (1978) documenta el privilegio de homicianos que fue concedido a Antequera para fortalecer al personal allí dedicado a la defensa municipal. Parejo Barranco dice que, durante su primer siglo como terreno castellano, «Antequera era apenas poco más que un puesto militar...en la que malvivían un puñado de caballeros, lanceros y ballesteros» (2010: 132).

mientras la defensa antequerana sumaba 150 caballeros y 300 peones. Según el texto en prosa, el capitán antequerano reclutó la ayuda del ganado mayor para nivelar la desventaja militar, quemando cuernos y uñas de ganado, sebo, suelas de cuero y «otras cosas que diesen mal olor» (García de Yergos 1713: cap. 24). Todo esto fue quemado en la angostura que forma la Peña de los Enamorados (López Estrada 1998: 31). Esta angostura es el área entre el río Guadalhorce y el promontorio denominado Peña de los Enamorados. La distancia más corta entre el río y el sendero que circunnavega el promontorio es el punto sur, que mide unos cinco metros. Se supone que los moros habían pasado por el lado norte de Antequera al venir y ahora se iban para el noreste, al lado oriental de la Peña de los Enamorados, para entrar en el reino de Granada cerca de Archidona, al noreste de Antequera.²⁷

Esta información material influye en cómo recibimos los textos. Si hay una historia verdadera detrás de los textos, sería una historia contada por los límites físicos —corporales, materiales— de los animales vacunos, equinos y humanos. La poesía, como vocalización abstraída en el mundo del arte, responde necesariamente a estas experiencias de límites animales.

Según las fuentes históricas, la victoria de Narváez se debió, en gran medida, al desorden causado por el ganado: «andavan deordenados por el desbarato del ganado» (García de Yergos 1713: cap. 24); «Los christianos hizieron su arremetida con tanto ánimo y determinación, que rompieron bien fácilmente a los moros, que desordenados andvan por el ganado» (García de Yergos 1713: cap. 24).

El detalle es verosímil. Las vacas pueden sentir olores a distancias de «muchos kilómetros» (Moran & Doyle 2015: 42), por lo que es posible que el olor de la fogata de cuernos y uñas del campamento de Narváez afectara al ganado vacuno en tránsito a pesar de que este estuviera tan lejos que los combatientes no intuyeran ni siquiera la posibilidad de la pelea. Los olores extraños provocan estrés en las vacas y estas,

²⁷ Parejo Barranco escribe que Archidona era el punto de entrada para las *razzias* contra Antequera (2010: 138).

además, cuando están estresadas emiten olores que también afectan a otras vacas (Moran & Doyle 2015:43). El olfato es tan sensible que los olores pueden detener una estampida también.²⁸ El mero hecho de que las vacas transiten un terreno desconocido e, incluso, un terreno conocido, pero fuera de la rutina de siempre (Moran & Doyle 2015: 40), podría provocar una cadena de reacciones que termine en estampida. Hurtar ganado presentaba muchos riesgos por la dificultad que suponía manejar estos animales grandes. Las historias de los vaqueros y gauchos aluden repetidamente al peligro de la estampida:

Un peligro constante en el arreo de reses era la estampida. Las reses son nerviosas, y cuando se trata de una manada grande se ponen aún más nerviosas. (Moran 2011: 16).

Una estampida de vacas cimarronas es fatal si el jinete tiene la desgracia de ser despedido por una cabalgadura asustada (Pomer 2007: 27).

Tanto la poética del romancero como la del cancionero distorsionan la causa de los eventos del primero de mayo de 1424 contados en las fuentes históricas. La versión más completa y detallada desde la perspectiva material es la versión cronística del evento del primero de mayo de 1424.

Tanto las hazañas heroicas del romance como las hazañas morales del *decir* son actos contingentes; dependen de la animalidad del ser humano —la fragilidad del cuerpo humano frente a los bovinos—; además, la animalidad determina otros aspectos de la victoria cristiana: la vista que no ve por el jaral y la relativa lentitud del bipedismo. Según el romance de Ben Zulema, el único moro que se escapa lo logra porque su caballo es bueno, clara muestra de la dependencia del ser humano del animal (Correa 1999: 260, vv. 15-16). El héroe Narváez también depende de factores no humanos: el romance dice que sale al encuentro «por un jaral que él save» (Correa 1999: 260, v. 14). El jaral es un ecosistema donde predomina el género *cistus* en suelo degradado ácido y clima soleado y seco. Las jaras son plantas perennifolias y arbustivas

