

ROMANCEIRO | ENSAIOS

VOLUME I

Interseções e cânone



ROMANCEIRO | ENSAIOS

VOLUME I

Interseções e cânone

Esta obra foi submetida a um processo de avaliação por pares.

© 2024, IELT - NOVA FCSH; FRMP; IUSMP.

Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa)

Fundación Ramón Menéndez Pidal

Instituto Universitario “Seminario Menéndez Pidal” (Universidad Complutense de Madrid)

Título	Romanceiro Ensaios, Volume I. Interseções e cânone
© Editores	Teresa Araújo Nicolás Asensio Jiménez Ana Sirgado
Revisão científica	Inês Thomas Almeida; Maria Rosa Álvarez Sellers; Golgona Anghel; Abel Barros Baptista; Vicenç Beltran; Patrizia Botta; Mariano de la Campa; Daniela Capra; Giuseppe Di Stefano; Isabel Barros Dias; Paloma Díaz-Mas; Mercedes Fernández Valladares; Manuel Pedro Ferreira; Manuel da Costa Fontes; Aviva Garribba; Mario Garvin; Sílvia Iglesias; Paola Laskaris; Massimo Marini; J. J. Dias Marques; Josep Lluís Martos; Joana Meirim; Ana Paiva Morais; Andrea Puentes-Blanco; Laura Puerto Moro; Nuno de Mendonça Raimundo; Salvador Rebés Molina; Guillermo Gómez Sánchez Ferrer; Pedro Sepúlveda; Graciete Gomes da Silva; Andrea Zinato.
I.S.B.N.:	978-989-8968-18-0
Paginação	Isabel Pinto – ACDPRINT
Capa	A partir de um fragmento do tríptico <i>Nau Catrineta</i> (1942-1945) de Almada Negreiros
Edição	2024

Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do projeto UIDB/00657/2020 com o identificador DOI <https://doi.org/10.54499/UIDB/00657/2020>.

Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do projeto UIDP/00657/2020 com o identificador DOI <https://doi.org/10.54499/UIDP/00657/2020>.

O respeito pelo Acordo Ortográfico atualmente em vigor é da única responsabilidade dos autores de cada artigo.

ROMANCEIRO | ENSAIOS

VOLUME I

Interseções e cânone

Apresentação e edição de

Teresa Araújo
Nicolás Asensio Jiménez
Ana Sirgado

IELT | FRMP | IUSMP
Lisboa | Madrid
2024

A obra *Romanceiro | Ensaios* (I e II) agora publicada resulta do aprofundamento dos debates ocorridos na última grande reunião de estudiosos do subgénero poético (VII Congresso Internacional do Romanceiro. Em homenagem a Giuseppe Di Stefano, Lisboa, NOVA FCSH, 10-12 de maio de 2023). Neste sentido, colige ensaios de vários participantes no fórum, sob uma organização geral baseada em dois núcleos temáticos, I. *Interseções e cânone* e II. *Tradição moderna: poéticas, arquivo e transmissão*, que se desdobram em constelações de assuntos críticos e, no seu conjunto, recapitulam as orientações do estado da arte no campo, bem como da investigação próxima.

Os coordenadores gerais da obra,

Teresa Araújo
Jesús Antonio Cid
Ana Vian Herrero

Índice geral

APRESENTAÇÃO

11

ROMANCEIRO E LÍNGUA

A emergência do português no romanceiro antigo e o testemunho da <i>Crónica de D. João I</i>	19
Teresa Araújo	
Discurso romancístico y fraseología histórica: creación individual y recreación colectiva	39
M. ^a Teresa Echenique Elizondo	
Los romances de materia troyana: variación y pervivencia de un modelo fraseológico	59
Francisco Pedro Pla Colomer	
El ciclo troyano en el <i>Romancero historiado</i> (Alcalá, 1582): herencia e innovación en su codificación fraseológica	87
Santiago Vicente Llavata	

ROMANCEIRO E CÂNONE: FLEXÕES

«Glosa da Nau Catrineta»: da tradição à subversão	113
João Aragão	
Átomos de romanceiro que foram ter febre em Pessoa	131
Joana Costa	
Infinda gesta, ou o «génio redívivo» dos romances do Marquês de Mântua no teatro ibérico dos séculos XVI-XVII: formas de adaptação hipertextual em Baltasar Dias e Lope de Vega	149
Ricardo Mangerona	
Uma releitura de <i>Fontefrida</i> no teatro de António Prestes	169
Ana Sirgado	
Henry Wadsworth Longfellow y «El romance del conde Arnaldos»	183
Madeline Sutherland-Meier	
Los romances viejos de Juan de Arce de Otálora	195
Ana Vian Herrero	

ROMANCEIRO E CÂNONE: PERSPETIVAS

Hacia una base de datos <i>online</i> de la colección de citas y alusiones a romances de María Goyri y Ramón Menéndez Pidal	237
Nicolás Asensio Jiménez	
O velho se faz moderno: a revitalização do romanceiro ibérico no contexto modernista brasileiro (1922-1945)	255
Bruno de Carvalho Belmonte	
El romancero en la prensa periódica romántica. Propuestas de investigación	273
Mercedes Comellas	
La reedición y reimpresión de pliegos poéticos: un problema metodológico	311
Mario Garvin	

ROMANCEIRO NOVO

Romances nuevos allende las fronteras: cancioneros en Roma	333
Patrizia Botta	
La edición del romancero nuevo a principios del siglo XVII: los pliegos sueltos	347
Mariano de la Campa	
¿Escribió Lucas Rodríguez romances moriscos?	373
José Luis Eugercios Arriero	
Nuevos hallazgos de fuentes del <i>Romancero General</i> en bibliotecas italianas	397
Aviva Garribba	
Los pliegos de romances de Juan Bautista Timoneda y el romancero de don Álvaro de Luna	421
Massimo Marini	

ROMANCEIRO E MÚSICA

Aplicação criativa de romances antigos: a inclusão de informação musical no catálogo RELIT-Rom	445
Inês Thomas Almeida	
Música y tradicionalización: entre lírica y romancero	469
Vicenç Beltran	
«Porque los romances venían bien en aquellas vihuelas»: romances y vihuelas en la música de la temprana Edad Moderna	499
Andrea Puentes-Blanco	

ROMANCEIRO E HISTÓRIA

Ms. 1 Azul da <i>Crónica de 1344</i>: um testemunho entre a épica e o romanceiro	531
Isabel Barros Dias	
Orden y desorden en la Historia: el cerco de Zamora en los <i>Romances</i> de Lorenzo de Sepúlveda	561
Paola Laskaris	

«TAL VENTURA»: EL MAGISTERIO DE GIUSEPPE DI STEFANO

Los pliegos sueltos de la biblioteca colombina en el Quinientos: (algunas) notas sobre el universo sociocultural y literario reflejado por un inventario	591
Laura Puerto Moro	
El primer pliego suelto conocido de la imprenta romana de Antonio Blado (RMND 175.5 Juan del Encina) . . .	611
Mercedes Fernández Valladares	
Jugando con Pinar	643
Giuseppe Di Stefano	

Apresentação

Subordinado ao tema *Interseções e cânone*, o primeiro volume de *Romanceiro | Ensaios* constitui-se sob uma conceção unitária do subgénero poético, pelo que reúne 27 estudos das tradições antiga e moderna, bem como do romanceiro novo. Ordena-os em 7 secções, algumas interdisciplinares, com as etiquetas «Romanceiro e língua», «Romanceiro e cânone: flexões», «Romanceiro e cânone: perspectivas», «Romanceiro novo», «Romanceiro e música», «Romanceiro e História» e, por último, «“Tal ventura”: el magisterio de Giuseppe Di Stefano», onde as problemáticas se desdobram examinadas no horizonte cronológico do subgénero poético. Deste modo, expõe de forma coerente assuntos, ângulos e métodos de análise diversos com foco nos cruzamentos do romanceiro.

«*Romanceiro e língua*». Neste conjunto de estudos, o de Teresa Araújo escrutina a mais antiga interpolação em português do romanceiro, presente na *Crónica de D. João I* (Fernão Lopes) dos finais da primeira metade do século XV, para concluir que a expressão, além de ser coeva aos mais vetustos poemas do subgénero, antecipa os primeiros indícios de *El moro que reta a Valencia* na Península e pode ter sido contemporânea dos primórdios de uma aclimação do romance em Portugal. Seguidamente, María Teresa Echenique Elizondo, Francisco Pla Colomer e Santiago Vicente Llavata desenvolvem três estudos no campo das conexões entre a formação de unidades fraseológicas em espanhol e o romanceiro. Nos seus objetivos plenamente conseguidos, encontra-se a demonstração de que o romanceiro não só acolhe elementos fraseológicos já instituídos, como contribui para a fixação de outros originais. A Professora da Universidade de Valência concentra-se nos processos de génese e transmissão, logo estabelece as bases para a aplicação metodológica dos princípios da fraseologia histórica ao *corpus* de romances de matéria troiana. Francisco Pla Colomer e Santiago Vicente Llavata, por sua vez, empregam o sistema na análise de casos particulares. Pla Colomer incide sobre os campos semânticos da *militia* e do *amor*, coteja *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure com as respetivas fontes, para identificar hipotéticas

relações intertextuais. Vicente Llavata também considera o motivo da «militia», analisando-o nas versões peninsulares da *Historia destructionis Troiae* de Guido delle Colonne e no romanceiro. Através do seu exame, procura traçar a continuidade de determinadas unidades nestas fontes historiográficas e no *Romancero hispanizado* (Alcalá, 1582) de Lucas Rodríguez.

«*Romanceiro e cânone: flexões*». Neste contorno, os estudos debruçam-se sobre o modo como vários escritores integraram elementos romancísticos em obras literárias ditas canónicas. O conjunto das abordagens encontra-se marcado pela transversalidade quer genológica quer cronológica, uma vez que, por um lado, recai sobre o teatro, a lírica, o diálogo e, por outro, abarca um período entre o século XVI e os nossos dias. Abrindo precisamente com um olhar crítico sobre uma experimentação poética muito recente, João Aragão examina a recriação de *Nau Catrineta* na «Glosa da Nau Catrineta» de Margarida Vale de Gato, incluída na sua obra *Mulher ao Mar e Grinalda* (2018). Descobre o diálogo literário da poetisa com o romance sob uma nova prática da forma glosa. Joana Costa retrocede ao século XX, para interrogar Fernando Pessoa e o seu heterónimo Álvaro de Campos. Discute as conexões de vários poemas da *Mensagem* com o romanceiro e, por outro lado, faz incidir uma nova luz sobre a presença do subgénero na «Ode Marítima» do heterónimo. Ricardo Mangerona desloca-se para o século XVI. Analisa as adaptações dramáticas do ciclo romancístico carolíngio dedicado ao Marquês de Mântua por parte de Baltasar Dias e Lope de Vega, discutindo-as à luz das conceções críticas de Gérard Genette sobre a transtextualidade e a intertextualidade. Também com a mira no mesmo período, Ana Sirgado revê a presença de *Fontefrida* na produção dramática de António Prestes, para indagar a hipotética fonte do dramaturgo português. Avançando três séculos, Madeline Sutherland-Meier dedica-se à relação do poema «The Secret of the Sea», do autor norte-americano Henry Wadsworth Longfellow, com o romance do conde Arnaldos. Ana Vian Herrero regressa a Quinhentos. Apresenta um exame crítico inédito das referências a romances velhos nos *Coloquios de Palatino y Pinciano* (mss. c. 1554-1561) de Juan de Arce de Otálora. Coteja as formas romancísticas utilizadas no diálogo renascentista com a tradição antiga do subgénero, concentrando-se na análise dos respetivos efeitos, propósitos e funcionalidade argumentativa.

«*Romanceiro e cânone: perspetivas*» desenvolve propostas metodológicas e acrescenta fontes ainda pouco visitadas assim como novos recursos para a investigação do romanceiro. Nicolás Asensio Jiménez traz-nos a notícia bastante detalhada da sua

recente catalogação, numa base de dados digital, da compilação verdadeiramente monumental de citações de romances na literatura espanhola realizada pelo casal María Goyri e Ramón Menéndez Pidal. Bruno Belmonte examina com pormenor a revitalização erudita e criativa do romanceiro pelo movimento modernista no Brasil, que foi determinante para impulsionar a pesquisa e o registo da tradição no país. No âmbito do projeto SILEM III, Mercedes Comellas apresenta o *corpus*, metodologia e objetivos da análise da presença do romanceiro na imprensa romântica, para refletir sobre o papel do subgénero no cânone literário espanhol. Por último, mas não menos relevante, Mario Garvin retoma e revê com fina argúcia conceitos da bibliografia material, como «reedição» e «reimpressão», por forma a discutir e propor o apuramento da abordagem à complexa fortuna impressa dos folhetos de cordel. Demonstra e sublinha ainda a pertinência de se considerar a intenção dos editores ou impressores no exame da transmissão quinhentista do romanceiro neste formato.

«*Romanceiro novo*» reúne estudos sobre a temática, poética, fixação e difusão da categoria do subgénero. No que respeita ao exame de cancioneros manuscritos à guarda de bibliotecas de Roma, Patrizia Botta apresenta três testemunhos de finais do século XVI e início da centúria seguinte, para depois se concentrar no ms. Reginensis 1635 (1570-1580) da Vaticana e sublinhar o seu papel na transmissão do romanceiro novo. Por sua vez, Mariano de la Campa procede a uma minuciosa identificação dos romances novos publicados em folhetos de cordel, entre 1589 e 1604, apresentando, por conseguinte, um significativo elenco de poemas difundidos quer exclusivamente nesta forma quer também em volumes impressos. José Luis Eugercios Arriero discute as fronteiras taxinómicas do romanceiro fronteiriço e do mourisco e revisita a bibliografia crítica sobre este período de transição, para avaliar os romances do tema mouro no *Romancero historiado* de Lucas Rodríguez. Aviva Garribba anuncia a importante descoberta de duas edições das *Flores de varios romances* em bibliotecas italianas: uma em Turim, até hoje desconhecida (Tarragona, 1591), e outra em Bolonha, da qual não havia anteriormente notícia (Zaragoza, 1592), acrescentando assim novos dados à história editorial do romanceiro novo de final do século XVI. Massimo Marini estuda o ciclo romancístico de D. Álvaro de Luna impresso nos folhetos de cordel de Juan Bautista Timoneda entre 1580 e 1603. Além de apresentar o perfil de Timoneda, analisa o significado político das composições que garantiam o sucesso comercial destes impressos. O estreito vínculo do romanceiro novo com a música, observado no final deste estudo, abre caminho aos contributos do próximo apartado, dedicados precisamente a esta relação interdisciplinar.

«*Romanceiro e música*» reúne 3 perspetivas de abordagem ao canto dos poemas épico-líricos. Inês Thomas Almeida desenvolve uma revisão informada das Humanidades Digitais aplicadas à investigação musicológica para, no contexto desta problemática, situar a informação musical constante na base de dados do projeto RELIT-Rom *Catálogo poético-musical*. Do mesmo modo, integra a iniciativa nos avanços dos estudos sobre a música dos romances velhos e respetivos testemunhos, além de descrever a metodologia utilizada no laboratório do projeto e explicar a estrutura da ficha musical da infraestrutura. Vicenç Beltran explica o papel crucial da música na tradicionalização dos poemas. Assumindo o paralelismo dos caminhos do cancionero e do romanceiro na tradição oral, apresenta indícios das origens palacianas (entrelaçadas com as raízes profundas da tradição popular) de parte da tradicionalização quinhentista de certas modalidades dos 2 subgéneros e descobre com profusão documental o vínculo de versões musicadas antigas à cultura oral e/ou à erudita e o processo de tradicionalização de determinados textos e/ou variantes textuais. O contributo de Andrea Puentes-Blanco sobre a assiduidade dos romances nos livros de música de «vihuela» dos séculos XVI e XVII encerra este apartado. Faz um importante sublinhado à relevância desta fonte e uma revisão crítica bastante ampla – ainda assim, concisa, segundo refere a autora – quer dos estudos sobre a presença dos poemas quer das edições dos livros e testemunhos antigos. Reúne igualmente as evidências tanto do canto de romances como do acompanhamento musical em obras de diferentes géneros literários.

«*Romanceiro e História*». Como a anterior secção, a presente constitui-se a partir de uma aproximação interdisciplinar ao campo: através de fontes manuscritas e impressas, é uma plataforma de reexame dos nexos do subgénero com temas da história medieval peninsular. Por um lado, Isabel Barros Dias estuda as imagens do manuscrito 1 Azul da *Crónica de 1344*, à guarda da Academia de Ciências de Lisboa, e relaciona-as com os relatos de episódios cidianos em algumas fontes cronísticas pós-alfonsinas e em romances, procurando mostrar a produtividade do exame da relação imagem-texto no enquadramento da cultura de transmissão oral da época do manuscrito. Por outro, Paola Laskaris analisa a inclusão e ordenação do *corpus* de romances dedicados ao cerco de Zamora na compilação de Lorenzo de Sepúlveda e noutras coleções romancísticas do século XVI e início da centúria seguinte. Perante o facto de os temas não se encontrarem dispostos de acordo com a cronologia dos acontecimentos, interroga-se e discorre sobre os fundamentos das opções dos editores e impressores, considerando a lógica de mercado assim como o carácter didático e lúdico destas composições.

«*Tal ventura*»: *el magisterio de Giuseppe Di Stefano*». Finalmente, os estudos de Laura Puerto Moro e Mercedes Fernández Valladares em homenagem a Giuseppe Di Stefano dedicados a um tópico constante no itinerário da investigação do «príncipe dos estudos do romanceiro»: os folhetos de cordel e a sua relação com o romanceiro. Laura Puerto Moro examina os folhetos descritos no inventário de Hernando Colón, discutindo os reflexos socioculturais e literários que se podem observar na formação de uma das bibliotecas mais importantes do século XVI. Mercedes Fernández Valladares analisa monograficamente o mais antigo folheto de cordel conhecido da tipografia de Antonio Blado em Roma, cujo fac-símile se inclui nesta coletânea.

O primeiro volume de *Romanceiro | Ensaíos* encerra com um estudo de Giuseppe Di Stefano sobre a presença de romances destinados ao canto no *Juego trobado* de Jerónimo de Pinar. O Professor italiano analisa o papel do subgénero poético na obra, bem como as coincidências temáticas nos poemas selecionados por Pinar e o que esta eleição evidencia sobre os círculos de acolhimento e difusão do romanceiro na época.

Em suma, os contributos deste volume refletem uma crescente atenção crítica à relação do romanceiro com o cânone literário e abrem novas perspectivas de investigação sobre cruzamentos plurais que protagoniza. Embora seja já um lugar-comum notar que o subgénero poético está em falência na tradição oral moderna, vale a pena recordar, uma vez mais, que mantém uma enorme vitalidade no meio académico. Através de gerações e gerações de estudiosos, transmite-se como instigante património literário e cultural e vem dando lugar a uma biblioteca crítica e editorial cada vez mais ampla e apurada que nos permite adentrar paulatinamente na sua múltipla complexidade.

Os Editores,
Teresa Araújo
Nicolás Asensio Jiménez
Ana Sirgado

**ROMANCEIRO
E LÍNGUA**

A emergência do português no romanceiro antigo e o testemunho da *Crónica de D. João I*¹

Teresa Araújo

NOVA FCSH / IELT

teresaraujo@fcsb.unl.pt

A inexistência de um romanceiro em português impresso nos séculos áureos do subgênero poético² decerto contribuiu para Carolina Michaëlis de Vasconcelos fazer a arqueologia da sua difusão antiga em Portugal (séculos XV-XVII), através das menções/engastes dos autores nacionais aos versos dos poemas. Tanto a identificação dessas fórmulas interpoladas – iniciada por eruditos como Ferdinand Wolf, Wilhelm Storck, Teófilo Braga, mas ampliada com vantagem pela filóloga (Araújo, 2005) –, como a compilação das citações revelaram-se frutuosas nos *Romances Velhos em Portugal* (Vasconcelos, 1980³). Tomadas como documentos indiretos da propagação do romanceiro, o seu volume rendeu créditos inestimáveis, porém frustrou qualquer expectativa quanto a provas da circulação substancial dos poemas

¹ Estudo realizado no âmbito do Projeto de Investigação RELIT-Rom, *Revisões literárias: a aplicação criativa de romances antigos* (sécs. XV-XVIII), dirigido por Teresa Araújo e financiado pela Fundação Calouste Gulbenkian (2018-2020) e Fundação para a Ciência e a Tecnologia (UIDB/00657/2020-2025), <https://relitrom.pt/index.php> (consultado em 20/02/2024).

² Doravante, designo o romanceiro como subgênero, considerando como gênero apenas os três grandes estabelecidos na senda platónica e aristotélica.

³ Conquanto o estudo tenha surgido inicialmente na revista *Cultura española* (1907-1909), cito pela 2.ª edição em livro datada de 1980.

épico-líricos em português. «A maioria dos trechos de romance, repetidos por literatos de cá, no período de que trato, trajam *á castelhana*, corretamente. Muito a miude a letra é híbrida» (Vasconcelos, 1980: 360-361), notava a filóloga, admitindo seguidamente que, portanto, a transmissão oral dos romances correria principalmente no mesmo idioma.

A predominância linguística não surpreendeu Carolina Michaëlis de Vasconcelos, viu-a conforme às molduras literária, política e social do fenómeno, isto é, à conjugação entre o prestígio das letras espanholas, o bilinguismo da corte, desde a época manuelina ao período da Restauração, e o considerável trânsito peninsular de poetas e músicos – conexão ainda crucial na exploração posterior do bilinguismo literário português-castelhano⁴ (Vázquez Cuesta, 1981 e 1988; Castro, 2002; García Martín, 2011a e 2011b, entre outros). Opinou que surgiram sobretudo nessa língua por se entender que os romances eram de Castela ou que no seu idioma produziam efeito melódico ou (o que é mais discutível, dado o conhecimento geral dos romances – que permitia a interpolação – e o bilinguismo de várias obras não resultar apenas da citação de romances em castelhano) por os autores portugueses quererem que «fossem reconhecidos como de proveniência alheia» (Vasconcelos, 1980: 361).

Por conseguinte, nos *Romances Velhos em Portugal* nota-se alguma prudência em relação aos aspetos linguísticos das menções que não surgem completamente em castelhano e ainda maior reserva quanto à ideia de que estas últimas refletiam a língua da propagação oral dos romances. Em «três advertências» (Vasconcelos, 1980: 360), o monográfico sumaria os motivos do comedimento e, ao mesmo tempo, lega-os aos estudiosos posteriores visando as bases metodológicas da investigação futura. O primeiro aviso alerta para a dificuldade em deslindar o idioma de certas fórmulas interpoladas, alegando a semelhança do português e do castelhano na época; o seguinte alvitra que uma citação única em português a um romance não prova a difusão do poema nesta língua; o último aconselha a admitir a responsabilidade autoral da roupagem lusitana de certos versos mencionados, já que foi «grande [a] liberdade com que os letrados alteraram textos

⁴ A designação «castelhano» é preferida neste estudo «en atención al contexto hispánico y cronología del bilingüismo. La denominación “língua espanhola” en el Portugal de este periodo era utilizada mayormente para referir una lengua hispánica común, que englobaba variantes como “português” y “castelhano”» (García Martín, 2008: 15).

de romances» (Vasconcelos, 1980: 360), legitimados por uma noção patrimonial dos poemas, uma «obra comum da nação inteira» (Vasconcelos, 1980: 360). «A tradução fazia-se quando o autor ligava importância superior ao pensamento, de sabor proverbial» (Vasconcelos, 1980: 362).

Após os estudos de Carolina Michaëlis de Vasconcelos⁵, a atenção aos empréstimos poéticos teve o seu compasso de espera até ao início da segunda metade do século xx, época em que se reforçou por via tanto dos desenvolvimentos filológicos especialmente de âmbito hispânico, antes com um viés sobretudo histórico, como pelas novas orientações dos estudos literários, mormente do comparatismo⁶. Entre os primeiros, sobressaem os contributos decisivos de Eugenio Asensio (1957) e Giuseppe Di Stefano (1967), a monumental reconstituição da bibliografia antiga realizada por Antonio Rodríguez-Moñino, a não menos colossal obra crítica e teórica de Ramón Menéndez Pidal⁷ e seus epígonos. Por outro lado, os diversos ângulos da intertextualidade favoreceram a revisão da perspetiva fundamentalmente documental que dirigira as explorações ainda nos *Romances Velhos em Portugal*. Contudo, o problema da língua das citações não concentrou de forma substancial os novos inquéritos, sendo exceção certos exames esparsos, embora finos, como alguns realizados por Pere Ferré, nomeadamente o que adiante se pondera a propósito da menção mais extensa até hoje identificada (pela mão dos filólogos oitocentistas), inserida na *Farsa da Lusitânia* de Gil Vicente (Ferré, 2003).

Já andando avançada a segunda década do século xxi, a questão linguística ganhou atenção sistemática no quadro do Projeto RELIT-Rom. *Revisões literárias: a aplicação*

⁵ Na bibliografia da filóloga, *Romances Velhos em Portugal* não é o único título sobre o tema, no entanto sintetiza e sistematiza a sua investigação. Vide o recente estudo de conjunto de Nicolás Asensio Jiménez «Los estudios sobre el romancero de Carolina Michaëlis de Vasconcelos» (2023).

⁶ Cf. «Estado da Arte», <https://relitrom.pt/index.php/estado-da-arte>.

⁷ É bem conhecido o apreço do filólogo pela investigação de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, segundo menciona a própria estudiosa, atribuindo-lhe o incentivo recebido (1980: 7-8). Ramón Menéndez Pidal e María Goyri Menéndez Pidal iniciaram então uma pesquisa semelhante no campo da literatura espanhola (Archivo del Romancero de la Fundación Ramón Menéndez Pidal), que recentemente obteve o tratamento crítico de Nicolás Asensio Jiménez (2021-2023), ao abrigo do seu Projeto desenvolvido no Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (IELT) da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa *The Golden Age of the Romancero: Echoes of Traditional Ballads in Medieval and Early Modern Spanish Literature* (GOLDEN-Rom) financiado pelo programa Horizonte 2020 Marie Skłodowska Curie Individual Fellowships (n.º 101029346) entre 2021 e 2023, <https://goldenrom.eu/> (consultado em 20/02/2024).

criativa de romances antigos (sécs. XV-XVIII), iniciado em 2018, sob a renascença dos estudos do romanceiro antigo que era então impulsionada pelas edições da Frente de Afirmación Hispanista através da investigação de filólogos como Vicenç Beltran, Mario Garvin, Alejandro Higashi, Arthur Lee-Francis Askins, José Julián Labrador, entre outros, a par do continuado magistério de Giuseppe Di Stefano⁸.

RELIT-Rom concentra-se no escrutínio da presença textual do subgénero poético nas letras portuguesas do mencionado período, ou seja, no tipo de menção que expõe consideráveis nexos textuais com o verso de origem. De modo que implementou e desenvolve a base de dados *Catálogo poético-musical* de todos os intertextos identificados até aos nossos dias⁹ – que inclui, naturalmente, os que tiveram entrada nos *Romances Velhos em Portugal*, sob uma revisão plasmada pelo conhecimento atual –, cuja ficha inclui vários campos criados com a finalidade de classificar do ponto de vista linguístico cada menção e o respetivo contexto literário português, como se explica adiante.

Atualmente, o *Catálogo* colige citações (mais ou menos manipuladas) de versos de 77 romances, seja do *incipit*, da zona intermédia ou do *explicit* dos poemas épico-líricos, interpoladas por uma plêiade de escritores que ultrapassa as 6 dezenas, num número que é difícil de precisar, devido à anonímia de uma boa parte das obras. Os dados linguísticos destas menções interpostas organizam-se na sobredita

⁸ No presente estudo, considero apenas as interpolações literárias, reservando para outro lugar os trabalhos em preparação sobre outras manifestações dos alvares do português no romanceiro. Recentemente, Virginie Dumanoir chamou a atenção para os claros lusismos presentes em versões manuscritas do romanceiro cortês (Dumanoir, 2021: 109-110, 111-113, 316-317, 330-331, 354-355, 356-357), nomeadamente de *Muerte del príncipe don Alfonso de Portugal* (IGR: 0069) fixada no *Recueil de chansons françaises*, *Pérdida de don Beltrán* (IGR: 0150), *Riberas de Duero arriba* (IGR: 0318), *Entierro de Fernandarias* (IGR: 0034), *El conde Fernán González llamado a cortes* (IGR: 0123) e *Muerte del maestro de Santiago* (IGR: 0046) reunidas no mais antigo repositório musical português renascentista conhecido até hoje F-Peb Masson 56/ *Cancioneiro de Paris*. Também Sandra Boto apresentou a comunicação oral «Algunos apuntes en torno a un pliego bilingüe de la Biblioteca Nacional de Portugal (RM 486bis)» no IX Congreso Internacional de La SEMYR, *La Literatura y las otras artes* (Universidad Complutense de Madrid, 4-6/IX/2024 (vide Programa, <https://www.la-semyr.es/wp-content/uploads/2024/08/IX-SEMYR-PROGRAMA.pdf>), incidindo sobre o folheto de cordel intitulado *Trouas de dous pastores .s. Siluestre e Amador. / Feytas por Bernaldim [sic] ribeyro. Nouamente empremidas Com outros dous româces com suas grosas....* reproduzido na Biblioteca Digital da BN de Portugal (<http://purl.pt/6957>), onde se edita uma versão de *Durandarte envia su corazón a Belerma* (IGR: 0042) e sua glosa com interferências do português.

⁹ Cf. *Catálogo poético-musical*, <https://relitrom.pt/index.php/base-de-dados>.

ficha através dos campos «Idioma do engaste» (grupo «Engaste»), atualmente com registos de castelhano e português, além do latim¹⁰, e dos respeitantes à(s) língua(s) do novo contexto literário dos empréstimos; por um lado, no grupo «Composição ou secção quadro», por outro, no da «Obra». De maneira que o *Catálogo poético-musical* já provê dados substanciosos propícios a reapreciar a questão do idioma das menções e, por consequência, a reequacionar a do valor indicial de algumas citações no que concerne à transmissão oral dos romances em vernáculo nesse período.

Neste momento, a parte do arquivo digital em acesso aberto revela que, pelo menos, 42% das menções coligidas não surgem em castelhano límpido. A cifra não contraria a superioridade linguística do idioma de Castela sublinhada por Carolina Michaëlis de Vasconcelos, contudo redu-la significativamente. Além deste dado, o repositório indica uma inversão da predominância do castelhano nas menções a certos romances. A título exemplificativo, vejamos as tabelas dos empréstimos de 2 temas épicos: a correspondente a *El moro que reta a Valencia* (IGR: 0045) mostra que 54% das menções não são em castelhano imaculado; a de *Quejas de doña Urraca* (IGR: 0004), que 60% exibem roupagem semelhante. Insinuam estes casos e outros análogos uma entrada e difusão dos romances em Portugal consideravelmente anteriores às menções, isto é, em período bastante mais recuado? Retomemos a leitura das 3 «advertências» da filóloga, perante a já vista expansão do campo das citações sistematizada no *Catálogo poético-musical*.

A primeira asserção atribui a dificuldade em identificar a língua de certas interpoções à analogia entre o português e o castelhano nos séculos xv a xvii. Em 1980, o historiador do português Paul Teyssier (2001) argumentava que neste período a semelhança dos idiomas era mais acentuada entre o castelhano da generalidade dos portugueses e o próprio português, acrescentando que, devido à familiaridade idiomática corrente, o português se apropriou de muitos vocábulos castelhanos, passando a integrá-los.

¹⁰ A única citação em latim, até agora identificada, «que os erros por amores, nihil sequitur in re», surge na *Comédia Eufrosina*, de Jorge Ferreira de Vasconcelos, procedendo de «que los yerros por amores | dignos son de perdonar» / «que yerros por amores | dignos son de perdonar» / «que los yerros con amores | dignos son de perdonar» do romance *Conde Claros preso* (IGR: 0366), *Revisões literárias: a aplicação criativa de romances antigos (sécs. xv-xviii)*, <https://relitrom.pt/index.php/base-de-dados/details/1/181> [20/02/2024].

Deve-se advertir que o espanhol dos nossos portugueses tinha características bem peculiares. Era pronunciado com sotaque local e, além disso, a sua morfologia e a sua sintaxe afastavam-se frequentemente da norma do país vizinho. Assim, o infinitivo flexionado do português era introduzido em castelhano: Penitencia será harta/pensares en mi tormento, diz, por exemplo, uma personagem de Gil Vicente. Esses lusismos do castelhano de Portugal encontram-se também no vocabulário. Sem saber como exprimir em espanhol o sentimento que o português designa com o termo saudade, os nossos escritores bilíngues forjam a nova palavra saludad [...]. Em contrapartida, a influência que o espanhol pode ter tido no português na época do bilinguismo [...], por exemplo, a velha palavra portuguesa castelão foi substituída por castelhano (espanhol castellano); paralelamente a cavaleiro, o português tem hoje cavalheiro, tomado ao espanhol (cavallero, hoje caballero) no sentido de senhor, homem fino, de boa educação (Teyssier, 2001: 32-33 e 59).

Perspetiva idêntica sobre a convivência dos dois idiomas nos círculos mais e menos cultos do reino, bem como sobre as consequências linguísticas do contacto de ambos teve desenvolvimentos posteriores muito significativos, como mostra o amplo estado da arte descrito pela lusitanista Ana María García Martín (2008), que neste âmbito também aprofundou e precisou a noção de «castellano de Portugal como una interlengua que tiene valor patrimonial en sí misma, en la medida en que resulta de la intercultura ibérica de los siglos XVI y XVII» (García Martín, 2010: 206).

Por conseguinte, a semelhança notada pela insigne estudiosa como escolho, que «inhibe-nos algumas vezes de deslindar, a qual das duas línguas um curto trecho de apenas oito sílabas pertence» (Vasconcelos, 1980: 360), reenvia para uma peculiaridade da prática linguística dos portugueses de então, que se exprimiam amiúde num português influenciado pelo castelhano, podendo escrever ou falar em castelhano frequentemente impregnado de lusismos, além da prática das duas línguas sem interferência de nota¹¹.

De maneira que várias citações referidas por Carolina Michaëlis de Vasconcelos como ambíguas do ponto de vista linguístico devem ser consideradas à luz

¹¹ Vide os ângulos sociológicos e cronológicos do problema em Castro (2002).

do quadro linguístico antes referido. Convém, no entanto, recordar que a filóloga, apesar da sua preocupação em determinar o idioma das menções, não andou longe da valorização do hibridismo linguístico dos intertextos, na sua arqueologia da aclimação dos romances à linguagem dos nacionais. Considerou o idioma misto maioritariamente «involuntário» (Vasconcelos, 1980: 362) – apenas intencional nos casos com efeito cómico (Vasconcelos, 1980: 365) –, sendo assim o «reflexo fiel da linguagem comum da realidade» (Vasconcelos, 1980: 367) dos portugueses. Mais adiante, comparou-o, como atualmente o faríamos, à língua falada em zonas de fronteira, respaldando-se nas palavras de Leite de Vasconcelos sobre o bilinguismo das versões coligidas na raia. «O que ahi se passa no dia de hoje, [é] como continuação do de hontem e de há quatro séculos» (Vasconcelos, 1980: 370).

A segunda advertência respeitante ao grau de circulação dos romances citados de forma singular já mereceu a modalização de Giuseppe Di Stefano (1982: 33). O Professor italiano não concedeu que uma única menção ou até duas ao mesmo verso tenha um reduzido significado, defendendo que ela(s) reflète(m) com alguma probabilidade a difusão de romances em espaços mais restritos do que outros citados com maior frequência. Os intertextos em português ou em língua mista únicos ou raros também não serão despiciendo na exploração dos primórdios do romanceiro na língua nacional. Considerando que as tradições antiga e moderna têm um carácter unitário (pelo que se esclarecem mutuamente), esses enunciados podem conter ressonâncias da emergência da nacionalização linguística, no caso de se verificar a sua constância na tradição moderna portuguesa. Dito de outro modo, quando o verso citado em voz portuguesa ou híbrida uma única vez (de acordo com o estado atual do conhecimento) persiste na atual memória coletiva do país, é provável que o romance tenha circulado com alguma fortuna nesta língua pelos anos em que foi citado. Vejamos dois exemplos.

A fórmula interpolada pelo historiógrafo quinhentista Gaspar Correia «Rey que nom guarda justiça nom ha de reynar» proveniente dos versos «rey que no faze justicia | non deuia de reynar» do romance *Jimena pide justicia* (IGR: 0001)¹² tem correspondência numa recitação recolhida no arquipélago dos Açores (área

¹² Cf. a ficha do citado *Catálogo poético-musical* RELIT-Rom, <https://relitrom.pt/index.php/base-de-dados/details/1/57>.

reconhecida pelo seu arcaísmo) nos inícios do século xx, «El-rei que não faz justiça, não devia governar» (Chaves, 1906: 17).

Os versos cantados por Gil Cogominho n'O *Fidalgo Aprendiz*, tomados da abertura de *Silvana* (IGR: 0005), «Passeava-se *Silvana* | por um corredor um dia»¹³, antes de o galanteador entoar o *incipit* de *Infantina* (IGR: 0164) em castelhano «A cazar va caballero»¹⁴, conservam-se com discretas variantes em versões quer de outra região manifestamente conservadora, Trás-os-Montes, «Bem se passeia *Silvana* pelo corredor acima» (Martins, 1938: 37-38), quer do Minho, «Passaba dona *Silvana* por um corredor um dia» (Sampaio, 1940: 153) e «Indo a dona *Silvana* tangendo a guitarra d'oiro | pelo corredor acima, pelo corredor acima, | oh, que bem ela tangia, oh que bem ela tangia» (Leça, 1922: 65).

Prossigamos em direção à terceira «advertência» ou doutrina de prova sobre a difusão alargada de um romance abranger casos de empréstimo sob significativa manipulação, inclusive idiomática, do autor da menção. Creio não me enganar se disser que Carolina Michaëlis de Vasconcelos acertou mais uma vez. As intervenções textuais de certo modo livres dos escritores nos versos de romances apenas produziram efeito se estes se transmitissem já comumente, de contrário as licenças autorais perturbariam o reconhecimento da fórmula poética e a imediata compreensão intertextual da menção por parte dos públicos. Detenhamo-nos na menção mais antiga identificada até hoje nas letras portuguesas, expressa num português cristalino e procedente de um dos romances já mencionados, cujo índice de ocorrência no *Catálogo poético-musical* não confirma a prevalência dos intertextos em castelhano.

Refiro-me à expressão «que maõ fogo a queimasse» constante na primeira parte da *Crónica de D. João I* de Fernão Lopes, identificada em 1998 por Aida Fernanda Dias, que tem correspondência no verso «de mal fuego seas quemada» das imprecações proferidas por Búcar no romance *El moro que reta a Valencia*¹⁵.

¹³ Cf. <https://relitrom.pt/index.php/base-de-dados/details/1/104>.

¹⁴ Cf. <https://relitrom.pt/index.php/base-de-dados/details/1/105>.

¹⁵ Cf. <https://relitrom.pt/index.php/base-de-dados/details/1/195>.

Nem o autógrafo nem as cópias contemporâneas da primeira parte da *Crónica de D. João I* chegaram aos nossos dias e os 24 testemunhos mais antigos dos 43 conhecidos datam do período da transição de Quatrocentos e do século seguinte (Sobral, 2017: 7). O texto oferecido pela edição mais recente tem por base um dos mais antigos, o célebre manuscrito do *scriptorium* de D. Manuel, conservado no Arquivo Nacional da Torre do Tombo (Crónicas, 8, olim cod. 352), avaliado do seguinte modo pela filóloga e autora do estudo introdutório Cristina Sobral.

O testemunho revela traços linguisticamente mais arcaizantes do que outras cópias feitas em período próximo, como o Ms. da British Library Add. 20946 (bitagap manid 1083) e o Ms. CIII / 1-9 da Biblioteca Pública de Évora (bitagap manid 1339). O modelo que serviu para a cópia era um códice disponível na livraria régia e talvez contemporâneo do autor e por ele revisto ou controlado (Sobral, 2017: 8).

A edição de 2017 ainda considera a colação «empírica» do manuscrito com outros 19 datados do século XVI que revelou a quase inexistência de incorreções comprometedoras (Sobral, 2017: 11-12), segundo também notou e aclarou a estu-diosa da historiografia ibérica medieval Isabel Barros Dias.

Não sendo muito comum, este facto demonstra o cuidado com que terão sido realizadas as cópias e o respeito que, desde cedo, terá havido pela figura autoral de Fernão Lopes, não só enquanto narrador do passado, mas também como um dos primeiros grandes mestres da narrativa literária portuguesa (Dias, 2018).

