

**Armando López Castro**  
**María Luzdivina Cuesta Torre**  
**(editores)**

**ACTAS DEL XI CONGRESO INTERNACIONAL DE LA  
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL**  
(Universidad de León, 20 al 24 de septiembre de 2005)

**VOLUMEN II**



UNIVERSIDAD DE LEÓN  
Secretariado de Publicaciones  
2007

Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Congreso Internacional (11º. 2005. León)

Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval : (Universidad de León, 20 al 24 de septiembre de 2005) / Armando López Castro, María Luzdivina Cuesta Torre (editores).

-- [León] : Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, 2007

2 v. : il. ; 24 cm.

Contiene : Vol. I – Vol. II. – Textos en español, portugués y catalán

ISBN 978-84-9773-357-6

1. Literatura medieval-Historia y crítica-Congresos. I. López Castro, Armando. II. Cuesta Torre, María Luzdivina. III. Universidad de León. Secretariado de Publicaciones. III. Título

82.09"04/14"(063)

© **Universidad de León**

Secretariado de Publicaciones

© Los autores

ISBN: 978-84-9773-357-6

Depósito Legal: LE-1443-2007

Impresión: Universidad de León. Servicio de Imprenta

## PROSA RÍTMICA Y ESTRATEGIAS NARRATIVAS EN LA *HISTORIA RODERICI*

Alejandro Higashi

Universidad Autónoma Metropolitana - Iztapalapa (México)

Aunque para el lector moderno el *cursus* o prosa rítmica medieval parecería un recurso limitado al ámbito de la ornamentación o de un análisis arqueológico del discurso, falto de gracia para el oído desentrenado, calas en distintos tipos de textos muestran que su estudio nos reserva todavía muchas sorpresas, ya en el ámbito de la latinidad, ya en el de la producción en lengua romance, como ha demostrado Fernando Gómez Redondo en su monumental *Historia de la prosa medieval castellana* al proponer que las teorías gramaticales latinas respecto a la formación de una prosa artística fueron responsables en buena medida de la formulación temprana de una poética de la cuaderna vía (especialmente, 1998: 43-47); o las distintas adaptaciones del *cursus* por los autores humanistas (Juan de Flores es un buen ejemplo, como lo muestran los trabajos de Lillian von der Walde Moheno sobre su estilo; *Celestina* es otro, como yo mismo he tenido la oportunidad de mostrar en un trabajo anterior). Se trata, sin duda, de una herramienta valiosa para explicar muchas sutiles estrategias de composición ante las que nuestros ojos modernos (y más, nuestros poco diestros oídos modernos) pasan un poco de largo.

Resulta obvio que, pese a la extrañeza que hoy provoca, la prosa rítmica tuvo su edad dorada, según deja ver un uso intensivo en textos literarios (como sería de esperar), pero también en documentación notarial, pasiones, concilios, epístolas, leyes, sermones y otros muchos documentos como los recopilados y acuciosamente estudiados por Sergio Álvarez Campos para los siglos III y VII. El amplio margen de géneros que abarcó el *cursus* y su empleo masivo sólo se explican por el reconocimiento de una función, tanto por parte de los productores del discurso como del público al que estaban destinadas estas producciones, cómplice pero también primer beneficiario de esta herramienta. El caso que me interesa analizar ahora, los *Gesta Roderici* (mejor conocidos como *Historia Roderici*), ilustra bien la resonancia que tienen estas prácticas retóricas para una comprensión amplia y funcionalista del fenómeno. Más allá de su naturaleza como organizadora del discurso en cláusulas, la prosa rítmica ofrece una información rica sobre otros fenómenos, como el papel relevante que tuvieron excepcionalmente algunas crónicas latinas en su paso de los *scriptoria* monásticos al mundo de la corte: la voluntad de volver accesibles por lo menos algunos núcleos narrativos importantes a una comunidad no muy diestra en latín, quizá como una respuesta al interés popular que despertó el héroe castellano, lo que ofrece pistas sobre la circulación de la obra y el valor del *cursus* como estrategia comunicativa en una compleja tensión que va del discurso escrito al discurso oral. Transmitidos por dos manuscritos, *I* del siglo XIII y *S* del siglo XV, estos *Gesta Roderici* representan una de las primeras obras en prosa que se ocupa exclusivamente de los hechos de guerra del infanzón Rodrigo Díaz en un tiempo en el que la historiografía española «no produce apenas otra cosa que crónicas de reyes» (Menéndez Pidal 1969: t. 2, 919; véase también Bodelón 1989: 108; Falque Rey 1990: 24 y López Pereira 1995: 182-183), aunque sabemos hoy que, con ser uno de los ejemplos más tempranos de esta actitud revisionista, no le faltan paralelos fuera de la Península (Fletcher 1991: 98) y que tampoco puede emparejarse sin más a los quizás coetáneos *gesta* de Diego Gelmírez, mejor conocidos bajo el título de *Historia Compostellana*, que pertenecen con más justicia a la tradición bien afincada de los episcopologios medievales (Reilly 1996: 170-171 y Higashi 2002). Más sorprendente que la novedad del tema, resulta el interés por la historia próxima, tanto para el anónimo autor como para su público probable, en un contexto que parece