28 La revista americana *Scientific American*, en el artículo «Stopping a Cattle Stampede», publicado el 28 de junio de 1884 (vol. 50, nº 26, p. 40), nos informa de, por lo menos, una estampida detenida por el olor de la sal.

que logran un alto grado de cobertura. La jara pringosa, la más común en España, llega a medir hasta 2,5 metros de altura, lo suficiente como para camuflar a unos hombres armados. En el romancero, «jaral» aparece en quince romances con una acepción común: jaral tiene valor de escondite contra los moros.²⁹ En «Prisión de Sayavedra: Río Verde» (IGR 0106), Sayavedra se esconde en el jaral durante tres días después de perder la algarra, y la fórmula «de noche por los caminos, / de día por los jarales» aparece en versiones de «La condesita» (IGR 0110) y «Gaiferos y Galván» (IGR 0087). O sea, vemos que el heroísmo de Narváez y el orden de los cristianos se intercalan en un mundo ya existente de rocas, humo y huesos —los límites de los cinco sentidos condicionan la acción humana. Si no fuera por el jaral, Narváez no lograría sorprender al numeroso enemigo. La vista como límite, como causa, no figura en los poemas. La causa se le atribuye exclusivamente al coraje y piedad de los cristianos.

Las acciones del *decir* quedan más claras desde un enfoque material. Cuando los comendadores mandan mensajero a Narváez en Antequera, el poeta sugiere implícitamente que se hace con la finalidad de que ese vencedor luche a su lado. Pero Tejada, en su versión en prosa, dice que el alcaide de Teba —Juan de Guzmán— avisó a Antequera para que este recogiese su ganado (citado en López Estrada 1998: 72), lo cual concuerda con las *diplomata* de Juan II en las que el rey pide que los del sur guarden su ganado al terminar las treguas con Granada. Yergos también lo dice: «el alcaide de Estepa dio aviso a Rodrigo de Narváez...para que recogiese sus gentes y ganados» (García de Yergos 1713: cap. 24).

Otra razón material por la que la defensa contra una algarra sirve a los poetas se debe a que el aspecto material de las cabalgadas y el hurto de ganado gozaba de cierto prestigio. La monta a la jineta es un sistema de equitación de origen africano y árabe que se asocia con las algaras para hurtar ganado en la frontera granadina (Rodríguez Molina 2007: 52). Fue adoptado por los castellanos y llegó a ser el sistema

29 Esta cifra se basa en la búsqueda que hice en el Pan-Hispanic Ballad Project: <https://depts.washington.edu/hisprom/ballads/balladaction.php>.

de equitación de la caballería ligera del ejército español. Logró cierto prestigio en tratados de los siglos XVI-XVIII, por ejemplo, *El tratado de la cavallería a la jineta* de Pedro de Aguilar de 1572. Ruy Páez de Ribera vive en un momento en que esta cultura de la jineta como forma de equitación de la nobleza castellana está formándose como signo material de prestigio. Su poema es un testimonio de esta cultura en formación.

Como ya he señalado, la historia material nos ofrece una lectura apropiada para el *decir*. Por ello, el contexto *performativo* de la poesía influye en la forma poética y el significado de la poesía. ¿Por qué escribió Páez de Ribera un *decir* sobre la recuperación de ganado sin ensalzar el heroísmo de Narváez y sin recontar de forma detallada la acción militar de los apellideros cristianos? La respuesta debe buscarse en que la industria agropecuaria suponía un aporte significativo a la economía española y en el hecho de que el destinatario del poema, el mismo rey, se ocupaba de los detalles de la industria agropecuaria fronteriza, inclusive el botín de las cabalgadas y lo restado —los bienes recuperados— de los apellidos, todo lo cual estaba sujeto al impuesto real. López Estrada caracteriza la batalla de la Mantanza como «hecho minúsculo» (1998: 11), «un episodio de los muchos» (1998: 20), «poquedad» (1998: 47) y de menor importancia (1998: 25), pero la batalla de la Matanza, aunque no figure en la historia militar, fue tan importante para el rey como el pago de impuestos individual lo es hoy en día para el gobierno: no se recoge en ningún libro histórico, pero si uno no paga, el gobierno se ocupa de hacer justicia. Según la historia diplomática de Juan II, el rey mismo gestionaba las finanzas de la industria agropecuaria de la frontera. Para empezar, era la corona la que vedaba o permitía la venta de ganado al reino de Granada. En 1412, Juan II concede a Lorca licencia para vender bestias y ganado en Granada (Vilaplana 1993: 354). En 1435 y 1437, el mismo rey hace pesquisa de los que venden ganado en Granada a pesar de que esté prohibido (Abellán Pérez 2017: 490 y 613). En segundo lugar, la corona misma se preocupaba del bienestar de los ganados, mandando que los consejos municipales pusieran escuchas, atalayas y guardas al ganado cuando terminaban las treguas: en 1410, Juan II ordena a Jerez de la Frontera