Embora «hoje já nenhum editor cr[eia] poder oferecer uma edição *ne varietur* de um autor desaparecido» (Sobral, 2017: 14), o exposto condescende com a atribuição do intertexto a Fernão Lopes (1380-1460), pelo menos, não a desautoriza. De modo que, neste pressuposto, a antiguidade da menção remonta aos finais da primeira metade do século XV (*vide* adiante a datação mais aproximada) e, portanto, constitui a mais vetusta nas letras portuguesas, além de ser a primeira em língua nacional. Passemos a observar o significado deste arcaísmo no horizonte do romanceiro ibérico, para seguidamente averiguar se o idioma da menção terá consistido numa liberdade do cronista ou se ecoou uma tradicionalização muito embrionária do romance, pelo menos, num certo círculo do reino, para enfim se considerar que limites são inultrapassáveis para a intervenção textual não comprometer o nexo da nova expressão com o verso de origem.

1. Um intertexto português coetâneo às primeiras versões peninsulares de romances e anterior ao testemunho mais antigo conhecido de *El moro que reta a Valencia*

Aceitando que a expressão interpolada na *Crónica de D. João I* foi da autoria de Fernão Lopes, a presença do romanceiro nas letras portuguesas data da época das primeiras versões de romances que, assim como a menção, surgiram fora de Castela.

Corria o ano de 1421 – ou posterior até 1425, de acordo com Francisco Rico, firmando-se na análise caligráfica e em alguns aspetos contextuais do cartapácio de Jaume Olesa (Rico, 2008) – quando em Bolonha o estudante maiorquino de Leis transcreveu no seu caderno uma versão de *La dama y el pastor* (IGR: 0191) com abundantes interferências do catalão (Dumanoir, 2021: 72-74). Logo em 1429 e 1448, também García Gavín e Pascual Contín passaram a escrito, em folhas de protocolos notariais, versões de «Arcebispo de Çaragoça» (IGR: N/A) e de *Las quejas de Alfonso V* (IGR: N/A), respetivamente, com traços linguísticos semelhantes à versão de Olesa, embora com menor interferência (Dumanoir, 2021: 75-77 e 78-79).

Ramón Menéndez Pidal não se deteve especialmente nos catalanismos gráficos da versão de Olesa, constatando apenas ser «una versión llena de catalanismos, una versión bilingüe» (Menéndez Pidal, 1968: II, 204), mas entendeu que o jovem escolar dera letra a *La dama y el pastor*, em recordação do romance em castelhano aprendido na sua ilha natal (Menéndez Pidal, 1968: I, 339-343; II, 13, *passim*). Francisco Rico discordou da ideia a respeito da memória insular do poema (Rico, 2008). Viu com mais facilidade na cópia de *La dama y el pastor* uma iniciativa do estudante com o desígnio de não esquecer um texto escutado pouco antes, ali mesmo em Itália, junto dos companheiros ou mestres, tanto de Castela como de Aragão, na Universidade e no Colégio de España. Em todo o caso, admitiu que o poema não foi copiado a partir de um texto material, considerando «[l]os duros catalanismos de la grafía» (Rico, 2008). Por seu lado, Giuseppe Di Stefano (2010) também se questionou: seriam as interferências linguísticas o reflexo de uma versão tradicional aprendida em Maiorca já com catalanismos ou o efeito de uma dificuldade do estudante com o castelhano de um poema ouvido em Itália? Em qualquer caso, esses traços eram diferentes dos similares nos outros dois textos poéticos manuscritos. Opinou o Professor italiano que estes «parecen haber pasado de la voz a la página de forma inmediata, casual, sin nada del cuidado gráfico, de la elegancia diríamos, de la copia de Olesa» (Di Stefano, 2010).

A discussão dos catalanismos presentes na versão do estudante maiorquino vem aqui muito a propósito, pois também mobiliza os argumentos considerados acima sobre o idioma misto de numerosas menções literárias portuguesas – por um lado, o hibridismo linguístico como reflexo da tradição ou da tradicionalização e, por outro, o contacto de Olesa e dos autores portugueses com o castelhano. De todos os modos, a forma em letra de imprensa em que lemos os intertextos nas obras portuguesas também não corresponde a uma redação espontânea e imediata. Voltemos à menção de Fernão Lopes.

Cerca de vinte anos depois do episódio de Bolonha e mais ou menos simultaneamente à transcrição de Pascual Contín, ou seja, entre 1441 e 1450, o cronista oficial do reino de Portugal e 4.º guardador mor da Torre do Tombo estava a redigir a primeira parte da *Crónica de D. João I* (Sobral, 2017: 7) por encomenda de D. Duarte. De maneira que, por esses anos, a fórmula proveniente da ameaça poética de Búcar a Valência foi incorporada no capítulo XVI do texto historiográfico português, precisamente no trecho sobre a fuga da Rainha desleal D. Leonor Teles para Alenquer. Nele, surge pela voz dos traidores que acompanhavam a Aleivosa – assim alcunhada pelo povo e nobreza «nacionalistas», devido à política de Teles a favor da aclamação de D. João de Castela como rei de Portugal.

A Rainha nom respondeo a estas palavras nem disse cousa algũa. Mas nom mingua de sua companhia quem polo caminho olhando, por detrás dissesse contra Lixboa que mao fogo a queimasse e que ainda a visse estroída e arada toda a bois (Lopes, 2017: 51-52).

Não faz falta recordar que, embora *El moro que reta a Valencia* tenha obtido fortuna na imprensa no século posterior ao cronista, em Quatrocentos a pragmática geral dos romances corria na oralidade, começando nos finais do século a desabrochar gradualmente no campo cancioneril. Portanto, dessa época primígena, isto é, anteriormente à glosa de Francisco de Lora (do primeiro terço do século xvi) colhida e manipulada posteriormente por Martín Nucio para o seu *Cancionero de romances* (Higashi e Garvin, 2021: 475), quase nada sabemos do romance velho. Como explicou Diego Catalán na resposta à tese de Giuseppe Di Stefano sobre o romance (Catalán, 1998: 53-59), a crítica tradicionalista presumiu a existência de versões orais no século xv e o Professor italiano reconheceu que, anteriormente à glosa, apenas terá sido transmitida «una cierta organización narrativa y expresiva» (Catalán, 1998: 53).

Apenas é possível comprovar materialmente que, antes da glosa, os versos iniciais «Helo helo por do viene | el moro por la calçada» foram registados em letra de mão num manuscrito dos finais do século xv, princípios do seguinte, mais precisamente num dos fólhos aparentemente de «pruebas de pluma» da *Crónica de Castilla* (f. 151^v), atualmente depositado na Biblioteca Nacional de Espanha, e no *Cancionero de Rennert* (f. 49^r), de cerca de 1510, hoje à guarda da British Library (Dumanoir, 2021: 24-25).

Por conseguinte, a menção do cronista português, além de ser coeva às primeiras versões conhecidas de romances, precede consideravelmente os testemunhos diretos mais antigos de *El moro que reta a Valencia*. Também assegura que o romance velho cidiano já se difundia em Portugal na primeira metade do século xv, pelo menos, no círculo culto da corte.

Sopesemos agora as probabilidades de o idioma do intertexto ser da mão de Fernão Lopes ou uma ressonância da nacionalização embrionária do poema, pelo menos, entre a aristocracia portuguesa próxima aos primeiros reis da Casa de Avis.

2. Língua, arte de escrita e ideologia

Primeiramente convém observar o excerto cronístico sob o prisma da poética, mais precisamente examinar a sua parte que antecede a fala dos traidores, «quem polo caminho olhando, por detrás dissesse contra Lixboa».

Desde logo, antepor ao intertexto que os partidários da Rainha desleal se pronunciaram «contra Lisboa» transfere o episódio do romance localizado pela apóstrofe do mouro «-!Oh Valencia, oh, Valencia» para a História nacional. O topónimo desloca a referência para a pátria; além dele, o advérbio «contra» liga-o à crise portuguesa de 1383-1385, em que se confrontaram duas fações – por um lado, as pretensões antinacionais, pró-castelhanas de Leonor Teles e dos seus partidários, por outro, a determinação nacionalista protagonizada pelo povo de Lisboa. Preparada deste modo a entrada da menção, o cronista prosifica em discurso indireto o verso do mouro fanfarrão, para logo reforçar a maldição «mao fogo» com o esconjuro da devastação da urbe, ao que junta a enigmática imprecisão de Lisboa vir a ser «arada a bois». Lindeza Diogo interpretou-a bem, a meu parecer, pela lente

de «Il Tempo Raccontato» de Paul Ricoeur, como profecia negra da extinção histórica do reino, «o desejo de que Lisboa [...] desapareça historicamente» (Diogo, 1993: 97), para renascer sob outra nacionalidade. De facto, o intuito da Rainha e dos seus partidários era criar condições à entrada do rei de Castela em Portugal e à perda da independência do reino.

É bem conhecida a perspetiva de Fernão Lopes contrária a Leonor Teles e favorável ao Mestre de Avis, Regedor e Defensor do Reino, eleito nas Cortes de Coimbra (1385) primeiro soberano da Dinastia de Avis (D. João I). Por isso, a ameaça de Búcar dirigida a Valência, seguida pela fuga do mouro covarde à perseguição de Cid, vinha muito a propósito. Atribuindo-a Lopes aos partidários da Rainha, pôde denigrir e desacreditar os que a apoiavam e vaticinar o malogro dos propósitos traidores, perante a figura do Mestre de Avis apoiada pelo povo de Lisboa. Dito isto, era muito conveniente que a língua do intertexto fosse a das próprias figuras portuguesas da perfídia, já que produzia efeitos de verosimilhança. Portanto, quer a arte literária quer a perspetiva política do fragmento cronístico são bastante propícias a conjecturar-se que a língua da menção resultou de uma iniciativa de Fernão Lopes, exímio escritor e partidário de Avis contra o plano pró-castelhano. Avaliemos a hipótese de conter ressonâncias da transmissão oral.

3. A língua de outras menções quinhentistas portuguesas ao romance

O verso surge igualmente em português numa composição provavelmente com mais cinco décadas (ou seja, do final do século, quando muito, da transição para o seguinte) «D'Anrique da Mota a ù creligo sobre ùa pipa de vinho que se lhe foi polo cham e lamentava-o desta maneira», coligida no *Cancioneiro Geral* de 1516¹⁶. Em modo burlesco e ajustada aos impropérios dirigidos por um clérigo a um barril de vinho, por este ter derramado as delícias de Baco, a fórmula vem deste modo inserida no seguinte trecho:

¹⁶ Cf. <https://relitrom.pt/index.php/base-de-dados/details/1/171>.

Ooh meu bem tam escolhido,
 que farei em vossa ausencia?
 Nam posso ter paciencia
 20 por vos ver assi perdido!
 Oo pipa tam mal fundada,
 desditosa,
de fogo sejam queimada,
 por teres tam mal guardada
 25 esta rosa!

Também em língua nacional e efeito cómico, é entoada na *Farsa da Lusitânia*, representada em 1532, pelo pai Juda e pelo filho Saulinho, num canto procedente do romance¹⁷.

275 Ai Valença guai Valença
 de fogo sejam queimada
 primeiro foste de moiros
 que de cristianos tomada.
 Alfaleme na cabeça
 280 en la mano una azagaya
 guai Valença guai Valença
 cómo estás bien asentada
 antes que sejam três dias
 de moiros serás cercada.

É verdade que na *Tragicomédia de Dom Duardos*, puramente em castelhano, o dramaturgo concedeu a Flérída o verso na mesma língua¹⁸:

Vámonos daqui Artada
 desta huerta sin consuelo
 1765 para nos.
 De fuego seas quemada
 y sea rayo del cielo
 plega a Dios.

¹⁷ Cf. <https://relitrom.pt/index.php/base-de-dados/details/1/156>.

¹⁸ Cf. <https://relitrom.pt/index.php/base-de-dados/details/1/172>.

No entanto, ao contrário da peça bilingue anterior, na *Tragicomédia* o idioma era oportuno e adequado – fosse ou não aquele em que o romance já ia ganhando voz, pois a desenvoltura vicentina para cruzar em simbiose perfeita materiais prévios e originais em estilo tradicional não faria estranhar qualquer das possibilidades (Asensio, 1957; Di Stefano, 1967).

O canto do pai e filho judeus na *Farsa da Lusitânia* valeu a atenção de Pere Ferré e a consequente suspeita de que a forma linguística híbrida refletia o estado latente da nacionalização do romance, «la presencia del romance y su transcripción en un lenguaje mixto puede ser una prueba significativa de la temprana tradicionalización, en Portugal, del romance del “Cid y el moro Búcar”» (Ferré, 2003: 106 e Ferré, 2018: 109; vide já a mesma conjectura em Ferré, 1987). Uma demonstração bastante anterior do processo pode ser a menção antes referida do poeta dramaturgo do *Cancioneiro Geral* assíduo no paço de D. João II (1455-1495), integrada na «contrafacta» burlesca (em português) do poema cidiano (Ferré, 2003: 103) *Pranto do Clérigo*, cujo sucesso requeria o conhecimento do romance por parte do público.

A data estimada deste último intertexto em português abeira-nos retrospectivamente da época em que Lopes interpolou a expressão na *Crónica de D. João I* (entre 1441 e 1450). Considerando que o processo de tradicionalização é tão moroso quanto (segundo a imagem pidalina) o burilar dos seixos pela corrente das águas, poderá a menção do cronista dar-nos sinais de uma fase mais embrionária da nacionalização do romance, de ocorrências em português, conquanto ainda esporádicas, na transmissão oral? Os fundamentos para o admitir concentram-se na proximidade temporal da menção da *Crónica* à da «contrafacta» de Anrique da Mota (e, pouco mais tarde, à da *Farsa da Lusitânia*), contudo é possível acrescentar que também o português, embora com algum castelhanismo, é a língua da menção de mais um poeta do *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, Pedro de Almeida, a outros versos do mesmo romance «– S’o barrete bem volava, | la egua mijor corria»¹⁹.

A favor da conjectura estaria Carolina Michaëlis de Vasconcelos, apesar de não ter identificado a menção na *Crónica*, pois a partir do *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende* deduziu que os portugueses já conheciam romances nos finais da primeira metade de Quatrocentos.

¹⁹ Cf. <https://relitrom.pt/index.php/base-de-dados/details/1/160>.

Se palacianos que haviam sido companheiros de D. Afonso V na batalha de Toro, cantavam romances e os citavam na corte do sucessor, como coisa corrente, esses já deviam haver circulado durante algum tempo. [...] A mais tardar, no tempo de Enrique IV (1454-74), esposo da Beltraneja; talvez já no de D. Juan II (1406-54). Isto é: na silenciosa conquanto fecunda época dos filhos de D. João I (Vasconcelos, 1980: 351-352).

Em contrapartida, atenda-se ao argumento seguinte, mais positivo. Na menção em prosa de Lopes, livre de qualquer constrangimento métrico, figura o atributo do fogo que destruiria a cidade («mao fogo»), contra a ausência do classificativo nos intertextos do *Pranto do Clérigo* e da *Farsa da Lusitânia*, assim como na tradição oral moderna portuguesa (Ferré, romanceiro.pt; Marques e Sirgado, 2019: 65-68). A inexistência do adjetivo na *Tragicomédia de Dom Duardos* pode dever-se apenas à conveniência de versificação. A presença da mesma qualidade descobre-se na mais antiga versão conhecida do romance, depois incorporada por Martin Nucio nos seus *Cancionero de romances* (Higashi e Garvin, 2021: 475), assim como em recitações modernas em espanhol recolhidas, pelo menos, em León, «del mal fuego seas quemada» (Cabornera e Girona), «mal fuego t'hagués cremada» (Ogassa), «mal fuego que t'hagués cremada» (Ripoll)²⁰. Por conseguinte, ou o intertexto da *Crónica* acusa uma difusão do romance em língua nacional com o atributo (que não voltou a dar sinais no país) ou indicia a intervenção do cronista sobre um poema transmitido em castelhano nos círculos cultos e aristocráticos motivada pela visão política de Lopes e efetuada graças à arte literária do escritor.

Arrisco a considerar mais provável a segunda hipótese que não desdiz a probabilidade de simultaneamente o romance já se entoar em português sem o atributo (note-se a proximidade temporal dos indícios presentes no *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*). Em qualquer dos casos, a interpolação dá sinais de uma familiaridade de *El moro que reta a Valencia* muito significativa na corte entre os reinados de D. Duarte (1391-1438) e D. Afonso V (1432-1481). Notemos que, sob a prosificação em discurso indireto do verso proferido por Búcar, a semântica intertextual da menção era compreendida imediatamente pelos seus leitores e audiência. De contrário, o cronista não teria usado a fórmula do romance com tanta liberdade criativa. Assim, uma interpolação menos conforme ao verso de origem, tal como o conhecemos

²⁰ Apud Petersen, <https://depts.washington.edu/hisprom/ballads-new/index.php>.

através dos testemunhos diretos do romance, pode refletir não só a mestria do autor como também uma considerável difusão do romance.

Deste modo, o intertexto de Fernão Lopes enquadra-se na doutrina da terceira advertência. Consiste num caso feliz de manipulação textual com propósitos literários e políticos, realizada sob a noção do romanceiro como património comum e compreendida pelo seu público a partir do mesmo conceito e da identificação do romance mencionado. Neste sentido, distingue-se das «meras referências a figuras [...] motivos soltos e frases-feitas» (Vasconcelos, 1980: 330, nota 1) sem evidência da sua progénie e, por essa razão, excluídas quer dos *Romances Velhos em Portugal* quer do *Catálogo poético-musical* RELIT-Rom.

Bibliografia

- A FÉNIX RENASCIDA OU OBRAS POÉTICAS DOS MELHORES ENGENHOS PORTUGUESES (2017), edição de Ivo Castro, Enrique Rodrigues-Moura, Anabela Leal de Barros, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian [1.ª ed., 5 vols., Lisboa, na Oficina de Antonio Pedrozo Galraõ, 1716-1728].
- ARAÚJO, Teresa (2005), «Um esboço dos Romances velhos em Portugal», em Rafael Alemany, Josep Lluís Martos e Josep Miquel Manzanaro (eds.), *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Alicante, Symposia Philologica, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 283-293.
- ARAÚJO, Teresa (2011), «Alusões epistolares camonianas ao Romanceiro Velho», em Manuel Calderón (org.), *Por s'entender bem a letra. Homenagem a Stephen Reckert*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 725-736.
- ARAÚJO, Teresa (2019), «“Pues que a Portugal partís”: fórmulas romancísticas en movimiento», em Isabella Tomassetti (coord.), *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 63-71.
- ARAÚJO, Teresa (coord.), RELIT-Rom, *Revisões literárias: a aplicação criativa de romances antigos (sécs. XV-XVIII)*, <https://relitrom.pt/index.php> (consultado em 20/02/2024).
- ASENSIO, Eugenio (1957), «Gil Vicente y las cantigas paralelísticas “restauradas”. ¿Folclore o poesía original?», *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos, 134-176 (2.ª ed., 1970).
- ASENSIO JIMÉNEZ, Nicolás (2021-2023), *The Golden Age of the Romancero: Echoes of Traditional Ballads in Medieval and Early Modern Spanish Literature* (GOLDEN-Rom), <https://goldenrom.eu/> (consultado em 20/02/2024).

- ASENSIO JIMÉNEZ, Nicolás (2023), «Los estudios sobre el romancero de Carolina Michaëlis de Vasconcelos», *Revista de Escritoras Ibéricas*, n.º 11, 261–295. <https://doi.org/10.5944/rei.vol.11.2023.37306>.
- BOTO, Sandra (2024), «Algunos apuntes en torno a un pliego bilingüe de la Biblioteca Nacional de Portugal (RM 486bis)», em AAVV, Programa del IX Congreso Internacional de La SEMYR, *La Literatura y las otras artes* (Universidad Complutense de Madrid, 4-6/IX/2024, <https://www.la-semyr.es/wp-content/uploads/2024/08/IX-SEMYR-PROGRAMA.pdf>).
- CARREIRA, Antonio (2013), «El romancero español y portugués de Francisco Manuel de Melo», *Edad de Oro*, n.º 32, 103-118.
- CASTRO, Ivo (2002), «Sur le bilinguisme littéraire castillan-portugais», *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian*, vol. XLIV, *La littérature d'auteurs portugais en langue castillane*, Lisboa-París, Centro Cultural Calouste Gulbenkian, 11-24.
- CATALÁN, Diego (1998), «El ejemplo de *El moro que reta a Valencia*», *Arte poética del romancero oral*, Parte 1.ª *Los textos abiertos de creación colectiva*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 53-59.
- CHAVES, Francisco Afonso (1906), «Festas do Espírito Santo nos Açores», *Arquivo dos Açores*, XIII, 11-35.
- DI STEFANO, Giuseppe (1967), «Popolarismo e stilizzazione: il sarto gradasso di Gil Vicente», *Sincronia e diacronia nel Romanzero (un esempio di lettura)*, Pisa, Università di Pisa, 91-100.
- DI STEFANO, Giuseppe (1982), «Il romancero viejo in Portugallo nei secoli XV-XVII (Rileggendo C. Michaëlis de Vasconcelos)», *Quaderni Portoghesi*, n.ºs 11-12, 27-37.
- DI STEFANO, Giuseppe (2007), «El Parnaso y el romancero», *Bulletin hispanique*, tomo 109, n.º 2, 109-2. URL: <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/219>; DOI: 10.4000/bulletinhispanique.219 (consultado em 20/02/2024).
- DIAS, Isabel Barros (2018), «Fernão Lopes, *Crónica de Dom João I. Primeira Parte*», *Medievalista*, n.º 24. URL: <http://journals.openedition.org/medievalista/1707>; DOI: <https://doi.org/10.4000/medievalista.1707> (consultado em 20/02/2024).
- DIOGO, Américo António Lindeza (1993), «Texto e Metatexto Historiográfico em Fernão Lopes», em Aires A. Nascimento e Cristina Almeida Ribeiro (org.), *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, Lisboa, Cosmos.
- DUMANOIR, Virginie (ed.) (2021), *Romancero cortés manuscrito*, edición crítica de Virginie Dumanoir, coordinada por Josep Lluís Martos, Alacant, Universitat d'Alacant.
- FERRÉ, Pere (1987), «Romanceiro entre os cristãos-novos em Portugal», *Anais da Real Sociedade Arqueológica Lusitana*, Segunda Série I, 144-175.

- FERRÉ, Pere (2003), «Breves notas sobre el teatro de Anrique da Mota y Gil Vicente», em Maria Leonor Machado de Sousa *et al.* (org.), *Em Louvor da Linguagem. Homenagem a Maria Leonor Carvalho Buescu*, Lisboa, Colibri, 97-109.
- FERRÉ, Pere (2018), «Gil Vicente e a cultura popular», em José Camões e José Augusto Cardoso Bernardes (coord.), *Gil Vicente. Compêndio*, Coimbra-Lisboa, Imprensa da Universidade de Coimbra-Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- FERRÉ, Pere (coord.), *ROMANCEIRO.PT*, <https://romanceiro.pt/> (consultado em 20/02/2024).
- GARCÍA MARTÍN, Ana María (2008), «El bilingüismo luso-castellano en Portugal: estado de la cuestión», *Aula bilingüe*, vol. 1, n.º 1, Luso-Española de Ediciones, 15-44.
- GARCÍA MARTÍN, Ana María (2010), «¿Un castellano de Portugal? Algunas consideraciones sobre el empleo del castellano por autores portugueses de los siglos XVI y XVII». *Cultures lusophones et hispanophones: penser la «Relation»*, Indigo, 199-209.
- GARCÍA MARTÍN, Ana María (2011a), «Bilinguismo literário luso-castelhano no tempo de Camões», em Vítor Aguiar e Silva (coord), *Dicionário Luís de Camões*, Caminho, 75-80.
- GARCÍA MARTÍN, Ana María (2011b), «O uso do castelhano na obra de Camões», em Vítor Aguiar e Silva (coord), *Dicionário de Luís de Camões*, Caminho, 937-40.
- HIGASHI, Alejandro e Mario GARVIN (eds.) (2021), *El Cancionero de Romances de Martín Nucio*, coordinada por Josep Lluís Martos, con el apoyo técnico de Lilian Michelle Medina e Itzel Patricia Ortega Hernández, Alicante, Universitat d'Alacant.
- HISTORIA DEL MUY NOBLE Y VALEROSO CABALLERO EL CID RUY DÍAZ DE VIVAR EN ROMANCES, en lenguaje antiguo* (1605/2017), recopilados por Juan de Escobar, en Lisboa, por Antonio Álvarez (edición facsímil, preámbulo de José Julián Labrador Herraiz; prefacio, actualización bibliográfica e introducción de Arthur Lee-Francis Askins. A. C., México, Frente de Afirmación Hispanista, 2017).
- LEÇA, Armando (1922), *Da Música Portuguesa*, Lisboa, Lúmen.
- LOPES, Fernão (2017), «Como a Rainha partio de Lixboa pera Alanquer, e que maneira teve em sua partida», *Crónica de Dom João I. Primeira Parte*, edição crítica e notas de Teresa Amado com a colaboração de Ariadne Nunes, Carlota Pimenta e Mário Costa, Lisboa, Centro de Estudos Comparatistas e Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 51-52 (1.ª ed. em Fernão Lopes, Gomes Eanes de Zurara, *Chronica DelRey D. Joam I de Boa Memoria e dos Reys de Portugal o Decimo: primeira parte [-terceira...]*, Lisboa, Antonio Alvarez Impressor DelRey, 1644, <https://purl.pt/218>, consultado em 20/02/2024).
- MARQUES, J. J. Dias e Ana SIRGADO (2019), *Romances Tradicionais do Distrito de Bragança*, Lisboa, IELT, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa). DOI: <https://doi.org/10.34619/7q3p-imw1> (consultado em 20/02/2024).

- MARTINS, Firmino A. (1938), *Folclore do Concelho de Vinhais*, vol. II, Coimbra, Imprensa da Universidade.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1968), *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, con ilustraciones musicales por Gonzalo Menéndez Pidal, vol. II, Madrid, Espasa-Calpe [2.ª edição].
- PETERSEN, Suzanne (coord.), *Pan-Hispanic Ballad Project*, <https://depts.washington.edu/his-prom/ballads-new/index.php> (consultado em 20/02/2024).
- RICO, Francisco (2008), «Los orígenes de “Fontefrida” y el primer romancero trovadoresco», *Texto y contextos: Estudios sobre la poesía española del siglo xv*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <https://www.cervantesvirtual.com/obra/texto-y-contextos-estudios-sobre-la-poesia-espanola-del-siglo-xv-0/> (Barcelona, Crítica, 1990).
- SAMPAIO, Gonçalo (1940), *Cancioneiro Minhoto*, Porto, Instituto para a Alta Cultura.
- SOBRAL, Cristina (2017), «Introdução. Uma leitura da *Crónica de D. João I*», em Fernão Lopes, *Crónica de Dom João I, Primeira Parte*, edição crítica e notas de Teresa Amado com a colaboração de Ariadne Nunes, Carlota Pimenta e Mário Costa, Lisboa, Centro de Estudos Comparatistas e Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 7-16.
- TEYSSIER, Paul (2001), *História da Língua Portuguesa*, Lisboa, Sá da Costa (*Histoire de la langue portugaise*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980; 1.ª tradução portuguesa de Celso Cunha, *História da Língua Portuguesa*, Lisboa, Sá da Costa, 1982).
- VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de (1980), *Estudos sobre o Romanceiro Peninsular. Romances Velhos em Portugal*, Porto, Lello (inicialmente publicados na *Cultura Española*, n.º 7 (1907), 767-803; n.º 8 (1907), 1021-1057; n.º 9 (1908), 93-132; n.º 10 (1908), 435-512; n.º 11 (1908), 717-758; n.º 14 (1909), 434-483; n.º 15 (1909), 697-732).
- VÁZQUEZ CUESTA, Pilar (1981), «O bilingüismo castelhano-português na época de Camões», em AAVV., *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. XVI, *Camões*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 807-827.
- VÁZQUEZ CUESTA, Pilar (1988), *A Língua e a Cultura Portuguesas no tempo dos Filipes*, Mem-Martins, Publicações Europa-América.

Discurso romancístico y fraseología histórica: creación individual y recreación colectiva

M.^a Teresa Echenique Elizondo

Universitat de València

Instituto Universitario «Seminario Menéndez Pidal», Universidad Complutense de Madrid

Teresa.Echenique@uv.es

1. La filología como marco de estudio para el romancero y la fraseología histórica

Las reflexiones de carácter programático contenidas en estas páginas buscan la confluencia de la atención dedicada a manifestaciones literarias de la comunidad de habla hispánica –los romances en este caso– con el análisis del proceso histórico que ha conducido a la formación de unidades fraseológicas del español¹. Su objetivo es mostrar que el estudio del discurso romancístico, por un lado, y de la fraseología histórica, por otro, configuran un espacio delimitado por dos vertientes que se encuentran en su vértice formando ángulo agudo. En el interior de esa pirámide, creación individual y recreación colectiva configuran un entramado solo

¹ Este trabajo completa reflexiones esbozadas con anterioridad (Echenique Elizondo, 2023a y 2023c), razón por la que las ideas centrales, que aquí reciben ampliación y refuerzo, se repiten en alguna medida, ya que forman parte de la argumentación nuclear, de la misma manera que la referencia a las citas de los maestros, algunas de sobra conocidas, no se pueden obviar.

resoluble mediante exégesis cualificada en el marco de estudio estrictamente filológico, poniendo unas veces el acento en lo lingüístico, otras en lo literario, otras, en fin, en lo histórico o, incluso, antropológico en sentido amplio, tal como caracteriza a la concepción integral de la filología. Continúa siendo, por ello, cita obligada para los estudiosos de la fraseología la tantas veces mencionada de Julio Casares en la que dibuja con acierto el carácter multidisciplinar del estudio: «Toda la psicología, toda la vida íntima y social, toda la historia no historiable de nuestros antepasados, ha ido dejando sus huellas en esas fórmulas elípticas, que se acuñaron para dejarlas en herencia a los que vinieran después» (Julio Casares, 1950: 20).

No resulta difícil extrapolar este pensamiento a las palabras esenciales que Menéndez Pidal publicó poco después al señalar con agudeza la importancia que para el Romancero entraña el estudio de la fraseología, ámbito que reúne componentes muy diversos de la tradición cultural hispánica. En un capítulo cuyo título reza justamente «Versos del romancero como elementos fraseológicos del lenguaje» señalaba Menéndez Pidal en 1953 que «toda la literatura española de los siglos áureos aparece sembrada de brotes romancescos» (Menéndez Pidal, 1968 [1953]: II, 185) y, en una formulación más extensa del mismo tenor, se lee en su obra póstuma:

Las obras de Cervantes, Góngora, Tirso o Quevedo, ofrecen muchos ejemplos de esta fraseología: en el *Quijote*, por ejemplo, hallamos el verso [...] del Conde Claros «*Media noche era por filo, los gallos querían cantar*», el de la Constancia «*Mis arreos son las armas, mi descanso el pelear*» [...] además, los romances tradicionales influyen de otro modo más directo en el lenguaje dramático, entrando sus versos a formar parte de la acción escénica. Esto ocurre por primera vez en la *Comedia de la muerte del rey don Sancho*, por Juan de la Cueva [...]. Después, Lope de Vega, Vélez de Guevara, Cubillo de Aragón con muchos otros poetas acogen los versos viejos en sus obras teatrales; comedias hay como las *Mocedades del Cid* por Guillén de Castro que son una antología de romances conocidos de todos (Menéndez Pidal, 2005: I, 952-953).

Este pensamiento refuerza el aserto formulado poco antes en el mismo texto: «Tan cantados y leídos por todos eran esos romances que sus versos se infiltraban en la fraseología corriente del idioma» (Menéndez Pidal, 2005: I, 951), lo que

se explica porque «en su creación y arreglo intervienen múltiples redactores pertenecientes a generaciones muy diversas, atentos a los recursos más espontáneos de la lengua» (Menéndez Pidal, 2005: I, 951).

Con posterioridad, Hugo O. Bizzarri ha ampliado considerablemente estas reflexiones señalando, por ejemplo, que el refrán *Mas vale fortuna en tierra que no bonanza en mar* está presente en la tradición moderna, pero «falta en la mayoría de los refraneros españoles» (Bizzarri, 2008: 415), y el hecho de que Correas lo incorpore sin decir que es un verso de romance es justamente «muestra de que estaba ya totalmente asimilado a la fraseología española» (Bizzarri, 2008: 415). Conviene destacar la conclusión a la que llega Bizzarri:

Lo más importante es advertir que este cruce en dos direcciones no es un efecto de la tradición moderna: se encontraba ya en la tradición antigua y, en el siglo XVI, cuando los versos de romances comenzaban a lexicalizarse, los refranes hacía ya siglos que habían entrado en contacto con ellos (Bizzarri, 2008: 430).

Rafael Lapesa (1964) escribió un trabajo, de gran relieve aún hoy, en el que buscaba desenmarañar el complejo proceso que se iba tejiendo en la tradición poética mediante el cual tenía lugar el paso de la oralidad a la escritura, o a la inversa según los casos. Dibujaba con ello el paralelismo existente entre los versos de la poesía épica y los romances, ámbitos propicios al mantenimiento de formas antiguas. Se expresaba así:

El duradero arraigo de los poemas en la tradición era importante manantial de arcaísmos. Vivían aferrados secularmente a la memoria de recitadores u oyentes, que [...] sólo en parte modernizaban su lenguaje: se conservaban, pues, multitud de rasgos propios de la época de composición, que a veces se perpetuaban en las creaciones posteriores. Usos desaparecidos desde siglos atrás en la lengua corriente se mantenían en la recitación de viejos poemas que seguían en boga; así podían pasar a las refundiciones de que esos poemas fueran objeto, e incluso contagiarse a poemas nuevos. El lenguaje épico es una cadena cuyos eslabones están forjados en épocas muy diversas. El arcaísmo se convierte en licencia poética del género o en fórmula estereotipada, y puede alcanzar una libertad de aplicación y un uso sistemático (Lapesa, 1964: 10).

Y, a través del método filológico, logró poner de manifiesto concomitancias que en absoluto son fruto del azar²:

No todos los arcaísmos proceden de los textos originales. A veces han sido introducidos más tarde: así los versos «que los moros de Moclín / corrido vos han la ribera, robado vos han el campo / y llevado vos han la presa», es lo más probable que en un principio dijeran «corrido os han» y «llevado os han»; junto a «robado vos han el campo»; según lo reclama la medida de los respectivos octosílabos; pero un recitador o copista de gusto arcaizante uniformó el vos con menoscabo de la métrica. La restauración artificial tuvo creciente fortuna a lo largo del siglo xvi, hasta dar origen a la *fabla* de tantos romances tardíos y tantas comedias de Lope y sus seguidores (Lapesa, 1964: 9)³.

Diego Catalán explicó con autoridad que los romances se aprenden de memoria, sin importar «el sentido», cuando afirmó que: «La transmisión oral desde el siglo xvi hasta hoy se ha realizado sin duda ninguna mediante un proceso de memorización del texto» (Catalán, 1997: 99), a lo que añadió:

El estudio comparativo, en el plano verbal, de las varias o múltiples manifestaciones de un romance nos evidencia [...] que los cantores no memorizan solamente la *intriga* y los elementos verbales más significativos, sino el poema entero, frase tras frase o, lo que es prácticamente lo mismo, verso a verso [...] [L]as construcciones sintácticas más complejas reaparecen, casi en su totalidad, en otras versiones hermanas, esto es, pertenecen a la específica tradición del romance en cuestión y no surgen de la improvisación verbal (Catalán, 1997: 165).

² En la correspondencia del Archivo Rafael Lapesa Melgar custodiado en la Biblioteca Valenciana con sede en San Miguel de los Reyes don Ramón menciona este trabajo en una carta escrita el 26 de julio de 1966 a máquina y firmada por su mano: «Querido Lapesa: Le pongo a Ud. este saludo de gratitud después de leer sus tiradas aparte. Todas ellas tratan asuntos de altura y de interés muy general. Leyéndolas he pasado horas muy deliciosas. El estudio que hace Ud. de la lengua épica era muy necesario, pues estaba muy descuidado. Ha hecho Ud. un buen servicio a nuestra historia lingüística». Sin duda esta carta está escrita, o al menos firmada, por Menéndez Pidal en la etapa de asombrosa recuperación –bien documentada– tras la trombosis cerebral que sufrió en 1965.

³ No está de más señalar que, mediante una consideración sistemática de las posibilidades que el análisis filológico permite aportar, la métrica, el ritmo y también la rima de los textos poéticos están contribuyendo al esclarecimiento de patrones fraseológicos en el ámbito denominado *fraseometría*, línea de investigación de carácter pionero abierta por Pla Colomer (2017), que en el presente volumen el mismo autor ha aplicado a romances de materia troyana.

Pues bien, otro tanto es lo que sucede en la fraseología: las unidades fraseológicas se aprenden en bloques ya hechos que, sin procesar su contenido, se repiten tras haber sufrido un proceso histórico de fraseologización, pues, ¿qué hablante es capaz de explicar el sentido literal de *hacer algo a la chita callando*, *hacer de tripas corazón* o *creer a pie-pies juntillas*, o de definir qué es una *mansalva*, un *bocajarro* o un *machamartillo*?

2. Confluencia de romancero y fraseología histórica en la actualidad

La confluencia de fraseología y romances merece ser rescatada a la luz de los estudios actuales sobre las secuencias fijas. Una concepción amplia de la fraseología incluye en su ámbito de estudio locuciones y enunciados fraseológicos concretados en refranes y citas históricas, pero descarta las colocaciones, y es este el enfoque que, a su vez, caracteriza a la fraseología histórica (Echenique Elizondo, 2021). En ella se estudian las unidades fraseológicas, consideradas hoy segmentos o piezas inmovilizadas que contienen elementos culturales y encierran en las fórmulas elípticas mencionadas por Casares retazos de la memoria social; reflejan, por lo tanto, estratos antiguos de una cosmovisión colectivamente asumida y esmaltada por hechos históricos que se consideran propios de la comunidad de hablantes, al tiempo que se van repitiendo de generación en generación con el dinamismo trasferido de manifestaciones literarias más primitivas. Rafael Lapesa lo expresó con palabras muy exactas:

La fraseología es una de las manifestaciones primitivas –y a la vez más perdurables– de la creación artística del lenguaje transmitida por vía oral. Actividad y producto intermedio entre lo meramente lingüístico y las formas elementales de la literatura tradicional, la fraseología presenta, como éstas, asombrosa continuidad en medio de su incesante renovación: son muchas las locuciones que se perpetúan con fluidez formal y aparición escrita ininterrumpida desde la Edad Media o el siglo xvi hasta ahora. Pero también hay casos de perduración en estado latente (Lapesa, 1992 [1981]: 85).

Al lado de la idiomatidad, está generalmente admitido que es característica relevante de las unidades fraseológicas la fijación, entendida como la propiedad que tienen ciertas expresiones de ser reproducidas en el hablar como combinaciones previamente hechas, esto es, lexicalizadas, si bien con márgenes de variación que

abarcen un amplio abanico, pues en ocasiones presentan fijeza total (*a la chita callando*), en tanto otras veces se mueven con mayor margen de modificación (están aceptadas hoy en el diccionario académico las variantes *a la rastra* – *a rastra* – *a rastras* – *en rastra*, por ejemplo), de manera que la escala de restricción combinatoria presenta grados muy diversos según los casos, sin perder por ello su carácter fraseologizado. Además de hacer referencia a campos universales como las partes del cuerpo (*venir a mano*, *traer de cabeza...*), situación en el espacio (*caérsele a uno el alma a los pies*) e incluso manifestar en ocasiones pensamientos de orden general (*matar dos pájaros de un tiro*, *no dar puntada sin hilo...*), están muchas veces teñidos de elementos que pertenecen inequívocamente al ámbito cultural de una lengua determinada (*el que fue a Sevilla perdió su silla*, *estar entre Pinto y Valdemoro*, *salir de Guatemala para entrar en Guatepeor...*). Es así como se han acuñado refranes del tipo *Zamora no se ganó en una hora*; *a uso de Toledo*, *que pierde la dama y paga el caballero*, o unidades fraseológicas como *salir de Lodazales para entrar en Cenagales*, *el que fue a Sevilla perdió su silla - el que fue a Padrón perdió el sillón - el que fue a Quito perdió el banquito...*, donde la rima juega un papel sustancial en tanto manifestación espontánea de la fijación colectiva.