poco propicio. Cuando la historiografía nacía y se confinaba al reducido habitáculo de los archivos en monasterios y abadías, como mera extensión de las tareas cotidianas, y los monjes, «bound by irrevocable vows to the abister, [...] usually had no choice but to gather material from other works, and so copilation and rewriting are much more characteristic of medieval historiography than of its ancient precursor» (Ray 1996: 639-640), nuestro autor anónimo ofrecía a contracorriente los «bella [...] uiriliter peracta» de Rodrigo en esta obra que se nutría mucho más de las fuentes primarias o escriturarias muy próximas que de una tradición historiográfica consolidada.

Evidentemente, la novedad de los temas no se explicaba por sí sola o por la intervención de la voluntaria originalidad de un autor fuera de lo común. Como ha mostrado Gómez Redondo (su *Historia de la prosa medieval castellana* es un rico semillero de ejemplos), «una obra adquiere una forma (oral o escrita) cuando es requerida por un público, no porque un autor desee dejar constancia de su capacidad creadora»; así, «más que preocuparse por los autores y por su presumible condición estética, hay que atender entonces a esos grupos de recepción que no exigen obras, sino procesos de textualidad para ser y para existir en función de las ideas que cobran presencia formal ante ellos» (1998: 10). Desde esta perspectiva, el interés del anónimo por los *gesta* de Rodrigo resulta más comprensible como una respuesta a las demandas de un público que empieza a formarse a finales del siglo XI y que ya se nos representa firmemente constituido para el siglo siguiente, en una suerte de eclosión de la materia cotidiana como arte narrativo durante el último cuarto del siglo XII, en un ámbito geográfico restringido: San Pedro de Cardeña, Santa María de Nájera y Pamplona, como últimamente han hecho notar con acierto seductor Alberto Montaner y Ángel Escobar (2001: 117-120; aunque hasta hoy, ni su autoría ni su fecha de composición son seguras como puede verse en Falque Rey 1990: 11-21; Zaderenko 1994: 241-247; Zaderenko 1998; Montaner y Escobar 2001: 77-86). Un público de formación todavía reciente que no coincide por primera vez con el público típico de la historiografía medieval reunido al amparo de las instituciones civiles o eclesiásticas: ese público investido, a menudo, por la responsabilidad de organizar social y políticamente los grupos a su cargo, para el que la historia representaría un ejemplario vivo (Ray 1996: 640-641; Funes 1997: 33-40). La unión de un interés práctico y de un público cortesano no especializado produce un tipo muy especial de prácticas en torno a la recepción del discurso historiográfico, bien al leerlo directamente, bien al escucharlo recitar. Un público identificado con las clases políticas en las jerarquías laica y eclesiástica, para quienes la historiografía es una herramienta ventajosa en estas tareas, pero no necesariamente un ámbito de especialización o un producto discursivo valorado por sí mismo, es uno de los factores que en buena medida modela las características más evidentes de la historiografía medieval por estos días. Un público que, como he tenido la oportunidad de mostrar en otra parte (Higashi 2003: 413-414), «requiere de ciertas facilidades para ‘digerir’ el que de otro modo sería un alimento recargado por lo abundante [...]».