(Abellán Pérez 2017: 98) y Murcia (Vilaplana 1993: 263) vigilar su ganado debido al fin de la tregua. En tercer lugar, el rey se beneficiaba de forma directa del ganado robado a los musulmanes y hasta de la recuperación del ganado robado por los musulmanes y recuperados por los cristianos. En 1435, Juan II manda a su escribano a recaudar el quinto real «de lo que fuese ganado en apellido yendo en pos de los enemigos» (Abellán Pérez 2017: 501). También cobraba impuestos de las cabalgadas (Abellán Pérez 2017: 380) y de la venta de ganado a Granada (Abellán Pérez 2017: 518). El rey se beneficiaba del intercambio de ganado de muchas formas.

Por todo esto, se desprende que por más que fuera «minúsculo» el evento, el dinero involucrado, posiblemente, no lo era. Visto desde una perspectiva económica pura, el ganado de cuatro pueblos —Écija, Estepa, Osuna y Antequera— es una suma significativa. No hay forma de caracterizar el tema de los poemas como «poquedad» si entendemos el contexto material de los mismos, el sistema del que se nutren las ideas del poeta. Granada tenía que importar ganado; la carne vacuna y ovina estaba tan imbricada en la vida de Andalucía, tanto cristiana como musulmana, que su circulación —sea compraventa o robo— superaba la autoridad política.³⁰ El consumo de carne conllevaba una cultura que abarcaba indumentaria, baile y poesía, lo cual no giraba alrededor de los hombres —héroes— sino de las vacas —bienes móviles. En vano buscamos héroes en el *decir* —lo más parecido es el poeta y el rey, como dijimos arriba. La retórica humanista, a fin de cuentas, estaba sujeta al gusto de su mecenas; y el rey, como mecenas, demandaba poesía sobre la industria agropecuaria.

CONCLUSIÓN: LOS OLORES Y LOS OJOS

En conclusión, extraemos unas generalizaciones sobre la relación texto-contexto del poema cancioneril. Las formas métricas y retóricas de la poesía culta conllevan formas de pensar. Una poética del antropoceno nos obliga a ver nuestra producción literaria en un marco mucho más amplio. Una poética cognitiva, en cambio, nos lleva

³⁰ Es sabido entre historiadores que el robo y la venta de ganado seguía en épocas de tregua: véase el diploma de 10. 2. 1442 (Abellán Pérez 2017: 727 y ss).

a estudiar la literatura dentro de los límites físicos del cerebro y del cuerpo en general y, estos, dentro de una ecología. La materialidad influye también en cómo abarcamos el género de los textos sobre el incidente de 1424. Lo que distingue romance y *decir* en cuanto a su composición no es sólo cuestión de autoría individual o colectiva, sino de unos supuestos que abarcan mucho más que lo literario.³¹ Los textos mismos son materiales; la oralidad misma es cuestión material. En su estudio ya clásico y desde entonces revisado, Lord observó que los cantantes orales eran todos analfabetos (1981: 20) y que «only the necessity of singing can produce full-fledged formula» (1981: 33).³² O sea, dos pautas esenciales de la oralidad dependen de factores que no tienen nada que ver con la poesía como literatura, sino con su contexto material.

En segundo lugar, los valores eruditos —entre ellos el orden razonado— no se zafan de lo material, de lo animal, sino que forman una superestructura de muchas posibles superestructuras que se sitúa arriba con un fundamento material. La intencionalidad política, *self-fashioning*, el congraciarse con los poderosos, todavía se localizan dentro de unos límites dibujados por la animalidad de los poetas y su público.

31 El entendimiento de los procesos cognitivos asociados con la voz y la audición que llamamos «la oralidad» se encuentra entre dos conceptos exagerados: el autor-legión y el autor individual. Es absurdo suponer que una colectiva compone un poema cuando el arte de componer involucra una voz que canta o una mano que escribe. Por supuesto, va modificándose el texto mientras circula en la tradición oral, ya que la poesía oral es un arte ocasional creado por autor, intérprete, público. Por otro lado, es absurdo suponer que un individuo puede componer un poema sin recurrir a una forma poética, un léxico, una sintaxis y un lenguaje heredados. No hay ni autor-legión ni hay literatura original. Oral y escrito son condiciones complementarias, no contrarias, conceptos académicos más que realidades.