Por otra parte, de la misma manera que unidades fraseológicas con topónimos (*salir de Lagunas para entrar en Mojadas*, *armar la de Troya*, *estar entre Pisco y Nazca*, *estar en la luna de Valencia*) o con nombres propios (*díjolo Blas*, *punto redondo*; *en - del tiempo de Maricastaña*; *como el rey Palomo*, *yo me lo guiso*, *yo me lo como*)⁴ han ido creando variantes en nuevos espacios de la misma lengua manteniendo su mismidad a pesar de la variación léxica (*el que fue a Villeta perdió la silleta*, *el que fue Olancho perdió su rancho*)⁵, el corpus poético de romances vive también en variantes, lo que no impide que sea «siempre textualmente nuevo y siempre fiel a sí mismo» (Di Stefano, 2010: 9).

Podría incluso llegar a decirse que el carácter literario «primitivo» de las unidades fraseológicas del que habla Lapesa ha ido ascendiendo en los romances hasta

⁴ Trabajo modélico sobre esta cuestión es el de Batista Rodríguez y García Padrón (2018).

⁵ Dejando ahora a un lado si las variantes diatópicas de una misma unidad fraseológica han tenido su origen en uno u otro lado del océano, como sucede con *Quedarse - estar a la luna de Paita* y *Estar - seguir en la luna de Valencia*, como ha apuntado Arrizabalaga Lizarraga (2015) justamente mediante un fino análisis filológico al mostrar que puede haber poligénesis en su formación y no dependencia, no puede negarse que actúan en el mismo marco cultural.

alcanzar cotas de elaboración creadora más elevadas sin por ello desprenderse de su carácter popular, y es muy probable que este apego a lo popular haya ido en menoscabo de su consideración como objeto de estudio literario propiamente dicho. De hecho, la atención a los romances ha tardado en ser reconocida como tal en el ámbito del estudio literario, quizá porque:

Los estudios sobre el romancero constituyen una especialidad prácticamente autónoma en la tradición filológica española [...] [L]a complejidad y naturaleza de los problemas involucrados, donde la tradición oral moderna ocupa una posición preeminente, los aleja del punto de vista y de las metodologías habituales de la Filología y de la Historia de la Literatura (Beltran, 2016: 1).

Tanto en el Romancero como en la fraseología histórica, que precisamente por ello recibe ese calificativo, no es fácil determinar el punto de partida de la transmisión, esto es, si es anterior la oralidad o el texto escrito. Lo único cierto es que, una vez escriturado, el texto oral queda fijado a su transmisión por vía escrita (ya sea manuscrita o impresa), que, en el caso de los romances, ha llegado hasta nosotros por amanuenses e impresores de los siglos XVI y XVII (Beltran, 2016) y, en el caso de las unidades fraseológicas, por vía de diccionarios, gramáticas o textos de carácter en gran medida codificador, además de los testimonios escritos en general, que en ocasiones permiten remontarse muy atrás en el tiempo con verdadero asombro por la trayectoria seguida (Echenique Elizondo, 2021b: 272-273). Cómo no admirarse al comprobar que la locución adverbial *por fas o por nefas* remite a Erasmo, circunstancia desconocida por quienes hoy la siguen empleando sin que por ello haya perdido su fuerza comunicativa e incluso se haya incrementado significativamente con nuevos sentidos, locución que, a su vez, tiene como antecedente la *Georgica* I de Virgilio. Claro que, entiéndase bien, ambos son antecedentes escritos, pues no es fácil determinar si los textos escritos eran o no a su vez, y, en caso afirmativo, en qué medida, deudores de la oralidad, ya que, como se repite incesantemente, el cruce de oralidad y escritura en la fraseología y en el romancero es una constante histórica.

Conviene recordar a este respecto palabras de Luis Michelena, quien, al hablar de la literatura oral vasca, afirmaba:

cuando se trata de la interpretación de textos escritos, la tradición oral puede suministrar materiales valiosos, por mucho que esto sorprenda al no iniciado y al mismo iniciado. Sabiendo todo lo que se sabe acerca de la fragilidad de la memoria

popular, no puede en efecto menos de resultar extraño que haya conservado a veces con tanta tenacidad algunos ecos de palabras, aunque inconexas y fragmentarias casi siempre, de siglos muy lejanos (Michelena, 2011 [1966]: XI, 10).

Y concluía su lúcido artículo, que lleva el significativo título de *Tradición viva y letra muerta*, con palabras que pueden ser hoy iluminadoras: «[...] no hay razón válida para oponer tradición oral a tradición escrita como términos opuestos entre sí. Todo hace pensar, por el contrario, que se complementan mutuamente» (Michelena, 2011 [1966]: XI, 26). Se puede añadir a ello que la concreción de la forma en que se complementan es cuestión solo susceptible de ser dilucidada a través del estudio filológico.

3. Obra individual y recreación colectiva

La trascendencia cultural de las paremias se ha destacado en innumerables ocasiones (sirva como ejemplo Sevilla Muñoz y Ortiz de Urbina, 2002) y se ha llegado, incluso, a afirmar de la fraseología que «quizá sea el campo de la lengua más influido por la cultura» (Pato, 2018: 131), de manera tal que el vínculo de ese ámbito con el universo particular de cada lengua conduce a sus hablantes a considerarlas parte de su identidad.

¿Qué otra cosa es el Romancero sino, aplicado al ámbito literario, trasunto cultural de todo ello al universo literario de fuerte arraigo popular?

La idea que preside estas reflexiones es que ambos campos terminan finalmente convergiendo en su vértice: romances y unidades fraseológicas parten por lo general de autor desconocido (salvo casos en que se constate lo contrario), cuya creación termina convirtiéndose en patrimonio de los hablantes de una comunidad lingüística. Vuelvo a incidir ahora en estas cuestiones, esbozadas en dos trabajos recientes (Echenique Elizondo, 2023a y 2023c), con nuevas reflexiones destinadas a seguir apoyando y reforzar con ello su estudio conjunto.

Dice Pato:

Por lo que respecta a su uso histórico, la documentación de numerosos EF [enunciados fraseológicos] con topónimo en la fraseología diacrónica muestra

que estos EF eran empleados y conocidos desde antiguo. La recopilación de Núñez (1555) ofrece, entre otros, este ejemplo: «No se ganó *Zamora* en una hora» (Pato, 2018: 138).

Añadamos que la rima favorece la formulación feliz del refrán y actúa como factor de retención, como sucede en tantas ocasiones (*Sevilla-silla* y toda la recreación posterior: *Quito-banquito*, *Olancho-rancho*, etcétera), como se ha dicho antes. Por otra parte, no pueden obviarse en este refrán los ecos de los romances dedicados a Zamora «la bien cercada», en feliz encuentro de los dos ámbitos aquí tratados.

La idea central de estas páginas quiere incidir en el hecho, asombroso en sí mismo, mediante el cual una obra individual por lo general indeterminada en el tiempo termine convertida en creación colectiva, circunstancia en la que romancero y fraseología quedan anudados: una creación particular se convierte en expresión «hecha» de la colectividad, que la transmite y reproduce indefinidamente con mayor o menor grado de fijación y libertad. Es general aceptar que la repetición conduce a la fijación en la fraseología (Elvira, 2007: 111), de la misma manera que la repetición de los romances conduce a su fijación y la invariante del sentido se activa en cada caso particular de acto comunicativo; su transmisión es solo posible por la palabra en cualquiera de sus formas, tanto entre sujetos integrantes de una misma generación como en su paso a épocas ulteriores con la carga social que conlleva la naturaleza comunicativa del pensamiento (Miclău, 1970: 90).

Menéndez Pidal entrevió ya el paralelismo que aquí se defiende, como se ha mencionado más arriba. Por su parte, como continuador de las tareas académicas de Julio Casares, Rafael Lapesa llegó a caracterizar los elementos fraseológicos de la lengua como «ramificaciones de un tronco existente desde muy atrás», cerrando su recorrido conceptual con estas palabras: «Tradición oral, vida en variantes, estado latente; las doctrinas y métodos de Menéndez Pidal pueden iluminar de manera decisiva el estudio de la fraseología» (Lapesa, 1992 [1981]: 86). He aquí una nueva muestra de paralelismo entre ambos campos. A su vez, Diego Catalán quiso aplicar al estudio del romancero pautas lingüísticas y abrió el camino al análisis pragmático: con demostrada competencia en el campo lingüístico y en el literario, presentó una perspectiva avanzada en su *Arte poética del Romancero oral* (I, 1997; II, 1998), aportando novedades paralelas a las que iban surgiendo en el campo de la pragmática entonces ya pujante y la recreación del «Discurso», pero no pudo aplicarlas

a la fraseología, que no se había desarrollado entonces como disciplina histórica. Algunos trabajos han seguido este camino ya transitado en su día por Rafael Lapesa (1964) cuando se refirió a la conservación de arcaísmos en las manifestaciones formularias de los romances; así, Flor Salazar (1998) ha hablado de «contaminación o fórmula en los romances» en un trabajo de sumo interés que recoge la idea de invariante del sentido ya mencionada, esbozada para el romancero por Catalán un año antes, anticipando valores de carácter pragmático:

la lexicalización es un proceso que se inicia dentro del discurso particular del romance en que nacen como *fórmulas propias* y que concluye cuando su continuada repetición por efecto de la lexicalización (con variaciones expresivas de texto a texto, pero manteniendo siempre invariante su función semántica), las convierte en unidades de sentido capaces de funcionar fuera del contexto temático para el que fueron creadas (Salazar, 1998: 333).

De este modo, la atención fraseológica volcada sobre el corpus poético de romances podría llegar a ser una línea de investigación fructífera, y es importante subrayar que este enfoque necesitaría nutrirse tanto del conocimiento procedente de la vertiente literaria como de la actualización teórica en el terreno lingüístico.

Diego Catalán aportó una de las vías para su estudio:

La espléndida colección de romances tradicionales que atesora el Archivo Menéndez Pidal [...] permite estudiar cada romance en sus múltiples realizaciones ocasionales (distantes en el espacio y en el tiempo) y observar de cerca el fenómeno de la variación con una riqueza de datos inigualable en cualquier otro género de tradición oral. De ahí que consideremos el romancero como el *corpus* natural ideal para un estudio modélico de las estructuras abiertas y para intentar describir el mecanismo reproductor mediante el cual se crean un sinnúmero de objetos semióticos efímeros a partir de unas estructuras virtuales, de unos arquetipos tradicionales (Catalán, 1997: 164).

Aunque Catalán no habló de unidades fraseológicas, sí mencionó, por ejemplo, las fórmulas de instauración de un escenario (Catalán, 1997: 146-147), que contienen una función retórica de apertura: «*A la salida de un monte*», «*En el medio del camino*», «*En medio de la escalera*», «*A la cimera de un roble*» o de expresiones formularias con variantes en un mismo romance, como en el caso del romance

de *Don Manuel* «*de prisa* pide el vestido / *de pronto* pidió el vestido / *por aprisa* que lo pide, más aprisa»... (Catalán, 1997: 100).

De la misma manera que la capacidad significativa de las unidades fraseológicas persiste en su transmisión a larga distancia, pues remite a realidades de épocas pasadas que hunden sus raíces en hechos históricamente conocidos que, en buena medida, son desconocidos para la mayoría de los hablantes sin que por ello pierdan vigor comunicativo (*tomar las de Villadiego; En Salamanca, más vale el maravedí que la blanca; no tener dos dedos de frente; ir por lana y volver trasquilado; tomar el rábano por las hojas; no saber de la misa a la media, París bien vale una misa, Vísteme despacio, que tengo prisa*), a quien trae a colación versos como *Nunca fuera caballero de damas tan bien servido* (sin conocer muchas veces su continuación como *fuera Lanzarote cuando de Bretaña vino*) o *helo, helo por do viene* (octosílabo que puede ser incipit para *el infante vengador* o *el moro por la calzada*) o *Poderoso caballero es Don Dinero*, no le preocupa su origen; su interés se dirige a la función comunicativa que su enunciación le permite establecer gracias a esa capacidad significativa que se transmite a larga distancia y se repite en la forma dada, que puede tener más o menos variantes según los casos y las características del proceso de fijación.

¿Puede haber mayor paralelismo entre la fraseología en su dimensión diacrónica y los romances?

Continuando por la senda trazada en torno a las posibilidades que el estudio anudado de romancero y fraseología histórica puede aportar a la filología, añadamos que no es difícil ver paralelismo entre esta caracterización de la fraseología y las manifestaciones orales hoy conservadas en el romancero tradicional moderno, por un lado, y la forma, por otro, en la que Vicenç Beltran (2016), continuando la senda marcada por Ramón Menéndez Pidal y Diego Catalán, al tiempo que reconociendo expresamente la deuda contraída con autores como Giuseppe Di Stefano y otros, ha ayudado a concretar el modo mediante el cual los romances viejos que en su momento iban emergiendo en pliegos, en cancioneros de romances y en las primeras silvas, se fueron incorporando estructuralmente al género poético en interacción con los romances trovadorescos o, algo más tarde, con los eruditos. Así como la mirada contrastiva, unida a la reconstrucción interna, permite a la fraseología histórica comparar variantes del mismo constructo y analizar sus relaciones semánticas con otras combinaciones, estableciendo la secuencia

cronológica y espacial en su proceso constitutivo, se obtienen igualmente conclusiones de índole lingüística, y también literaria, al aplicar el método filológico a la fraseología contenida en el romancero, estableciendo las ramificaciones «de ese tronco común existente desde muy atrás», según la reveladora formulación de Rafael Lapesa ya mencionada, y que, tras desgajarse de él, han ido conformando sus características específicas, de forma tal que: «[...] el esmerado trabajo de la tradición logra el magno estilo impersonal de la colectividad personificada» (Menéndez Pidal, 1968 [1953]: I, 62). Ese estilo es, sin duda, el que al mismo tiempo impregna el mundo fraseológico, además del romancero tradicional y también (aunque, eso sí, en otra magnitud) el nuevo, como he recordado otras veces.

4. Temporalidad única

Diego Catalán, contrastando la dimensión temporal contenida en las versiones de romances del siglo XX y sus antecedentes conocidos del siglo XVI, se preguntaba si son las narraciones romancísticas que hoy se cantan poemas del siglo XX o son más bien poemas medievales o renacentistas, pues no puede negarse la existencia de continuidad textual entre ellos. Los versos viejos que han dejado huellas de su estructura verbal en la tradición moderna representan, al fin y al cabo, un alto porcentaje del que tenía el romance publicado en el siglo XVI (Catalán, 1997: 99). La respuesta a este nuevo paralelismo entre romancero y fraseología histórica fue ya expresada en su día por Rafael Lapesa:

la fraseología presenta [...] asombrosa continuidad en medio de su incesante renovación: son muchas las locuciones que se perpetúan con fluidez formal y aparición escrita ininterrumpida desde la Edad Media o el siglo XVI hasta ahora. Pero también hay casos de perduración en estado latente (Lapesa, 1992 [1981]: 85).

El romance tradicional es un sistema abierto (Catalán, 1997: 165), al igual que lo son también las unidades fraseológicas. En ambos ámbitos, además de establecer una ligazón esencial con los siglos anteriores, como queda recogido en la lexicografía histórica, es decir, en su registro fraseográfico. Hay igualmente apertura en su capacidad de recreación, tal como se ha mencionado ya. Se podría dar cima a este razonamiento con palabras, esenciales, de Di Stefano: «Es un lenguaje [el del romancero] que amalgama exigencias métricas y niveles temporales del relato dentro

de micro (o macro) formaciones estereotipadas, que estabilizan tensiones y distorsiones normativas, a veces con efectos poéticos no sabemos cuánto deliberados» (Di Stefano, 2010: 35).

Se puede afirmar, por lo tanto, que sí hay una cronología en el romancero, si bien tiene matices particulares, ya que puede decirse que en los romances «está vigente una especie de temporalidad sustancial única» (Di Stefano, 2010: 9), idea que necesitaría un análisis detallado por la profundidad que plantea, y que es paralela a la aseveración formulada por Menéndez Pidal sobre los romances publicada de forma póstuma en 2005 muchos años después de su muerte: «[en los romances] El pensamiento se cierne entre el presente y los matices del pasado, recibiendo poética vaguedad con esta esfumación intemporal del discurso» (Menéndez Pidal, 2005: 192). De ahí la falta de correspondencia en los tiempos verbales de los romances espléndidamente analizada a través de la filología por Lapesa en su ya mencionado trabajo sobre cantares de gesta y romances.

5. Algunas consideraciones sobre el discurso romancístico de materia troyana

Buscando la investigación conjunta de fraseología histórica y estudio del romancero, dirigir la mirada al corpus de romances de materia troyana aplicando a ellos los principios de la fraseología histórica española tal como se ha venido configurando en los últimos veinte años puede ser un buen comienzo.

En los romances de materia troyana, junto a unidades fraseológicas habituales en versos romancísticos como *en medio de un monte*, *en medio de todo un campo*, *cabo de poca pieça*, *a maravilla*, *decir de grado*, *poner en sagrado*, ejemplos todos en este caso del *Romancero historiado* (Alcalá, 1582), hay otras específicas o más propias de los romances de materia troyana, tales como *tomar por armas*, *en un barco a remo y vela tendida*, *yr de rota y de huida*, que en el presente volumen estudian Francisco P. Pla y Santiago Vicente. Su análisis, además de contribuir al estudio fraseológico en sí mismo, va más lejos, pues ambos trabajos abren el camino para que la mirada a la codificación fraseológica sirva como herramienta para dilucidar cuestiones textuales. Aplican con ello, a los romances de materia troyana en la Edad Media hispánica, el método seguido y las conclusiones obtenidas en su día del estudio fraseológico de los campos *amor y milicia* (Pla Colomer y Vicente Llavata, 2020)

como instrumento crítico para decidir sobre las líneas genéticas de relación intertextual⁶ de obras que ejercieron gran influencia en las letras hispánicas, ampliando con ello a este nuevo campo el estudio contrastivo realizado con anterioridad. Esta nueva senda permite mostrar, con carácter todavía provisional, la impronta ejercida por los textos iberorrománicos derivados del *Roman de Troie* en la configuración de los romances del ciclo troyano conservados en los romanceros del siglo XVI; a saber, el *Cancionero de romances* de Martín Nucio⁷, las *Silvas de varios romances* de Esteban de Nágera, y las *Rosas* de Joan Timoneda, entre otros⁸ a través del contraste entre la tradición textual en prosa y la tradición poética del romancero, así como la impronta en la codificación contenida en el *Romancero historiado* (Alcalá, 1582) mediante el análisis del grado de convergencia o de falta de continuidad estilística en la fraseología y la «trazabilidad textual de combinaciones locucionales» conformada en torno a nociones nucleares como la fortaleza, la unanimidad o la acción guerrera⁹.

Como nota de curiosidad, destaco, a mi vez, en el *Romancero historiado* (Alcalá 1582, *Quarto Romance Troyano*: 83) la unidad fraseológica *tocar al arma*:

*Passados ya muchos días
Que auén por la mar gastado
yendo contentos y alegres
y el rey muy regozijado,
en la real capitana
al arma, al arma han tocado*¹⁰.
*ya se aperciben apriessa,
ya todos andan turbados...*

⁶ Tal como expone Vicente Llavata en «El ciclo troyano en el *Romancero historiado* (Alcalá, 1582): herencia e innovación en su codificación fraseológica», páginas 100-101 del presente volumen.

⁷ No es ocioso señalar ahora que ya Bizzarri tomó el *Cancionero de romances* de Martín Nucio «como atalaya para observar la relación entre refranes y romances» (Bizzarri, 2008: 429) advirtiendo la presencia de refranes en romances ya en el siglo XIV, dos siglos antes que el proceso inverso: «Tal vez el romancero debió esperar a convertirse en una verdadera moda para que se produjera la lexicalización de versos de romances» (Bizzarri, 2008: 429).

⁸ Pla Colomer, «Los romances de materia troyana: variación y pervivencia de un modelo fraseológico», páginas 59-86 en este mismo volumen.

⁹ Todo lo cual menciona Vicente Llavata en el artículo citado, página 106.

¹⁰ En la página 86 se lee también: «[...] *dio voces, al arma, al arma: que son baxeles Troyanos* [...]».

Dice el *DLE* que la voz *alarma* procede del it. *allarme*, y este del ant. *all'arme* 'a las armas'¹¹, pero no hace falta recurrir al italianismo, pues lo tenemos aquí en castellano antiguo como locución verbal *tocar al arma*, sin haber llegado aún a su univervación actual *alarma*. El *CORDE* registra numerosos ejemplos de *tocar al arma* – *tocar alarma dar al arma* – *dar alarma* desde el siglo XV, muchos de ellos en romances y no parece haber duda en los numerosos ejemplos registrados en *CORDE* que la locución *tocar al arma* está en el origen de la voz *alarma*, seguramente ayudada por su fusión en el recitado y, con mayor refuerzo aún, a la hora de ser cantada.

Durante un tiempo convivieron la separación y la soldadura gráfica y después se mezclan con y sin separación, lo que probablemente es reflejo de la mayor o menor lexicalización de la unidad y la subsiguiente pérdida de referencia por gramaticalización¹². Es un magnífico ejemplo del «espacio en blanco» en la escritura (Martínez Alcalde, 2018), pues, con la fusión, *alarma* pierde su condición originaria de unidad fraseológica (salvo como locución verbal *dar alarma* y *tocar alarma*, que siguen manteniendo el carácter poliléxico). Cabría estudiar esta unidad fraseológica en relación con la música, cuestión que Vicenç Beltran ha cultivado de forma relevante con carácter filológico.

Recordemos, como último apunte final a este apartado, la afirmación de Menéndez Pidal vertida en el tomo I de su póstuma *Historia de la lengua española*: «A la vieja frase pronominal indefinida *moros y cristianos*, significando 'todo ser viviente, unos y otros', reemplaza ahora [entre 1480 y 1550] la frase equivalente *tirios y troyanos*, tomada de la Eneida; *Tyrri Troesque...*» (Menéndez Pidal, 2005: 857), y añade: «También de Virgilio procede la frase *Aquí fue Troya*, registrada por Covarrubias» (Menéndez Pidal, 2005: 858). Tras cuanto se acaba de decir parece igualmente lógico

¹¹ En consulta de fecha: 06-11-2023.

¹² Sirva ahora como muestra este ejemplo que combina ambas locuciones «y determinaron de descubrirse, y *dar alarma*, mandando *tocar al arma* con las tronpetas» (1491-1516 Alonso de Santa Cruz, *Crónica de los Reyes Católicos*, *apud* *CORDE*, en fecha de consulta: 06-11-2023), en que puede pensarse que el autor del escrito quería poner de relieve algún tipo de diferencia en ambas locuciones. Digamos, en todo caso, lo que no deja de ser significativo, que no se registra en *CORDE* ningún caso anterior a 1500 de las cuatro posibilidades documentadas con posterioridad: *tocar al arma* - *tocar alarma*, *dar al arma* - *dar alarma*. Por otra parte, la primera inserción lexicográfica de la voz *alarma* no aparece hasta el *Diccionario* de la Real Academia Española de 1726 (*apud* *NTLE*: fecha de consulta: 06-11-2023).

pensar, sin necesidad de recurrir a Virgilio o como complemento a su recuerdo, que la materia de Troya y los textos medievales de gran difusión pudieron haber tenido parte importante en la motivación fraseológica originaria dando lugar, una vez más, a una nueva conjunción de oralidad y escritura.

6. Recapitulación general

La fraseología ayudaría a poner orden en la diversidad geográfica social y extensión temporal contenidas en el romancero, de modo similar a como, en el reverso de la moneda, los romances ayudan a seguir el rastro de determinadas unidades fraseológicas, su contextualización o sus valores pragmáticos.

Como apoyo final a la confluencia que se ha querido dibujar en estas reflexiones entre fraseología y romances, recordaré palabras luminosas de Di Stefano:

Según Leo Spitzer, en el *romancero* domina la representación de un debate, o sea, una estructura dialéctica que encara situaciones, puntos de vista, palabras. Hay textos que son solamente diálogos, o más bien una contienda y en un corto espacio agotan su relato [...] en otros, preceden al debate unos pocos vv. en discurso indirecto. En todo caso, el *r.* [romance] da al oyente la información indispensable para entender las razones de un contraste que es el momento sobresaliente y casi siempre conclusivo de una historia: informa de una premisa («Mandó el rey prender Vergilios», «Ferido está don Tristán»), dentro de un monólogo («Quéxome de vos, el rey») o —con más frecuencia— a lo largo del diálogo (Di Stefano, 2010: 26-27).

Está todo por hacer en una actualización renovada del estudio de la fraseología en el romancero. Este «debate» o «estructura dialéctica» puede dar mucho juego poniéndolo en relación con factores pragmáticos que están teniendo amplio desarrollo en los estudios lingüísticos de nuestros días.

Carlos Arrizabalaga ha destacado «testimonios muy esclarecedores del valor pragmático de las UF españolas» en el teatro del Siglo de Oro (Arrizabalaga Lizarraga, 2015: 118) y Julia Sevilla y Carlos Alberto Crida han señalado que las paremias se caracterizan, entre otras notas, por «su potencial “pragmaticidad”, o sea que el usuario según la circunstancia comunicativa puede otorgar a la paremia

un significado situacional», por lo que tienen en cuenta el criterio pragmático a la hora de clasificar las paremias (Crida Álvarez y Sevilla Muñoz, 2013: 107-108).

Por otra parte, si los estudiosos de la literatura han sacado cumplidas consecuencias cronológicas a partir de las variantes léxicas contenidas en los romances, como en el caso estudiado por Cleofé Tato (2010) para *Muerto yaze Duandarte*, igualmente la fraseología contenida en el romancero, juntamente con sus variantes, puede aportar elementos para su ordenación cronológica, espacial o social. Además, los consabidos juegos desautomatizadores por los que el hablante se libera del automatismo interpretativo permiten gran rendimiento estilístico: su paralelo en el romancero estaría representado por la abundancia de contrafacturas, como he señalado ya en otra ocasión (Echenique Elizondo 2023c: 42-43).

Pues bien, ahora que el estudio de romances muestra su interés y vigor tras una etapa de cierto oscurecimiento y teniendo en cuenta el crecimiento asombroso que la fraseología histórica ha experimentado en las dos últimas décadas, sería el momento de actualizar conocimientos y terminología aplicados a este tronco común de la filología. Tanto en los romances como en las unidades fraseológicas se constata la transmisión de un pensamiento formulado en palabras que quedan fijadas formalmente, sea su origen oral o escrito, y que se expanden en el tiempo al y por el conjunto de miembros de una colectividad, de tal modo que, y este es el centro de la cuestión, en ambos dominios filológicos «[se] usa una fraseología y unos procedimientos estilísticos que, asimilados por toda la comunidad de poetas y oyentes, contribuye a transformar la obra individual en creación colectiva» (Rafael Lapesa, 1964: 24).

Bibliografía

- ARRIZABALAGA LIZARRAGA, Carlos (2015), «Fraseología patrimonial hispanoamericana. El caso de “quedarse a la luna de Paita”», *Paremia*, n.º 24, 111-124.
- BATISTA RODRÍGUEZ, José Juan y Dolores del Pino GARCÍA PADRÓN (2018), «Nombres propios en fraseologismos de Góngora y Quevedo: función semántica e idiomatidad», en M.ª Teresa Echenique Elizondo, Angela Schrott y Francisco P. Pla Colomer (eds.), *Cómo se «hacen» las unidades fraseológicas: continuidad y renovación en la diacronía del espacio castellano*, Bern, Peter Lang, 71-109 (Studia Romanica).
- BELTRAN, Vicenç (2016), *El romancero: de la oralidad al canon*, Kassel, Reichenberger.

BIZZARRI, Hugo Óscar (2008), «Refranes y romances: un camino en dos direcciones», *Bulletin Hispanique*, tomo 110, n.º 2, 407-430 (las citas corresponden a la versión electrónica disponible en <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.743>).

CASARES, Julio (1950), *Introducción a la lexicografía moderna*, Madrid, CSIC.

CATALÁN, Diego (1970), *Por campos del romancero. Estudios sobre la tradición oral moderna*, Madrid, Gredos.

CATALÁN, Diego (con la colaboración de J. Antonio CID, Beatriz MARISCAL, Flor SALAZAR, Ana VALENCIANO y Sandra ROBERTSON) (1984), *Catálogo General del Romancero. Teoría general y metodología del Romancero pan-hispánico, Catálogo general descriptivo*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid - Instituto Interuniversitario Seminario Menéndez Pidal.

CATALÁN, Diego (1997), *Arte poética del romancero oral. Parte 1.ª: los textos abiertos a la creación colectiva*, Madrid, Siglo Veintiuno - Fundación Ramón Menéndez Pidal.

CATALÁN, Diego (1998), *Arte poética del romancero oral. Parte 2.ª: memoria, invención, artificio*, Madrid, Siglo Veintiuno - Fundación Ramón Menéndez Pidal.

DI STEFANO, Giuseppe (1993), *Romancero*, Madrid, Taurus.

DI STEFANO, Giuseppe (2010), *Romancero (edición, introducción y notas)*, Madrid, Castalia.

ECHENIQUE ELIZONDO, M.ª Teresa (2021), *Principios de fraseología histórica española*, Madrid, Instituto Universitario «Seminario Menéndez Pidal» (colección Ars Maiorum), disponible en <<https://www.ucm.es/smenendezpidal/publicaciones>>, consultado el 25/07/2022.

ECHENIQUE ELIZONDO, M.ª Teresa (2023a), «Fraseología y Romancero: una mirada renovada», *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, n.º 46, 29-47.

ECHENIQUE ELIZONDO, M.ª Teresa (2023b), «Unidades fraseológicas/Phraseological units», en Steven Dworkin, Gloria Clavería Nadal y Álvaro Octavio de Toledo (eds.), *Manual de Lingüística Histórica del español / The Routledge Handbook of Spanish Historical Linguistics*, London, Routledge.

ECHENIQUE ELIZONDO, M.ª Teresa (2023c), «Fraseología histórica y Romancero: nuevas reflexiones al hilo de una investigación paralela», *Paremia*, n.º 33, 35-47.

ELVIRA, Javier (2007), «Algo más que palabras: uso y significado en las locuciones del español», *Verba Hispanica*, vol. 15, n.º 2, 109-125.

GARCÍA PADRÓN, Dolores del Pino y José Juan BATISTA RODRÍGUEZ (2016), «Compilación, desautomatización y desarticulación fraseológica en Quevedo», en M.ª Teresa Echenique Elizondo, M.ª José Martínez Alcalde, Juan Pedro Sánchez Méndez y Francisco P. Pla

- Colomer (eds.), *Fraseología española: diacronía y codificación*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 111-131 (Anejos de la *Revista de Filología Española*, vol. 104).
- LAPESA MELGAR, Rafael (1964), «La lengua de la poesía épica en los cantares de gesta y en el Romancero viejo», *Anuario de Letras*, vol. 4, 5-24.
- LAPESA MELGAR, Rafael (1992 [1981]), «Alma y ánimo en el *Diccionario Histórico de la Lengua Española*», en Juan R. Lodares (ed.), *Léxico e Historia. II. Diccionarios*, Madrid, Istmo, 79-86.
- MARTÍNEZ ALCALDE, M.^a José (2018), «Unidad fraseológica, diacronía y escritura: reflexiones sobre un espacio en blanco», en M.^a Teresa Echenique Elizondo, Angela Schrott y Francisco Pedro Pla Colomer (eds.), *Cómo se «hacen» las unidades fraseológicas: continuidad y renovación en la diacronía del espacio castellano*, Bern, Peter Lang, 275-294 (Studia Romanica).
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1968 [1953]), «Versos del romancero como elementos fraseológicos del lenguaje», en *Romancero hispánico (Hispano-portugués, Americano y Sefardí). Teoría e historia*, vol. 2, Madrid, Espasa-Calpe, 184-189.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (2005), *Historia de la lengua española*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal - Real Academia Española.
- MICHELENA, Luis (2011), *Obras Completas*, Joseba A. Lakarra e Iñigo Ruiz Arzalluz (eds.), San Sebastián - Vitoria, Diputación Foral de Gipuzkoa - Universidad del País Vasco, Seminario de Filología Vasca 'Julio de Urquijo'. Anejos LIV-LXVIII. XV tomos.
- MICLĂU, Paul (1970), *Le signe linguistique*, Paris, Klincksieck.
- PATO, Enrique (2018), «Sobre el estudio de la toponimia en los enunciados fraseológicos: de *Villadiego* a *Potosí* (sin pasar por *las Batuecas*)», en M.^a Teresa Echenique Elizondo, Angela Schrott y Francisco P. Pla Colomer (eds.), *Cómo se «hacen» las unidades fraseológicas: continuidad y renovación en la diacronía del espacio castellano*, Bern, Peter Lang, 131-156 (Studia Romanica).
- PLA COLOMER, Francisco P. (2017), «Fundamentos para una fraseometría histórica del español», *Rhythmica*, n.º 15, 87-112.
- PLA COLOMER, Francisco P. y Santiago VICENTE LLAVATA (2020), *La materia de Troya en la Edad Media hispánica: historia textual y codificación fraseológica*, Madrid - Frankfurt, Iberomerica - Vervuert.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, [CORDE] *Corpus diacrónico del español*, disponible en <<http://corpus.rae.es/cordenet.html>>, consultado el 25/07/2022.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA Y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2018), [DLE] *Diccionario de la lengua española*, Madrid, RAE, disponible en <<https://dle.rae.es>>, consultado el 06-11-2023.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, [NTLLE] *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española*, disponible en <<https://apps2.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtllle>>, consultado el 06-11-2023.

SALAZAR, Flor (1998), «Contaminación o fórmula: un falso problema en el Romancero tradicional», en Diego Catalán *et alii* (eds.), *De balada y lírica, 1, 3er Coloquio Internacional del Romancero*, Madrid, Universidad Complutense - Seminario Menéndez Pidal, 323-343.

SEVILLA MUÑOZ, Julia y Jesús ORTIZ DE URBINA (2002), *Pocas palabras bastan. Vida e interculturalidad del refrán*, Salamanca, Centro de Cultura Tradicional - Diputación de Salamanca.

SEVILLA MUÑOZ, Julia y Alberto CRIDA ÁLVAREZ (2013), «Las paremias y su clasificación», *Paremia*, n.º 22, 105-114.

TATO, Cleofé (2010), «Una nueva y fragmentaria versión del romance "Muerto yaze Durandarte" en una *probatio calami*», *Revista de Filología Española*, vol. 90, n.º 2, 279-302.

Los romances de materia troyana: variación y pervivencia de un modelo fraseológico¹

Francisco Pedro Pla Colomer

Universidad de Jaén

fppla@ujaen.es

1. De las traducciones peninsulares medievales al canon del romancero: a modo de introducción

[...] desde 1550 se desarrolla una intensa teorización sobre la dignidad del romancero basada en diversos factores, entre los que destaca su dedicación a temas heroicos, su interés para la divulgación de la historia patria y su utilidad publicitaria para las políticas de la monarquía. [...] tales discusiones se desarrollan en el seno de un estrato social vinculado con la escritura, con la cronística y con los debates intelectuales, o sea, con los sectores involucrados en la cultural oficial (Beltran, 2021: 196).

¹ Este trabajo se inscribe en el proyecto *Variación y codificación fraseológica en la historia del español (siglos XIII-XVIII)* (CODIFRAS) con referencia PID2023-152770NB-I00, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (Proyectos Generación de Conocimientos 2023) y gestionado por la Universidad de Jaén a través del Departamento de Filología Española. El proyecto forma parte del Programa Estatal para Impulsar la Investigación Científico-Técnica y su Transferencia, Subprograma Estatal de Generación de Conocimiento y está dirigido por el Dr. Francisco Pedro Pla Colomer y el Dr. Santiago Vicente Llavata.

En el epicentro de estas discusiones es posible incorporar el corpus de romances de materia troyana conservados en los romanceros eruditos áureos, en pliegos sueltos y en otras colectáneas. Desde la antigüedad, los textos que versan sobre la guerra de Troya han servido como modelo social, formativo e, incluso, como propaganda de los entornos cortesanos de donde emanaban. Su alta popularidad, además, se verifica no solo en las numerosas ediciones de las que gozaron muchos de ellos, sino también en las traducciones ejecutadas a otras lenguas iberorromances.

Las unidades fraseológicas, en este sentido, constituyen una de las herramientas lingüísticas de primer orden sobre las que se asentó la caracterización estilística de dos de los principales campos semánticos que vertebran la guerra entre griegos y troyanos; a saber, la MILITIA y el AMOR. Por esta razón, en otra investigación (Pla y Vicente, 2020) se emprendió el estudio contrastivo de las locuciones vinculadas a estos ámbitos temáticos atendiendo a una doble perspectiva: la vertical, a partir de los textos considerados como fuente primaria (el *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure y la *Historia destructionis Troiae* de Guido delle Colonne) y la horizontal, basada en la variación ofrecida por los textos medievales de carácter ibero-románico² que derivan de las dos fuentes aludidas.

Los resultados obtenidos, a partir de los cuales fue posible ofrecer unas primeras líneas genéticas de relación intertextual, deben ampliarse en función de la pervivencia de estas fórmulas en otras manifestaciones textuales en las que ha tenido cabida el desarrollo de la historia de la destrucción de Troya, circunscrita al ámbito

² Las investigaciones más recientes coinciden en subrayar la dificultad a la hora de traducir las unidades fraseológicas debido a su singularidad formal; más concretamente, por sus rasgos gramaticales (características fónicas, morfológicas y sintácticas de la lengua de la que forman parte), su alto grado de estabilidad y fijación y, finalmente, por su idiomatidad: «[...] es importante no olvidar el papel cumplido por la traducción en la conformación de unidades fraseológicas del español en la tradición escrita: en locuciones, desde luego, así como también en refranes y proverbios, además de creaciones engañosas» (Echenique, 2021: 52; 2023a). En el caso concreto de la labor traductológica por parte de Hernán Núñez: «[...] va más allá de la literalidad "palabra a palabra", es un trabajo de reconstrucción filológica de todo un maestro: presenta variantes propias lo más cercanas posible a la lengua original, conforme a la mentalidad renacentista de herencia erasmista, sin renunciar a ofrecer un producto lingüístico que participa de los rasgos prototípicos de los refranes en lo concerniente a la naturaleza de su ritmo, metro y rima» (Pla, 2021: 163).

de la historiografía medieval³, como es el caso de la tradición de los textos poéticos del romancero⁴. Para ello, es necesario resaltar dos de las conclusiones que complementarán el estudio del corpus de los romances troyanos: 1) cada uno de los textos iberorrománicos conservados mantiene inalterados los rasgos propios de las fuentes de las que derivan y 2) si bien se dan cita usos fraseológicos que delimitan, y separan, las dos líneas de recepción textual, existen otros que justifican la existencia de relaciones intertextuales, sobre todo, entre la *Crónica troyana* castellana y las *Sumas de historia troyana* de Leomarte, circunscritas, además, al mismo círculo regio de Alfonso XI (1312-1350).

Con la finalidad de ofrecer un estudio coherente y debidamente delimitado, se parte únicamente de los textos medievales que encuentran correspondencia con la rama del *Roman de Troie*; a saber, la *Crónica troyana* desarrollada en la corte de Alfonso XI (*Ctc*, c. 1350), de la que derivan la *Historia troyana* bilingüe (*Htb*, c. 1363) y la *Crónica troiana* gallega (*Ctg*, c. 1373). Con ello, se pretende saber, como uno de los objetivos principales de la presente investigación, si existió algún tipo de influencia de los textos derivados del poema francés en el proceso de composición de los romances conservados⁵.

2. Romances antiguos y romanceros de autor

Es bien sabido que los romances troyanos se insertan en la línea de recepción más culta y erudita circunscrita a los romanceros de impresores conocidos que,

³ En este sentido, afirma Gómez Redondo (1998: 798-800) sobre la veracidad historiográfica de estos textos: «[...] se integran todas las noticias de Dares y de Dictis, ampliándose las más llamativas, y se involucran en el nuevo sistema de ideas del grupo social para el que el *roman* se escribe; se resalta, por ello, la hazaña caballeresca y se exalta, también por similares razones, el amor cortés como móvil de unos caballeros que persiguen, en la aventura, su perfeccionamiento individual».

⁴ La consolidación de una tradición textual medieval de materia troyana conduce a la fijación de los patrones lingüísticos del EROS que heredarán los romances troyanos, codificados a través del prisma del amor cortés; es el caso, entre otros muchos, de la visión del enamorado como origen y causa de la cárcel de amor. Todos ellos se materializan, más específicamente, en los episodios de Jasón/Medea, París/Helena, Troilo/Briseida/Diomedes y Aquiles/Polixena, dos de los cuales se erigen en claros protagonistas de los romances conservados dadas sus vinculaciones dramático-trágicas para el desarrollo narrativo de la materia: París y Helena, por un lado, Aquiles y Polixena, por otro.