En este contexto peculiar de recepción es que se explica con mejores resultados el uso de la prosa rítmica. No se trata ya de un mero ornamento que sigue los viejos códigos de la composición en prosa, sino que cumple con funciones muy específicas para un público que no en todos los casos entiende perfectamente el latín típico de los cronistas. En principio, el *cursus* está estrechamente asociado a la organización del discurso oral, de cara a un público auditor, paralelamente a lo que sucede con las rúbricas en la *diuisio textus* de cara a un público lector. Como una variante exclusivamente auditiva de la *diuisio textus*, la segmentación en *clausulae* y la característica curva entonativa que sirve para el cierre rítmico permite que el emisor ordene los temas del discurso y destaque, en cada caso, los focos informativos más relevantes. A menudo, como sucede en el español hablado (véase, por ejemplo, Hidalgo Downing 2003: 61-63), esta focalización coincide con los finales de cláusula, donde el hablante asigna la mayor prominencia prosódica, resaltada en la prosa rítmica por mecanismos retóricos suplementarios como los finales rítmicos o el uso de la rima. Así, en la prosa rítmica con destino oral (actas conciliares,

sermone, homilias, epistolae, etc.), la unidad de entonación queda señalada por la cláusula, definida como «el cierre melódico de la frase, con que se pretende aumentar el descanso de la natural respiración o aliento tras el esfuerzo de la lectura más o menos prolongada» (Álvarez Campos 1993: 16); especialmente, cuando la cláusula se destaca por el uso de algún tipo de *cursus* o de otros mecanismos que se han vuelto frecuentes para el siglo XI, como la *rima de tendencia gramatical*, donde las rimas dependen de la morfología de la palabra. En el caso de la *Historia Roderici*, marcas como las cláusulas rítmicas o las rimas coinciden además con el uso de conjunciones (pleonásticas muchas veces) al inicio de la unidad de entonación<sup>1</sup>, con lo que el texto puede segmentarse con una seguridad relativa en lo que debió ser el fraseo dentro de una *performance* o lectura en voz alta. Veamos, por ejemplo, ese episodio lleno de acción e interés para el público en el que el Cid toma preso a Berénguer y a varios de los suyos (HR, 41, ll. 1-15)<sup>2</sup>:

- A Comes autem Berengarius uidens et cognoscens se a Déo uerberátum (dispondaicus)  
et confusum et in manu Roderíci cáptum (ditrocaicus)  
humilis misericordiam éi pétens (ditrocaicus)
- B ante Roderic <um> in suo temptorio sedéntem peruénit (planus)  
5 eique indulgentiam multa préce expéctiit. (planus)  
Rodericus autem eum benigne recipére nolúit (planus<sup>3</sup>)  
neque iuxta eum in temptorio suo sedére permísit (planus)  
sed foris extra temptoria eum custodiri a militibus súis iússit. (ditrocaicus)  
Victualia quippe sibi largiter ibidem sollicite dári precépit (planus<sup>4</sup>)  
10 tandem uero liberum ad terram sibi reuérta concéssit. (planus; lección de S)
- C At ubi Rodericus sui corporis sanitatem post paucos díes recépit (planus)  
cum domno Berengario et Giraldo Alaman, quatenus ob redemptionem súam (ditrocaicus)  
LXXX milia marcas de auro Valentie sibi darent, páctum institúit. (dispondaicus)  
Ceteri omnes captiui ad libitum Roderici pro redemptione súa (ditrocaicus<sup>5</sup>)  
15 innumerabiles peccunias iam sub numero certos significatas se sibi daturos obligauerunt  
ac prómisérunt (ditrocaicus)

Como puede verse, en este segmento se repite buena parte de lo que he venido diciendo hasta aquí respecto a la estrecha relación entre intelección del discurso y organización: uso abundante de la repetición léxica, al interior del episodio, con el propósito de favorecer la comprensión por medio de redes anafóricas («in suo temptorio», l. 4, «in temptorio suo», l. 7 y «extra temptoria eum», l. 8, como marcadores del espacio de dominio del Cid; el tema del rescate también se subraya por estos mismos mecanismos: «ob redemptionem suam», l. 12, «pro redemptione sua», l. 14, y en el siguiente párrafo que no aparece en el ejemplo, «pro redemptione», 41, 17 y «omnem redemptionem», 41, l. 24).