32 Como es sabido, Diego Catalán ha opinado sobre la aplicación de *oral-formulaic theory* al romancero —la fórmula como tropo (1998: 149) —y, al citar a Lord, no diferimos de la particularización que enunció Catalán, salvo para insistir que la idea original de fórmula es, como dice Finnegan, «ready made diction» (1977: 59). Cabe decir que Finnegan adecuó el concepto de fórmula al campo de poesía oral en general en los años setenta al explicar la gran variedad de poesía oral y cómo el concepto de fórmula se tiene que ensanchar para ser adecuado a tanta variedad (1977: 58-70). La idea era explicar cómo los poetas pueden saber de memoria tantos versos y el concepto de fórmula —frases hechas ya adecuadas a la métrica nativa— era la solución. Ya que los romances no se componen sobre la marcha —*composition in performance*—, no utilizan fórmulas tal y como otras tradiciones las usan y, por eso, Catalán pudo afirmar que la fórmula romancística es temática.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ABELLÁN PÉREZ, Juan (1989), «Jerez de la Frontera en la última tala del adelantado Diego Gómez de Ribera», *Homenaje a la memoria del prof. Dr. Emilio Sáez (1917-1988)*, 2, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 487-494.
- ABELLÁN PÉREZ, Juan (2017), *Documentos de Juan II de Castilla (1407-1454), Fuentes Históricas Jerezanas* 17, Jerez de la Frontera, Libros EPCCM.
- ALFONSO X (1789), *Las Siete Partidas del Sabio Rey Don Alfonso el Nono*, ed. Gregorio López, Madrid, Oficina de Benito Cano.
- ALIJO HIDALGO, Francisco (1978), «Antequera en el siglo xv: el privilegio de homicianos», *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, 1, pp. 279-292.
- ALIJO HIDALGO, Francisco (2010), «Antequera en los inicios del siglo xvi. En conmemoración del vi centenario de la conquista de Antequera», *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, 32, pp. 237-252.
- ALIJO HIDALGO, Francisco (1983), *Antequera y su tierra, 1410-1510. Libro de Repartimientos*, Málaga, Editorial Arguval.
- ALIJO HIDALGO, Francisco (1979), «Castillos y lugares de alfoz de Antequera en la baja edad media», *Baetica: Estudios de Arte, Geografía e Historia*, 2-1, pp. 177-186.
- AZÁCETA, José María (ed.) (1966), *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- BELTRAN, Vicenç (2001), «La poesía es un arma cargada de futuro: Poética y política en el *Cancionero de Baena*», en *Juan Alfonso Baena y Su Cancionero*, eds. Jesús L. Serrano Reyes y Juan Fernández Jiménez, pp. 15-52.
- BLECUA, Alberto (1974), «“Perdióse un quaderno...”: Sobre los cancioneros de Baena», *Anuario de estudios medievales*, 9, pp. 229-266.
- CAÑIZARES, José Campo (2016), «Toreo caballeresco en el *Tratado de cauallería a la gineta* de Hernán Ruíz de Villega (1572)», en *Tauromaquia: historia, arte, literatura y medios de comunicación en Europa y América*, eds. Fátima Halcón y Pedro Romero de Solís, pp. 117-131.
- CATALÁN, Diego (1998), *Arte poética del romancero oral, parte 2ª. Memoria, invención, artificio*, Madrid, Siglo XXI Editores.
- CLARK, Timothy (2011), *The Cambridge Introduction to Literature and the Environment*, Cambridge, Cambridge University Press.
- CORREA, Pedro (1999), *Los romances fronterizos. Edición comentada*, Granada, Universidad de Granada.