⁵ Las ediciones empleadas se recogen en el apartado bibliográfico correspondiente.

ya a finales de siglo, divergen de otras composiciones con peculiaridades propias que configuran el entramado del romancero nuevo de la mano de autores como Lope de Vega o Luis de Góngora. Estudios como los de Di Stefano (2010) o Beltrán (2016a) sostienen que, en el caso de la corte castellana, la tradición del romancero culto encuentra punto de arranque en el período de los Reyes Católicos. Gamba Corradine (2015) constata la doble vía de creación del ciclo troyano, bien como resultado de un proceso de versificación por parte de un poeta culto, bien encardinados en la corriente de imitación del romancero tradicional (que desembocó en la publicación de 1580 de las *Flores de romances*).

Los principales romanceros de célebres compiladores como el *Cancionero de romances* de hacia 1550 de la mano de Martín Nucio (Higashi y Garvin, 2021), las *Silvas de varios romances* de mediados de siglo de Esteban de Nágera (Beltrán, 2016b, 2017a y 2017b), así como las *Rosas* de Joan Timoneda, publicadas unos veinte años después (Beltrán, 2018 y 2020), se caracterizan por:

- i. tratarse de impresores preocupados por compilar los romances de manera conjunta;
- ii. estar sujetos a una tradición textual poética compartida;
- iii. clasificar los romances en función del orden cronológico de su contenido y, además,
- iv. incluir romances históricos o de tema clásico como los de Dido y Eneas, así como de tipo caballeresco relacionados con la materia de Bretaña, como los de Tristán e Iseo (de igual modo ocurre con su coaparición en pliegos sueltos de mayor divulgación popular).

Si bien Martín Nucio abre y consolida al mismo tiempo la forma de compilación de los romances letrados, la estructura de las *Silvas* de Esteban de Nágera sigue de cerca la de los cancioneros: primero los religiosos, después los de historia castellana y materia troyana para finalizar con las «cosas de amores», hecho que conduce a un texto de notable éxito. Asimismo, la recolección por parte de Timoneda, propia de los gustos literarios y de las necesidades históricas de su época, se caracteriza, fundamentalmente, por recoger romances de clara herencia letrada, desarrollados desde un núcleo culto con características propias de la literatura de prestigio.

Ya en 1993 Di Stefano, de igual modo que Beltran (2018 y 2020) para el caso de los romances troyanos compilados por Timoneda, sostuvo como una de las principales fuentes la versión prosificada de 1490 conocida como la *Crónica troyana* (que gozó de gran éxito editorial con numerosas reimpresiones hasta 1587), complementada por las *Sumas* de Leomarte. Desde entonces, los estudios de carácter contrastivo de la propia Gamba Corradine (2015 y 2018), así como el de Bayo (2018), se han centrado en el análisis de romances concretos como «En Troya entran los griegos», «Triste estaba y muy penosa», así como el «Romance de la reina Elena», cuyos resultados han constatado su estrecha vinculación con el testimonio en prosa derivado de la *Historia destructionis Troiae*. Esta es la razón por la que parece necesaria una aproximación a los textos derivados del poema francés con la finalidad de concretar su impronta en el proceso constitutivo de estos poemas en los que convergen variantes lingüístico-formales ajustadas

- i. a los patrones métricos del verso generalmente isométrico asonantado,
- ii. las características textuales del romancero viejo y
- iii. la adecuación de las unidades pluriverbales documentadas en la tradición prosística iberorromance de materia troyana, por lo que no es de extrañar la convivencia de fórmulas generales (o propias) de la lengua española, junto a las insertas en las tradiciones textuales señaladas.

Asu vez, el contraste de la materialidad conservada en romanceros y pliegos sueltos que contienen un mismo romance evidencia la intervención compositiva por parte de los autores y copistas que deriva en la necesidad de fijar la *lectio* más adecuada.

3. Fraseología y romancero de materia troyana: análisis contrastivo de los datos

3.1. El corpus de romances troyanos

Los textos derivados del poema francés se centran, principalmente, en el arco histórico que abarca desde la gesta de Jasón y su relación con Medea (contenido que no encuentra desarrollo como materia de la tradición textual del romancero)

hasta la destrucción de Troya de la mano de las tropas de Agamenón, Menelao y Aquiles –incluida la entrada del caballo y el final de los días de Ulises–, por lo que en su seno germina la historia de tres idilios amorosos protagonizados por Paris y Helena; Troilo, Briseida y Diomedes; y, finalmente, Aquiles y Políxena. Más allá de la función sociopolítica de los textos romancísticos, el deleite cortesano fundamenta uno de los objetivos clave que delimitan el tipo de receptor al que iban destinados estos textos, en tanto la materia textual de carácter amoroso⁶ se transmitió con éxito a lo largo de los siglos en copias, refundiciones y variantes textuales de distintos tipos de género y tradiciones textuales: de la prosa tardomedieval a la poesía de romancero.

Sin embargo, no todos los temas tratados en los romances troyanos conservados coinciden con los construidos por la tradición textual medieval aludida; es el caso de

- i. los romances de Polidoro, recogidos en los pliegos de Cataluña (RM686-RM685)⁷,
- ii. el de Laocoonte, en un manuscrito de la Biblioteca Nacional⁸,
- iii. el romance de la reina de las Amazonas, transmitido en la *Silva de romances*. Su contenido no conforma trama principal⁹ en los textos del *Roman de Troie* y queda en la periferia de los dos grandes ámbitos temáticos que fundamentan los pilares de esta historia; a saber, el amor y la guerra.

⁶ Heredera, principalmente, de las teorías amorosas occitanas a través de las cuales pervivieron los principales tratados o artes amatorias clásicas (Ovidio) y medievales (Andreas Capellanus) como marco de este sofisticado juego entre estos personajes de alta alcurnia.

⁷ Textos conservados en pliegos del quinientos, entre los que los romances «En la rueda de Fortuna» y «Bien vengas, mal, si eres solo» conforman un conjunto con los otros textos del pliego sobre «el tema de caída de príncipes y reveses de fortuna» (Garvin, 2021: 174).

⁸ El romance «Del alto alcázar troyano» se ubica en el manuscrito 3168, f. 6, de la Biblioteca Nacional, fechado por Menéndez Pidal entre 1582 y 1600 (Cruz de Castro, 1993).

⁹ Conviene tener en cuenta los usos fraseológicos que divergen de los empleados en los textos de materia troyana medieval, como son las locuciones damas *de guarda* o tocadas *de gallardía*, si bien conviven con otras de uso generalizado, ya fijadas desde tiempo atrás (sin que constituyan material fraseológico exclusivo de la guerra troyana), como son las locuciones prepositivas *a guisa de* (con la variante *a la su guisa*), *poco más de* o *encima de*.

Del corpus de romances troyanos, listados por Gamba Corradine (2015), nos centraremos en los que recoge la edición de Cruz de Castro (1993), en tanto permite partir de un grupo de textos poéticos ordenados cronológicamente en función de los acontecimientos acaecidos en la guerra troyana. En lo que concierne al presente estudio, se partirá de la materialidad textual editada por Cruz de Castro para acudir, de manera contrastiva, a las ediciones facsimilares publicadas por el Frente de Afirmación Hispanista (en el caso de Nucio, Nágera y Timoneda) con la finalidad de ofrecer una investigación conforme a las unidades fraseológicas apresadas en la estilística singular del ciclo de romances troyanos.

El estudio de las unidades fraseológicas halladas en los textos poéticos romancísticos¹⁰, en contraste con las de la materia troyana medieval, se centra en:

- unidades que divergen de aquellas que configuran los textos iberorrománicos derivados del *Roman de Troie* (3.2.),
- convergencias intertextuales de las unidades fraseológicas generalizadas y comunes a todos los niveles de uso de la lengua (3.3.1.),
- convergencias intertextuales de las unidades fraseológicas de temática amorosa; más concretamente, una selección de locuciones que configura la relación entre Aquiles y Políxena (3.3.2.) y
- una cala en las convergencias intertextuales de las unidades fraseológicas de temática bélica (3.3.3.).

¹⁰ «Conviene hacer, en todo caso, una distinción metodológica entre los versos de romances como fuente de enriquecimiento de la fraseología, por una parte, y la presencia de unidades fraseológicas en proceso de formación o ya conformadas como tales en el Romancero» (Echenique, 2023b: 37).

En la siguiente tabla se recogen los romances objeto de estudio de la presente investigación en función de los criterios descritos anteriormente¹¹:

IGR#	Primer verso	Título (Cruz de Castro, 1993)
2773	<i>Quien en mal punto se engendra</i>	«Romance del infante Paris y su nacimiento»
0041	<i>Por una linda espesura</i>	«Romance del juicio de Paris»
0043	<i>Reina Elena, reina Elena</i>	«Romance de la reina Elena»
-	<i>La flota greciana parte</i>	«Romance de cómo la flota greciana llegó a Troya»
-	<i>Desde una soberbia torre</i>	«Romance de Elena y los ancianos varones de Troya»
-	<i>En Troya entran los griegos</i>	«Romance de la muerte de Héctor y cómo fue sepultado»
2794	<i>A las puertas de palacio</i>	«Aquiles y Policena»
2914	<i>En las obsequias de Héctor</i>	«Las obsequias de Héctor»

TABLA 1. Romances de materia troyana objeto de estudio

3.2. Construcciones fraseológicas divergentes

De los estudios de Di Stefano (2014), Gamba Corradine (2015) o Bayo (2018), centrados en el análisis intertextual sobre las fuentes de los romances que abordan la materia troyana, se desprende una innegable influencia ejercida por los textos derivados de la *Historia destructionis Troiae* y, más concretamente, de la *Crónica troyana* (1490) de Juan de Burgos, reeditada en más de catorce ocasiones

¹¹ Para conocer los romanceros áureos que recogen estos textos, así como los pliegos sueltos y otros impresos donde se han conservado, remito al trabajo de Gamba Corradine (2015: 58-61). En lo referente a la numeración IGR, he empleado las bases de datos *RELIT-Rom* (<https://relitrom.pt/index.php>), dirigida por Teresa Araújo, y *Pan-Hispanic Ballad Project* (<https://depts.washington.edu/hisprom/router.php>), llevada a cabo por Suzanne Petersen. De igual modo, ha sido posible extraer la numeración de algunos de los romances seleccionados a partir de Catalán (1984), Salazar (1999), Carreira (2018) y Asensio (2020). Los romances «La flota greciana parte», «Desde una soberbia torre» y «En Troya entran los griegos» no tienen asignados ningún número IGR, razón por la que aparecen sin identificar y se referirá a ellos bien por el primer verso, bien por el título que se recoge en la edición de Cruz de Castro (1993).

(hasta 1587)¹² –además de la fuerte impronta por parte de las *Sumas de historia tro-yana* (atribuidas a Leomarte)¹³–. No es este el momento de abordar los rasgos que ratifican la filiación de tan diversas tradiciones textuales; sin embargo, y desde una perspectiva de los usos de las unidades fraseológicas, no sorprende la inexistencia generalizada de coincidencias entre las locuciones de temática bélica y amorosa entre estos textos y los que configuran la estela derivada del poema francés de Benoît de Saint-Maure¹⁴:

«Romance del infante París y su nacimiento» (IGR: 2773)	«Romance del juicio de París» (IGR: 0041)	«Romance de cómo la flota greciana llegó a Troya»	«Romance de la muerte de Héctor y cómo fue sepultado»
dar muerte (v. 25) dar sentencia (v. 29) a remo y vela tendida (v. 32) tener mancilla (v. 44) con agonía (v. 72)	servir con las fuerzas y la vida (vv. 73-74) leer en astrología (v. 82) torcer la vía (v. 140) tomar provecho (v. 181)	poner espanto (v. 4) encender la guerra (v. 10) correr sangre (v. 13) (prorrumpir) en diversos apellidos (vv. 16-17) sembrar los campos (v. 27)	poner a recaudo (v. 10) de gesto mesurado (v. 16) con gozo doblado (v. 30) tener justo derecho (v. 57) tomar guante (v. 103) quedar aplazado (v. 104) por sutil invención (v. 291)

TABLA 2. Selección de locuciones fraseológicas divergentes

Sirva la presente selección de locuciones verbales y adverbiales para dar cuenta de los rasgos diferenciales entre los romances troyanos y los textos derivados del *Roman de Troie*. Los conceptos que subyacen en estas unidades fraseológicas son comunes

¹² «La razón principal de este éxito, según Sanz Julián (2015: 22), radica en el hecho de haber diseñado un producto editorial ágil y de gran modernidad para su época, muy atractivo desde el punto de vista de su recepción literaria. En este sentido, la decisión adoptada por Juan de Burgos de integrar en su armazón argumental los diferentes géneros narrativos que estaban en boga en aquel momento, como la prosa sentimental, el género epistolar, el relato mitológico o la novela de caballerías, supuso todo un acierto a la hora de acercarse a esa incipiente comunidad lectora que iba creciendo paulatinamente al calor de los espacios públicos y privados en el conjunto de los diferentes reinos peninsulares» (Pla y Vicente, 2020: 65).

¹³ «Tras las recreaciones parciales de la materia de Troya contenidas tanto en el *Libro de Alexandre* (c. primer tercio del siglo XIII) como en la *General Estoria* (c. 1275-1284), uno de los primeros intentos de divulgar en forma independiente la historia troyana en lengua castellana –dejando aparte el testimonio de la *Historia troyana polimétrica*– lo constituye la obra *Sumas de historia troyana* (c. 1350)» (Pla y Vicente, 2020: 52).

¹⁴ A diferencia del empleo de otras locuciones fraseológicas que serán estudiadas en los siguientes epígrafes (3.3.1. y 3.3.2.).

a todos los textos tardomedievales de materia troyana, como lo constatan las variantes sinonímicas *Bañado en sangre / tintar de sangre* de la CTc –y sus traducciones de los geolectos occidentales– en contraste con *correr la sangre* del romance troyano:

- (1) E nunca yo ledó seré fasta que la faga *bañar en vuestra sangre*, a todo su plazer (Ctc, p. 685).

Et nũa eu ledó serey ata que a faça *bañar en uosso sane* a todo seu prazer (Ctg, p. 430).

E todo el altar *fincó tinto de la sangre*, e fuele por ende don Júpiter muy sañudo (Ctc, p. 1154).

Et todo o altar ficou *cheo de sange*. Et fujlle por ende muy grã uingança depois del (Ctg, p. 660).

los campos *corren de sangre*
del estrago que se hacía,
y los aires polvorientos
prorrumphen con vocería («Romance de cómo la flota greciana llegó a Troya», vv. 13-16)

El empleo de formas como *dar muerte* o *dar sentencia* del romance seleccionado, difiere de locuciones como *escapar de muerte* (documentada en la Ctc y la Htb) o *par de muerte* (esta última, además, registrada en textos como el *Libro del Cavallero Çifar*, las *Sumas de historia troyana*¹⁵ o en los versos de García Medina del *Cancionero de Palacio*):

- (2) E fizo grand traición en dexar aquella que lo *escapó de muerte*, e de la engañar por tal guisa, ca le mentió de quanto le prometió (Ctc, p. 44).

e fizo grand traición en dexar aquella que lo *escapó de muerte* e de la engañar, por tal guisa que lo mintió de quanto le prometió (Htb, p. 1476).

E fázeles sofrer tant grandes coitas que son *par de muerte* (Ctc, p. 562)

e fazlles sofrer tan grandes coitas que son *par de morte* (Htb, p. 1689)

et fázelles sofrer tã graues coytas que son *par de morte* (Ctg, p. 444)

¹⁵ No será la última vez que las *Sumas* se relacionen, estrechamente, con la tradición fraseológica del *Roman de Troie*, punto de partida para arrojar luz al corpus del romancero troyano.

E la Emperatriz, quando esto oyó, ovo muy gran pesar, ca le fue a *par de muerte* (CORDE, *Libro del Cavallero Çifar*).

Ca en esto sennor non se menoscaba cosa dela vuestra onrra que es cosa que a mj seria *par de muerte* (CORDE, *Sumas de historia troyana*).

Yo siento muchas pasiones
que todas son *par de muerte*
por veer grandes visiones
en la que me cayó en suerte (CORDE, *Cancionero de Palacio*)

a mí me *daban la muerte*
antes que la merecía (IGR: 2773, vv. 25-26)

De igual modo, *torcer la vía*, *leer en astrología*, *con agonía* o los usos más determinados de unidades propias de ámbitos navales como *a remo* y *vela tendida* (cuyas variantes *a remo* / *a remo* y *a la vela*, entre otras muchas, parecen corresponderse con usos locucionales propios de textos datados a partir del s. XVI¹⁶) o *alcen anco-ras*, *tiendan velas* / *andar por mar* del romance con IGR 0043 justifican su distanciamiento de la línea demarcada por el poema francés.

3.3. Construcciones fraseológicas convergentes

Junto a los datos aquí presentados, no es imposible reconocer empleos locucionales vinculados a la tradición textual derivada del *Roman de Troie*, en calidad de fuente (bien directa, bien indirecta) que llegó a influir en el proceso de creación de estos romances. Para ello, se presentan unos breves apuntes sobre los usos de algunas locuciones comunes a todos los niveles de uso de la lengua (3.3.1.) y, más adelante, se tratan las unidades fraseológicas que delimitan los ámbitos del amor y de la guerra (3.3.2.).

¹⁶ «metió sesenta remos en su nauío y así *a remo* y *a vela* se començó a yr» (1527-1555, CORDE, *Los Naufragios*); «Las galeras van *a remo* / las naos *a vela tendida*» (1550-1570, CORDE, *Cancionerillos de Praga*).

3.3.1. Unidades fraseológicas de uso generalizado

«Romance del infante Paris y su nacimiento» (IGR: 2773)	«Romance del juicio de Paris» (IGR: 0041)	«Romance de Elena y los ancianos varones de Troya»	«Romance de la reina Elena» (IGR: 0043)	«Romance de la muerte de Héctor y cómo fue sepultado»
<i>en mal punto</i> (v. 1) <i>al punto</i> (v. 12) <i>de gran valía</i> (v. 24) <i>de noche / de día</i> (vv. 51-52)	<i>en las tierras de</i> (v. 7) <i>en todo el mundo</i> (v. 42) <i>no tener par ni valía</i> (v. 46) <i>noche y día</i> (v. 76) <i>a la par</i> (v. 163)	<i>de tal suerte</i> (v. 18) <i>al fin</i> (v. 43) <i>con razón</i> (v. 83)	<i>de grado</i> (v. 80) <i>por las tierras</i> (v. 87) <i>noches y días</i> (v. 89) <i>otro día en la mañana</i> (v. 98) <i>de dentro</i> (v. 101) <i>de otra parte</i> (v. 112)	<i>entre tanto</i> (v. 7) <i>a todas partes</i> (v. 11) <i>de esta manera</i> (v. 20) <i>con esta mano</i> (v. 48) <i>por tal arte</i> (v. 249) <i>por de dentro</i> (v. 299) <i>por un tiempo</i> (v. 352)

TABLA 3. Selección de locuciones fraseológicas convergentes (I)

Las locuciones adverbiales documentadas en IGR 2773, como *en mal punto* o *al punto*, registradas todavía¹⁷ en la CTc como *en mal punto*, *en el mal punto*, *en el punto* o *en fuerte punto* (ajustadas en el texto bilingüe gallego como *en ponto*, *en mao ponto* o *en forte ponto*) no justifican la existencia de vasos comunicantes entre estas tradiciones textuales, en tanto se trata de usos lingüísticos comunes a la lengua española registrados en otras tradiciones textuales:

(3) E *en mal punto* muchos aquel día vieron aquel cavallo (Ctc, p. 619).

Et *en mao ponto* moytos aquel día uirō aquel caualo (Ctg, p. 402).

[...] fueron las naves, que *en el mal punto* entraron en Greçia, todas aparejadas (Ctc, p. 274).

[...] forō as naor, que *en mao ponto* entrarō en Greçia, todas aparelladas (Ctg, p. 250).

¹⁷ Si dejamos de lado la preferencia por la forma sin artículo por parte del texto gallego, es de notar la prácticamente inexistente documentación para el siglo xvi de la variante con actualizador *en el mal punto* (en corpus como CORDE y CDH), como lo ejemplifica la acomodación de esta forma al metro octosílabo del romance con IGR 0041 en calidad de tetrasílabo trocaico (oó óo) (Pla, 2017 y 2022; 2023 para el estudio de la acomodación de las unidades fraseológicas al metro del *Poema de Alfonso XI*, texto fronterizo entre las crónicas, los poemas narrativos y los romances; así como en 2024 véase el estudio sobre la variación de las paremias y otras unidades fraseológicas según los condicionantes métricos en los romances gongorinos).

[...] que *en el punto* que yo oviere vuestro mandado, que me fallaredes en el puerto (Ctc, p. 191).

[...] que, *en ponto* que eu ouuer uosso mādado, que me acharedes eno porto (Ctg, p. 216).

Mas *en fuerte punto* se alongaron de aquel puerto (Ctc, p. 309).

[...] *mays en forte pôto* sse alongarô de aquel porto (Ctg, p. 266).

Quien *en mal punto* se engendra

[...]

*al punto*¹⁸ que yo nació (IGR: 2773, vv. 1-12)

De igual modo acaece con las locuciones adverbiales *de noche / de día* o *noche y día*, en calidad de variantes ajustadas a la métrica del verso. La forma *noche y día* se acomoda al octosílabo trocaico (òo óo óo óo) del romance del juicio de Paris, de igual modo que varios siglos atrás se revela en el verso de la *Historia troyana* polimétrica, frente a la fórmula con enlaces prepositivos *de noche y de día*, generalizada a lo largo de los textos en prosa de materia troyana. Precisamente, la estructura *noche e día* conforma un pie tetrasílabo trocaico (óo óo) que se adecua perfectamente a las exigencias métricas del octosílabo, en contraste con *de noche et de día* (hexasílabo dactílico oóo oóo), documentada en mayor medida en la tradición prosística¹⁹ (Pla y Vicente, 2017):

- (4) aventuraré mi cuerpo
en batallas *noche y día* (IGR: 0041, vv. 75-76)

Diomedes *noche e dia*

siempre cuitado andaua;

nin jugaua nin rreye

[e folgura non fallaua] (Poesía X. Diomedes gana el amor de Briseida. *Historia troyana* polimétrica, p. 389)

¹⁸ La locución adverbial *al punto*, si bien se registra en distintas tradiciones textuales medievales, no la recoge ninguno de los testimonios derivados del *Roman de Troie* entre el siglo XIII y el XV.

¹⁹ Habría que pensar, quizás, en una distribución variacional según la forma textual.

[...] e lo guarda *de noche e de día*, e por ninguna manera non lo podremos aver, si por él non (Ctc, p. 1253)

[...] et guárdao *de noyte et de día*. Et por nihũa maneyra nõno poderemos auer, se per el nõ (Ctg, p. 646)

Las locuciones adverbiales *de grado*, *por las tierras*, *otro día en la mañana*, *de dentro*, *por de dentro* o *al fin*, entre otras, constituyen unos pocos ejemplos del alto grado de codificación de este tipo de formas –adverbiales unas, prepositivas, otras–, generalizadas en la historia de la lengua española desde muy temprano. En el *Diccionario histórico fraseológico del español* (DHISFRAES, Echenique y Pla, 2021) se recogen documentaciones tempranas para, entre otras, las locuciones *de dentro* o *al fin*:

(5) *De dentro*

[...] **2** 1252-1284 = PCG, tomo II, p. 588: *Et mando cerrar las finiestras de las torres que eran contra la villa de dentro*, por que los cristianos non pudiesen descubrir las casas de los moros. || **3** c. 1270 = HisTroy, p. 346: (...) *de guisa que semejan arboles o matas e non paresçe que ha de dentro ninguna cosa*; (...). || **4** c. 1270 = HisTroy, p. 346: (...) *vase echar a solombra de la una dellas e cuida y folgar e adormesese, e matala luego el que anda de dentro*. || [...] **6** c. primer tercio del s. XIV = MisOmne, p. 166: 354c *mas el meollo (de) dentro han como cosas podridas*: (...). || **7** c. 1330-1343 = LBA, p. 83: 17a *el axenuz, de fuera negro más que caldera, / es de dentro muy blanco, más que la peñavera*; (...). || [...] **10** c. 1350 = CróTroy, p. 531: *Los de la çibdad vivieran a tan grant su plazer que maravilla fuera, ca ellos non reçebían ningund enojo de dentro nin de fuera* (...). || [...] **12** c. 1378-1403 = Rimado, p. 290: 2131a *Entonçes somos nós de dentro bien guardados / quando por ordenança de Dios somos tentados*. || **13** s. XV = Floresta, p. 46: *Poco valen las armas de fuera si el seso no es de dentro*.

Al fin

[...] **1** 1390-1453 = Mugerres, p. 289: *E comoquier que de aquella ferida esta muy noble e generosa dueña non moriese, pero al fin ella rescibió muerte muy osada e virtuosamente*. || **2** 1398-1498 = Santillana1983-1991, tomo I, p. 99: *Pero al fin fazed, señora, / como queredes, que yo / non será punto nin hora / sinon vuestro, cuyo só*. || [...] **4** 1535 = Valdés2008, p. 103: *Valdés.- ¿Vos no véis que aunque Librixa era muy docto en la lengua latina, que esto nadie se lo puede quitar, al fin no se puede negar que era andaluz* (...). || [...] **9** 1554 = CaLaz, p. 238: *Él en ninguna manera lo quería hazer, y al fin, rogado de tantos, se la dexó con que le dieron otra cruz vieja que tenían, antigua, de plata, que podrá pesar dos o tres libras, según dezían*.

3.3.2. Unidades fraseológicas propias de los ámbitos semánticos del amor y la guerra

3.3.2.1. Aquiles y Políxena: la pasión de amor

Los textos derivados del *Roman de Troie*, a diferencia de la constelación textual de la tradición latina, emplean combinaciones fraseológicas que hunden sus raíces en los preceptos prototípicos de la teoría occitana del amor cortés²⁰. De entre las historias amorosas narradas en los episodios troyanos, la de Aquiles y Políxena ocupa una extensión de relevancia tanto en la línea derivada del poema francés, como en la configurada por la *Historia destructionis Troiae* de la mano de Guido delle Colonne. Los tópicos medievales del AMOR COMO CÁRCEL, EL AMOR COMO ENFERMEDAD, LOCURA Y MUERTE (o males que acarrea el sufrir del enamorado) se dan cita en la construcción de unos capítulos de tensión narrativa que hereda la tradición poética de una serie de romances determinados, recogidos tanto en la *Silva de romances*, como en el *Cancionero de romances*, la *Rosa Gentil* y el *Romancero general*.

«Las obsequias de Héctor. Conferencias de paz con Aquiles, enamorado de Policena» (IGR: 2914)	<i>Roman de Troie</i> (c. 1155-1165)	<i>Crónica troyana</i> castellana (c. 1350)	<i>Crónica troiana</i> gallega (c. 1373)
Aquiles cuando lo oyera <i>la color se le mudaba</i> ; embebecido y turbado a Policena miraba (vv. 33-36)	Sovent <i>mue color sa face</i> : Sovent l'a pale, et puis vermeille. A sei meïsme se conseille Que ço puet estre que il sent, Qu'ensi freidist e puis resprent. (vv. 17606-17611)	E mucho a menudo <i>perdía su color</i> , e tornava amariello e vermejo; e otras vezes le tomava un frío muy grande sin mesura, e otras vezes muy grand calentura. [...] E todo era demudado e fuera de su seso (p. 664)	Et muyto ameúde <i>perdía sua color</i> et tornaua amarelo et uermello, et outras uezes se lle tomaua hũ frío muy grand sen mesura, et outras uezes grã caentura. [...] et todo era demudado et fora de seu siso (p. 489)

TABLA 4. Selección de locuciones fraseológicas convergentes (II) de temática amorosa (I)

²⁰ Así como «los testimonios derivados del *Roman de Troie* conciben el amor de Paris en el marco de la PRISIÓN DE AMOR, las versiones peninsulares de la *Historia* latina se centran en la intensificación de los deseos de amor por parte del enamorado» (Pla y Vicente, 2020: 226).

El episodio seleccionado se centra en la visión por parte de Aquiles de la belleza que caracteriza a Políxena y su consiguiente enamoramiento. La adaptación de este pasaje en lengua castellana a través del proceso traductológico de la corte de Alfonso XI se caracteriza por la introducción de estructuras fraseológicas propias de la expresión del amor cortés: el tópico de la enfermedad de amor se hace patente como síntoma en el cambio de color de la faz de Aquiles, adaptación del verso francés en la obra promovida por el monarca Justiciero, mantenida de igual modo en la traducción gallega de 1373.

De manera paralela a otros pasajes amorosos, como los descritos por la pasión amorosa de Diomedes, la semejanza de los cambios acaecidos va de la mano de los mismos usos expresivos en el plano formal del lenguaje en los tres testimonios peninsulares conservados:

- Empleo de estructuras correlativas (*a menudo... otras vezes...*) a semejanza del poema francés (*sovent... sovent...*).
- Usos fraseológicos genuinos a la hora de adaptar las expresiones francesas en el proceso de traducción: *mue color* por *perder color* de los textos romances, al tiempo que el romance recupera²¹ la forma *mudar color*.
- Intensificación del discurso a través de estructuras fraseológicas que no encuentran correspondencia en el poema original (*sin mesura*), suprimidas en el texto romancístico, caracterizado por su brevedad en la acomodación de las materias a las tiradas octosílabas del discurso oralizado.

Con ello, es posible afirmar que la concepción subyacente en este pasaje se mantiene inalterada en el romance «En las obsequias de Héctor» (IGR: 2914), incluso con la *turbación*, estrechamente relacionada con la *grand calentura* y la locura que desencadena la visión de la amada, también documentada en el texto de Alfonso XI.

²¹ Locución referida a las enfermedades en los tratados médicos, así como al ámbito de los sentimientos en escasos documentos del siglo XIV, según CORDE; es el caso del *Libro del Cavallero Çifar*.

«Las obsequias de Héctor. Conferencias de paz con Aquiles, enamorado de Policena» (IGR: 2914)	<i>Roman de Troie</i> (c. 1155-1165)	<i>Crónica troyana castellana</i> (c. 1350)	<i>Crónica troiana gallega</i> (c. 1373)
Quando miró a Policena en el corazón <i>le pesara</i> , y con esta gran congoja <i>amortecido quedaba</i> (vv. 19-22) [...] llorando de los sus ojos muchas lágrimas derrama, <i>herido de la saeta</i> que Cupido le tirara (vv. 43-46)	Sis nes, sa boche e sis mentons Le resprenent de teus arsons, <i>Dont ardra mais dedenz son cors:</i> <i>Pinciez sera d'Amors e mors.</i> (vv. 17565-17568)	[...] que ensandecer quería con amor d'ella e non podía cuidar en ál. [...] E todas estas cosas eran <i>llagas de muerte que le davan por el corazón</i> , e semejavale que le ardía todo (p. 662).	[...] que ensandecer quíria cō amor dela. Et nō podía coydar en al. [...] Et todas estas cousas erā <i>chagas de morte que lle dauā perlo coraçō</i> . Et semelláualle que lle ardía todo (p. 488).

TABLA 5. Selección de locuciones fraseológicas convergentes (II) de temática amorosa (II)

Los usos locucionales propiamente amorosos invaden la semántica de los conectores complejos con una clara preferencia por formas como *con amor de*, introducción original por parte del traductor en la estructura verbal *querer + ensandecer + con amor de*, que resulta adaptación libre del verso francés *Dont ardra mais dedenz son cors: / Pinciez sera d'Amors e mors*. En este caso, tanto el traductor castellano como el gallego prefieren el uso expresivo-estilístico del tópico de la LOCURA DE AMOR (*ensandecer con amor de*) –frente a la estructura *arder de amor*, presente en la lengua castellana del trescientos– como parte constitutiva del SUFRIMIENTO DE AMOR²², tópico que subyace en el verso francés²³. En el romance intitulado *Aquiles y Policena*, recogido en el *Romancero general* de 1600, el estado de locura de los textos tardo-medievales se reconvierte en el sufrimiento del enamorado a través de la imagen de la herida de amor:

²² Tópico generalizado en los tratados de tema amoroso medievales, razón por la que también encuentra documentación en la rama de los textos procedentes de la *Histori destructionis Troiae*.

²³ No existen en este «Romance de las obsequias de Héctor» (IGR: 2914), como tampoco en el de «Aquiles y Policena» (IGR: 2794) o «Romance de la muerte de Héctor y cómo fue sepultado» (en el que se trata de igual modo el idilio pasional entre esta pareja), locuciones referidas a la LOCURA DE AMOR. Las expresiones de amor consignadas en estos poemas se insertan en la esfera del SUFRIMIENTO O PENA DE AMOR (*llorar de los sus ojos*, *robar el corazón* o *sacar de afrenta*), así como en el de la MUERTE DE AMOR (*herido de amor* o *herido de la saeta*).

- (6) vio entre ellas a Policena,
 que más que el sol relumbraba,
 y del dios *de amor herido*,
 viendo su hermosura y gracia,
 por disimular su pena
 [...]

 el mal que por ella pasa (IGR: 2794, vv. 27-36)

La estrecha relación entre los conceptos *corazón* y *muerte* se mantiene en la *Crónica troyana* castellana según los preceptos teóricos de la MUERTE DE AMOR, derivada de la noción del AMOR COMO BATALLA: *eran llagas de muerte que le davan por el corazón*, mantenida en la traducción gallega y seguida muy de cerca por las saetas de Cupido del romance que llagan el corazón de Aquiles y queda amortecido²⁴.

3.3.2.2. Algunos apuntes sobre los episodios bélicos

La segunda esfera semántica representativa de la estilística de los textos de materia troyana es la del ámbito de la MILITIA. En este caso, también se documentan construcciones idiomáticas –recurrentes²⁵ en todos los episodios– que se erigen en herramientas constitutivas de un discurso específico que engloba distintas áreas temáticas: discursos políticos, arengas militares, batallas masificadas, así como combates o duelos entre los propios protagonistas principales del relato.

Según las conclusiones extraídas en Pla y Vicente (2020), existe un fondo fraseológico común de temática militar en los textos de materia troyana que derivan

²⁴ Lejos de todos estos empleos fraseológicos quedan los documentados en el romance profusamente estudiado por D. Catalán «Romance de la muerte de Héctor» (*robar el corazón, quedar elevado*, etc.), en tanto, tal como apuntó en su momento Gamba Corradine, deriva directamente del texto prosístico de finales del siglo xv inserto en la tradición textual de Guido delle Colonne: «[...] la relación de dependencia del romance “Los griegos entran en Troya” de un texto impreso tan divulgado en el xvi como lo fue la Crónica troyana sea apenas un ejemplo entre muchos otros casos de romances cultos que pudieron haber cumplido una función publicitaria o de difusión de un texto en prosa en la época» (Gamba Corradine, 2015: 80).

²⁵ Dicho de otro modo, constituyen moldes estilísticos reiterativos que configuran las distintas partes de las batallas: llamada a la unanimidad, arengas, combates cuerpo a cuerpo, disposición de las tropas, etc.

tanto del poema francés como del texto latino. El cruce intertextual, aunque fuera mínimo, desembocó en usos comunes como *dar recios golpes*, *de priesa*, e incluso en el empleo de numerales como los aglutinadores *tres a tres* o el número de caballeros que forman parte de un ataque específico, muchos de ellos tomados del poema francés y dispuestos en estructuras bimembres²⁶. Todas estas construcciones fijadas en la estilística troyana se mantienen en los romances áureos, como en el anteriormente citado «Romance de la muerte de Héctor»:

- (7) Mas los griegos se les paravan delante e matávanlos todos, *tres a tres*, como ivan fuyendo (Ctc, p. 209)
 Mais os gregos parávan|se deante e matávan|nos todos, *tres e tres*, segundo íam fogindo. (Htb, p. 1490)
 Mays os gregos se lles parauã deãt et matáuãnos todos, *tres a tres*, et cómo yan fogindo (Ctg, p. 402)

En Troya entran los griegos
tres a tres, y cuatro a cuatro,
 mientras que las treguas duran
 que los dos reyes han dado («Romance de la muerte de Héctor», vv. 1-4)

E fue ferir a Héctor a todo su poder, e ivan con él *dos mill cavalleros* o más (Ctc, p. 682)
 Et foi ferir a Éctor moi de coraçom e ían con el *dous mil cavaleiros* ou máis (Htb, p. 1674)
 Et foy ferir a Éytor a todo seu poder, et yan cõ el *dous mill caualeyros* ou mays (Ctg, p. 427)

Salió el esforzado Héctor
 con quince mil de caballo;
 consigo llevó a Troilo,
 con *dos mil* y bien armados («Romance de la muerte de Héctor», vv. 123-126)

²⁶ De igual modo que en el ámbito del amor, uno de los recursos expresivos al que se recurre para caracterizar la narrativa propia de la MILITIA es el empleo de estructuras bimembres, rasgo que justifica la creciente elaboración intensiva como recurso caracterizador del discurso cronístico en el desarrollo de la prosa románica tardomedieval (Gómez Redondo, 1999).

Sin embargo, si centramos el punto de atención en el «Romance de Elena y los ancianos varones de Troya», es posible constatar la pervivencia de usos fraseológicos insertos en la rama textual derivada del *Roman de Troie*:

«Romance de Elena y los ancianos varones de Troya»	<i>Roman de Troie</i> (c. 1155-1165)	<i>Crónica troyana</i> castellana (c. 1350)	<i>Crónica troiana</i> gallega (c. 1373)
Ven que <i>de una y otra parte</i> la tierra en su sangre bañan (vv. 13-14)	Fierent d'espees comunal Qu'en retentissent li costal; Mort e navré chieent sovent. La ot mortel torneiement (vv. 8541-8544)	Sabet que <i>de la una parte e de la otra</i> caían y muchos muertos e maltraídos (p. 443)	Sabede que <i>de hũa parte et da outra</i> caían y moytos mortos et maltreytos (p. 331)
de tal suerte que las astás <i>en piezas</i> al aire suben, y ellos a la tierra bajan (vv. 18-19)	Li reis a peceié sa lance, Mais jo vos di bien senz dotance, Nestor eüst navré a mort, Se il n'eüst hauberc si fort (vv. 2489-2492)	E la lança de Leomedón <i>voló en</i> <i>pieças</i> e, sin dubda, Nástor fuera muerto, si la loriga non fuera tan fuerte (p. 64)	Et a lança de Leomedón <i>voou en</i> <i>peças</i> . Et, sen dulta, Nástor fora morto, se a loriga nõ fora (p. 222)

TABLA 6. Selección de locuciones fraseológicas convergentes (II) de temática militar (I)

Las largas y complejas descripciones de los episodios bélicos requieren el empleo de fórmulas fraseológicas que permitan dotar de coherencia a la acción narrativa. Muchas de estas locuciones son resultado directo de la acomodación de los versos del poema francés a unas fórmulas prosísticas sintéticas que permiten al lector observar con detalle cada una de las partes de la batalla. Si bien el uso de estas locuciones (generalmente adverbiales y prepositivas) es común a los textos de las dos ramas, no deja de sorprender su cercanía con las locuciones registradas en los textos romancísticos seleccionados, así como en los derivados del poema francés –como *de una y otra parte* / *de la una parte e de la otra*–.

En el segundo pasaje, sin embargo, se corrobora –por parte del componedor de la *Crónica troyana* castellana– el empleo de estructuras locucionales originales (no documentadas en el poema francés) que perviven en los testimonios peninsulares posteriores hasta su inserción en la tradición del romancero culto. Las dos líneas textuales de la materia de Troya medieval parecen estar diferenciadas, en el presente caso, en tanto en la constelación derivada del *Roman de Troie*

se consignan locuciones verbales relacionadas, en el ámbito de la milicia, con la descripción de los golpes o las acciones de combate en el transcurso del duelo: *volar en piezas* (las lanzas)²⁷, *falsar las armas* (locución relacionada con la lucha con lanzas) o *derribar en tierra*, todas ellas destinadas a la recreación visual de una justa medieval adaptada al mundo clásico. En este caso en concreto, el romance seleccionado se hace eco de la locución verbal *volar en piezas*, ya totalmente desautomatizada en el discurso oralizado con claras reminiscencias a la constelación textual del poema francés: *las astas suben en piezas*.