<sup>1</sup> Fenómeno, por otra parte, bien estudiado en las crónicas del Canciller Ayala por Germán Orduna (1998: 123-157).

<sup>2</sup> En este caso y los siguientes, las decisiones últimas en cuanto a la medida acentual de cada cierre rítmico se han tomado siguiendo a Quicherat 1899 y, muy especialmente, la información recabada por Sergio Álvarez Campos 1993: 27-51. En caso de duda, de todos modos, ésta se indica en nota.

<sup>3</sup> En ese caso, habrá que leer así por atracción de las otras formas; en el caso de *recipére*, la penúltima sílaba con vocal breve seguida por muda tiende a atraer el acento (véase Sergio Álvarez Campos 1993: 36). La pronunciación enfática de *nolúit* ciertamente es extravagante, pero se justifica por el contexto de la rima homeotelética en *-it*.

<sup>4</sup> Sin embargo, en los dos mss. «dari sollicite precepit», que haría una cláusula extravagante.

<sup>5</sup> Sin embargo, en los dos mss. «pro sua redemptione»; he decidido uniformar como en 12.

El uso de las cadencias finales permite observar, por otro lado, una tendencia dominante que auxilia en el seguimiento puntual de las acciones de los personajes: la posición final del verbo precedido por sus complementos; se trata de una forma de composición de encontramos de nuevo en la épica romance probablemente por un efecto rímico, pero del que no habría que descartar sus posibilidades intelectivas:

Mío Cid e Álbar Fáñez adelant aguijavan,  
 tienen buenos cavallos, sabet, a su guisa les andan,  
 entréllos e el castiello en essora entravan.  
 Los vassallos de mio Cid sin piedad les daban,  
 en un ora e un poco de lugar trezientos moros matan  
 (*Cantar de mio Cid*, vv. 601-605).

En ambos casos, es obvio el propósito implícito en el mensaje de lograr una comunicación exitosa con el menor esfuerzo del público. Lo que han señalado Susana Luque y Santiago Alcoba para la oralización de textos escritos en español actual, sirve sin duda para ayudarnos a deducir lo que pasaba con textos medievales latinos cuyo destino final era igualmente la lectura pública: la elaboración de textos oralizables «[...] requiere el uso de estrategias o recursos propios de la comunicación oral, sintácticos, léxicos y de organización textual, para conseguir que la información pueda ser procesada y comprendida por el mayor número de receptores, teniendo en cuenta que en estos medios el receptor es oyente y no lector» (1999: 32-33). En el desarrollo rápido de la acción narrativa en este episodio de los *Gesta* coinciden al menos tres factores que un público auditor no muy versado en latín sin duda agradecería: a) la posición final del verbo como un foco no contrastivo (es decir, aquel en el que el foco corresponde con el constituyente final de la oración, obteniendo naturalmente relevancia con esta posición; véase Hidalgo Downing 2003: 63); b) la presencia del *cursus* como una distinción prosódica y como una pausa organizativa; c) una rima trivalente, formada por la coincidencia de tres tipos de rima y especialmente visible en la sección que he marcado como B: homeotelútica (todas las cláusulas terminan en -it), morfológica (todos son verbos de 3ª persona, con otras equivalencias morfológicas) y semejanzas en el cierre melódico (casi todos son planos). Estas estrategias en su conjunto favorecen la recepción de los contenidos, al distinguir eficazmente los núcleos informativos de los elementos accesorios como para que sean identificados inmediatamente. Este mayor peso dado a la información nuclear (los verbos en el ejemplo de la sección B), permite al receptor avanzar con mayor éxito por la narración cuando producción y decodificación son eventos simultáneos.