- CICERO, Marcus Tullius (1949), *De inventione; De optimo genere oratorum; Topica*, trad. H. M. Hubbell, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- DE MATA CARRIAZO Y ARROQUIA, Juan (1982), *Crónica de Juan II de Castilla*, Madrid, Real Academia de la Historia.
- DE PAULA CAÑAS GÁLVEZ, Francisco (2010), «La diplomacia castellana durante el reinado de Juan II: La participación de los letrados de la cancillería real en las embajadas regias», *Anuario de Estudios Medievales*, 40.2, pp. 691-722.
- FERRÉ, PERE (1998), «Algumas notas sobre a dramaticidade do Romanceiro Tradicional Português», en *Estudos Portugueses: Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa, Difel, pp. 957-967.
- FLETCHER, Angus (1970), *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*, Ithaca, New York, Cornell University Press.
- FOLEY, John Miles (2002), *How to Read an Oral Poem*, Urbana, University of Illinois Press.
- GARCÍA DE YERGO, Alonso (1713), *Historia de la antigüedad y nobleza de la ciudad de Antequera*, ed. José Antonio Molina, Biblioteca Nacional de España, MSS/9333.
- GÓMEZ-BRAVO, Ana M^a (1999), «Retórica y poética en la evolución de los géneros cuatrocentistas», *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*, 17.2, pp. 137-175.
- GONZÁLEZ, Aurelio (2005), «El romance: transmisión oral y transmisión escrita», *Acta Poetica*, 26.1-2, pp. 219-237.
- GUILLÉN, Claudio (1993), *The Challenge of Comparative Literature*, trad. Cola Franzen, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- FINNEGAN, Ruth (1977), *Oral Poetry: Its Nature, Significance, and Social Context*, Cambridge, Cambridge University Press.
- FRENK, Margit (1982), «Lectores y oidores. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro», en *Actas del VII Congreso Internacional de Hispanistas*, ed. Giuseppe Bellini, Roma, Bulzoni, pp. 101-123.
- HARTMAN, Charles O. (2015), *Verse: An Introduction*, New Jersey, Wiley-Blackwell.
- JIMÉNEZ CALVENTE, Teresa (1998), «El Prefacio del *Breve compendium artis rhetoricae* de Martín de Córdoba. Edición, traducción y estudio», *Revista de poética medieval*, 2, pp. 227-242.
- LADERO QUESADA, Miguel Ángel (1984), «De Per Afán a Catalina de Ribera: siglo y medio en la historia de un linaje sevillano (1371-1514)», *En la España Medieval*, 4, pp. 447-498.

- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1958), «Sobre el romance Ben Zulema», *Boletín de la Real Academia Española*, 38.155, pp. 421-428.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1998), *Poética de la frontera andaluza (Antequera, 1424)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- LORD, Albert Bates (1971), *The Singer of Tales*, New York: Atheneum.
- MCGLYNN, Michael (en prensa), «El abigeato en el romancero viejo: literatura y ecología», en *Viejos son, pero no cansan. Novos Estudos sobre o Romancero*.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1944), *Antología de poetas líricos castellanos. Tratado de los Romances Viejos*, tomo 2, edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo, vol. 23, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1900), «Un nuevo romance fronterizo», en *Homenaje a Almeida-Garret, 1799-1899*, Geneva, Instituto Sordomuti, pp. 4-15.
- MORAN, John, & Rebecca DOYLE (2015), «Cattle Behaviour», en *Cow Talk: Understanding Dairy Cow Behaviour to Improve Their Welfare on Asian Farms*, pp. 37-67.
- MORAN, Margaret C. (2011), *Los vaqueros y el arreo de ganado*, New York, Benchmark.
- PAREJO BARRANCO, Antonio (2010), «De la frontera a Trento: los primeros tiempos de la Antequera castellana», en *Antequera 1410-2010: Reencuentro de culturas*, Junta de Antequera, pp. 127-165.
- PÉREZ DE GUZMÁN, Francisco (1779), *Crónica del señor rey Don Juan II*, ed. Lorenzo Galíndez de Carvajal, Valencia, Imprenta de Benito Montfort.
- PLACE, Edwin B. (1946), «More About Ruy Páez de Ribera», *Hispanic Review*, 14.1, pp. 23-37.
- POMER, Leon (2007), *Historias De Gauchos Y Gauchisoldados*, Buenos Aires, Ediciones Colihue.
- RODRÍGUEZ MOLINA, José (2007), *La vida de moros y cristianos en la frontera*, Alcalá la Real, Alcalá Grupo Editorial.
- SIMONET, Francisco Javier (trad.) (1860), *Descripción del Reino de Granada bajo la dominación de los naseritas, sacada de los autores árabes, y seguida del texto inédito de Mohammed Ebn Aljathib*, Madrid, Imprenta Nacional.
- TRANCÓN, Santiago (2007), «Estructura dramática y recursos teatrales en el romancero tradicional», *Revista Signa*, 16, pp. 521-544.
- VILAPLANA GISBERT, María Victoria J. (1993), *Documentos de la minoría de Juan II. La regencia de Don Fernando de Antequera. Colección de Documentos Para La Historia del Reino de Murcia xv*, Murcia, Real Academia Alfonso X El Sabio, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.