«Romance de Elena y los ancianos varones de Troya»	<i>Roman de Troie</i> (c. 1155-1165)	<i>Crónica troyana</i> castellana (c. 1350)	<i>Crónica troiana</i> gallega (c. 1373)
<i>ponen mano a las espadas</i> <i>y dan y reciben golpes</i> hasta dar también las almas (vv. 22-24)	Mais Troilus i vint premiers: N'ot point de lance, mais l'espee Li a sor l'eume presentee (vv. 9568-9570) * * * Nestor broche vers lui toz joinz. Li reis le vit vers lui venir, De plain eslais le vait ferir: Tant com cheval porent aler, Se vont granz cous entredoner (vv. 2482-2486)	Troilus llegó luego y por acorrer a Paris, su hermano, e <i>metió mano a la espada</i> (p. 487) * * * E otrossí el rey Nástor, que lo vio venir, fue contra él e <i>diéronse amos tan grandes golpes</i> con toda su fuerça, que los fierros e los fustes de las lanças salieron de la otra parte por los braços de los escudos (p. 64)	Troylos chegou logo y por acorrer a Pares, seu yrmão. Et <i>meteu mão aa espada</i> (p. 351) * * * Et outrossy el rrey Nástor, que o veu vijr, foy contra el. Et <i>dérôsse anbos tâ grandes colpes</i> , cô toda sua força, que os ferros et os fustes das lanças seyrô da outra parte, perlos braços dos escudos (p. 311)

TABLA 7. Selección de locuciones fraseológicas convergentes (II) de temática militar (II)

En este pasaje se constata, de igual modo, el empleo de estructuras locucionales originales con distintas funciones discursivas en función de los contextos de aparición; es el caso de *dar muy grandes golpes*, locución verbal documentada tanto en los textos iberorromances tardomedievales, como en el «Romance de Elena y los ancianos varones de Troya» (tabla 7), intensificada con otras fórmulas de igual modo originales: *con toda su fuerça* (mantenida en la traducción gallega).

²⁷ En el verso 9452 del poema francés se puede leer: Que la lance de sicamor / *Vola en pieces* sor l'escu.

Asimismo, encuentran documentación fórmulas idiomáticas heredadas de los cantares de gesta bélicos, no recogidas en el poema francés (el verso 9570 del *Roman de Troie* hace referencia al acto de presentar la espada al enemigo, al tiempo que el autor/componedor de la *Ctc* opta por la locución verbal *meter mano a la espada* –forma habitual del castellano medieval–, documentada en textos anteriores como el *Libro de Alexandre* con la variante *espada en mano*).

Compárese con el siguiente fragmento de las *Sumas* de Leomarte (Rey, 1932):

- (8) Mas Archiles que era muy ligero leuantose muy toste en primero e *metio mano a la espada* e fue tomar el cauallo de Ector a que dezian Galatea e començo a tornear con el mucho ayna sin falla [...] (p. 199).

Anteriormente, ha sido posible comprobar cómo el texto de Leomarte, situado en la constelación del texto latino, mantiene una suerte de vínculos bastante estrechos con los textos derivados del poema francés. El empleo de la variante *par de muerte*, en lugar de las formas *dar muerte* o *dar sentencia*, recogidas en los textos del romancero, lo acercan al proceso compositivo de la *Crónica troyana* castellana; de igual modo, es uno de los textos de la línea latina que opta por la locución verbal *meter mano a la espada*, solución diferencial con respecto a la línea del texto latino que converge con la del texto troyano compuesto en el entorno cortesano de Alfonso XI, mantenida con la variante *poner mano en la espada* en el «Romance de Elena».

«Romance de Elena y los ancianos varones de Troya»	<i>Roman de Troie</i> (c. 1155-1165)	<i>Crónica troyana</i> castellana (c. 1350)	<i>Crónica troiana</i> gallega (c. 1373)
<i>a una voz dicen</i> (llevados de una fuerza extraordinaria, que encierra en sí la belleza contra quien fuerzas no basta) (vv. 69-72)	Mout par en ont tenu grant conte. Grant tort, grant despit e grant honte Lor fist Laomedon li reis: Mout en a pesé a Grezeis (vv. 2085-2088)	E dixieron todos <i>a una boz</i> cómo fue assí osado el rey Leomedón de fazer tan grand deshonra a tantos omnes bonos e tan honrados (p. 48)	Et disserô todos <i>a hũa uoz</i> : –¿Cômo foy assy ousado el rey Leomedón de fazer tan gran desonrra a tâtos omes bôos et tâ onrrados? (p. 215)

TABLA 8. Selección de locuciones fraseológicas convergentes (II) de temática militar (III)

La locución adverbial *a una boz* (sin correspondencia en el original francés), con el significado de ‘unánimemente, conjuntamente’, ya gozaba de un alto grado de fijación en la primera mitad del trescientos en el ámbito discursivo propio de los textos de carácter bélico-político. Si bien se mantiene inalterada en el romance troyano seleccionado, se documenta tempranamente en la *Fazienda de Ultramar* y en los versos del *Libro de Alexandre*, así como en otros textos de temática caballeresca:

- (9) Vyno Moysen e reconto todas las palabras del Sennor e los iudizios al pueblo, e respondieron todo el pueblo *a una voz* e dixieron [...] (c. 1200, *CORDE, Fazienda de Ultramar*).

Los griegos con el gozo todos palmas firieron, / todos *a una boz* «Deo gratias» dixieron (c. primer tercio del siglo XIII, *CORDE, Libro de Alexandre*).

– ¿Vosotros todos teneislo assí por bien? & todos *a una boz* dixeron: [...] (c. 1300- 1305, anónimo, *CORDE, Libro de Cavallero Çifar*).

4. Conclusiones: hacia una codificación fraseológica de los romances de materia troyana

Está claro que hubo una primera moda de romances troyanos hacia 1491 durante la cual se compusieron y popularizaron varios de ellos (Bayo, 2018), necesariamente presentes en la fase temprana de la divulgación de romances en pliegos sueltos. En su proceso de fijación, los textos prosísticos de materia troyana tardomedievales constituyeron fuente determinante de reelaboración en romances contrahechos, como lo documentan las variantes recogidas de los romances seleccionados, recogidos en los romanceros de autor del quinientos y en otros cancioneros de romances.

Las locuciones de temática amorosa y bélica objeto de estudio se adecuan a la oralidad subyacente en los octosílabos (trocaicos, dáctilos y mixtos, Gómez Redondo, 2016) de las tiradas asonantes romancísticas (ya se inserten en el interior del verso, ya constituyan un verso completo):

Locución	Verso del romance ²⁸	Escansión
<i>mudar el color</i>	la color se le mudaba	òo óo òo óo
<i>pesar en el corazón</i>	en el corazón le pesara	[o] ²⁹ oò oó òo óo
<i>quedar amortecido</i>	amortecido quedaba	oò oóo oóo
<i>herido de amor</i>	y del dios de amor herido	òo óo óo óo
<i>tres a tres / cuatro a cuatro</i>	tres a tres, y cuatro a cuatro	óo óo óo óo
<i>de una y otra parte</i>	Ven que de una y otra parte	óo óo óo óo
<i>(subir) en piezas</i>	en piezas al aire suben	oóo oóo óo
<i>dar y recibir golpes</i>	y dan y reciben golpes	oó òo óo óo
<i>poner mano a las espadas</i>	ponen mano a las espadas	óo óo òo óo
<i>a una voz</i>	a una voz dicen (llevados	òoó óo oóo

TABLA 9. Adecuación fraseométrica de las locuciones al metro de los romances

Además de la influencia de la línea demarcada por la *Historia destructionis Troiae*, no parece improbable afirmar, a falta de un estudio más profundo, la impronta ejercida por la tradición textual derivada del poema francés de Benoît de Saint-Maure, bien de manera indirecta a través de los textos refundidos de la *Sumas* de Leomarte, bien, directamente, a través del conocimiento de la *Crónica troyana* castellana, la *Historia troyana* bilingüe y la *Crónica troiana* gallega, todas ellas de valor inconmensurable para la historia textual de la lengua española, dilatada en prosa y verso en la materia troyana, la tradición del romancero y los textos de caballería.

²⁸ No se repiten las referencias, ya anotadas en las tablas y ejemplos anteriores.

²⁹ Por sinafía o sinalefa con la vocal final del verso anterior (tabla 5), no debe contarse la primera sílaba del verso.

Bibliografia

- ANÓNIMO (1985), *Crónica troiana*, Ramón Lorenzo (ed.), A Coruña, Real Academia Galega - Fundación Barrié.
- ANÓNIMO (1992), *Romances de la Antigüedad Clásica*, María Cruz de Castro (ed.), Madrid, Ediciones Clásicas.
- ANÓNIMO (2012), *Edición crítica y estudio de la «Crónica troyana» promovida por Alfonso XI*, tesis doctoral inédita de Claudia D'Ambruoso, dirigida por Juan Casas Rigall, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- ANÓNIMO (2013), *A História Troiana (BMP ms. 558). Edición e estudo histórico-filolóxico*, tesis doctoral inédita de Ricardo Pichel Gotérrez, dirigida por Ramón Mariño Paz y Xavier Varela Barreiro, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- ANÓNIMO (2015), *Crónica troyana*, María Sanz Julián (ed.), Zaragoza, Institución «Fernando el Católico».
- ASENSIO JIMÉNEZ, Nicolás (2020), «La materia clásica en el romancero», en Sandra Boto, Jesús Antonio Cid y Pere Ferré (coords.), *Viejos son, pero no cansan. Novos estudos sobre o romanceiro*, Coimbra - Madrid - Faro - Lisboa, Fundación Ramón Menéndez Pidal - Instituto Universitario Seminario Menéndez Pidal - Centro de Investigação em Artes e Comunicação - Centro de Literatura Portuguesa e Instituto de Estudos de Literatura e Tradição, 713-726.
- BAYO, Juan Carlos (2018), «El romance de la reina Elena en el siglo XVI», *Edad de Oro*, vol. 37, 9-44.
- BELTRAN, Vicenç (2016a), *El romancero: de la oralidad al canon*, Kassel, Reichenberger.
- BELTRAN, Vicenç (2016b), «Estudio preliminar», en Esteban de Nagera, *Primera parte de la Silua de varios Romances*, México, Frente de Afirmación Hispanista, 9-138.
- BELTRAN, Vicenç (2017a), «Estudio preliminar», en Esteban de Nagera, *Segunda parte de la Silua de varios Romances*, México, Frente de Afirmación Hispanista, 9-162.
- BELTRAN, Vicenç (2017b), «Estudio preliminar», en Esteban de Nagera, *Tercera parte de la Silua de varios Romances*, México, Frente de Afirmación Hispanista, 9-204.
- BELTRAN, Vicenç (2018), «Estudio preliminar», en Joan Timoneda, *Rosa de amores, rosa gentil*, México, Frente de Afirmación Hispanista, 11-324.
- BELTRAN, Vicenç (2020), «Estudio preliminar», en Joan Timoneda, *Rosa española, rosa real*, México, Frente de Afirmación Hispanista, 11-379.

- BELTRAN, Vicenç (2021), «La integración de un género: el romance renacentista y los géneros literarios», en Meritxell Simó (coord.), «*Prenga xascú ço qui millor li és de mon dit*». *Creació, recepció i representació de la literatura medieval*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 181-197.
- CARREIRA, Antonio (2018), «Estudio preliminar», en *Romancero general*, Frente de Afirmación Hispanista, 11-126.
- CATALÁN, Diego (1984), *Catálogo general del romancero pan-hispánico*, 4 vols., Madrid, Seminario Menéndez Pidal.
- CATALÁN, Diego (1997), *Arte poética del romancero oral. Parte 1: los textos abiertos a la creación colectiva*, Madrid, Siglo Veintiuno - Fundación Menéndez Pidal.
- CATALÁN, Diego (1998), *Arte poética del romancero oral. Parte 2: memoria, invención, artificio*, Madrid, Siglo Veintiuno - Fundación Menéndez Pidal.
- DI STEFANO, Giuseppe (ed.) (1993), *Romancero*, Madrid, Taurus.
- DI STEFANO, Giuseppe (ed.) (2010), *Romancero*, Madrid, Castalia.
- DI STEFANO, Giuseppe (2014), «Pliegos sueltos poéticos con destinatario declarado», *Revista de poética medieval*, vol. 28, 211-224.
- ECHENIQUE ELIZONDO, M.^a Teresa (2021), *Principios de fraseología histórica española*, Madrid, Instituto Universitario «Seminario Menéndez Pidal», disponible en <<https://www.ucm.es/smenendezpidal/coleccion-ars-maiorum>>, consultado en 17/10/2023.
- ECHENIQUE ELIZONDO, M.^a Teresa (2023a), «Fraseología y Romancero: una mirada renovada», *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, n.º 46, 29-47.
- ECHENIQUE ELIZONDO, M.^a Teresa (2023b), «Fraseología histórica y Romancero: nuevas reflexiones al hilo de una investigación paralela», *Paremia*, n.º 33, 35-47.
- ECHENIQUE ELIZONDO, M.^a Teresa y Francisco Pedro PLA COLOMER (eds.) (2021), *Diccionario histórico fraseológico del español (DHISFRAES). Tarea lexicográfica del siglo XXI. Combinaciones locucionales adverbiales y prepositivas. MUESTRA ARQUETÍPICA*, Bern, Peter Lang.
- GAMBA CORRADINE, Jimena (2015), «El corpus de romances troyanos (siglo xvi) y la *Crónica troyana* de 1490», *Troianalexandrina*, vol. 15, 51-98.
- GAMBA CORRADINE, Jimena (2018), «“Triste estaba y muy penosa”: sobre la formación del romancero erudito y sobre los ciclos de romances», *Atalaya*, vol. 18, 1-18, disponible en <<https://journals.openedition.org/atalaya/3253>>, consultado en 17/10/2023.

- GARVIN, Mario (2021), «Los pliegos sueltos de romances RM686-RM685 y RM408-RM409: contextos, materialidad y ecdótica», *Magnificat Cultura i Literatura Medievals*, vol. 8, 165-184. <https://doi.org/10.7203/MCLM.8.16884>.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (1998), *Historia de la prosa medieval castellana I. La creación del discurso prosístico: el entramado cortesano*, Madrid, Cátedra.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (1999), *Historia de la prosa medieval castellana II. El desarrollo de los géneros. La ficción caballeresca y el orden religioso*, Madrid, Cátedra.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (coord.) (2016), *Historia de la métrica medieval castellana*, San Millán de la Cogolla, Cilengua.
- LEOMARTE (1932), *Sumas de historia troyana*, Agapito Rey (ed.), Madrid (Anejo XV de la *Revista de Filología Española*).
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1968), *Romancero Hispánico (Hispano-Portugués, Americano y Sefardí) Teoría e Historia*, 2 vols., Madrid, Espasa-Calpe.
- NUCIO, Martín (2021), *Cancionero de romances*, Alejandro Higashi y Mario Garvin (eds.), Alicante, Universidad de Alicante.
- PETERSEN, Suzanne, *Pan-Hispanic Ballad Project*, disponible en <<https://depts.washington.edu/hisprom>>, consultado en 17/10/2023.
- PLA COLOMER, Francisco Pedro (2017), «Fundamentos para una fraseometría histórica del español», *Rhythmica*, n.º 15, 87-112.
- PLA COLOMER, Francisco Pedro (2020), «Refranes o proverbios en romance de Hernán Núñez (I): patrones fraseométricos», en Francisco Pedro Pla Colomer (coord.), *Historia, uso y codificación: estudios de fraseología española*, RILEX, volumen monográfico, 115-143.
- PLA COLOMER, Francisco Pedro (2021), «Refranes o proverbios en romance de Hernán Núñez (II): traducción, equivalencia y fraseometría de los refranes gallegos y catalanes», *Rhythmica*, n.º 19, 129-166.
- PLA COLOMER, Francisco Pedro (2022), «Por arte buena y con grand braveza: variación locucional y fraseometría en el *Poema de Alfonso XI*», *FRASEOLEX*, vol. 1, 26-44.
- PLA COLOMER, Francisco Pedro (2023), «Rey que non tiene vasallos nunca bien puede regnar: usos fraseológicos al servicio de la legitimación regia en el *Poema de Alfonso XI*», *Revista de filología de la Universidad de La Laguna*, n.º 46, 91-110.

PLA COLOMER, Francisco Pedro (2024), «La ocasión es calva y así la pintan entre locuciones burlescas y creaciones parémicas en el romancero gongorino», *Artifara*, n.º 24.2, monográfico *Aportaciones renovadas a la fraseología histórica española*, Francisco Pedro Pla Colomer y Santiago Vicente Llavata (coords), 495-513. DOI: <http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/10560>.

PLA COLOMER, Francisco Pedro y Santiago VICENTE LLAVATA (2017), «Aproximación a una fraseología contrastiva en los textos peninsulares de materia troyana: el *Libro de Alexandre*, la *Historia troyana polimétrica* y la *Crónica troyana* de Juan Fernández de Heredia», en M.ª Teresa Echenique Elizondo y M.ª José Martínez Alcalde (eds.), Francisco Pedro Pla Colomer (coord.), *La fraseología a través de la historia de la lengua española y su historiografía*, Valencia - Neuchâtel, Tirant Humanidades - Université de Neuchâtel, 113-153.

PLA COLOMER, Francisco Pedro y Santiago VICENTE LLAVATA (2020), *La materia de Troya en la Edad Media hispánica. Historia textual y codificación fraseológica*, Madrid - Frankfurt am Main, Iberoamericana - Vervuert.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Banco de datos (CORDE)*, *Corpus diacrónico del español*, disponible en <<http://www.rae.es>>, consultado en 12/10/2023.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2013), *Corpus del Nuevo diccionario histórico (CDH)*, disponible en <<https://apps.rae.es/CNDHE/view/inicioExterno.view>>, consultado en 12/10/2023.

RELIT-ROM: REVISÕES LITERÁRIAS: A APLICAÇÃO CRIATIVA DE ROMANCES ANTIGOS (SÉCS. XV-XVIII), disponible en <<https://www.relitrom.pt/index.php>>, consultado en 12/10/2023.

SAINTE-MAURE, Benoît de (1904), *Roman de Troie*, Léopold Constans (ed.), 6 vols., Paris, Librairie de Firmin Didot.

SALAZAR, Flor (1999), *El romancero vulgar y nuevo*, Madrid, Fundación Menéndez Pidal - Seminario Menéndez Pidal.

El ciclo troyano en el *Romancero historiado* (Alcalá, 1582): herencia e innovación en su codificación fraseológica¹

Santiago Vicente Llavata

Universitat de València

Santiago.Vicente@uv.es

1. La materia de Troya en la Europa medieval y moderna

Entre los motivos de la recepción de la Tradición Clásica en la literatura europea, quizá la materia de Troya se erija en uno de los universos textuales de mayor significación en la historia cultural del Occidente europeo (Highet, 1954; Desmond, 2016). Prueba de ello reside en la estela apabullante de líneas de recepción que ha llegado hasta nuestros días como muestras artísticas diversas, entre las que se cuentan los testimonios poéticos del romancero que hoy ocupan nuestra atención. Nos situamos, pues, en la tradición narrativa de materia troyana, emergida de la épica homérica (West, 2013), cuyo motivo argumental se fundamenta en el conflicto

¹ Este trabajo se inscribe en el proyecto *El Romancero nuevo: corpus, edición y estudio (primera etapa 1580-1603)*, con referencia PID2020-117488GB-I00, financiado por la Agencia Estatal de Investigación (AEI) y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER), y gestionado por el Departamento de Filología Española de la Universidad Autónoma de Madrid. El proyecto está dirigido por Mariano de la Campa Gutiérrez y forma parte del Programa Estatal de Generación del Conocimiento y Fortalecimiento Científico y Tecnológico del Sistema de I+D+I y del Programa Estatal de I+D+I Orientada a los Retos de la Sociedad, del Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica y de Innovación 2017-2020.

entre aqueos y troyanos, por más que a lo largo de los siglos se hayan unido líneas temáticas al calor de escenarios culturales que fueron dejando su impronta.

Es lo que sucede con la línea de recepción que se abre con el *Roman de Troie* (ca. 1155-1165) de Benoît de Sainte-Maure, e inscrita en el ciclo del *roman antique*, en la que, más allá de limitarse a reproducir el conflicto armado, se abre un motivo temático verdaderamente significativo para la pervivencia de esta tradición con la recreación del amor en un entramado cortesano en el que la lírica trovadoresca resulta un escenario esencial (Casas Rigall, 1999). En una tendencia de continuidad con el poema francés en la transmisión de la materia de Troya, Guido delle Colonne legará a esta singular cadena de textos uno de los hitos más relevantes en la historiografía medieval europea: la *Historia destructionis Troiae*, datada hacia 1287. Dicha obra, asentada también en una corriente antihomérica, presenta como fuente principal una de las muchas prosificaciones del *Roman de Troie* y gozó de una amplia difusión por toda Europa, con una diversidad amplia de versiones y adaptaciones (Jung, 1996).

En virtud del enorme interés que despertaron ambas obras en la Europa medieval, estas se vertieron a diferentes lenguas romances (y no solo romances) a lo largo de los siglos XIII, XIV y XV, si bien su influencia en forma de reescrituras y reelaboraciones en crónicas, obras dramáticas o romances pervivió hasta bien entrado el siglo XVIII. Crosas López (2000) inventarió estas reescrituras, producidas durante los siglos XVI, XVII y XVIII con títulos como *Los diez y siete libros de Daris del Belo troyano agora nuevamente sacado de las antiguas y verdaderas ystorias, en verso* (1596) de Ginés Pérez de Hita, *Febo el troyano* (1756) de Esteban Corbera o *Troya abrasada. tragi-comedia en tres actos* (s.a.) de Pedro Calderón de la Barca y Juan de Zabaleta. Recientemente, Gamba Corradine (2015) ha ofrecido un inventario de romances troyanos producidos en el siglo XVI. Es importante destacar que ambos autores subrayan la filiación textual existente entre la *Crónica troyana* (Juan de Burgos, 1490) y estas creaciones literarias.

Partiendo, pues, de estos presupuestos, el objetivo fundamental de esta contribución es el de analizar los grados de herencia e innovación estilística que pueden observarse en lo que se refiere a la codificación de la fraseología en el ciclo troyano contenido en el *Romancero historiado* (Alcalá, 1582). Para tal fin, se tomarán como elemento de contraste las versiones peninsulares de materia troyana derivadas de la *Historia destructionis Troiae*, vulgarizadas a lo largo de la Edad Media

hispánica, y se analizará un conjunto de combinaciones fraseológicas en términos de convergencia y divergencia estilísticas entre los entornos textuales descritos². En definitiva, tomando como núcleo una misma tradición narrativa —la materia de Troya—, se pretende auscultar la trascendencia que pudieron proyectar estas versiones peninsulares medievales en reescrituras y reelaboraciones posteriores, inscritas en el romancero.

2. Historia textual de los testimonios literarios seleccionados

2.1. Versiones peninsulares de la *Historia destructionis Troiae*

Dentro del vasto universo textual de la recepción de la materia troyana, esta obra se vulgarizó, refundió y adaptó, dentro de las lindes de la península ibérica, al castellano, aragonés, catalán y portugués en diferentes textos literarios diseminados a lo largo de los siglos XIV y XV, así como del XVI (Lorenzo, 1985; Sanz Julián, 2021). La primera traducción íntegra de la *Historia destructionis Troiae* se realizó a la lengua catalana entre 1367 y 1374 por Jaume Conesa, protonotario del rey Pedro IV de Aragón. Pocos años después, en el último cuarto del siglo XIV, Juan Fernández de Heredia patrocinará una vulgarización al aragonés a partir de una selección de los discursos y arengas del texto latino.

En el ámbito castellano, si bien se había divulgado la materia troyana en forma parcial en entornos textuales como en el *Libro de Alexandre* (c. 1240-1250), la *General estoria* (c. 1275-1284), la *Estoria de España* (1270-1284) y, sobre todo, en las *Sumas de historia troyana* (c. 1350), todavía no se había llevado a cabo la labor de traducir en forma íntegra la *Historia* de Guido delle Colonne. En este sentido, existe una versión castellana hacia finales del siglo XIV que traduce de forma incompleta el texto latino con título *La corónica troyana*, de autor anónimo, y en la que se recoge el prólogo, los trece primeros libros y una parte del libro catorce³. Habrá que esperar

² Se emplea aquí el concepto de «entorno textual» como una serie de textos literarios, anudados por una afinidad temática común, así como por una conformación discursiva convergente en alguno de sus rasgos expresivos.

³ Con todo, de acuerdo con Crosas López (2000), pudo existir una versión completa, hoy perdida, de ese mismo texto fragmentario que ha llegado hasta nosotros.

hasta 1443 para que Pedro de Chinchilla, letrado al servicio de la Casa de Benavente, rubrique la primera vulgarización completa en lengua castellana de la *Historia destructionis Troiae* con el título de *Libro de la historia troyana*. La obra presenta idéntico objetivo al de las versiones precedentes: conformarse como un tratado para el aprendizaje del ejercicio de la caballería y de los asuntos militares.

Tal como se avanzaba anteriormente, existen, más allá de estos testimonios, otros indirectamente emparentados con la *Historia destructionis Troiae*, si bien no se han configurado en virtud de una vulgarización directa, sino que han sido ensamblados mediante procesos de adaptación y refundición. Es el caso de las *Sumas de historia troyana*, datadas hacia mediados del siglo XIV, y articuladas con los materiales narrativos de la *Estoria de España*, de la *General estoria*, de la *Historia destructionis Troiae* y del *Roman de Troie* (Rey, 1932: 24). Es el caso también de la *Crónica troyana* —impresa por primera vez por Juan de Burgos en 1490, y reimpressa en catorce ocasiones hasta su última edición en 1587 en Medina del Campo (Sanz Julián, 2015: 21)—, así como de la *Coronica troiana em linguagem portuguesa*, de autor anónimo, que presenta como fuente directa un texto idéntico al de la *Crónica troyana* de Juan de Burgos.

2.2. El *Romancero historiado* (Alcalá, 1582) de Lucas Rodríguez

Disponemos de muy pocas noticias sobre Lucas Rodríguez, vecino de la villa de Alcalá de Henares y escritor de su Universidad entre 1580 y 1599. Parece que su papel en el *Romancero historiado* pudo ser el de glosador y enmendador, pero ante todo de compilador. Independientemente de que pueda existir una edición del *Romancero historiado* anterior, datada en 1579, lo único seguro es la existencia de la edición más antigua que conocemos, emanada de las prensas de Alcalá en 1581. El texto se ha conservado en cuatro ediciones: Alcalá (1582); Lisboa (1584); Alcalá (1585) y Huesca (1586), amén de una edición moderna (Madrid, 1875). Todas ellas resultan altamente convergentes y no varían prácticamente en cuanto al texto.

La obra está articulada en doce grupos de textos, anónimos en su mayoría, entre los que se cuentan romances históricos, pastoriles, sonetos, octavas reales, quintillas o cartas en verso de tono burlesco. Abre la obra el ciclo de romances de materia troyana *Historia de la destruycion de Troya, desde que el Rey Menalao conuoco*

los de su reyno, para yr contra los Troyanos, hasta que los destruyo y assolo la ciudad, y saco a la reyna Elena. Compuesta por siete romances por el Maestro Arce. Desde el punto de vista de la propia evolución interna de la tradición romancística, esta obra resulta relevante, pues marca una etapa de tránsito entre un romancero y otro (Campa Gutiérrez, 2006 y 2023). De hecho, siguiendo a Rodríguez-Moñino (1967: 19), la *Flor de varios romances nuevos y canciones* de Pedro de Moncayo, considerada como una de las obras con que se abre el romancero nuevo, editada en Huesca en 1589, es deudora de la edición del *Romancero historiado* de 1586, salida también de las prensas de la ciudad oscense.

3. Oralidad y codificación fraseológica textual a través del motivo temático de la milicia en los testimonios seleccionados

La atención científica al estudio integrado de la fraseología histórica y el romancero constituye la base teórica de esta contribución, en el marco de una tradición filológica española en que dichos ámbitos del saber se entrelazan en forma continuada (Menéndez Pidal, 1953). Tal como ha abordado recientemente Echenique (2021, 2023a y 2023b), ambos campos presentan las suficientes concomitancias como para ser abordados en forma integrada, pues ello redundará en un avance paralelo en ambas parcelas del saber filológico. Si se entiende el acervo fraseológico de una lengua como un conjunto de resultados forjados en sucesivas etapas históricas en buena medida solapadas (Lapesa, 1992), se hace necesario trazar la línea cronológica a través de la cual se fueron configurando cada una de las unidades fraseológicas del español. Y en ese trazo sinuoso de ese conjunto de líneas cronológicas emerge el discurso romancístico como forma literaria atravesada por la oralidad, que es, precisamente, el medio en el que se forja la fraseología; de ahí la importancia que supone atender a este entorno textual tan significativo. También, con suerte, y como contrapartida esperable, el conocimiento generado en torno al proceso de codificación fraseológica pueda ofrecer vías relativamente seguras en la filiación textual de algunos romances.

En convergencia con estas consideraciones teóricas iniciales, el análisis proyectado en este trabajo presenta como eje fundamental contrastar la representación de la fraseología entre los testimonios literarios seleccionados. A este respecto, se sintetizarán los resultados ya publicados en torno al análisis histórico-estilístico

y contrastivo de la fraseología en las versiones peninsulares de materia troyana (Pla Colomer y Vicente Llavata, 2017, 2018, 2019 y 2020), y se confrontarán dichos resultados con las unidades fraseológicas representadas en el ciclo troyano de romances del *Romancero historiado* (Alcalá, 1582) de Lucas Rodríguez.

A este respecto, el criterio de selección de este ciclo troyano en el marco de la extensa producción romancística en que se evoca la materia de Troya vino condicionada por el hecho de que ambos entornos textuales, el de las versiones peninsulares y el del *Romancero historiado*, presentasen las suficientes concomitancias en la trama argumental como para asegurar la oportunidad y fiabilidad del estudio histórico-estilístico y contrastivo. Tal como se podía esperar, la serie de siete romances compuestos por el enigmático «Maestro Arze» recoge los sucesos narrativos más significativos de la historia, explicitados todos ellos en el propio título de la serie romancística: «*Historia de la destruycion de Troya, desde que el Rey Menalao conuoco los de su reyno, para yr contra los Troyanos, hasta que los destruyo y assolo la ciudad, y saco a la reyna Elena*», centrados específicamente en las sucesivas batallas hasta la destrucción de Troya.

De acuerdo con la propia naturaleza del objeto de estudio, y teniendo presentes los conocimientos en torno al ámbito de la prosa medieval castellana (Gómez Redondo, 1999 y 2002), se ha articulado este análisis en dos dimensiones, en buena medida complementarias. Así, en una primera dimensión, se atenderá a aquellas combinaciones locucionales en las que se advierte una convergencia o continuidad estilística segura entre ambos entornos textuales. Seguidamente, nuestra atención se centrará en aquellas unidades fraseológicas en las que no se presume continuidad o convergencia estilística.

En el primer caso, se analizarán tres contextos de convergencia estilística en la representación de la fraseología: las combinaciones locucionales con referencia directa a la milicia, como *con fuerte braço, tomar armas y en una voluntad*; el esquema locucional conformado a modo de binomio coordinativo del tipo *sanos e salvos* y, como tercer contexto, el esquema locucional articulado en torno a un núcleo léxico de base participial, como *encendido en ira*. En la segunda dimensión de análisis, se atenderá al estudio de las unidades *a sangre y a fuego, passar por los filos de su espada, a campo abierto* e *yr de rota y de huyda*, en las que no se advierte una línea de continuidad estilística con relación a las versiones peninsulares medievales.

3.1. Combinaciones fraseológicas en convergencia estilística entre ambos entornos textuales

3.1.1. Las combinaciones fraseológicas (con) fuerte braço, tomar armas y en una voluntad

En las versiones peninsulares derivadas de la *Historia destructionis Troiae* de Guido delle Colonne, los campos semánticos dentro del ámbito de la milicia donde se registra un mayor número de combinaciones locucionales son los referidos a la unanimidad y a la batalla⁴. En el caso del primero, contextualizado en los frecuentes cónclaves bélicos que se celebran ante el suceso de una batalla inminente o ante una toma importante de decisiones, destacan secuencias lexicalizadas como *todos de un corazón*, *todos en vn querer* o *en una voluntad & querer*, entre otras muchas posibilidades de combinación locucional. En cuanto al segundo campo semántico, referido a la dinámica de la propia batalla y a la demostración de la fuerza descomunal de los contendientes de uno y otro bando, sobresalen unidades como *con fuerte braço* o *de gran armada*⁵.

<i>Historia destructionis Troiae</i> (c. 1287)	<i>Històries troianes</i> (1367-1374)	<i>Libro de la historia troyana</i> (1443)
Nosti enim nos habundare uiribus et in hac ulciscendi cura multos habere consortes, cum in hoc tocius Grece assurgat imperium et a nobis moniti reges singuli <i>arma Troyanis ingerere</i> non negabunt. <i>In brachio fortissimo</i> et multa classe apud Troyam nos <i>vnanimiter</i> conferemus (Griffin, 1936: 81).	E tu sabs que nós habundam de grans forces e en aquesta venjança havem molts companyons, car tot l'imperi de Grècia serà ab nós en aquest fet, e tots los reys, amonestats per nós, <i>pendran armes contra los troyans</i> ; e <i>ab gran poder</i> e <i>ab gran navili</i> irem tots d'un coratge contra Troya (Perujo Melgar, 2015: 132).	Conociste nosotros ser poderosos en fuerças, e en la cobdiçia d'esta vengança en muchos abondar conpañeros, como en esta vengança todo el inperio de Grecia se levante e a nuestra instancia todos los reyes griegos <i>armas tomarán contra los troyanos</i> , e <i>con muy fuerte braço</i> e muncha abundança de fuerças contra Troya <i>de una voluntad</i> iremos (Peláez Benítez, 1999: 191).

TABLA 1. Combinaciones fraseológicas en el discurso del rey Agamenón a su hermano Menelao

⁴ Se dispone en una primera tabla el texto latino base y las dos traducciones íntegras en catalán y en castellano. En una segunda tabla se incluye el resto de versiones en castellano y aragonés, las cuales presentan alguna singularidad ya descrita (carácter incompleto, traducción selectiva, refundición, etc.).
⁵ No incluimos en este análisis las *Sumas de historia troyana* porque no presentan datos de estas combinaciones al seguir otros materiales narrativos, por lo que no es posible confrontar las soluciones empleadas.

Crónica troyana herediana (1385-1396)	La corónica troyana (último cuarto s. XIV)	Crónica troyana (Juan de Burgos, 1490)
Car tú sabes bien que nós habondamos en poderíos et en fuerças, e sabes que por aquesta vengança nós avremos muchos companieros, los quales son d'ello así curosos como nós, como seya verdat que pora fazer aquesta cosa todo el imperio de Grecia se levantará et cada uno de los reys quando será requerido por nós non negará de <i>tomar armas</i> . Et así, <i>con braço muyt fuert</i> et mucha flota, <i>todos ensemble acordadament</i> passaremos en Troya (Sanz Julián, 2012: 68).	E sabes bien que nosotros somos en grand poderio e que, en cuydado de aquesta vengança, tenemos en conpañja de pujantes señores commo en esto todo el jnperio de Greçia se leuantara <i>en vna voluntad e querer</i> . E non sera rrey njn señor en toda Greçia que nosotros rrequeramos que denjegue ser en nuestra conpañja e con buena voluntad non sea con nos a la tal vengança. E seremos todos <i>en vna voluntad e con muy fuerte braço e poderosamente e pujança e de grand armada sobre Troya</i> (Pelletier Norris, 1970: 123-124).	Sabes bien que nosotros somos en grand poderío & que en cuydado de aquesta vengança tenemos en conpañia de puxantes señores, como en esto todo el inperio de Grecia se levantará <i>en una voluntad & querer</i> ; e no será rey ni señor en toda Grecia que nosotros requiramos que deniegue ser en nuestra conpañia & con buena voluntad no sea con nosotros a tal vengança. E seremos <i>todos en una voluntad e con muy fuerte coraçón & poderosa puxança & grande armada sobre Troya</i> (Sanz Julián, 2015: 181-182).

TABLA 2. Combinaciones fraseológicas en el discurso del rey Agamenón a su hermano Menelao

El apoyo de los reyes de Grecia se codifica mediante la secuencia lexicalizada *arma Trojanis ingerere*, con desarrollo romance en las diferentes versiones peninsulares en formas como *pendran armes contra los troyans*, *tomar armas* y *armas tomarán contra los troyanos*, tal como se comprueba en los fragmentos correspondientes de la versión catalana, aragonesa y castellana de 1443⁶. En cambio, *La corónica troyana* no incluye de forma literal este contenido, sino que lo reformula estilísticamente mediante la expresión *de grand armada sobre Troya*.

Pues bien, en el contraste con el ciclo troyano del *Romancero historiado* (1582) de Lucas Rodríguez se puede apreciar una línea de continuidad estilística con las formas de expresión fraseológica expuestas. Así, en el caso de la secuencia *mi fuerte braço*, si bien no presenta un soporte prepositivo, sí que ha de destacarse la coaparición de ambas voces para conformar una secuencia convencionalizada

⁶ Para un análisis monográfico de la fraseología representada en la versión aragonesa de la *Historia destructionis Troiae* patrocinada por Juan Fernández de Heredia, véase Vicente Llavata (2019a, 2019b, 2020a y 2020b).

relativamente frecuente en ambos entornos textuales. En el caso de la unidad *grande armada*, lo primero que habría que destacar es que concuerda con el resultado de vulgarización que se da en la *Crónica troyana* de 1490, si bien ambos textos difieren en la situación argumental. Lo cierto es que este dato resulta revelador, precisamente por la diversidad de resultados de traducción a que llega el resto de vulgarizaciones descritas para traducir el sintagma *multa classe*. Es destacable que la convergencia de dichos resultados se sitúe en *La corónica troyana* y en la *Crónica troyana* de 1490, y más si se tiene en cuenta que cabe la posibilidad de que el primer texto resulte la matriz del segundo (Crosas López, 2000).

Y assi yo prometo y juro
 por tu corona afamada,
 que mientras a este cuerpo
 diera vida y ser esta alma;
 y mientras *mi fuerte braço*
 pudiere sustentar lança,
 hazer tal castigo en ellos
 como su maldad demanda
 (Segundo romance. vv. 84-91).

Y estando en esto se llegan
 ocho baxeles bogando,
 pensando ser buena empresa
 pero quedaron burlados,
 y assí como eran valientes
 y en la mar exercitados
 aunque vieron *grande armada*
 la acometen denodados
 (Cuarto romance. vv. 47-54).

Las combinaciones *resolutos en esto*, y *juntos* y *allegados* merecen un comentario especial, pues en este caso reproducen la designación de la ‘unanimidad’ por otros medios expresivos. Creemos que ello puede tener una explicación basada en un recambio natural de piezas fraseológicas en virtud de su obsolescencia. En este sentido, tanto las variantes *en una voluntad* y *de una voluntad*, así como la variante expandida *en una voluntad e querer* presentan una línea cronológica que se apaga en torno al primer tercio del siglo XVII, y resulta sintomático que

en el CORDE no se ofrezca ningún contexto poético del romancero. Es muy probable que las secuencias locucionales registradas en las versiones medievales se percibieran como algo añejas o como circunscritas a entornos textuales prosísticos, pues resultan mayoritarios en el CORDE. Si entendemos el romance como una estructura poética abierta (Catalán, 1997), parece que en este caso (como en otros muchos) estamos ante un proceso de renovación estilística en las formas expresivas a partir de un núcleo semántico común.

Y en aqueste parecer
al fin se determinaron
y resolutos en esto
el cauallo començaron
(Sexto romance. vv. 37-40).

Y estando los Griegos todos
vn dia *juntos y allegados*
armada de todas armas
en un furioso cauallo
(Sexto romance. vv. 151-154).

Además de estos dos campos semánticos destacados, se puede ampliar esta descripción al ámbito discursivo de la arenga, en su condición de contenido en sí mismo y como género textual bien delimitado por la historiografía antigua. Destaca en este entorno la combinación locucional *tomar armas* como resultado convergente con las versiones peninsulares de materia troyana. Esta unidad constituye un calco fraseológico de las secuencias del latín, ya lexicalizadas, *arma ingere*, *arma capescere*, *arma apprehendere* y *arma insurgere*, por lo que dichas versiones vulgarizan fielmente la secuencia lexicalizada latina, con lo que conforman una combinación locucional que, andando el tiempo, se consolidará en la norma del español como locución adjetiva: *de armas tomar* (Pla Colomer y Vicente Llavata, 2020: 254-256):

y aunque uvo algunos Troyanos
que pudieron *tomar armas*
y en la piedra de vn gran templo
les defendieron la entrada.
(Séptimo romance. vv. 111-114).