Este tratamiento no parece, en muchos casos, desaprovechado por el autor anónimo. En general, estos cierres melódicos sirven en mucho para insistir en información que el autor considera relevante y de un especial interés para su público, mientras que el inicio de la cláusula, antecedido en la lectura por una pausa, sirve para indicar el sujeto de la acción en cada secuencia. Así, por ejemplo, en la sección A, se subraya que el conde Berenguer (en la primera posición de la cláusula) fue capturado por Rodrigo (*Roderici cáptum*, como foco no contrastivo) así como su humillación, al insistir en su demanda de misericordia (*misericiordiam éi pétens*, también un foco no contrastivo). En la sección C, los finales melódicos enfatizan el tema del rescate (ob *redemptionem súam*; pro *redemptione sía*) y los términos de su negociación (*Rodericus [...] páctum institúit*). Por el contrario, muchos de los inicios de cláusula contienen información de naturaleza gramático-estructural, como los sujetos de la acción («Comes autem Berengarius [...]», 1; «Rodericus autem [...]», 6; «At ubi Rodericus [...]», 11; «Ceteri omnes captiui [...]», 14), aprovechando la relevancia de la pausa posterior al cierre melódico y que con una pausa un poco mayor indicaría para el público la apertura de una nueva unidad significativa.

Revisemos, bajo esta misma perspectiva, las hazañas juveniles de Rodrigo Díaz: su lucha con los quince caballeros zamoranos y los combates singulares con Jimeno Garcés y el sarraceno de Medinaceli (5, ll. 9-17):

- A Cum uero rex Sanctius Zemóram *obséderit* (tardus)  
 tunc fortune casu Rodericus Didaci *sólus pugnáuit* (planus)  
 cum XV militibus ex *aduérsa pártē* (ditrocaicus)  
 contra *éum pugnántibus*, (tardus)
- A' 5 VII autem ex his *érant lorícáti* (dispondaicus)  
 quorum *únū interfécit* (dispondaicus)  
 duos *uéro uulneráuit* (dispondaicus)  
 et in *térram postráuit* (planus)  
 omnesque alios robusto[s] *ánimo fugáuit*. (dispondaicus)
- B 10 Postea *námque pugnáuit* (planus)  
 cum Eximino Garcez uno de *melióribus Pampilóne* (velox)  
 et *deuicit éum* (ditrocaica)
- C Pugnauit quoque pari sorte cum *quódam Sarracéno* (dispondaicus)  
 in *Medína Célim* (ditrocaicus)
- 15 quem non *sólum deuicit*, (planus)  
 sed *étiam interfécit* (velox)

Como puede apreciarse, los focos de interés se suceden ágilmente unos a otros en la narración según los contenidos narrados, aprovechando un fraseo de cláusulas muy breves en consonancia con la agilidad que cobra la narración. Esto queda bien ejemplificado por la dinámica secuencia de la sección A', donde las acciones realizadas por Rodrigo contra los siete caballeros zamoranos no sólo dan la sensación de una acción profusa, sino que permiten caracterizarlo como buen batallador, pues mata, hiere y postra en tierra, hasta poner a sus adversarios en fuga (*interfecit*, *uulnerauit*, *prostrauit*, *fugauit*). La comprensión de esta agitada secuencia vuelve a facilitarse por la focalización múltiple (presencia de un foco no contrastivo; cierre melódico como distinción prosódica y pausa organizativa; una rima homeoteléutica y rítmica donde casi todos los finales son *dispondaicos*). Aunque en las tres batallas el tema principal es el desempeño militar de Rodrigo, habría que hacer notar que no en las tres se focaliza igual (hay que recordar, por supuesto, que foco y parámetro informativo no son términos asimilables; véase Hidalgo Downing 2003: 62). Mientras en los primeros dos combates el autor subraya el ánimo combativo de Rodrigo por la focalización en el verbo «*pugnauit*» («*Rodericus Didaci sólus pugnáuit*», 2; «*Postea námque pugnáuit*», 10), en el caso del último enfrentamiento parece cobrar más valor la investidura religiosa de su contrincante en una *sinécdoque* bastante común; de ahí que sea en este caso el «*quodam Sarraceno*» quien ocupe el cierre melódico («*Pugnauit quoque pari sorte cum quódam Sarracéno*», 13). Lo mismo puede deducirse del desenlace cuando lucha con Jimeno Garcés: en vez del orden esperado («*eum deuicit*», en consonancia con «*unum interfecit*» y «*duos uero uulnerauit*»), la sutil alteración carga las tintas en el enemigo vencido («*deuicit eum*»).