3.1.2. El esquema locucional [N_{ADJ.} (*sano*) + ENLACE (E) + N_{ADJ.} (*salvo*)]

En la despedida entre Jasón y Medea, esta aconseja al héroe griego sobre cómo lograr el vellocino de oro. En dicho diálogo, ella suplica que regrese incólume, tal como reza el texto latino. Como puede apreciarse en las tablas dispuestas abajo, las versiones peninsulares optan por traducir el adjetivo latino *incolumem* mediante una secuencia lexicalizada. Así, la versión aragonesa y catalana coinciden en usar la combinación fraseológica *sano et salvo* / *sa e sàul*, al tiempo que las versiones castellanas difieren en sus resultados: *La Corónica troyana* se aleja parcialmente de las dos anteriores al resolver la traducción con la variante *saluo e seguro*, mientras que el *Libro de la historia troyana* emplea el sintagma adjetival *verdaderamente sano*.

Mención aparte merece la ausencia de esta noción en las *Sumas de historia troyana*, motivada por el uso de otras fuentes historiográficas más allá de la *Historia* de Guido, tal como ya se ha apuntado⁷. A su vez, al ser la *Crónica troyana* impresa (Juan de Burgos, 1490) resultado de una refundición de las *Sumas de historia troyana* y de una traducción castellana completa, hoy perdida, de la *Historia destructionis Troiae*, tampoco se recoge en el impreso burgalés de 1490 esta secuencia narrativa. Sin embargo, es importante dejar anotado que en otros tramos argumentales sí que se codifica la noción «sin daño» en la *Crónica troyana* impresa mediante las combinaciones lexicalizadas *sanos & saluos*, *seguros & saluos* o *alegres & gozosos*.

⁷ Tal como afirma Sanz Julián (2015: 67), la fuente de las *Sumas de historia troyana* en el episodio narrativo tratado aquí es la serie de capítulos CDLIII a CDLXXVIII de la segunda parte de la *General Estoria*.

<i>Historia destructionis Troiae</i> (c. 1287)	<i>Històries troianes</i> (1367-1374)	<i>Libro de la historia troyana</i> (1443)
Quod si feceris, non immerito uereor ne quid tibi et michi, potius illud supremum sinistrum possit accidere quare a tuis amplexibus flam perpetim aliena. Diis tamen humiliter supplico ut te redeuntem <i>incolumem</i> oculi mei reuera prospiciant et de tuis processibus me totam exhilarant secundi processus (Griffin, 1936: 28).	[...] E si axí és, no sens rahó yo dupte molt que no esdevinga a tu e a mi aquell sinistre cas desaventurat per lo qual yo sia tots temps privada dels teus dolços abrassaments. Emperò, humilment supplich als déus que los meus huyls vegem a tu tornar <i>sa e sàul</i> , e dels teus succehiments benaventurats yo ·m puxa alegrar (Perujo Melgar, 2015: 56).	[...] Porque temo que, turbado de los peligros presentes, olvides mis amonestamientos e necesarias disciplinas en consonación de tu salud por mí dadas a ti. Ca si lo olvidares, sin dubda só cierta que de tus abraços será para sienpre ajena. Pues a los dioses suplico que tú tornado, los mis ojos <i>verdaderamente sano</i> te miren, e de tus acaescimientos oyendo toda me alegre (Peláez Benítez, 1999: 142).

TABLA 3. Combinaciones fraseológicas en las palabras de Medea dirigidas a Jasón

<i>Crónica troyana herediana</i> (1385-1396)	<i>La corónica troyana</i> (último cuarto s. XIV)
La qual cosa, si tú la fazes, non sin razón me he miedo que a ti et a mí pueda sdevenir aquella cosa sobirana por la cual yo seya de los tus abraçados et compaña apartada et quitada pora siempre. Empero, yo humilment supplico a los dioses que los mis ollos <i>verdaderament</i> te veyan tornar <i>sano et salvo</i> como deseyan (Sanz Julián, 2012: 18).	Lo qual, si con snjestra fortuna te averna, ¿que sera de mj, la sijn ventura que me converna para siempre venjr en agena e desterrada de tus dulçes e tan deseados braços? [...] Pero humjllmente rruego a los nuestros dioses que mjs oios te puedan ver <i>verdaderamente saluo e seguro</i> (Pelletier Norris, 1970: 67).

TABLA 4. Combinaciones fraseológicas en las palabras de Medea dirigidas a Jasón

Es sabido que el latín expresaba la noción «sin daño» mediante secuencias lexicalizadas como *sanum et saluum*, *sanum et ilarem*, *saluam et sospitem*, *saluum et fortunatum*, así como con las construcciones coordinadas *uiuum saluumque* y *saluum incolumemque*, por lo que la serie abierta y productiva de las combinaciones registradas en las versiones peninsulares examinadas (*biuo e sano*, *sano e salvo*, *sano e alegre*, *vencedor e sano*, *salvo e alegre*, *saluo e seguro*, *illeso et sano*, *sano et libre*) tiene su origen en esas secuencias latinas, entendidas, por tanto, como calcos fraseológicos.

Pues bien, todo ello se plasma textualmente de forma diversa, pero fielmente al mismo contenido —parafraseando palabras ajustadas y exactas de Di Stefano (2010), recordadas recientemente por Echenique (2023a: 38), de donde las tomamos— en las secuencias lexicalizadas *contentos y alegres*, y *contentos y sanos*, registradas en los romances de tema troyano del *Romancero historiado*, las cuales resultan un reflejo mediato de las combinaciones representadas en las versiones peninsulares de la Edad Media:

Passados ya muchos días
que auén por la mar gastado
yendo *contentos y alegres*
y el rey muy regozijado,
en la real capitana
al arma, al arma han tocado
(Cuarto romance. vv. 9-16).

y dixoles, que vencidos
nunca serien los Troyanos,
y si querien a su tierra
boluer *contentos y sanos*
que la aplacassen a ella
y boluiese como un rayo.
(Sexto romance. vv. 163-168).

3.1.3. El esquema locucional [*encendido/inflamado de/en* + SN]

Como tercer contexto de estudio dentro de este catálogo limitado de combinaciones fraseológicas entre ambos entornos textuales, emerge la ira manifestada por Héctor poco antes de morir en el lance con Aquiles, expresada en el texto latino con las voces *furor* y *dolor*. Se trata de una construcción participial modificada por un sintagma prepositivo que la restringe, y dicho molde se reproducirá con leves matices en las versiones peninsulares: *encés de molta furor* y *de muncha saña e dolor encendido* (tabla 5). Tal como en el caso anterior, si bien se constata que el texto burgalés de 1490 (tabla 6) se aleja parcialmente de la versión castellana y catalana al emplear el participio *inflamado*, hay que dejar anotado que en otros

pasajes de esta obra se registran esas mismas secuencias con el participio *encendido*: *encendido en flamas de gran yra*, *encendido en saña*, *encendido en grand furor* o *encendido en desigual saña*.

<i>Historia destructionis Troiae</i> (c. 1287)	<i>Històries troianes</i> (1367-1374)	<i>Libro de la historia troyana</i> (1443)
Hector tamen propterea <i>multo doloris furore accensus</i> irruit in Achillem et ipsum impetens *in multa potencia ense nudo, ictus ictibus cumulando, supra cassidem percutit Achillem (Griffin, 1936: 149).	Emperò, <i>encés de molta furor</i> , lexà's anar contra Achil-les e, requerint aquell en gran potència e ab l'espasa nua, farí'l de tres colps, un aprés altre, cuytosament e poderosa sobre l'elm (Perujo Melgar, 2015: 214).	Mas Héctor por ello <i>de muncha saña e dolor encendido</i> , fue contra Archilles [sic], e con su espada e tres golpes, uno en pos de otro, sobre la capellina le dio e con así doblada virtud lo firió (Peláez Benítez, 1999: 255-256).

TABLA 5. Combinaciones fraseológicas referidas a la batalla entre Héctor y Aquiles

<i>Crónica troyana</i> (1490)
Por lo qual Héctor, <i>inflamado en mucho furor & saña</i> , fue poderosamente contra Archiles, su espada en la mano, & en su grand fortaleza lo ferió de tantos & tan duros golpes sobre el yelmo a que toda la cara de Archiles hera tinta de sangre. Así que entre ellos amos se faze la cruel & mortal batalla, & si luengamente durara, el uno dellos fuera muerto o entramos a dos (Sanz Julián, 2015: 238).

TABLA 6. Combinaciones fraseológicas referidas a la batalla entre Héctor y Aquiles

Pues bien, en el contraste con los romances de tema troyano, se advierte una línea de continuidad estilística con el empleo de las secuencias lexicalizadas *encendido en brasa* y *encendido en ira*, refiriéndose a la intervención airada y belicosa de Aquiles en uno de los cónclaves griegos. En el caso de la primera, hay que apuntar que la voz *brasa* parece marcar una tendencia escalar a la hora de evocar la ira, pues dicha unidad léxica no se registra en el conjunto de las versiones peninsulares de materia troyana derivadas de la *Historia destructionis Troiae*, por lo que, dentro de un molde sintáctico convergente con esta tradición narrativa, debería considerarse el empleo de *brasa* como una innovación estilística en esta serie de romances en torno a la guerra de Troya. De nuevo se nos presenta ante nuestros ojos ese binomio «continuidad y renovación», donde la fraseología y el romancero confluyen, tal como se ha ido señalando. Obsérvese aquí un dato fundamental para tratar de esbozar un mapa preliminar de filiaciones

intertextuales, pues las expresiones fraseológicas representadas en el romancero reproducen fielmente la estructura sintáctica presente en la *Crónica troyana* de 1490, con la selección de la preposición *en* (*encendido en*), frente a la preposición *de*, registrada en las versiones medievales peninsulares (*encés de / encendido de*)⁸, lo que nos da pie a insistir junto con Crosas López (2000) y Gamba Corradine (2015) en la enorme influencia que pudo tener el impreso burgalés en las sucesivas reelaboraciones y reescrituras.

Como unidades complementarias de análisis, las cuales convergen semánticamente con las ya mencionadas, se dan *de enojo rebentava* y *con la cara buelta en grana*. Estas secuencias están configuradas mediante voces que se orientan a la hipérbole, y que resultan muy plásticas a la hora de evocar la tensión dramática de la escena. Ninguna de ellas se registra en los testimonios peninsulares derivados de la *Historia* de Guido delle Colonne:

De dos gradas mas abaxo
de do el Rey sentado estaua,
se leuanta el fiero Achiles
el rostro *encendido en brasa*.
y el brauo y sagaz Vlixes
que *de enojo rebentaua*,
y de otros grandes que hablara
con el rostro brauo y fiero
la voz en alto leuanta
(Segundo romance. vv. 16-25).

Habla al Rey desta manera
con la cara buelta en grana
(Segundo romance. vv. 70-71).

⁸ En Vicente Llavata (2021) se pueden consultar otras innovaciones estilísticas referidas a la fraseología en esta obra, orientadas a acercar esta tradición narrativa a una nueva comunidad lectora.

Y estando los Griegos todos
 vn día juntos y allegados
 armada de todas armas
 en un furioso cauallo,
 el rostro *encendido en ira*
 contra todos los Grecianos
 (Sexto romance. vv. 151-156).

3.2. Combinaciones fraseológicas sin convergencia estilística entre ambos entornos textuales

Hasta ahora se han analizado las secuencias lexicalizadas en que se advierte de forma suficientemente segura una línea de continuidad estilística. Ahora es el momento de ofrecer algunas muestras en que la tendencia a dicha convergencia se rompe y afloran combinaciones no registradas previamente en las versiones peninsulares medievales. Es el caso de las unidades *a sangre y a fuego*, *passar por los filos de su espada*, *a campo abierto* e *yr de rota y de huyda*.

Con relación a la primera, la locución *a sangre y a fuego* se combina con el verbo *pregonar*, en el sentido de certificar con palabras y hechos la acción guerrera contra Troya:

prometiendo grandes pagas
 para todos sus soldados,
 y galardonar sus hechos
 y darlos sueldos doblados,
 pregonar *a sangre y a fuego*
 la guerra por todo el campo
 y en los despojos de Troya
 hazer los soldados francos
 (Primer romance. vv. 21-24).

El *Diccionario de la lengua española* (DLE. s. v. *sangre*) la define en dos acepciones: 'con todo rigor, sin dar cuartel, sin perdonar vidas ni haciendas, talándolo o destruyéndolo todo' y 'con violencia, sin ceder en nada, atropellándolo todo'. Esta locución se registra en el CORDE a partir de la segunda mitad del siglo xv en la obra

poética de Pero Guillén de Segovia. Sin embargo, ya en la *General estoria* alfonsina se registra como *a fierro & a fuego*, así como con inversión de sus componentes *a fuego & a fierro*; hecho gramatical, el de la inversión de sus componentes, que también se registra con la locución que nos ocupa: *a fuego e a sangre*. Su registro se torna muy frecuente a partir del siglo xvi en los textos cronísticos de la primera colonización americana, con Fray Bartolomé de las Casas o Gonzalo Fernández de Oviedo como máximos exponentes, por lo que resulta hacedero esbozar un mapa preliminar de interdependencias estilísticas entre entornos textuales afines.

En el caso de las secuencias lexicalizadas *por los filos de su espada* y *a campo abierto*, ambas se registran desde mediados del xvi en libros de caballería como el *Belianís de Grecia* y en otros textos afines. Resulta cuando menos curioso que su primera documentación sea tan cercana al texto del *Romancero historiado*, pues ello nos permite apuntalar la idea (preliminar y provisional) de que en los romances de materia troyana del siglo xvi se da un atisbo de renovación expresiva con relación a la tradición narrativa troyana de raigambre medieval⁹:

No paro aquí la crueldad
desta espada ensangrentada
sino que a la Reyna y dueñas
y donzellas que allí estauan
a todas passo el cruel
por los filos de su espada
(Segundo romance. vv. 151-156).

Y el Hector aquesta escusa
tuuola por couardia,
y al punto por toda Troya
pregona para otro día
la batalla *a campo abierto*
sin saber lo que hazia

⁹ El caso de *poner mano a su espada*, registrado en uno de los romances examinados, resulta distinto: «Y el Rey viendo la crueldad / que delante del vsaua / se leuantara animoso / *poniendo mano a su espada*» (Séptimo romance. vv. 141-144), pues esta unidad sí que presenta un reflejo en las *Sumas de historia troyana*, codificada con el verbo *meter*, así como en otras versiones derivadas del *Roman de Troie*.

que ya la embiosa parca
 turbadora de alegría
 da filos a su tigera
 para cortarle la vida
 (Quinto romance. vv. 35-44).

En cuanto a *yr de rota y de huyda*, el *DLE* recoge la locución adverbial *de rota*, y su variante *de rota batida*, y las define en dos acepciones: 'con total pérdida o destrucción' y 'de repente o sin reparo'. En el CORDE la secuencia /de rota y de huyda/ ofrece tan solo un registro, y este se corresponde con el analizado aquí. Además de este caso, se registra en cinco casos más, aunque con secuencia /de rota/ o /de huyda/, dos de los cuales pertenecen al texto analizado aquí; el resto de casos se documenta en la *Historia de Santa Marta y nuevo Reino de Granada* (c. 1573-1581), de Fray Pedro de Aguado, todos ellos con un valor semántico convergente al señalado aquí:

Y muchas vezes al Rey
 aqueste recaudo embia
 que le mande, aquella dama
 boluer a su compañía,
 sino que promete y jura
 a lo que jurar podía
 de que aunque viesse los suyos
yr de rota y de huyda
 de no los favorecer
 ni salir a la conquista
 (Quinto romance. vv. 57-66).

Finalmente, en calidad de mero apunte, y rescatando la sugestiva consideración de Beltrán (2023: 124) de que «los orígenes del romancero estén imbricados con los de la lírica cortesana», se destaca aquí el registro de la locución verbal *ir de vencida* en el quinto romance troyano, que tiene su reflejo paralelo en la poesía cancioneril:

Los Troyanos como vieron
 muerto en el campo su guía
 comiençan a desmayar

y a yr todos de vencida
 y hasta dentro en la ciudad
 los metieron de huyda,
 no quedo contento Achilles
 con ser de Hector omicida,
 sino que con tres cauallos
 lo arrastraron todo vn día,
 alrededor de los muros
 de Troya que le plañía,
 pues que perdiéndole Troya
 quedo ella mesma perdida
 (Quinto romance. vv. 213-226).

A juzgar por los datos, esta locución resulta muy frecuente en el entorno poético cancioneril, con muestras en el *Cancionero* de Pedro Manuel de Urrea o en el decir lírico de don Íñigo López de Mendoza, si bien en este último bajo la forma *a la vençida*¹⁰. No sabemos hasta qué punto el trasvase de unidades fraseológicas y otros componentes expresivos resultó una tendencia continuada entre ambos entornos textuales, el del romancero y el de la poesía de cancionero, pero resulta una línea de investigación verdaderamente estimulante:

Ando ya tan de vencida,
 que mi fuerça me es contraria:
 si no ayuda la adversaria,
 lexos voy de tener vida
 (*Cancionero* (1516), Pedro M. de Urrea [131] Villancico, vv. 18-24).

Quien bien ama tarde olvida
 esto non dirán por vos,
 que, sí me perdone Dios,
 si bien sois conoçida,
 non serés en tal tenida

¹⁰ Para un estudio integral de la fraseología en la obra de don Íñigo López de Mendoza, véase Vicente Llavata (2011, 2012 y 2022). Asimismo, para una aproximación genérica a la fraseología representada en el *Cancionero* (Toledo, 1516) de Pedro Manuel de Urrea, véase Vicente Llavata (2023 y 2024).

possección de bien amar,
 pues fengís de razonar
 con sessenta *a la vençada*.

(Decir lírico *Bien piensse que, a salva fe*, D. Íñigo López de Mendoza, vv. 17-24).

4. Consideraciones finales

El análisis delineado aquí nos ha permitido traslucir el proceso de codificación fraseológica textual de secuencias lexicalizadas con una evolución diacrónica compartida en torno a nociones nucleares en el ciclo de Troya, como son la fortaleza, la unanimidad o la acción guerrera. Se ha podido esbozar así una suerte de trazabilidad textual de combinaciones locucionales como *con fuerte braço, tomar armas, grande armada o juntos y allegados*, documentadas en las versiones peninsulares medievales, y perpetuadas en el discurso romancístico.

En esta misma línea, dicha dinámica de convergencia fraseológica se ha extendido a otras nociones significativas y frecuentes en la tradición narrativa de materia troiana como la indemnidad o la expresión de la ira en casos como *contentos y sanos, y contentos y alegres, encendido en brasa (o en ira)*, respectivamente, si bien, tal como se ha podido comprobar con el correspondiente contraste textual con el conjunto de las versiones peninsulares medievales, hay también lugar para la renovación expresiva en forma de variantes posibles, lo que no deja de ser algo consustancial tanto al mundo de la fraseología como al del romancero, tal como ha subrayado recientemente Echenique (2023a y 2023b).

Finalmente, como dimensión complementaria de análisis, se ha abordado una dinámica de divergencia estilística en el uso de locuciones no registradas en las versiones peninsulares como *a sangre y a fuego, a campo abierto o yr de vencida*, documentadas todas ellas en segmentos temporales próximos a la obra analizada, lo que nos sugiere que el discurso romancístico no solamente renovó elementos expresivos ya fijados en una forma dada en las versiones peninsulares traídas aquí, sino que presumiblemente incorporó piezas fraseológicas que empezaban a estar vigentes en aquel momento, o que lo iban a estar a partir de su difusión en el romancero, consiguiendo recrear la oralidad de su tiempo y convertirse así en un vector robusto de institucionalización fraseológica.

Bibliografía

Fuentes primarias

- ANÓNIMO (1985), *Crónica troiana*, Ramón Lorenzo (ed.), A Coruña, Real Academia Galega - Fundación Barrié.
- ANÓNIMO (2015), *Crónica troyana*, María Sanz Julián (ed.), Zaragoza, Institución «Fernando el Católico».
- ANÓNIMO (1970), *La coronica troyana: a medieval Spanish translation of Guido de Colonna's Historia Destructionis Troiae*, Frank Pelletier Norris (ed.), Chapell Hill, The University of North Carolina Press.
- CHINCHILLA, Pedro de (1999), *Libro de la historia troyana*, M.^a Dolores Peláez Benítez (ed.), Madrid, Editorial Complutense.
- COLONNE, Guido delle (1936), *Historia destructionis Troiae*, N. E. Griffin (ed.), Massachusetts, The Medieval Academy of America.
- CONESA, Jaume (2015), *Les Històries troianes: estudi i edició*, Joan M.^a Perujo Melgar (ed.), tesis doctoral dirigida por Rafael Alemany, Alicante, Universidad de Alicante.
- CORDE = REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: BANCO DE DATOS (CORDE) [EN LÍNEA]. *CORPUS DIACRÓNICO DEL ESPAÑOL*, disponible en <<http://www.rae.es>>, consultado el 15/03/2023.
- DLE = REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014-), *Diccionario de la lengua española*, disponible en <<https://dle.rae.es/>>, consultado el 22/03/2023.
- FERNÁNDEZ DE HEREDIA, Juan (2012), *Crónica troyana*, María Sanz Julián (ed.), Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- LEOMARTE (1932), *Sumas de historia troyana*, Agapito Rey (ed.), Madrid, Centro de Estudios Históricos (Anejo xv de la *Revista de Filología Española*).
- RODRÍGUEZ, Lucas (1967), *Romancero historiado (Alcalá, 1582)*, Antonio Rodríguez-Moñino (ed.), Madrid, Castalia.

Fuentes secundarias

- BELTRAN, Vicenç (2023), «La poesía de los primeros Trastámara: la sucesión portuguesa y los primeros romances», *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, n.º 12, 122-129. <https://doi.org/10.14198/rcim.2023.12.05>.

- CAMPA GUTIÉRREZ, Mariano de la (2006), «Algunas observaciones para la revision de un género barroco: el *Romancero nuevo*», en Anthony Close (ed.), *Actas del VII Congreso de la AISO*, Madrid, AISO, 137-142.
- CAMPA GUTIÉRREZ, Mariano de la (2023), «El Romancero nuevo a fines del siglo XVI: catalogación, transmisión, edición», *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, n.º 12, 1-46. <https://doi.org/10.14198/rcim.2023.12.01>.
- CASAS RIGALL, Juan (1999), *La materia de Troya en las letras romances del siglo XIII hispano*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- CATALÁN, Diego (1997), *Arte poética del romancero oral. Parte 1.ª: los textos abiertos a la creación colectiva*, Madrid, Siglo XXI - Fundación Menéndez Pidal.
- CROSAS LÓPEZ, Francisco (2000), «Apuntes sobre la historia de las historias de Troya en el medioevo hispano», en Andrew M. Beresford y Alan Deyermond (eds.), *Proceedings of the ninth colloquium*, London, Queen Mary and Westfield College, Dept. of Hispanic Studies, 61-72.
- DESMOND, Marilynn (2016), «Trojan Itineraries and the Matter of Troy», en Rita Copeland (ed.), *The Oxford History of Classical Reception in English Literature*, 1, Oxford, Oxford Scholarship, 800-1558.
- DI STEFANO, Giuseppe (2010), *Romancero (edición, introducción y notas)*, Madrid, Castalia.
- ECHENIQUE ELIZONDO, M.ª Teresa (2021), *Principios de fraseología histórica española*, Madrid, Instituto Universitario «Seminario Menéndez Pidal» (Colección Ars Maiorvm, 1), disponible en <<https://www.ucm.es/smenendezpidal/coleccion-ars-maiorum>>, consultado el 16/09/2023.
- ECHENIQUE ELIZONDO, M.ª Teresa (2023a), «Fraseología y Romancero: una mirada renovada», *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, n.º 46, 29-47. <https://doi.org/10.25145/j.refiull.2023.46.02>.
- ECHENIQUE ELIZONDO, M.ª Teresa (2023b), «Fraseología histórica y Romancero: nuevas reflexiones al hilo de una investigación paralela», *Paremia*, n.º 33, 35-47.
- GAMBA CORRADINE, Jimena (2015), «El corpus de romances troyanos (siglo XVI) y la *Crónica troyana* de 1490», *Troianalexandrina*, vol. 15, 51-98.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (1999), *Historia de la prosa medieval castellana, II. El desarrollo de los géneros. La ficción caballeresca y el orden religioso*, Madrid, Cátedra.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (2002), *Historia de la prosa medieval castellana III. Los orígenes del humanismo. El marco cultural de Enrique III y Juan II*, Madrid, Cátedra.
- HIGHET, Gilbert (1954 [1949]), *The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature*, Oxford, Oxford Clarendon Press.

- JUNG, Marc-René (1996), *La légende de Troie en France au Moyen-Âge: analyse des versions françaises et bibliographie raisonnée des manuscrits*, Tübingen - Basel, Francke Verlag.
- LAPESA, Rafael (1992 [1980]), «Alma y ánima en el *Diccionario histórico de la lengua española: su fraseología*», en Juan Ramón Lodares (ed.), *Léxico e Historia, II. Diccionarios*, Madrid, Istmo, 79-86.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1968 [1953]), *Romancero hispánico*, Madrid, Espasa-Calpe.
- PLA COLOMER, Francisco P. y Santiago VICENTE LLAVATA (2017), «Aproximación a una fraseología contrastiva en los textos peninsulares de materia troyana: el *Libro de Alexandre*, la *Historia troyana polimétrica* y la *Crónica troyana* de Juan Fernández de Heredia», en M.^a Teresa Echenique Elizondo y María José Martínez Alcalde (eds.) y Francisco P. Pla Colomer (coord.), *La fraseología a través de la historia de la lengua española y su historiografía*, Valencia - Neuchâtel, Tirant Humanidades - Université de Neuchâtel, 113-153.
- PLA COLOMER, Francisco P. y VICENTE LLAVATA, Santiago (2018), «Sobre fraseología y fraseometría históricas: la materia troyana en las tradiciones textuales medievales iberorromances», en M.^a Teresa Echenique Elizondo, Angela Schrott y Francisco P. Pla Colomer (eds.), *Cómo se hacen las unidades fraseológicas. Renovación y continuidad en la diacronía del espacio castellano*, Bern, Peter Lang, 29-54.
- PLA COLOMER, Francisco P. y Santiago VICENTE LLAVATA (2019), «Estudio fraseológico-contrastivo de textos castellanos y gallego-portugueses de materia troyana», en M.^a Jesús Lacarra (coord.), Nuria Aranda García, Ana M. Jiménez Ruiz y Ángela Torralba Ruberte (eds.), *Literatura medieval hispánica. Libros, lecturas y reescrituras*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 953-969.
- PLA COLOMER, Francisco P. y Santiago VICENTE LLAVATA (2020), *La materia de Troya en la Edad Media hispánica. Historia textual y codificación fraseológica*, Madrid - Frankfurt, Iberoamericana - Vervuert.
- SANZ JULIÁN, María (2021), «Las traducciones del ciclo troyano en la literatura medieval peninsular: las crónicas troyanas», en Elisa Borsari y Guillermo Alvar Nuño (coords.), *Tradición clásica y literatura medieval*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 27-44.
- VICENTE LLAVATA, Santiago (2011), *Estudio de las locuciones en la obra literaria de Íñigo López de Mendoza (Marqués de Santillana). Hacia una fraseología histórica del español*, Valencia, Universitat de València.
- VICENTE LLAVATA, Santiago (2012), «Íñigo López de Mendoza y su secreta labor de codificación fraseológica», en Adela García Valle, Amparo Ricós Vidal y Juan P. Sánchez Méndez (eds.), *Fablar bien e tan mesurado. Veinticinco años de investigación diacrónica en Valencia. Estudios ofrecidos a M.^a Teresa Echenique Elizondo en conmemoración de su Cátedra*, Valencia - Neuchâtel, Tirant Humanidades - Université de Neuchâtel, 87-110.

- VICENTE LLAVATA, Santiago (2019a), «Aproximación a la fraseología del aragonés medieval a partir del estudio de la *Crónica troyana* de Juan Fernández de Heredia», en Christoph Strosetzki (ed.), *Perspectivas actuales del hispanismo mundial. Literatura-Cultura-Lengua*, Münster, WWU Münster, 533-545.
- VICENTE LLAVATA, Santiago (2019b), «La expresión del amor en la *Crónica troyana* de Juan Fernández de Heredia», en Isabella Tomassetti (coord.), Roberta Alviti, Aviva Garibba, Massimo Marini y Debora Vaccari (eds.), *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 297-307.
- VICENTE LLAVATA, Santiago (2020a), «Notas en torno al grado de castellanización de la *Crónica troyana* promovida por Juan Fernández de Heredia en el estudio contrastivo de su fraseología», *Vox Romanica*, n.º 79, 245-277. <https://doi.org/10.2357/VOX-2020-011>.
- VICENTE LLAVATA, Santiago (2020b), «La *Crónica troyana* de Juan Fernández de Heredia: escenarios abiertos en el estudio de su fraseología», *Rilex. Revista sobre investigaciones léxicas*, n.º extraordinario 1 coord. por F. Pla Colomer (*Historia, uso y codificación: estudios de fraseología española*), 73-93. <https://doi.org/10.17561/rilex.3.3.5524>.
- VICENTE LLAVATA, Santiago (2021), «Aproximación a un estudio estilístico de la fraseología representada en la *Crónica troyana* (Juan de Burgos, 1490)», *Romanische Forschungen*, vol. 133, n.º 4, 447-461. <https://doi.org/10.3196/003581221834272075>
- VICENTE LLAVATA, Santiago (2022), «La obra literaria de don Íñigo López de Mendoza en el estudio de su fraseología: revisión crítica», *Cuadernos de investigación filológica*, vol. 51, 137-148. <https://doi.org/10.18172/cif.5211>
- VICENTE LLAVATA, Santiago (2023), «Aproximación a un estudio integral de la fraseología en el *Cancionero* (Toledo, 1516) de Pedro Manuel de Urrea», *Revista de Filología de la Universidad de la Laguna*, n.º 46, 127-145. <https://doi.org/10.25145/j.refiull.2023.46.07>
- VICENTE LLAVATA, Santiago (2024), «Hacia una caracterización estilística del *Cancionero de Pedro Manuel de Urrea* (Toledo, 1516) en el estudio de su fraseología», en M.ª Isabel Toro Pascua, (dir.), Gema Vallín Blanco (dir.), M. Antonia García Garrido (coord.) e Inés Velázquez Puerto (coord.), *Tradiciones poéticas de la Romania: (entre la Edad Media y la Edad Moderna)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 155-172.
- WEST, Martin L. (2013), *The Epic Cycle: A Commentary on the Lost Troy Epics*, Oxford, University Press Scholarship.

**ROMANCEIRO E CÂNONE:
FLEXÕES**

«Glosa da Nau Catrineta»: da tradição à subversão

João Aragão

Universidade Nova de Lisboa

aragao222@gmail.com

*Com regras que de cor sei, corrompo
E busco língua nova*
Margarida Vale de Gato

São vários os exemplos de aplicações criativas do romance tradicional *Nau Catrineta* (IGR: 0457), quer no âmbito literário quer noutros campos artísticos. Uma das mais recentes (e certamente mais interessantes) é a que realiza a poeta portuguesa Margarida Vale de Gato no poema «Glosa da Nau Catrineta», incluído na obra *Mulher ao Mar e Grinalda*, publicada em 2018¹. No presente ensaio, pretendo reflectir sobre o modo como a poeta dialoga com a tradição, actualizando a representação das três irmãs em concordância com uma visão contemporânea do feminino e subvertendo as regras que tradicionalmente presidem à escrita da glosa de romance e à utilização do mote. Antes disso, porém, conto tecer algumas considerações sobre as possibilidades de realização do romance tradicional *Nau Catrineta*, procurando conhecê-lo em todas as suas versões portuguesas, tanto ao nível do conjunto quanto ao nível do segmento narrativo glosado. Para o efeito, recorro à leitura das versões recolhidas e publicadas no *Romanceiro Português*

¹ *Mulher ao Mar e Grinalda* é o terceiro livro do projecto poético *Mulher ao Mar*, que a poeta tem vindo a desenvolver desde 2010, sucedendo a *Mulher ao Mar* e *Mulher ao Mar Retorna*. Integra todos os poemas dos livros anteriores, incluindo «Glosa da Nau Catrineta», primeiramente publicado em 2010.

da Tradição Oral Moderna: versões publicadas entre 1828 e 1960, com organização de Pere Ferré.

A utilização do romance *Nau Catrineta* na literatura portuguesa contemporânea pode considerar-se fecunda e ocorre habitualmente através da citação, da paráfrase ou da mera referência.

A referência do título do romance é a utilização mais frequente. António Nobre, no poema «Purinha», alude «aos que vêm cantar, numa rabeca rouca, / Amores, Naufrágios e A Nau Catrineta» (Nobre, 2013: 36). No célebre «Manifesto Anti-Dantas», Almada Negreiros critica a peça «Soror Mariana», de Júlio Dantas, que «tanto o podia ser como a soror Inês ou a Inês de Castro, ou a Leonor Teles, ou o Mestre d'Avis, ou a Dona Constança, ou a Nau Catrineta, ou a Maria Rapaz!» (Negreiros, 2013: 35). Sophia de Mello Breyner, na sua «Arte Poética V», recorda a aprendizagem na infância de «um antigo poema tradicional português, chamado Nau Catrineta», referindo a importância desse momento inaugural em que teve a «sorte de começar pela tradição oral, a sorte de conhecer o poema antes de conhecer a literatura» (Andresen, 2016: 99).

Por vezes, a referência do título faz-se acompanhar de uma breve citação. É o caso da «Ode Marítima», de Álvaro de Campos, em que o sujeito poético recorda uma velha tia que costumava cantar-lhe para que adormecesse («Às vezes ela cantava a "Nau Catrineta"»), após o que cita a abertura do romance: «Lá vai a Nau Catrineta / Por sobre as águas do mar...» (Campos, 1986: 93). Convém referir, no entanto, que a suposta citação da segunda metade do primeiro verso («Por sobre as águas do mar...») não corresponde à segunda metade do primeiro verso de nenhuma das versões do romance a que tenha conseguido aceder, aproximando-se, sim, da segunda metade do segundo verso em algumas versões como, por exemplo, numa versão oriunda de Lagos: «Sete anos e um dia andou sobre as águas do mar» (Ferré, 2004: 385). Encontramo-nos provavelmente perante um engaste recomposto, propositadamente reelaborado no sentido de um reforço do imaginário marítimo que percorre todo o poema, contribuindo para erguer dentro do sujeito poético uma «leve brisa marítima» (Campos, 1986: 93).

Também Ana Luísa Amaral, na obra *Ara*, refere o título do romance tradicional, ao mesmo tempo que cita, subvertendo, parte do seu texto. À semelhança de Sophia, a autora associa o romance à infância, mas desta vez recordando aquilo

que naquele tempo se esperava dela e das outras meninas: «Ficaram as meninas lá ao fundo, / versão anos oitenta se calhar / das da Nau Catrineta, / que pelos vistos até nem tinha muito / que contar» (Amaral, 2013: 13).

Quanto a citações, há ainda a referir o exemplo de Ruy Belo, que divide o livro *Toda a Terra* em duas partes, chamando à primeira «Areias de Portugal» e à segunda «Terras de Espanha» (Belo, 2020: 627 e 707); e o de José Régio que, no livro *As Encruzilhadas de Deus*, incorpora versos de *Nau Catrineta* nos poemas «Elegia Bufa» («Acima, acima, gajeiro, / Acima ao tope real!») e «João Sem Terra» («Acima, acima, gajeiro!»), em ambos os casos remetendo para a rememoração de uma infância feliz em contraponto com o desencanto do presente (Régio, 1970: 30 e 57).

Em «Xácara da Embarcação», poema dedicado à recusa da emigração a que está condenada a comunidade açoriana, Vitorino Nemésio realiza uma paráfrase da *Nau Catrineta*, identificável principalmente nas seguintes estrofes: «Não embarco! Os marinheiros / São demoinos, gente não: / Enforcam os passageiros / Numa trave do porão // Ó piloto alto nas botas, / Vigia do laranjal, / Vê se avistas as gaivotas / Das Ilhas de Portugal!». A voz do poema pertence a um sujeito feminino consciente de si («Que eu sou donzela esquecida»), no que semelha aliás a «Glosa da Nau Catrineta», de Margarida Vale de Gato (Nemésio, 2020: 168).

Pode referir-se, ainda no campo literário, o conto do escritor brasileiro Rubem Fonseca, justamente intitulado «Nau Catrineta», que narra a história de uma família de canibais descendente de um dos tripulantes da histórica nau Catrineta, onde teriam efectivamente ocorrido episódios de antropofagia (Fonseca, 1980: 141).

Noutros campos artísticos, o tríptico de Almada Negreiros, na gare marítima de Alcântara, e a canção de Fausto Bordalo Dias, no álbum «Histórias de Viageiros», são exemplos, respectivamente na pintura e na música, de aplicações criativas do romance *Nau Catrineta*.

Nau Catrineta é seguramente um dos romances mais populares e difundidos da tradição oral moderna portuguesa, com cerca de 180 versões editadas entre 1851 e 2000 (Boto, 2015: 78). Num modo de narrar condensado e intenso, próprio dos romances tradicionais, o drama decorre nos seguintes termos: numa nau que anda à deriva, onde os tripulantes deixaram de ter o que comer, procede-se ao sorteio

daquele que virá a ser sacrificado para servir de alimento aos restantes, o azar calha ao capitão, que ordena ao gajeiro que suba ao mastro a fim de avistar terra, após o que o marujo feito demónio, recusando bens materiais e a filha oferecida em casamento, admite pretender afinal a alma do capitão (ou, em alternativa, a própria nau), que resiste à tentação e, demonstrando fé e firmeza, consegue salvar-se a ele e à nau *Catrineta*. Em traços gerais, assim se desenvolve a estrutura narrativa mais habitual do romance, ademais coincidente com a versão factícia que Almeida Garrett publica primeiramente em 1851, composta a partir de versões oriundas do Algarve, da Estremadura, do Ribatejo, da Beira Baixa e do Minho.

Contrariando a tese romântica da origem portuguesa do romance, adoptada por Garrett e secundada por outros autores (entre os quais, o de maior destaque será talvez Fernando de Castro Pires de Lima), em artigo recente, Sandra Boto apoia-se no conhecimento da penetração da balada europeia na tradição oral peninsular para sugerir a origem transpirenaica do romance *Nau Catrineta*². Encontra versões de tema semelhante nas tradições orais inglesa, francesa, canadiana, brasileira, russa, lituana e escandinava. No entanto, não me importando aqui prosseguir a reflexão sobre as origens do romance, procurarei antes analisar, com recurso a exemplos, as várias possibilidades de realização de *Nau Catrineta* em Portugal, aludindo pontualmente a algumas considerações tecidas por Sandra Boto no referido artigo.

Analisando o *corpus* de versões portuguesas³, torna-se evidente a «diferenciação entre a tradição portuguesa continental e a insular» (Boto, 2015: 87). De facto, lendo as versões insulares (nomeadamente, as da Ilha da Madeira, da Ilha de São Jorge e da Ilha Terceira) em comparação com as versões continentais, verificamos naquelas uma menor presença da dimensão sobrenatural, por na maioria delas não encarnar o diabo na figura do gajeiro, assim como uma maior lealdade deste em relação ao capitão, como acontece na versão n.º 1671 (São Martinho, Funchal): «capitão com quem companhe, nã no hei-d'atreiçoar» (Ferré, 2004: 386). Nesta

² Assim pensava Menéndez Pidal, que recusava a origem portuguesa deste romance, reconhecendo, contudo, que o povo português «puso en él [*Nau Catrineta*], además, aprecio singular, haciéndolo uno de los cantos más repetidos en el Portugal metropolitano, en las islas y en Brasil. *La Nau Cathrineta* es, en fin, *Os Lusíadas* del Camoens-legion [*sic*]» (*apud* Boto, 2015: 85).

³ Recorro aqui à leitura das versões recolhidas e publicadas no *Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna: versões publicadas entre 1828 e 1960*, com organização de Pere Ferré.

versão, o próprio capitão (que não é referido apenas como capitão-general, mas também como capitão maior) enaltece a lealdade do seu gajeiro (que não é referido como gajeiro, mas como piloto/pilotinho): «– Vinde cá, bom pilotinho, meu amigo tão leal» (Ferré, 2004: 386). A ênfase colocada na lealdade do gajeiro e a perda de protagonismo do diabo, aproximando-se das versões catalãs e francesas, materializam assim «um elemento arcaizante, que terá perdido expressão nas versões continentais portuguesas» (Boto, 2015: 87). A introdução da figura do diabo nas versões continentais representa «uma tendência evidentemente inovadora e, portanto, mais recente» (Boto, 2015: 88). A dimensão sobrenatural volta, porém, a fazer-se sentir na versão n.º 1672 (Funchal), o conjunto mais extenso entre os compilados, através da encarnação do demónio, não no gajeiro, mas no «fradinho da mão furada» (Ferré, 2004: 388). Nesta versão, antes de avistar terras de Espanha ou de Portugal, o gajeiro (o piloto) avista «terras de Berberónia, más terras» (Ferré, 2004: 388), parecendo assim assumir uma convergência discursiva com uma versão francesa na qual o marinheiro grita: «– Je vois la tour de Babylone, / Barbarie de l'autre côté» (Boto, 2015: 90). «Berberónia» pode ter resultado de uma espécie de aglutinação entre «Babylone» e «Barbarie», podendo servir inclusivamente para nomear o Norte de África, terra dos berberes. Em todo o caso, a semelhança é evidente. Na versão n.º 1673 (Ponta Delgada, Madeira), o piloto torna a aparecer como demónio, sendo sobretudo nas versões da Ilha de São Jorge (n.º 1674 a n.º 1678) que a dimensão sobrenatural se encontra totalmente ausente. Nestas versões, surgem elementos particularmente diferenciadores em comparação com as versões continentais: o avistamento de cinco mulheres lavadeiras, cinco marchantes e seis padeiras (na versão n.º 1675), a variação no nome da nau Caterineta (nas versões n.º 1676 e n.º 1677) ou Santa Caterina (na versão n.º 1678), o avistamento de partes de França em vez de terras de Espanha (na versão n.º 1676), a menção ao sacrifício de animais como o galo e o cão (na versão n.º 1677), a nomeação do gajeiro como Chiquito (na versão n.º 1674), periquito (na versão n.º 1675) e Pedro (na versão n.º 1677)⁴, a referência do gajeiro à mulher e aos filhos que tem em França (na versão n.º 1677) e um singular desfecho, ocorrido já em terra, quando o gajeiro aparece no quintal do capitão e é recebido com pancada pelas suas três filhas, sem contudo perder a intenção de com uma delas casar (na versão n.º 1678).

⁴ Entre as que constam da recolha publicada em *Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna*, existe uma única versão continental em que se atribui um nome próprio ao gajeiro: é a versão n.º 1667 (Alcogosta, Fundão), na qual o capitão grita: «– Vai arriba, ó Mesquita, àquele mastro real» (Ferré, 2004: 382).

Alguns destes elementos ancestrais terão perdido importância no conjunto da tradição portuguesa, persistindo apenas em regiões tradicionalmente mais conservadoras como a Madeira e os Açores. As versões insulares são as que mais se distanciam do modelo continental, este com uma maior presença da dimensão sobrenatural, tendência recente para que terá igualmente contribuído a grande difusão e popularidade da versão *vulgata* de Almeida Garrett, na qual também ocorre a encarnação do diabo na figura do gajeiro. Em resultado do seu isolamento geográfico (importante factor de conservação), é plausível que as versões insulares tenham estado menos expostas à circulação de elementos novos e, portanto, menos sujeitas a variações no sentido do maravilhoso. Assim acontece com algumas versões de Trás-os-Montes, região continental mas durante séculos condenada ao isolamento, em que não se verifica o aparecimento do demónio na figura do gajeiro, o qual pretende principalmente a nau, não a alma do capitão. É disso exemplo a versão n.º 1653 (Rebordainhos, Bragança).

Mas a maioria das versões continentais destaca-se sobretudo pela presença da dimensão sobrenatural, não só através da identificação do gajeiro com a figura do demónio, mas também por meio do aparecimento de um anjo que salva o capitão do afogamento (é o caso das versões n.º 1655 e n.º 1666). Quando, em algumas outras versões que não aquelas recolhidas em regiões mais isoladas geograficamente, o gajeiro exige ao capitão apenas a nau Catrineta, há a sublinhar também a diferenciação ao nível dos finais, que tanto podem ser positivos como negativos (do ponto de vista do gajeiro). Na versão n.º 1667 (Alcongosta, Fundão), o diálogo encerra com a promessa de que o capitão mandará queimar a nau para que ela nunca pertença ao gajeiro: «em chegando a Lisboa eu a mandarei queimar» (Ferré: 2004: 383). Na versão n.º 1669 (Lisboa), o capitão não recusa conceder ao gajeiro a nau Catrineta, afirmando que só o rei pode dar-lha e confiando que ele assim fará: «ou eu não sou quem sou, ou el-rei ta há-de dar» (Ferré, 2004: 385). Na versão n.º 1670 (Lagos), o capitão recusa conceder-lhe a nau Catrineta e o último verso consiste na participação do narrador, que conclui em tom dramático: «E, chegando ao Cruzeiro, logo o mandou matar» (Ferré, 2004: 386). Ao contrário desta, a maioria das versões fecha em discurso directo, recurso que permite presentificar o drama, intensificando-o, como acontecendo diante dos nossos olhos. De resto, parece haver em todas as versões um relativo equilíbrio entre o uso do discurso directo e o uso do discurso indirecto, talvez com uma ligeira prevalência do primeiro sobre o segundo.

Quanto ao segmento narrativo que consiste no avistamento das três meninas, utilizado por Margarida Vale de Gato como mote para a escrita da glosa que adiante procurarei analisar, verificam-se também diversas possibilidades de realização. Na maioria das versões continentais a variação é pouco significativa, ocorrendo principalmente ao nível do verbo escolhido (o gajeiro ou enxerga, ou avista, ou vê as três meninas⁵), da posição das meninas face ao laranjal (ou «à sombra», ou «defronte»), da acção realizada (ou «na roca a fiar», ou «no brinquedo a brincar»), da escolha do atributo de uma das meninas (ou «a mais fermosa/formosa», ou «a mais bonita», ou «a mais linda») e das modalidades do choro (ou está «no meio a chorar», ou «por seus pais» a chorar, ou ainda «a varar» em vez de «a chorar»).

No entanto, uma vez mais, as versões insulares são as mais diferenciadas. O avistamento de três meninas, nas versões continentais, transforma-se, em algumas versões madeirenses, no avistamento de «duas meninas» (Ferré, 2004: 387), «duas senhoras» (Ferré, 2004: 388) ou «moça morena» (Ferré, 2004: 390), seguindo-se a «parecem»/«parece» em lugar de «enxergo»/«avisto»/«vejo». As duas meninas/senhoras estão «postas no/em seu laranjal» e a «moça morena» encontra-se «debaixo dum parreiral», elemento diferenciador relativamente à maioria das versões, em que predomina o laranjal. Quanto à acção realizada pelas meninas/senhoras, desaparece nas versões madeirenses (assim como nas açorianas) o elemento *choro* e o acto de coser/fiar transforma-se completamente sob o signo do oiro e do cristal, recorrendo a uma linguagem figurativa própria do romanceiro: «frutos loiros e seus fios de cristal» (Ferré, 2004: 387), «à cabeça, frutos d'oiro, aos pés, fios de cristal» (Ferré, 2004: 388) e «por cima, cachos d'oiro, no chão, fios de cristal» (Ferré, 2004: 390). Nas versões açorianas, o gajeiro avista três meninas debaixo de um laranjal, tal como nas versões continentais. À semelhança das versões madeirenses, as versões açorianas mantêm os elementos *ouro* e *cristal* («uma está lavrando ouro, outra fio de cristal» e «uma doba fio de ouro, outra fio de cristal») mas, ao contrário daquelas, incorporam o elemento *dedal*, que remete mais explicitamente para o acto de coser, realizado não apenas pela mais «bonitinha», mas também pela mais «mocinha»/«pequenina»: «a mais mocinha de todas anda buscando o dedal», «a mais pequenina delas, essa perdeu o dedal» e «a mais bonitinha delas em procura do dedal» (Ferré, 2004: 391-395).

⁵ A n.º 1659 (Baião, Porto) é a única versão continental em que o gajeiro vê três donzelas, em vez de três meninas.

A versão integrada no *Romanceiro* de Garrett, cujo carácter factício cumpre salientar⁶, é a mais frequentemente utilizada quando se trata de realizar aplicações criativas sobre o romance *Nau Catrineta*. Assim acontece com «Glosa da Nau Catrineta», de Margarida Vale de Gato, que agora transcrevo:

Mote:

*Mais enxergo três meninas
debaixo de um laranjal,
uma na roca a fiar,
outra sentada a coser,
a mais fermosa de todas
está no meio a chorar.*

Glosa:

Somos as três irmãs mouras,
nosso pai anda no mar
e lá longe foi buscar
onde o ouro as terras doura
um anel pra nos casar.
Mas um demónio que o tenta
faz passar por genuínas
as visões que lhe apresenta:
“Vejo aplacada a tormenta,
mais enxergo três meninas.”

⁶ O carácter factício das versões integradas no *Romanceiro* resulta da intencional recomposição dos romances pela pena de Almeida Garrett, que a si chama a responsabilidade de restaurador da tradição oral portuguesa. Partindo da visão de um povo rude e inculto, que vai deteriorando a poesia autenticamente tradicional, Garrett utiliza os seus recursos de poeta para retocar aquilo que o povo adulteradamente canta. Restaura o castelo antigo, com pedras de vária proveniência, para que este testemunhe o verdadeiro esplendor passado. Através do profundo conhecimento que tem dos romances, realiza uma colagem das várias versões, manipulando a tradição através da tradição. Compõe versões artificiais, factícias, de modo a aformosear a tradição.

Somos as três irmãs parcas
no falar e no folgar,
"Muito riso, pouco siso",
quis nosso pai avisar
quando partiu com as barcas
nesse dia de improviso.
Seguiu dos ventos a rosa
espinhosa e fatal,
deixou-nos sós e ciosas
debaixo de um laranjal.

"Eu sou a irmã da roca
fio finos fios de hera,
quem meus finos fios toca
num ventre de mãe se gera
e num seio desemboca.
Fui eu quem fez o tecido
pra minha avó se encontrar
três vezes com seu marido,
duas rompi-o ao tear
uma na roca a fiar."

"Eu sou a irmã que cerze
e tenho um metro que mede
o fio da alma que impede
o corpo de se perder.
Fui eu quem fez a bainha
dessa espada que levou
o meu pai para vencer
e três vezes me cortou,
duas a enfiar a linha,
outra sentada a coser."

"Eu sou a irmã que carpe,
que tem nas mãos a tesoura,
e no alto dessa escarpa
nas terras que o ouro doura

sou tão bárbara quanto moura.
 Fui eu quem cortou o fio
 do mastro preso ao navio
 do pai que me deu em bodas
 ao demo a quem sugeriu
a mais fermosa de todas."

Somos as irmãs que vêem
 com um só olho de auguro
 que as nossas agulhas têm
 o passado e o futuro,
 os mundos que há para além
 e os mundos que há sob o mundo
 onde os mortos vão penar:
 e nosso pai, lá no fundo,
 que quis o demo comprar
está no meio a chorar
 (Gato, 2018: 24-26).

Partindo do segmento narrativo que consiste no avistamento das três meninas, que utiliza como uma espécie de mote, a poeta realiza uma glosa concedendo voz às três irmãs, que passam a encarnar a mitologia das três parcas. Na mitologia romana, as parcas (ou moiras, na mitologia grega⁷) eram as três divindades que presidiam à duração da vida e determinavam o destino dos humanos, tecendo para cada pessoa o fio da sua vida, decidindo sobre a sua extensão e escolhendo enfim o momento de cortá-lo. Na primeira estrofe, utilizando a primeira pessoa do plural, as «três irmãs mouras» referem o pai que «anda no mar» em busca de «um anel pra nos casar», a quem o demónio (aqui não identificado com a figura do gajeiro) apresenta uma visão enganadora das três filhas.

⁷ Moiras/mouras é como Margarida Vale de Gato apresenta, logo no primeiro verso, as três irmãs, atributo que pode entender-se tanto no sentido mitológico quanto no sentido cultural/étnico, permitindo ter como plausível que a poeta não será alheia à *maurofilia* do romanceiro, característica constatável através da presença frequente de elementos mouriscos nos romances tradicionais.

Na segunda estrofe, as três irmãs são parcas no sentido mitológico, mas também «parcas / no falar e no folgar», no sentido de comedidas, avisadas pelo pai de que «muito riso» significa «pouco siso», antes de ele partir para o mar seguindo uma rosa-dos-ventos «espinhosa e fatal» (adjectivos que sugerem, desde logo, um desfecho eventualmente trágico) e deixando as filhas «sós e ciosas / debaixo de um laranjal».

Na terceira, quarta e quinta estrofes, cada uma das três irmãs toma a palavra, adoptando a primeira pessoa do singular. A primeira irmã, a da roca, corresponde à parca/moira que decide tecer o fio da vida, isto é, que decide sobre o momento em que, «num ventre de mãe», uma nova vida se gera e começa. Foi ela quem teceu (ou seja, engendrou) de maneira que a sua avó se encontrasse «três vezes com seu marido» (três, talvez o número mais frequente no romanceiro). Fora do plano mitológico, podemos admitir a possibilidade mais prosaica de «a irmã da roca» ter tecido o vestido com que a avó haveria de encontrar-se com o marido. No último verso da estrofe, que consiste na repetição do terceiro verso do mote, encontramos-nos perante uma importante reelaboração semântica, atendendo a que o mesmo verso do romance adquire no poema em que se insere um novo significado. A parca reconhece que, das três vezes, duas rompeu o tecido ao tear e «uma [vez] na roca a fiar». Deste modo, «uma» não se refere à primeira filha pelo gajeiro avistada, conforme ocorre na versão *vulgata* da *Nau Catrineta*, mas a uma das vezes que ela terá rompido, enquanto na roca fiava, o tecido que a avó levaria para se encontrar com o marido.

Na quarta estrofe, a segunda irmã é a que decide sobre a extensão do «fio da alma», assim impedindo «o corpo de se perder». Foi ela quem teceu a bainha da espada que o pai levou para o mar, mas, ao fazê-lo, cortou-se nela «três vezes» (novamente, o recurso ao número três). Trata-se talvez da espada com que, em algumas versões da *Nau Catrineta*, o pai procurará defender-se das «sete espadas nuas» que estão para o matar (Ferré, 2004: 371). A menção da espada com que o pai há-de defender-se não ocorre na maioria das versões, verificando-se nomeadamente em algumas versões açorianas (n.º 1675 e n.º 1676) nos seguintes termos: «vejo três espadas nuas p'ra convosco guerrear. / Também aqui tenho uma, ela me defenderá» e «vejo três espadas nuas que vêm para vos matar. / Também aqui tenho uma, ela me defenderá» (Ferré, 2004: 392-393). Deste modo, a referência à espada do pai na «Glosa da Nau Catrineta» poderá indiciar, da parte de Margarida Vale de Gato, um conhecimento do romance que

não se limita à versão *vulgata* de Almeida Garrett (a qual não menciona a espada do pai), mas que parece estender-se um pouco além dela. De facto, considerando o seu contínuo processo de transformação, o texto do romance apenas encontra total concretização nas suas múltiplas versões. Margarida Vale de Gato parece sabê-lo, ao escrever uma glosa em cujo pano de fundo aparentemente se inscreve o conhecimento de outras versões do romance além da *vulgata*. Quanto ao último verso da estrofe, mais uma vez, estamos perante uma importante reelaboração semântica que produz, neste novo contexto, um novo sentido. Das três vezes que a parca na espada se cortou, duas fê-lo «a enfiar a linha» e «outra [vez] sentada a coser». Assim, à semelhança da estrofe anterior, «outra» não se refere à segunda filha pelo gajeiro avistada, conforme ocorre na versão *vulgata* da *Nau Catrineta*, mas a uma das vezes que ela se terá cortado enquanto estava «sentada a coser» a bainha da espada.

Na quinta estrofe, a terceira irmã carpe, provavelmente por saber-se oferecida em casamento ao diabo, mas «tem nas mãos a tesoura», ou seja, cabe-lhe o poder de decidir sobre o momento da morte dos homens. Neste caso, decide sobre a morte «do pai que me deu em bodas», cortando «o fio / do mastro preso ao navio». Ao «demo» o pai sugeriu «a mais fermosa de todas», ela própria, mantendo assim o sentido original que o verso tem no romance. Embora o segmento narrativo em que o pai oferece a filha em casamento não esteja presente no mote utilizado por Margarida Vale de Gato, o conhecimento das outras sequências narrativas do romance (como a da oferta em casamento) é evidente ao longo da glosa, como acontece muito claramente nesta estrofe.

Na sexta e última estrofe, as três irmãs voltam a falar na primeira pessoa do plural, dando a conhecer o seu poder: que as suas agulhas determinam «o passado e o futuro», assim como «os mundos que há para além / e os mundos que há sob o mundo». As parcas operam no submundo, onde «os mortos vão penar», onde já observam o pai morto, aquele «que quis o demo comprar» oferecendo uma filha em casamento. Entre os mortos, o pai das três irmãs encontra-se agora «no meio a chorar». Assim como na terceira e quarta estrofes, encontramos novamente perante uma reelaboração semântica, mas desta vez de consequências mais profundas. Se na *Nau Catrineta* o pai oferece as filhas e o gajeiro avista «a mais fermosa de todas [...] no meio a chorar», na «Glosa da Nau Catrineta» ocorre uma inversão (subversão) do sentido original do romance, passando a ser o pai quem chora, enquanto as irmãs se salvam. Se originalmente era o pai

que decidia sobre o destino das filhas, agora são as filhas que decidem sobre o destino do pai. A produção de sentido neste novo contexto assenta sobretudo na inversão da ordem da sujeição. No romance *Nau Catrineta* faz-se uma representação limitadora das três irmãs, como figuras passivas, sem fala, irremediavelmente sujeitas ao poder paterno. Pelo contrário, na «Glosa da Nau Catrineta», as três irmãs tomam a palavra, passam a ser sujeitos activos e conscientes, que não apenas recusam ao pai a prerrogativa de as oferecer em casamento, como também retaliam condenando-o à morte. Passam a ser protagonistas da acção, figuras que tecem os fios do destino paterno, quando originalmente se limitavam a acatar, caladas, a decisão do pai. Partindo de uma perspectiva feminina (e feminista), o poema de Margarida Vale de Gato não materializa apenas um diálogo intertextual, mas sobretudo um confronto de natureza subversiva com a tradição literária (e social).

No entanto, a subversão realizada por Margarida Vale de Gato na «Glosa da Nau Catrineta» não ocorre apenas de um ponto de vista narrativo e semântico através deste esforço de reposicionamento das três irmãs. Acontece também ao nível da forma, com a propositada adulteração das regras que tradicionalmente presidem à escrita da glosa de romance e à utilização do mote. A intenção subversiva da poeta encontra-se expressa, de resto, no conjunto de quinze sonetos que abre a obra *Mulher ao Mar e Grinalda*. Recorrendo igualmente a uma forma consagrada, o soneto, reconhece ser sua intenção romper com as regras a que o poder patriarcal e heteronormativo procura submeter a mulher e o próprio discurso poético:

Com regras que de cor sei, corrompo
E busco língua nova que destape
A tumba hétero-*sapiens* do discurso
(Gato, 2018: 17).

Uma vez que «não dá para escrever de novo o cânone» (Gato, 2018: 16), resta confrontar o cânone existente, a tradição, procurando subverter as suas regras e criar assim uma «língua nova». O primeiro gesto subversivo da poeta é o da fragmentação do romance como ponto de partida para a glosa. A glosa de romance incide tradicionalmente sobre o conjunto da versão. Ao contrário, Margarida Vale de Gato parte o romance, fragmenta-o, selecciona um núcleo de versos, aparentemente prescindindo do resto do conjunto. O próprio título do poema, «Glosa da Nau

Catrineta», acaba por se revelar enganador, se considerarmos que a poeta escolhe glosar apenas um determinado segmento, muito embora evidencie o conhecimento do conjunto da versão. Selecciona o segmento do avistamento das três irmãs, talvez por nele encontrar evidência da sujeição em que o pai as coloca, mas realiza também alusões explícitas a segmentos não seleccionados, como é o caso do segmento da oferta em casamento ao demónio, de que faz uma breve paráfrase: «do pai que me deu em bodas / ao demo a quem sugeriu / *a mais fermosa de todas*» (Gato, 2018: 25). Assim, embora aparentemente prescindir do conjunto da versão, no momento da glosa a poeta seguramente não o ignora, porquanto as citações se encontram dotadas de um importante poder alusivo continuamente remetendo para o texto mais amplo a que pertencem.

Quanto ao número de versos repetidos no final de cada estrofe glosadora, Margarida Vale de Gato contraria novamente as regras que costumam imperar na escrita de uma glosa de romance. Conforme estabelece Fausta Antonucci, em estudo sobre as personagens femininas no teatro de Calderón de la Barca⁸:

Lo que caracteriza la glosa es la recursividad de la cita del texto glosado, que en el caso de ser un romance se realiza por parejas de versos, en el contexto del texto glosador (generalmente al final de la réplica, si se trata de glosa en romance [...]) (Antonucci, 2021: 1065).

Se a glosa de romance deve repetir um par de versos do texto glosado no final de cada estrofe glosadora, pode concluir-se que Margarida Vale de Gato transgride essa regra, repetindo apenas um verso no final de cada estrofe.

No entanto, quanto à reelaboração semântica produzida pelo engaste, a poeta segue um princípio importante da escrita da glosa de romance, que consiste no acto de «englobar en el nuevo contexto el texto citado, que contribuye de forma determinante a su significado» (Antonucci, 2021: 1065), evidente sobretudo nas

⁸ Vem a propósito da intenção feminista da escrita de Margarida Vale de Gato referir uma das conclusões do estudo de Fausta Antonucci: o papel fundamental da interlocutora feminina no teatro de Calderón de la Barca, vítima da subordinação social e familiar ao homem, mas vingada pela sua «habilidad en el manejo de la glosa, que la coloca en un plano de plena igualdad dialéctica y poética con su interlocutor masculino» (Antonucci, 2021: 1073).

terceira, quarta e sexta estrofes do poema, de cuja leitura poderá inferir-se que «el texto glosado, al englobarse en el texto glosador y cambiar de contexto, difumina o hasta pierde su significación originaria» (Antonucci, 2021: 1068).

Quanto à utilização da figura do mote, Margarida Vale de Gato incorre noutra transgressão. Trata-se da criação de um suposto mote a partir da transcrição de um segmento que ocupa um lugar intermédio no contexto da versão e que acaba por funcionar como paratexto para a escrita da glosa. Tradicionalmente, ou a glosa é precedida pela transcrição completa do romance glosado ou se apresenta sem qualquer menção ao texto glosado. Em nenhum dos casos se parte propriamente de um mote, pelo menos conforme o entende a tradição. No primeiro caso, é paradigmática a glosa do romance antigo «Tiempo bueno, tiempo bueno», realizada por Garcia de Resende e por ele incluída no *Cancioneiro Geral*: transcreve-se integralmente o romance, ao qual se segue a «Grosa de Garçia de Rresende a este rrymançe». No segundo caso, como nas glosas de romance analisadas por Antonucci na obra de Calderón de la Barca, não é feita qualquer prévia menção ao texto glosado, pelo que o seu reconhecimento «unicamente se confía a la enciclopedia poética del destinatário» (Antonucci, 2021: 1064). Utilizando a figura do mote como ponto de partida para a escrita da glosa, Margarida Vale de Gato subverte simultaneamente as regras da glosa de romance, porque não segue nenhuma destas duas normas, e as regras do mote, uma vez que a sua intenção não consiste propriamente no exercício da chamada *poesia obrigada a mote*, ou seja, da «composição poética que se construía parafraseando um tema, em geral alheio e de matriz popular» (Simões, 1993: 467). Do ponto de vista da tradição, nem a glosa de romance deve partir de um mote, nem o mote deve ser utilizado como ponto de partida para a escrita de uma glosa de romance, conforme sucede na «Glosa da Nau Catrineta». Nesta espécie de reflexão sobre a oficina poética, colocando a palavra «Mote» à cabeça do segmento glosado e a palavra «Glosa» à cabeça do texto glosador, a poeta denuncia a sua intenção não apenas subversiva, mas também metaliterária.

Em todo o caso, a glosa afigura-se imprescindível para o conhecimento de um romance, uma vez que «en cuanto reelaboración de un texto anterior, es ante todo el lugar de la transmisión y conservación del texto preexistente» (Tomassetti, 2005: 1506). A cultura de amplificação de temas do romanceiro produziu uma tão grande quantidade de glosas que «hay romances que nos son más conocidos por sus glosas o contrafacta que por sus versiones puras»

(Díaz-Mas, 2000: 67). Glosar é um modo de recriar um texto que implica «una releitura, una reinterpretación de ese mismo texto» (Díaz-Mas, 2000: 67). Assim, para além da leitura dos próprios romances, torna-se indispensável conhecer também as suas glosas, pelo interesse literário do processo de recepção, releitura e recriação de um texto, que se vai acomodando aos gostos dos seus destinatários, e porque as amplificações nos informam acerca do modo como o público entendia, num certo momento histórico⁹, esses textos que hoje lemos irremediavelmente desde a nossa mentalidade contemporânea (Díaz-Mas, 2000: 78).

Com a sua glosa, Margarida Vale de Gato contribui assim para a transmissão e conservação do romanceiro tradicional. Por ser, ainda hoje, um dos romances mais populares em Portugal, não se prevê que a *Nau Catrineta* possa vir tão cedo a correr o risco de desaparecer. Mas, se um dia começar a cair no esquecimento, o poema «Glosa da Nau Catrineta» sempre servirá para recuperar, pelo menos, parte do seu texto (na versão *vulgata* de Almeida Garrett, claro) e para instigar novamente o interesse na leitura do romance, preferencialmente nas suas diferentes versões. Num futuro mais ou menos próximo, através da leitura da «Glosa da Nau Catrineta» (esta *Nau Catrineta* propositadamente manca), será possível aceder ao modo como uma poeta deste tempo preferiu ler e recriar este romance tradicional: desde uma perspectiva feminina e feminista, subvertendo a tradição tanto no plano semântico e narrativo (com a inversão da sujeição das três meninas) quanto no plano formal (com a transgressão das regras da glosa de romance e da utilização do mote). Ao fazê-lo, Margarida Vale de Gato conserva, vivifica e transmite um importante texto da tradição oral moderna portuguesa.

⁹ O estudo de Paloma Díaz-Mas incide principalmente sobre o *Siglo de Oro*.

Bibliografia

AMARAL, Ana Luísa (2013), *Ara*, Lisboa, Porto Editora.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner (2016), *Ilhas*, Porto, Assírio & Alvim.

ANTONUCCI, Fausta (2021), «Habilidades dialécticas y poéticas de los personajes femeninos en el teatro calderoniano: el caso de las glosas de romances», *Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, vol. 9, n.º 1, 1061-1075. <https://doi.org/10.13035/H.2021.09.01.59>.

BELO, Ruy (2020), *Todos os Poemas*, Porto, Assírio & Alvim.

BOTO, Sandra (2015), «A propósito do romance tradicional “Nau Catrineta”: peregrinações no tempo e no espaço», em João Carlos Carvalho (coord.), *A Peregrinação de Fernão Mendes Pinto e a Perenidade da Literatura de Viagens*, Lisboa, CLEPUL, 77-92, disponível em <<https://estudogeral.uc.pt/bitstream/10316/45313/1/A%20proposito%20do%20romance%20tradicional.pdf>>, consultado em 15/05/2022.

CAMPOS, Álvaro de (1986), *Poesias de Álvaro de Campos*, Lisboa, Editorial Comunicação.

DÍAZ-MAS, Paloma (2000), «Cómo se releieron los romances: glosas y contrahechuras de *Tiempo es, el caballero* en fuentes impresas del siglo XVI», em Rafael Beltrán (ed.), *Historia, reescritura y pervivencia del Romancero. Estudios en memoria de Amelia García-Valdecasas*, Publicacions de la Universitat de València, 67-90, disponível em <<https://digital.csic.es/bitstream/10261/7267/1/diazmas2000aglosas.pdf>>, consultado em 15/05/2022.

FERRÉ, Pere (2004), *Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna: versões publicadas entre 1828 e 1960 (volume IV)*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

FONSECA, Rubem (1980), *Feliz Ano Novo*, Lisboa, Contexto.

GARRETT, João Baptista de Almeida (1997), *Romanceiro*, Lisboa, Ulisseia.

GATO, Margarida Vale de (2018), *Mulher ao Mar e Grinalda*, Lisboa, Mariposa Azul.

NEGREIROS, José de Almada (2013), *Manifesto Anti-Dantas e por Extenso*, Porto, Assírio & Alvim.

NEMÉSIO, Vitorino (2020), *Poesia (1950-1959)*, Lisboa, Imprensa Nacional - Companhia das Ilhas.

NOBRE, António (2013), *Só*, Lisboa, Civilização Editora.

RÉGIO, José (1970), *As Encruzilhadas de Deus*, Lisboa, Portugalíia.

RESENDE, Garcia de (2013), *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, Lisboa, Imprensa Nacional.

SIMÕES, M. (1993), «Mote», *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho.

TOMASSETTI, Isabella (2005), «La glosa en Portugal entre tradición e innovación: el corpus del *Cancioneiro geral* de Garcia de Resende», em Rafael Alemany, Josep Lluís Martos e Josep Miquel Manzanaro (eds.), *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, vol. 3, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 1499-1519, disponível em <<https://hdl.handle.net/11573/59372>>, consultado em 15/05/2022.

Átomos de romanceiro que foram ter febre em Pessoa

Joana Costa

NOVA FCSH, Universidade Nova de Lisboa

jfcc_95@hotmail.com

*À Professora Teresa Araújo,
que me guiou ao romanceiro.*

Cada novo início nado da vontade humana de renovar transporta sempre consigo, de algum modo, marcas daquilo que ficou para trás, mesmo quando a pretensão é voltar-lhe por completo as costas. Há pedaços do passado no presente e pedaços do presente, com passado dentro, que hão de ir constituir o que virá a ser o futuro. Foi outrora Fernando Pessoa que, por palavras de Álvaro de Campos, o escreveu nos versos de «Ode Triunfal» ao assumir-se cantor «[d]o presente, e também [d]o passado e [d]o futuro, / [p]orque o presente é todo o passado e todo o futuro / [e] há Platão e Virgílio dentro das máquinas e das luzes elétricas / [s]ó porque houve outrora e foram humanos Virgílio e Platão» (Pessoa, 2013: 81). E, decerto, nesta visão de que será dos «pedaços do Alexandre Magno do século talvez cinquenta» que provirão os «[á]tomos que hão de ir ter febre para o cérebro do Ésquilo do século cem» (Pessoa, 2013: 81), com pouca ou nenhuma dificuldade, se poderá encontrar a definição do que se passa com os movimentos artístico-literários. Afinal, originados a partir do desejo de rutura face ao que de imediato os precede, estes movimentos tanto carecem das características dos antecessores mais próximos para se instituírem enquanto gesto de diferenciação e de desconstrução quanto – pelo menos em parte dos casos – se voltam para formas artístico-literárias anteriores em busca de traços que possam reinterpretar e incorporar. Por natureza contraditório, tal como o deixa entrever a intenção de união temporal expressa no poema pessoano, o Modernismo português – assinala-o com pertinência Fernando Cabral

Martins – não escapa a esta ambição de no mesmo gesto tentar tocar o original e a origem¹. Não há, entre os grandes modernistas portugueses, figura que, num momento ou noutro, não tenha viajado pela variabilidade de *ismos* existentes², a fim de conciliar o novo com o antigo. O próprio Sensacionismo – *ismo* modernista criado no cerne da poesia pessoana – é proposta que caminha ao encontro dessa conciliação, pois, «ao passo que qualquer corrente literária tem, em geral, por típico excluir as outras, o Sensacionismo tem por típico admitir as outras todas» (Pessoa, 2015: 78).

Não é, portanto, de admirar que seja esta a atitude literária que, por excelência, caracteriza a poética de Fernando Pessoa e a sua relação com o tempo. Com efeito, se nunca o abandonara o interesse por questões relativas à tradição da sua verdadeira pátria, nem mesmo nos anos em que dela esteve ausente³, esse interesse foi-se tornando cada vez mais notório, desde que, em 1908 – após uma reimersão na cultura e na literatura portuguesas, em 1905⁴ –, o poeta começara a escrever versos em português. As leituras da lírica garrettiana, que lhe haviam inspirado

¹ Tomando Almada Negreiros como exemplo do carácter contraditório do Modernismo português, diz Cabral Martins: «Almada, por exemplo, situa-se entre Vanguarda e tradição, entre busca do original e da origem, do futurista e do arcaico. [...] A atração pelo antigo acompanha, aliás, a celebração tecnológica da nova urbe» (Martins, 2014: 20).

² Como afirma Cabral Martins, «a característica principal dos modernistas portugueses» reside numa «variabilidade das poéticas e dos princípios», o que os impede «de assinarem um ismo de referência» (Martins, 2014: 23).

³ Veja-se, como exemplo, a presença do Sebastianismo no poema «The Old Castle», o qual, escrito por um Pessoa adolescente imerso na cultura à inglesa de Durban, contém, segundo Zenith, «a primeira utilização literária pessoana do mito de D. Sebastião, que se tornaria um motivo central na sua produção de maturidade» (Zenith, 2022: 211).

⁴ De acordo com uma das últimas biografias dadas à estampa sobre o inventor do *drama em gente*, «[e]m 14 de Setembro de 1905, [...] Pessoa desembarcou do *SS Herzog*» e «[f]oi certamente esperado no cais por familiares que o levaram para a ainda pacata zona ribeirinha de Pedrouços [...]» (Zenith, 2022: 237). Desde então, «rodeado de portugueses, da língua e da cultura portuguesas», o jovem escritor dispunha de condições para se reconstruir enquanto poeta de língua portuguesa, o que viria a surtir efeitos «em meados de Novembro de 1908», quando este, finalmente, encontra «uma novíssima voz» lírica na sua língua materna (Zenith, 2022: 332).

o impulso de produção poética em língua portuguesa⁵, teriam, por certo, suscitado ainda o planeamento de um livro intitulado *Cantares*, onde se reuniriam vários tipos de quadras da sua autoria, com características semelhantes ao género de composições que constituía os cancioneiros antigos e tradicionais. À semelhança do que ocorreria com muitos dos seus projetos, também este, no entanto, acabaria por ser abandonado. Mas tal não se refletiu num malograr da sua atração pelas formas literárias que compõem o fundo tradicional da literatura nacional. Com o interesse em atingir – de acordo com Luísa Medeiros – os dois lados «que, para ele, constituíam o sustentáculo do mundo civilizado: o do povo e do homem letrado» (Medeiros, 2008: 778), Pessoa procuraria mesmo um encontro poético com os romances da tradição oral, que em adulto, com grande probabilidade, terá tido ocasião de ler estampados nas páginas da *Revista Lusitana* e nas compilações de Teófilo Braga e de Almeida Garrett, depois de os ter escutado na infância, talvez proferidos pelos familiares açorianos do lado materno ou pelos familiares algarvios do lado paterno⁶.

Desse encontro poético entre a poesia nova e a poesia das origens, o reflexo mais evidente será a presença de *Nau Catrineta* (IGR: 0457) e de *Bela Infanta* (IGR: 0113) nessa torrente imensa que se intitulou «Ode Marítima». Sem qualquer esforço

⁵ Na entrada do *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português* dedicada às quadras, Luísa Freire chama a atenção para o facto de sabermos, «através de uma nota de Armando Côrtes-Rodrigues, que Fernando Pessoa iniciou em 1908 o seu estudo da poesia portuguesa», sendo 1908-1909, segundo os registos do próprio poeta, «o [seu] período de contacto e de “influência” de Garrett, Correia de Oliveira e António Nobre, todos eles ligados, de certo modo, à escrita de quadras integradas na poesia não popular e à revalorização da poesia tradicional e de certos valores nacionais perdidos» (Freire, 2008: 689).

⁶ Filho de uma mãe nascida «na ilha açoriana da Terceira» (Zenith, 2022: 45) e de um pai cujas «raízes paternas estavam na cidade algarvia de Tavira» (Zenith, 2022: 47), Fernando Pessoa dispunha, logo à partida, de uma conjuntura familiar favorável ao seu contacto com o romanceiro da tradição oral. De facto, embora a mãe se tenha mudado «para o continente quando tinha pouco mais de três anos» (Zenith, 2022: 45) e o pai tenha nascido em Lisboa e falecido tísico quando o poeta era apenas uma criança de cinco anos, durante a sua infância e a sua adolescência, o pequeno Pessoa tivera, por certo, ocasião de ouvir contar romances tanto da tradição insular quanto da tradição algarvia, já que, em 1893, a prima «Lisbela Pessoa Machado [...] veio do Algarve para ficar com a família e ajudar» (Zenith, 2022: 58) e a avó Madalena, depois de ter retornado aos Açores com a filha Anica, o visitou algumas vezes. A par disso, em 1902, de férias em Portugal, o jovem Pessoa teve oportunidade de visitar os familiares no Algarve e na Terceira, podendo ter-se proporcionado, nestas circunstâncias, algum contacto o romanceiro (Zenith, 2022: 154, 163).

da parte de Pessoa para esconder os romances nos versos do seu poema, ambos aparecem citados de forma explícita e colocados em evidência pela opção gráfica escolhida, tornando fácil que se detete a relação intertextual estabelecida pela sua utilização. Tarefa mais difícil será, porém, explicá-la, porque, à parte a popularidade dos dois romances e a reconhecível coincidência da temática marítima entre os três textos, tal implica determinar de que versões provêm esses engastes e o que fazem eles na nova composição para onde foram transportados.

Uma breve análise ao dístico a que o poeta recorre para citar *Nau Catrineta* na ode de Álvaro de Campos, feita com o texto factício garrettiano ao lado, permite, desde logo, excluir esta versão como origem do engaste. A distância entre os versos «*Lá vai a Nau Catrineta / Por sobre as águas do mar...*» (Pessoa, 2013: 133), empregados em «Ode Marítima», e os versos «*Lá vem a nau Catrineta que tem muito que contar / ouvide, agora, senhores, uma história de pasmar. / Passava mais de ano e dia que iam na volta do mar*» (vv. 1-3), que surgem no início do texto de Garrett, é por demais evidente. Para começar, na versão pessoana, não há qualquer referência ao «muito que contar» (v. 1) nem existe um narrador de terceira pessoa que se dirija ao leitor para lhe solicitar que ouça «uma história de pasmar» (v. 2). Além disso, no par de versos presente em «Ode Marítima», não é feita qualquer menção ao «mais de ano e dia» passados no mar (v. 3), preferindo-se aludir simplesmente às «águas do mar» (Pessoa, 2013: 133), enquanto Garrett, decerto para incluir a duração da viagem, optara por reduzir a formulação à palavra «mar» (v. 3).

Algo idêntico se passará com o engaste de *Bela Infanta*, embora de um modo mais discreto. Uma vez mais, a comparação da quadra «*Estando a Bela Infanta / No seu jardim assentada, / Seu pente de ouro na mão, / Seus cabelos penteava...*» (Pessoa, 2013: 133), citada em «Ode Marítima», com os dísticos das versões garrettianas de 1842 – «*Estava a bela infanta, no seu jardim assentada, / com o pente de ouro fino seus cabelos penteava.*» (vv. 1-2) – e de 1851 – «*Estava a bela infanta no seu jardim assentada, / com o pente d'ouro fino seus cabelos penteava.*» (vv. 1-2) –, que mais próximas se encontram da estrutura da citação presente neste poema do fictício engenheiro naval, denuncia uma relação de dissemelhança. Em «Ode Marítima», a preferência relativa ao verbo que abre a quadra recai sobre a forma do gerúndio, ao invés de recair sobre o pretérito imperfeito, e existe ainda a referência à «*mão*» (Pessoa, 2013: 133) a segurar o pente, que Garrett omite nas suas versões, preocupando-se mais em reforçar a caracterização desse objeto com o adjetivo *fino*, a que a citação pessoana não alude. Assim, aquilo que estas discrepâncias,

de imediato, sugerem é que os engastes no poema de Pessoa terão de provir, portanto, ou da sua memória auditiva dos romances ou de outras versões deles a cujas formas impressas tenha tido acesso.