Los cierres melódicos son muy eficientes también para subrayar el carácter extraordinario del joven Rodrigo. A pesar de encontrarse siempre en clara desventaja, en ninguna ocasión se le niega el triunfo. En su primer combate lucha solo («*solus pugnauit*», 2) y siete de sus enemigos estaban protegidos por *lorigas* («*erant loricati*», 5); Jimeno Garcés era uno de los *maiores* de Pamplona («*de melioribus Pampilone*», 11); en el caso del sarraceno de Medinaceli, la superioridad del héroe queda clara en un desenlace hiperbólico, pues no sólo venció a su adversario («*non solum deuicit*»), sino que lo mató («*etiam interfecit*», 16).

Estas formas sutiles de construcción no sólo nos hablan de un recurso que pudo haber identificado lo que para nosotros hoy debería considerarse o no literario (como suele entenderse limitadamente el concepto de prosa rítmica). Sus resonancias son más profundas y sostenidas

siempre que puede orientarnos en las complejas intenciones que subyacen a los procesos de producción y recepción del discurso. El fraseo rápido, el uso de cláusulas cortas, la sencillez sintáctica (y el aprovechamiento de patrones, como el retraso de los verbos principales al final de la cláusula), el recurso de repeticiones léxicas, los reforzadores rítmicos y rítmicos del discurso apuntan en todos los casos a un público nuevo capaz de interesarse por una crónica latina, pero no siempre capaz de digerir fácilmente sus contenidos en la escudilla de plata de un latín más docto y distante de la lengua de uso. Un héroe popular como el Cid parece una buena razón para sacar las crónicas del oscuro recinto al que por lo general fueron confinadas y un público interesado, no siempre suficientemente versado en un latín de escuela, sería una justificación suficiente para echar mano a estos recursos comunicativos y dejar un poco de lado la elegancia de una prosa sin lectores y, probablemente, ya con pocos auditores. Un público interesado en un héroe popular y que, sin duda, ayudaría en mucha a explicar el «boom literario sobre el héroe burgalés» al que han aludido Alberto Montaner y Ángel Escobar, atendiendo a esas obras del siglo XII «que aparecen ahora como eslabones de una misma cadena, íntimamente conectados entre sí» (2001: 117-118); un público que, ya desde el complejo mundo del siglo XII, estaría preparando el camino hacia una corte letrada preocupada por «espaladinar» los saberes, como sería la corte del no menos complejo mundo alfonsí.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ CAMPOS, Sergio (1993), *El ritmo prosaico hispano-latino (del siglo III a Isidoro de Sevilla). Historia y antología*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.
- BODELÓN, Serafín (1989), *Literatura latina de la Edad Media en España*, Madrid, Akal.
- Cantar de mio Cid* (1993), ed., pról. y notas de Alberto Montaner, est. prel. de Francisco Rico, Barcelona, Crítica.
- FALQUE REY, Emma (1990), «Introducción», en *Historia uel Gesta Roderici Campidocti*, ed. E. Falque Rey, en *Chronica Hispana saeculi XII*, Turnhout, Brepols, 1-98.
- FLETCHER, Richard (1991), *The Quest for el Cid* [1989], Oxford, Oxford University Press.
- FUNES, Leonardo (1997), *El modelo historiográfico alfonsí: una caracterización*, London, Queen Mary and Westfield College.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (1998), *Historia de la prosa medieval castellana, I, La creación del discurso prosístico: el entramado cortesano*, Madrid, Cátedra.
- HIDALGO DOWNING, Raquel (2003), *La tematización en el español hablado*, Madrid, Gredos.
- HIGASHI, Alejandro (2005), «‘Fablar curso rimado’ en *Celestina*: funciones del *cursus* en la *Comedia de Calisto y Melibea*», en C. Company et al. (eds.), *Actas de las IX Jornadas Medievales*, México, Universidad Nacional Autónoma de México – El Colegio de México – Universidad Autónoma Metropolitana, 179-204.
- (2003), «Tipología y valor de la *diuisio textus* en las obras del taller alfonsí», en von der Walde, Lillian et al. (eds.), *Literatura y conocimiento medieval, Actas de las VIII Jornadas Medievales*, México, Universidad Nacional Autónoma de México – Universidad Autónoma Metropolitana – El Colegio de México, 405-440.
- (2002), «Contaminación, composición y diferencia en dos crónicas mediolatinas (*Historia Roderici e Historia Compostellana*)», en González, Aurelio et al. (eds.), *Visiones y crónicas medievales, Actas de las VII Jornadas Medievales*, México, Universidad Nacional Autónoma de México – Universidad Autónoma Metropolitana – El Colegio de México, 83-114.
- Historia Compostellana* (1988), ed. Emma Falque Rey, Turnhout, Brepols.
- Historia uel Gesta Roderici Campidocti* (1990), ed. Emma Falque Rey, en *Chronica Hispana saeculi XII*, Turnhout, Brepols, 1-98.



- LÓPEZ PEREIRA, J. E. (1995), «La aportación hispana a la historiografía latina medieval», en Pérez González, Maurilio (coord.), *Actas I Congreso Nacional de Latin Medieval (León, 1-4 diciembre de 1993)*, León, Universidad de León, 167-189.
- LUQUE, Susana y Santiago Alcoba (1999), «Comunicación oral y oralización», en Alcoba, Santiago (coord.), *La oralización*, Barcelona, Ariel.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1969), *La España del Cid*, 7a. ed., Madrid, Espasa-Calpe.
- MONTANER, Alberto y Ángel ESCOBAR (2001), «Estudio preliminar», en *Carmen Campidoctoris o Poema latino del Campeador*, est. prel., ed., trad. y comentario de Alberto Montaner y Ángel Escobar, Madrid, España Nuevo Milenio.
- ORDUNA, Germán (1998), *El arte narrativo y poético del Canciller Ayala*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- RAY, Roger (1996), «Historiography», en Mantello, F. A. C. y A. G. Rigg (eds.), *Medieval Latin, An Introduction and Bibliographical Guide*, Washington, Catholic University of America Press, 639-649.
- REILLY, BERNARD F. (1996), *Las Españas Medievales*, tr. de José Manuel Álvarez Flórez, Barcelona, Península.
- WALDE MOHENO, Lillian von der (1997), «Notas sobre el estilo de Juan de Flores», en Barriga V., Rebeca y Pedro Martín Butragueño (eds.), Martha Elena Venier (coed.), *Varia lingüística y literaria: 50 años del CELL*, México, El Colegio de México, t. 2, 103-114.
- (1994), «Estilo y estructura en las ficciones sentimentales de Flores: la retórica», en *Grisel y Mirabella, de Juan de Flores*, tesis de doctorado, México, El Colegio de México, 487-574.
- QUICHERAT, Louis (1899), *Thesaurus poeticus linguae latinae ou Dictionnaire prosodique et poétique de la langue latine*, 28a ed., revue et corrigé par Émile Chatelain, Paris, Hachette.
- ZADERENKO, Irene (1998), «El procedimiento judicial de riego entre nobles y la fecha de composición de la *Historia Roderici* y el *Poema de mio Cid*», *Revista de Filología Española*, 78, 183-194.
- (1994), «La *Historia Roderici*, fuente de textos cidianos», *Temas Medievales*, 4, 245-247.