Considerando as quinze versões de *Nau Catrineta* que à data de composição de «Ode Marítima», em 1915, o poeta poderia ter consultado, para além da garrettiana, haverá que começar por excluir, é claro, as que principiam de uma maneira muito distinta, as que omitem os versos iniciais do romance, as que omitem a nomeação da nau ou as que apresentam, como no texto factício de Garrett, um convite direto ao leitor para ouvir a «história de pasmar» (v. 2). Feitas estas subtrações, restam, ao todo, somente quatro versões cuja fórmula inicial mais se assemelha a «*Lá vai a Nau Catrineta*» (Pessoa, 2013: 133): uma versão de Lagos, editada entre 1900 e 1901, uma versão de Rosais, editada em 1869, e duas das quatro versões da ilha de S. Jorge – a versão 25 e a versão 26, segundo a ordem apresentada no *Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna*⁷ –, ambas editadas por Braga no mesmo ano que a de Rosais. Provenientes todas elas de zonas situadas, precisamente, na vizinhança das raízes familiares do poeta, qualquer uma destas versões seria, à partida, uma fonte elegível para a citação usada por Pessoa. Não obstante, ao olhar para cada uma delas com maior atenção, constata-se que as duas versões que mais se aproximam da fórmula «*Por sobre as águas do mar...*» (Pessoa, 2013: 133), correspondente ao segundo verso do engaste no poema de Campos, serão a versão de Lagos, editada por Nunes, e a versão de Rosais, recolhida por Maria Inácia da Silveira, pois em ambas as fórmulas «na volta do mar» (v. 2) ou «sem nunca terra encontrar» (v. 2), utilizadas nas outras duas versões da ilha de S. Jorge editadas por Braga, são preteridas pela variante «sobre as águas do mar» (v. 2). O que se conclui, contudo, é que, mesmo mais próximos destas versões orais – e, por certo, construídos a partir delas –, os versos pessoanos através dos quais é citada a *Nau Catrineta* são citações alvo de reelaboração poética, porque, tal como prevenira Plett, pela sua natureza específica, os «[t]extos poéticos [...] não integram elementos textuais pré-fabricados sem alterações» (Plett, 1991: 9)⁸. Em vez disso, «remodelam-nos e dotam-nos de novos significados» (Plett, 1991: 9),

⁷ Sempre que se considerar necessário para a especificação das versões dos romances a que aludo, recorrerei, ao longo deste texto, à ordem em que estas são apresentadas nos volumes do *Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna* para numerar as mesmas.

⁸ Opto aqui por traduzir livremente, a partir do inglês, trechos da afirmação de Plett em «Intertextualities».

razão pela qual, na ode pessoana, não só se deixam cair partes dos versos constantes nas versões do romance como também se substitui o presente do verbo *vir* pelo presente do verbo *ir* e se adiciona a preposição *por*, que não figura em nenhuma dessas versões.

Em termos de reelaboração poética, o caso de *Bela Infanta* é bem mais subtil. O poeta quase não retoca os versos que transferiu de uma ou das várias versões do romance de onde os poderá ter retirado. Entre as trinta e quatro versões coetâneas do período de composição poética de «Ode Marítima» – descontando, é claro, as versões impressas por Garrett –, são apenas oito as versões que poderão ter dado origem à citação, dado serem as únicas a apresentarem quer o mesmo verso inicial, com o recurso ao gerúndio e a narração iniciada na terceira pessoa, quer a designação da personagem como *Bela Infanta*. Um exame a essas versões obrigará, todavia, a excluir logo a versão de Mondim da Beira, editada por Leite em 1881, visto que nela não só se adiciona ao primeiro verso o advérbio *bem*, para caracterizar o modo como a personagem estava sentada num jardim que, neste caso, por omissão do determinante possessivo *seu*, já nem é certo lhe pertencer, como se refere, no segundo verso, ao avistamento de «uma grande armada» (v. 2), o que nada tem que ver com o conteúdo do terceiro e quarto versos citados por Pessoa. Do mesmo modo, será necessário desconsiderar a versão de Porto da Cruz, editada em 1880 por Azevedo, pois, além de nesta se substituir o jardim por um «eirado» (v. 1), não existem, nos versos pertencentes a «Ode Marítima», nem o adjetivo *rico*, atribuído ao pente, nem a referência à «trança penteada» (v. 2).

Tendo em conta que, das seis versões que sobram, haverá que excluir, de igual forma, a versão 16 – uma versão de Ligares, editada em 1906 por Tavares –, devido ao facto de esta apresentar o pentear do cabelo como ação já concluída – «c’um pente d’ouro na mão, c’o seu cabelo penteado» (v. 2) –, terá sido provavelmente da versão 20 – uma das versões de Maçores editadas por Tavares em 1906 –, da versão 70 – uma versão de Rapa editada por Mendonça em 1911 –, da versão 71 – a versão de Atalaia, editada por Amaral em 1908 –, da versão 108 – uma das versões de Loulé editadas por Oliveira em 1905 –, ou da versão 114 – a versão de Rosais, impressa por Braga em 1869 –, que a citação utilizada no engaste de «Ode Marítima» proveio. Ao analisar cada uma destas versões do romance, o que se constata é a possibilidade de Pessoa ter escolhido conservar intacto o primeiro verso, destinando ao segundo verso das versões do romance um maior rearranjo poético, com pequenas intervenções, como a substituição da preposição *com*

que antecede *pente* pelo determinante possessivo *seu* e a pluralização da palavra *cabelo*. Por outro lado, é possível que a citação feita pelo poeta tenha sido construída a partir de uma combinação de versos de versões diferentes. Nesse caso, há que procurar as versões cujo segundo verso se inicie também pelo determinante possessivo *seu*, o que obriga a atentar na semelhança inegável entre o terceiro e o quarto versos pessoais e o verso «seu pente de ouro na mão, seu cabelo penteava» (v. 2) da versão 62 do romance – uma das três versões de Santo Tirso editadas por Lima em 1914 –, ainda que esta mencione no verso inicial uma «Senhora dona Carolina» (v. 1), em vez de uma *Bela Infanta*.

Encontradas, porém, as possíveis origens dos engastes, pode e deve perguntar-se qual o propósito da inclusão dos versos reelaborados destes dois romances num poema em que o sujeito poético, ao olhar o cais, se perde em pensamentos motivados pelo desejo de *sentir tudo de todas as maneiras*. Tratando-se da citação dos primeiros versos de dois romances enquadrados no tema das navegações, que partilham, por isso, com a ode pessoal o carácter de evocação do cenário marítimo, Pessoa parece ter como intenção fazer a partir deles a alusão às duas composições no seu todo, até porque as reticências empregadas sugerem uma continuação, que acabou por não ter lugar na nova composição. Mas, por si só, essa coincidência temática não basta para explicar as razões pelas quais o poeta insistiu em estabelecer uma ponte com o romanceiro num dos poemas mais exemplares da estética do Modernismo português. Como é óbvio, não se trata de uma mera reelaboração sintática; há aqui também um lado de reelaboração semântica, cuja compreensão requer a revisitação do enquadramento em que as citações ocorrem no poema.

O ritmo avassalador da ode atingira o seu pico, levando a que se partisse no *eu* «qualquer coisa» (Pessoa, 2013: 130). Esse rompimento, traduzido num esgotar da alma pelo excesso do sentir, resvala numa interrupção necessária, com um olhar para dentro que despoleta saudades e acorda a memória da «infância feliz» (Pessoa, 2013: 131), fazendo ressurgir o passado. Na onda dessa «inexplicável ternura» (Pessoa, 2013: 131), gerada pela presentificação de um tempo colhido na observação da própria paisagem interior, vêm por arrasto as recordações da «velha tia» (Pessoa, 2013: 132), que «cantava a “Nau Catrineta”» «[e] outras vezes, numa melodia muito saudosa e tão medieval, / [...] a “Bela Infanta”» (Pessoa, 2013: 133). A citação dos romances configura-se, então, na «Ode Marítima» como parte da interrupção rítmica em que se evocam os pedaços recuperáveis

do que se foi em criança, porque, condenado à erosão provocada pelo constante acumular dos dias e corroído pelo inexorável veneno da consciência, este período em ruínas, que foi um dia aquela «infância ao pé do rio» (Pessoa, 2013: 132), só pode ser agora virtualmente reconstituído através dos pequenos vestígios que restam daquilo que antes o constituiu. Evocados por via dos primeiros versos, os romances tradicionais têm, assim, neste poema pessoano, um estatuto semelhante ao do «boneco que [...] partiram» (Pessoa, 2013: 133) ao *eu* lírico, sendo recuperados como cacos que restam de um período da vida em que não se desejavam totalidades impossíveis e a que não mais se conseguirá regressar de outro modo senão por via da recordação.

Como pedaço do passado que se integra na literatura do presente e que se há de integrar na literatura do futuro, o romanceiro haveria, no entanto, de ir compor outros poemas no cérebro de Pessoa ele mesmo, por via menos direta e explícita do que a citação. Afinal, enquanto reflexos de uma visão poética em se que valorizam todos os períodos temporais, algumas das composições pessoanas não poderiam senão ser produtos compostos «por simples transformação [...] ou por [...] imitação», a partir da junção de pedaços desses «texto[s] anterior[es]» (Genette, 1982: 14) que Genette designou como *hipotextos*⁹. Estabelecendo com vários textos uma *intertextualidade estrutural*, pela «repetição de regras», e uma *intertextualidade material-estrutural*, pela «repetição de signos e de regras» (Plett, 1991: 7), «O Mostrengo», em *Mensagem*, pode ter encoberto os hipotextos tradicionais que o constroem sob as camadas de intertextualidade com o canto V d' *Os Lusíadas* ou com as estrofes d' *O Corvo*, de Edgar Allan Poe; todavia, à superfície, a sua sonoridade não engana. Quem se detiver um pouco a recitar o poema detetar-lhe-á a musicalidade, produzida pelas rimas emparelhadas e pelas rimas cruzadas, bem como as repetições de fórmulas – como «voou trez vezes / Voou trez vezes» (Pessoa, 1993 [1934]: 50) – e uma estrutura dialogal característica do romanceiro.

Débax refere, em «Poética del Romancero», que os romances tradicionais «podem ter uns versos introdutórios ou de ligação a cargo de um narrador externo, mas, sobretudo, incluem a própria palavra das personagens» (Debáx, 1996: 94).¹⁰

⁹ Traduzo aqui, de forma livre, a partir do francês, excertos das conceções apresentadas por Gérard Genette em *Palimpsestes: La Littérature au Second Degré*.

¹⁰ Tradução livre minha, a partir do espanhol.

E é precisamente isso que acontece em «O Mostrengo». O início do poema é uma apresentação breve da personagem monstruosa, que é primeiro nomeada e depois colocada em cena. Todo o resto é um diálogo mantido entre o mostrengo e o homem do leme, quase sem interferência de um narrador de terceira pessoa.

Alguns críticos têm argumentado que esta estrutura dialógica e as repetições foram inspiradas pelo poema de Edgar Allan Poe que Pessoa traduzira para o primeiro número da sua revista *Athena*. A opinião de K. David Jackson, por exemplo, é a de que «ambas as repetições aziagas» (Jackson, 2010: 157) – «voou trez vezes, / Voou trez vezes» e «rodou trez vezes, / Trez vezes rodou» (Pessoa, 1993 [1934]: 50) –, assim como «o questionamento e o refrão em “O Mostrengo”, ecoam os fatais pressentimentos do narrador de Poe e as sucintas e aziagas respostas “Nunca mais!” do corvo» (Jackson, 2010: 157)¹¹. Atrevo-me, contudo, aqui a discordar, pelo menos em parte. É evidente que há uma semelhança entre o início do poema pessoano e o verso de Poe pelo autor do primeiro traduzido em «Numa meia-noite agreste, quando eu lia, lento e triste» (Poe, 2009: 17) e entre o roçar das asas da criatura dos mares do tradutor e o som do *bater levemente nos umbrais* produzido pelas asas do corvo do autor norte-americano. Admito até que a ideia de construção do diálogo em «O Mostrengo» tenha sido inspirada pelo monólogo inicial do sujeito poético de Poe e pelo seu suposto diálogo com o animal – o qual não deixa, na verdade, de ser um outro monólogo, embora encoberto pelos «Nevermore» (Poe, 2009: 54, 56, 58, 60, 62, 64) crocitados por um recetor, sob cujas penas só se esconde a própria consciência do seu interlocutor. Porém, o modo como o diálogo deste poema de *Mensagem* se encontra estruturado poucas dúvidas deixará, a quem se tenha aventurado um pouco na leitura do romanceiro, sobre a influência dessas obras tradicionais na sua montagem.

O que fica claro, na análise do diálogo entre o mostrengo e o homem do leme – que, ao contrário do corvo de Poe, se demarca do seu interlocutor como consciência coletiva individualizada –, é a existência de um paralelismo sintático típico dos romances tradicionais, em que a estrutura da pergunta é sempre a mesma, tal como a estrutura da resposta. À pergunta «Quem é que ousou entrar / Nas minhas cavernas que não desvendo, / Meus tectos negros do fim do mundo?», a resposta

¹¹ Faço, neste passo, a tradução livre, a partir do inglês, do parecer de Jackson acerca das ligações do poema pessoano ao poema de Allan Poe.

é «El-Rei D. João Segundo!», como também o será para as perguntas «De quem são as velas onde me roço? / De quem as quilhas que vejo e ouço?», «Quem vem poder o que só eu posso, / Que moro onde nunca ninguém me visse / E escorro os medos do mar sem fundo?» (Pessoa, 1993 [1934]: 50). A pergunta começa, portanto, sempre pelo pronome interrogativo *quem?*, cujo lugar vazio pertence ao complemento nominal «El-Rei D. João Segundo!» (Pessoa, 1993 [1934]: 50), que é dado como resposta.

Apontar esta apropriação de uma estrutura proveniente do romanceiro tradicional não é, ainda assim, suficiente. Há que comprovar que a imitação do modelo preexistente se deu. Para tal, valerá a pena olhar para o romance *Claralinda* (IGR: 0234), onde a presença desta estrutura dialogal se verifica, muitas vezes, com recurso ao mesmo pronome interrogativo.

Em 1918, quando, segundo nos fez saber, terá composto «O Mostrengo», Pessoa teria disponíveis para consulta catorze versões impressas do romance, sendo que, dentre estas, apenas cinco apresentam questões iniciadas pelo mesmo pronome que escolheu utilizar no seu poema e somente na versão de Vila Chã de Barceosa, de 1908, o marido enganado formula sobre o intruso o mesmo número de questões formulado pelo mostrengo pessoano. Nesta versão editada por Rodrigues, o marido de Branca Nina começa por interrogá-la perguntando «De quem era aquele cavalo que na loja relinchou?», ao que Branca Nina responde: «Aquele cavalo é nosso, que meu pai no-lo mandou.» (vv. 9-10). Seguem-se a esta resposta duas outras perguntas do marido: «De quem era aquela capa, forrada de camêlão? / Quem era aquele mancebo que na cama suspirou?» (vv. 11-12). E Branca Nina responde «Ele era um irmão meu que 'inda agora aqui chegou» para logo se ver encostada à parede por outra pergunta: «De quem é aquela espada que d'ouro tem guarnição?» (vv. 13-14). Com mais ou menos perguntas, substituindo-se ou não a *espada* por outra arma – como o «punhal que no ar faz um bordão» (v. 12), na versão de Vila Real editada por Gomes Pereira em 1910, ou o «revólver que está na cadeira d'ouro» (v. 11), numa das duas versões de Atalaia editadas por Amaral em 1908 – e a *capa* por outra veste – como a «camisa feita com tal perfeição» (v. 9), numa das duas versões de Rapa editadas por Mendonça em 1911 –, diálogo semelhante acontecerá em todas essas cinco versões do romance. Às perguntas principiadas pelo pronome interrogativo *quem?*, Branca Nina, Filomena ou Francisquinha darão sempre respostas com um complemento nominativo que pretende ludibriar os seus maridos.

Estruturado como o diálogo deste romance tradicional, muito provavelmente a partir da versão de Vila Chã de Barceosa, o diálogo entre o mostrengo e o homem do leme do poema de *Mensagem* tem o condão de recuperar não só a estrutura do diálogo entre a esposa infiel e o marido enganado de *Claralinda* como o seu próprio ritmo, visto que mimetiza, em cada momento do questionário dirigido pela personagem monstruosa ao piloto da nau, o número de perguntas que o marido de Branca Nina lhe dirige. Assim, quando, no primeiro e último passos do questionário sobre os objetos do intruso, o marido de Branca Nina lhe solicita somente a justificação da proveniência de um objeto, o mostrengo submeterá, de igual maneira, o homem do leme a apenas uma pergunta. Por outro lado, no mesmo passo em que o marido traído dirige à esposa duas questões seguidas, o guardião dos mares por desvendar questionará também, com duas perguntas consecutivas, aquele que o desafia.

Mas Pessoa parece, além do mais, interessado em transpor, de algum modo, para o seu texto os objetos alvo de questionamento neste romance tradicional, mesmo que nem sempre consiga conferir-lhes o lugar de constituinte das perguntas do seu mostrengo. Claro que, como seria de esperar, o aproveitamento dos objetos que constituíam o questionário de *Claralinda* não se poderia traduzir numa transposição direta para a composição pessoana. Diante de um poema desenrolado em cenário marítimo, o poeta precisaria de transformá-los, metamorfoseando-os noutros que melhor se enquadrassem na história que os seus versos encenam. Por isso, o meio de transporte vivo do mancebo – «aquele cavalo que na loja relinchou» (v. 10) – dará lugar à nau que transporta a armada portuguesa, a «capa, forrada de camelão» (v. 11) transformar-se-á nas suas velas e a «espada que d'ouro tem guarnição» (v. 14) converter-se-á na quilha, que, tal como a lâmina de uma espada, haveria de rasgar o mar guardado pelo mostrengo.

É curioso que o romance que serve de hipotexto a esta estrutural dialogal de «O Mostrengo» seja um romance de adultério, porque essa classificação aparenta, de certa forma, refletir-se na conotação semântica do poema pessoano. De facto, apesar de as respostas dadas pelo homem do leme não terem a pretensão de ludibriar o mostrengo quanto à identidade daquele que ousou entrar num mundo protegido por essa criatura, a situação não retrata menos uma violação de um interdito que no caso das versões de *Claralinda* atrás citadas. Aqui, onde a violação do leito conjugal se transfigura na violação do espaço de que

só o mostrengo era senhor, as velas, como já se referiu, fazem a vez da capa, só que, ao invés dela, nada ocultam, porque não há neste caso nada a ocultar. Por isso, ao contrário do romance de adultério, o violador do espaço do mostrengo não é punido, dado que essa violação é justificada:

«Aqui ao leme sou mais do que eu:
Sou um Povo que quer o mar que é teu;
E mais que o mostrengo, que me a alma teme
E roda nas trevas do fim do mundo;
Manda a vontade, que me ata ao leme,
De El-Rei D. João Segundo!»
(Pessoa, 1993 [1934]: 50).

Esta afirmação que remata o poema de *Mensagem* conduz-nos, todavia, a um outro romance intitulado *Batalha de Lepanto* (IGR: 0112), de que só existem versões portuguesas – muito em particular, em Faro e nos Açores. Romance originado a partir de um episódio histórico, *Batalha de Lepanto* foi perdendo, ao longo de gerações, a identidade do D. João de carne e osso a que se referia, ao ponto de o converter num D. João português, em parte das versões. Nessa transmutação, surgem, entre as nove versões até à data editadas – todas elas já disponíveis aquando da redação de «O Mostrengo» –, duas versões em que a responsabilidade pelo grande feito é atribuída à figura desse D. João repatriado: uma versão de Ribeira do Nabo e uma versão de Velas, ambas editadas por Braga no ano de 1869. Em qualquer uma delas, alguém dirige a pergunta: «Dize-me, alferes da bitante, que na retaguarda vinhas, / quem venceu esta batalha, que era de tanta valia?» (vv. 41-42). E a esse alguém, outro alguém responde: «Foi D. João, rei da armada, que é rei de valentia.» (v. 43). O eco pode até nem ser imediato, no entanto, ainda é possível percebê-lo. Mais uma vez, a estrutura é a do diálogo, em que se procura não já saber a identidade do sujeito de que se avistam os pertences e sim saber a identidade do responsável por uma ação de valentia, ligada a navegações marítimas. O resultado, em conjunto com o outro romance que serve de hipotexto ao hipertexto que é «O Mostrengo», é o entrelaçar de duas ideias essenciais à sua interpretação: as navegações portuguesas constituem-se, no poema, como a ação de valentia que veio penetrar no seio de um matrimónio estabelecido entre o mar e os seus obstáculos para promover a separação dos dois, viabilizando, com a dissolução de tal união, a conquista do mar levada a cabo pelos navegadores portugueses.

Para a realização dessa ação de valentia foi, contudo, necessário que se derramassem aquelas lágrimas que tornaram o mar salgado e que ligam, de novo, *Mensagem* ao romance *Batalha de Lepanto*, por intermédio da cena das despedidas. Em «Mar Português», Pessoa faz a seguinte descrição reflexiva do momento correspondente às despedidas de Belém:

Ó mar salgado, quanto do teu sal
São lágrimas de Portugal!
Por te cruzarmos, quantas mães choraram,
Quantos filhos em vão resaram!
Quantas noivas ficaram por casar
Para que fosses nosso, ó mar!
(Pessoa, 1993 [1934]: 58).

Mas de onde vêm estas *mães que choraram*, estes *filhos que em vão rezaram* e estas *noivas que ficaram por casar*? Por certo, como tantos leitores, nos lembraremos, de imediato, ao mencioná-los, do famoso canto IV de *Os Lusíadas*, onde «[a] gente da cidade, aquele dia, / ([u]ns por amigos, outros por parentes, / [o]utros por ver somente) concorria, / [s]audosos na vista e descontentes» (Camões, 2014 [1572]: 212). E não deixa de ser justa esta lembrança. Com efeito, entre a octogésima quarta e a nonagésima terceira estâncias da epopeia lusitana, o retrato camoniano da plangência das despedidas em Belém contém todos os elementos que Pessoa haveria de escolher para compor a primeira estrofe do seu «Mar Português», desde «[a]s mulheres c'um choro piadoso» – entre as quais se vislumbra «Mães» e «Esposas» (Camões, 2014 [1572]: 212) – aos navegadores que rezam, implorando «favor que [os] guiasse / [e] que [seus] começos aspirasse» (Camões, 2014 [1572]: 211). Diante de tais evidências textuais, torna-se, portanto, bastante plausível que o poema de Camões tenha servido de inspiração ao autor de *Mensagem* para a composição das figuras com que este haveria de povoar o seu próprio poema, se bem que ele mesmo insista em afirmar não saber «de elemento algum camoniano que tenha tido influência em [si]» (Pessoa, 1999: 257). Porém, se de facto tiver sido a epopeia de Camões a única fonte de inspiração de que Pessoa se servira para criar o décimo poema da segunda parte do seu livro, será possível justificar a omissão das «Irmãs» (Camões, 2014 [1572]: 212), entre as figuras femininas desse texto, somente como um sacrifício às regras formais ou a regressão no grau de compromisso entre os pares amorosos apenas como uma opção poética mais astuta?

Não ignorando que a lição pessoana que dita que «[q]uem quer passar além do Bojador / [t]em que passar além da dor» (Pessoa, 1993 [1934]: 58) transporta também os ecos daquela lição camonianiana em que se disse que «[a]s cousas árduas e lustrosas /[s]e alcançam com trabalho e com fadiga» (Camões, 2014 [1572]: 209), julgo também ser importante lembrarmo-nos de que há em «Mar Português» algo que extrapola o espírito de determinação que perdura «no porto da ínclita Ulisseia» (Camões, 2014 [1572]: 211), durante o canto IV de *Os Lusíadas*. Se, apesar das muitas lágrimas derramadas, na épica camonianiana «não refrea / [t]emor nenhum o juvenil despejo» (Camões, 2014 [1572]: 211), no poema de Pessoa, como que antecipando as aziagas profecias do Velho do Restelo, a confirmação dos temores é já certa na narração abreviada do episódio das despedidas, porque se adota como perspectiva um olhar distante sobre o acontecimento. Enquanto «balanço das dores que as navegações custaram» (Belchior, 1981: 8) – como de forma tão certa a define Maria de Lourdes Belchior –, esta composição pessoana parece-me, por isso, muito mais alinhada com o carácter definitivo do reconhecimento da sentença de morte que transparece nas palavras proferidas pelo navegante de uma das versões do romance *Batalha de Lepanto* onde uma cena de despedidas decorre. Nesta versão de Porto da Cruz, editada por Azevedo em 1880, o episódio aparece assim descrito:

– Adeus, vós, mãe da minh’ alma, que já nã torno a ver,
lá vai esta nau à guerra, pelejar até morrer.
Oh, que choro vai na praia, imbarcam los navegantes,
choram las mães polos filhos, las moças, polos amantes
(Ferré, 2000: 185, vv. 1-4).

Tratada, em parte, como uma possibilidade, na cena de despedidas que Camões retrata em *Os Lusíadas*, a hipótese de se ir «pelejar até morrer» (v. 2) é, de facto, considerada pelas gentes – que «por perdidos [...] julgavam» (Camões, 2014 [1572]: 212) aqueles navegantes –, pelas mães – que antecipam aos filhos um «funéreo enterramento / [o]nde seja[m] de pexes mantimento» (Camões, 2014 [1572]: 213) –, e até por Vasco da Gama – que se confessa «[c]heio dentro de dúvida e receio» (Camões, 2014 [1572]: 212) no momento da partida. Mas, entre os nautas, nenhum se mostra realmente convicto da sua iminente perdição, mesmo depois de, pedindo proteção divina, todos terem preparado as suas almas «pera a morte» que no mar «sempre [...] ante os olhos

anda» (Camões, 2014 [1572]: 272). E, não obstante toda «[a] desesperação e frio medo» (Camões, 2014 [1572]: 212), as famílias dos navegadores da épica camoniana, talvez para não agoiarem a promessa de concretização de um futuro reencontro com os seus, agarram-se, ainda assim, à esperança de só os «não tornar a ver tão cedo», remetendo esse reencontro para tão ambígua data que tanto se poderá entendê-lo como esperado em morte ou em vida.

Face a isso, a proximidade existente entre o tom funesto presente nas palavras de despedida do navegante do romance *Batalha de Lepanto* e o respeitoso pesar no orgulho resiliente que perpassa no tom empregado pelo sujeito poético de «Mar Português» acaba por se afigurar inevitavelmente maior. Todavia, não será viável encarar esta proximidade como motivo suficiente para admitir, de imediato, o romance como parte da lista de hipotextos que tecem o poema de *Mensagem*. Para o encaixar ao lado do canto IV de *Os Lusíadas* como fonte intertextual usada por Pessoa, será, sem dúvida, pertinente submeter as duas composições a um cotejo mais meticuloso, em que se analisem não só aspetos relativos ao conteúdo como aspetos de carácter formal. Nesse sentido, valerá a pena, por certo, atentar na ordem pela qual vão surgindo, nas duas composições, os elementos que constituem os seus respetivos episódios de despedidas.

Em «Mar Português», o primeiro dos elementos que compõem a cena das despedidas a ser elencado é o choro, que surge através da referência às «lagrimas de Portugal» (Pessoa, 1993 [1934]: 58), no segundo verso da composição. De seguida, após se aludir às navegações em «Por te cruzarmos» (Pessoa, 1993 [1934]: 58), mencionam-se primeiro as *mães que choraram*, no terceiro verso, depois os *filhos que em vão rezaram*, no quarto verso, e, por fim, as *noivas que ficaram por casar*, no quinto verso. Na versão de Porto da Cruz de *Batalha de Lepanto*, a ordem é, à partida, um pouco distinta, porque é a voz de um dos *filhos que em vão rezaram* que abre a composição, seguindo-se, no terceiro verso, a alusão ao «choro que vai na praia» (v. 3) e uma referência ao embarcar dos navegantes, antes de se mencionarem, no quarto verso, as *mães que choram pelos filhos* e as *moças que choram pelos amantes*. Porém, se se afunilar a análise apenas a esses dois versos do romance, o que se constata é uma ordem idêntica à apresentada pelos elementos do episódio no poema pessoano: em primeiro lugar a alusão ao choro, em segundo lugar a sugestão da viagem, em terceiro lugar a referência às mães que choram, em quarto lugar

a menção aos filhos que são chorados e, por fim, a sugestão das «moças» (v. 4) que veem desfeita a promessa de evolução do seu compromisso ao perderem o seu par amoroso.

Com uma formulação semelhante, a versão de Ribeira de Areias, editada por Braga em 1869, organizará os elementos precisamente segundo a mesma ordem:

oh, que choro vai no porto, ao partir dos mareantes,
choram as mães pelos filhos, as sécias pelos amantes!
(Ferré, 2000: 187, vv. 7-8).

Parece, portanto, que as *mães que choraram*, que os *filhos que em vão rezaram* e que as *noivas que ficaram por casar* são, no poema «Mar Português», uma herança muito mais direta das *mães que choram pelos filhos* e das *sécias que choram pelos amantes* provenientes do romanceiro, com um rearranjo poético à maneira de Pessoa. Afinal, para além da ordem escolhida para a apresentação dos elementos do episódio, é impossível ignorar a afinidade existente entre o poema de *Mensagem* e a composição tradicional, ao nível da concisão das fórmulas, do recurso a paralelismos sintáticos para a designação das figuras, da preferência pela tríade – que obriga à natural exclusão das «Irmãs» (Camões, 2014 [1572]: 212) camonianas do elenco pessoano – e da opção pelo infortúnio do que não chegou a ser em detrimento das relações consumadas em santo matrimónio.

Deixando-se, assim, entrever nas figuras que integram a cena de despedidas que salgou de lágrimas o mar português e nos elementos constituintes da nau que ousou entrar nas cavernas de fim de mundo, evidenciando-se na musicalidade do falar do mostrengo imundo e grosso ou despontando entre as ondas noturnas do oceano interior de Campos como fragmentos da sua infância longínqua, recuperados e reelaborados pela memória, alguns átomos do romanceiro aparentam ter ido, de facto, ter febre para a poesia do português do século vinte. A questão que a presente análise levanta e que para o futuro transita é quanto mais destas origens tradicionais estará ainda por descobrir nos originais que Pessoa escreveu.

Bibliografia

- BELCHIOR, Maria de Lourdes (1981), «Fernando Pessoa e Luís de Camões: Heróis e Mitos n'Os Lusíadas e na Mensagem», *Persona*, n.º 5, 3-8.
- CAMÕES, Luís Vaz (2014), *Os Lusíadas*, António José Saraiva (ed.), Porto, Figueirinhas [1.ª edição, 1572].
- DÉBAX, Michelle (1996), «Poética del Romancero», em Virtudes Atero Burgos (ed.), *El Romancero y La Copla: Formas de oralidad entre dos mundos (España-Argentina)*, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía - Sede Iberoamericana de la Rábida, 89-105.
- FERRÉ, Pere (2000), *Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna: versões publicadas entre 1828 e 1960*, volume I, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- FERRÉ, Pere (2001), *Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna: versões publicadas entre 1828 e 1960*, volume II, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- FERRÉ, Pere (2003), *Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna: versões publicadas entre 1828 e 1960*, volume III, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- FERRÉ, Pere (2004), *Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna: versões publicadas entre 1828 e 1960*, volume IV, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- FREIRE, Luísa (2008), «Quadras», em Fernando Cabral Martins (coord.), *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, Lisboa, Editorial Caminho, 689-691.
- GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes: La Littérature au Second Degré*, Paris, Éditions du Seuil.
- JACKSON, K. David (2010), *Adverse Genres in Fernando Pessoa*, Nova Iorque, Oxford University Press.
- MARTINS, Fernando Cabral (2014), *Introdução ao Estudo de Fernando Pessoa*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- MEDEIROS, Luísa (2008), «Sebastianismo», em Fernando Cabral Martins (coord.), *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, Lisboa, Editorial Caminho, 775-781.
- PESSOA, Fernando (1993), *Mensagem - Poemas Esotéricos*, José Augusto Seabra (ed.), Madrid, Archivos - CSIC [1.ª edição, 1934].
- PESSOA, Fernando (1999), *Correspondência 1923-1935*, Manuela Parreira da Silva (ed.), Lisboa, Assírio & Alvim.
- PESSOA, Fernando (2013), *Poesia de Álvaro de Campos*, Teresa Rita Lopes (ed.), Lisboa, Assírio & Alvim.

PESSOA, Fernando (2015), *Sobre Orpheu e o Sensacionismo*, Fernando Cabral Martins e Richard Zenith (eds.), Lisboa, Assírio & Alvim.

PLETT, Heinrich F. (1991), «Intertextualities», em Heinrich F. Plett (ed.), *Intertextuality*, Nova Iorque, Walter de Gruyter, 3-29.

POE, Edgar Allan (2009), *O Corvo*, Fernando Pessoa e Machado de Assis (trads.), Lisboa, Relógio d'Água.

ZENITH, Richard (2022), *Pessoa: Uma Biografia*, Salvato Teles de Menezes e Vasco Teles de Menezes (trads.), Lisboa, Quetzal.

Infinda gesta, ou o «génio redivivo» dos romances do Marquês de Mântua no teatro ibérico dos séculos XVI-XVII: formas de adaptação hipertextual em Baltasar Dias e Lope de Vega

Ricardo Mangerona

Universidade Nova de Lisboa

a41721@campus.fcsh.unl.pt

Um dos traços característicos mais notáveis do romanceiro, e porventura um dos mais instigantes, é a sua constância e longevidade ao longo de uma cadeia de transmissão multissecular que abarca diferentes contextos comunicacionais, escritos e orais. O conceito de *tradicionalidade*, como o definiu Menéndez Pidal, implica um certo grau de estabilidade, ou coerência, de uma dada composição ao longo dessa cadeia, sendo que, ainda que um romance sofra alterações no processo, como é natural acontecer, o novo texto que dele resulta não deixa por isso de ser considerado o mesmo romance (Menéndez Pidal, 1953: I, 39-44). Daqui advém o carácter disperso, diverso e fragmentário, senão caleidoscópico, do romanceiro, que nos oferece múltiplos olhares, de variante em variante, de versão em versão, sobre a mesma narrativa e as figuras que a protagonizam.

Uma certa ordem dentro do caos, portanto (ou talvez o inverso), é o que se afigura da heteróclita consistência dos diferentes subgéneros de romances que sobreviveram, de uma maneira ou de outra, até aos nossos dias. Porém, é importante não esquecer que outros fenómenos concorrem para esse «génio redivivo», não da nação, como quer Garrett (1863: xliii), mas do próprio romanceiro – fenómenos concretamente literários, e não tanto de ordem sociológica ou etnográfica, como são os que a ideia de tradicionalidade encerra. Afinal, se o romanceiro, enquanto género

de transmissão oral, está sujeito aos mecanismos da tradicionalidade, o romance, unidade textual poética e narrativa, presta-se, como todas as narrativas e poemas, aos mais diversos trabalhos de refundição textual que constituem, de acordo com a terminologia de Gérard Genette, os processos de transtextualidade (1982: 7).

«Transtextualidade» é um termo-baliza que designa, segundo o teórico francês, toda a panóplia de relações textuais possíveis, sendo a intertextualidade a mais difundida: isto é, literalmente, a transferência de matéria *entre* textos diferentes (Genette, 1982: 8). É, todavia, sobre uma outra forma particular de transtextualidade que Genette mais se debruça no ensaio *Palimpsestes* (1982), e que pode ser de maior préstimo no caso que pretendo aqui analisar, o do Marquês de Mântua. Trata-se da *hipertextualidade*, que é definida naquele estudo como «toda a relação que una um texto B (a que chamarei hipertexto) a um texto A (a que chamarei, claro, hipotexto) no qual aquele se enxerta de uma maneira que não seja a do comentário» (Genette, 1982: 11-12, tradução minha).

Vários são os exemplos clássicos que ilustram os inúmeros processos hipertextuais possíveis. O exemplo canónico é a *Odisseia*, hipotexto privilegiado para um conjunto de obras tão diversas como *Os Lusíadas* de Camões e o *Ulysses* de Joyce. Refracções literárias deste género, isto é, refundições maciças de narrativas extensas, implicam necessariamente um processo de *transformação* do texto A, sob pena de o texto B redundar em mero plágio. Essa transformação é o que define o traço autoral impresso, nestes dois exemplos, por Camões e James Joyce na matéria temática e textual de que se servem. Por outro lado, é um processo que acarreta também muito frequentemente uma *transmodalização* (Genette, 1982: 323), que é o que sucede, por exemplo, com maior ou menor grau de fidelidade, nas adaptações de obras narrativas ao registo dramático, e vice-versa.

Ora, esse é o caso do ciclo de romances carolíngios que figura no título do presente estudo. Adaptado pelo poeta português Baltasar Dias no século XVI, e na charrneira do século seguinte pelo espanhol Lope de Vega, o cantar épico-lírico sobre o Marquês de Mântua deu azo a dois dramas hipertextuais com características muito diferentes, sendo que cada um deles reflecte, ao mesmo tempo, o paradigma estético vigente no seu tempo e as marcas idiossincráticas de cada um dos autores, sem perder de vista a referência hipotextual comum, isto é, o ciclo de romances medievais. O trabalho que aqui se apresenta tem, portanto, o objectivo de deslindar alguns dos principais mecanismos hipertextuais que estão na base destas

duas obras dramáticas, e iluminar, assim, um pouco dos processos criativos dos dois poetas à luz da sua familiaridade com os chamados romances velhos.

*

Voltemos, pois, ao romanceiro. Que os processos transtextuais também lhe dizem respeito, isso está bem patente na quantidade de versos, fragmentos e alusões que circularam no meio teatral durante os séculos XVI e XVII, e dos quais Carolina Michaëlis de Vasconcelos fez uma ampla compilação, com o esmero que se sabe, em «Estudos sobre o Romanceiro peninsular. Romances Velhos em Portugal» (1907-1909). Esses fragmentos, ou «engastes», para utilizar a formulação de Teresa Araújo (2014), de versos de romances no teatro ibérico do início da era moderna testemunham da popularidade de que o romanceiro ainda então gozava, ou voltava a gozar, travestindo-se em praça pública como «truão e bobo» (Garrett, 1863: xxxvii). São, ao mesmo tempo, exemplos flagrantes da eficácia da intertextualidade no enriquecimento de obras dramáticas, introduzindo-se, por meio de um verso baladístico, toda uma nova camada de significação baseada no mecanismo alusivo, que transforma, por vezes de forma muito subtil, mas significativa, o texto de chegada.

Um fenómeno mais raro é o da reapropriação *hipertextual maciça*, ou seja, a adaptação integral de romances ao teatro. O ciclo do Marquês de Mântua é talvez o mais notório, tanto pela extensão do texto envolvido no processo de transformação como pelo grau de popularidade de que gozou amplamente nos séculos XVI e XVII, como se pode aferir dos frutos hipertextuais que gerou: refiro-me, claro, à *Tragédia do Marquês de Mântua*, de Baltasar Dias (1692), e à peça *El Marqués de Mantua*, de Lope de Vega (1619)¹.

¹ Baltasar Dias (c. 1515 - c. 1580), «ceguo da ylha da Madeira», assim é identificado pela chancelaria de D. João III num documento oficial de 1531 que lhe confere os direitos comerciais sobre a publicação das suas poesias, «por ser homem pobre e nam ter outra ymdustria para viver por o caricimento de sua vista senam vender has ditas obras [...]» (*apud* Deslandes, 1888: 20). A tragédia em questão, cuja primeira edição conhecida (em pelo menos catorze) é já póstuma de um século (1692), terá circulado em folhas volantes como autêntico «romance», sendo inscrita como tal na compilação moderna das obras do autor, organizada por Alberto Figueira Gomes (1985) – aspecto curioso a que voltarei no final deste artigo. Não se lhe conhece uma data de génese exacta. Quanto à obra de Lope de Vega (1562-1635), terá sido criada entre 1596-98 (Morley e Bruerton, 1968: 591), e foi depois incluída na *Dozena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio* (1619: ff. 141^v-164^v).

O ciclo de romances sobre o Marquês de Mântua, inscrito no «universo configuracional carolíngio» (Pinto Correia, 1993: I, 70, nota 2), constitui uma trilogia que trata o tema clássico da justiça, no seu modo implacável e fatalista, que não olha a classes nem isenta o próprio Príncipe da punição. É uma noção de justiça tipicamente medieval, muito vizinha da vingança, na lógica quase tribal que rege os laços vassálicos e os códigos de honra da sociedade feudal. Em traços largos: Carloto, filho do imperador Carlos Magno, mata de emboscada Baldovinos, sobrinho e herdeiro do Marquês de Mântua; este, vassalo de Carlos Magno, toma as armas e marcha rumo a Paris numa demanda de reparação, que culmina com a sentença do príncipe Carloto à morte, perante a gélida impassibilidade do pai-imperador. O motivo do assassinio é passionai: Carloto perdera-se de amores por Sevilla, esposa da vítima, e a única maneira de a conquistar passaria por tirar do caminho o malogrado marido – ressaibo trágico-lírico que, em si mesmo, parece solicitar desenvolvimentos dramáticos.

Eis, então, os três romances² que, uma vez justapostos, formando aquilo que se poderia considerar uma pequena canção de gesta, compõem a narrativa de base:

IGR	<i>Incipit</i>	N.º de versos	<i>Ação</i>
0088	De Mantua salió el marqués	810	O Marquês de Mântua vai à caça e perde-se na floresta; encontra, por acaso, Baldovinos (seu sobrinho) ferido de morte; este, depois de narrar o atentado de Carloto, expira nos braços do tio, que jura solenemente vingar a sua morte.
0843	De Mantua salen apriessa	516	Embaixada do Marquês a Carlos Magno, dando conta do sucedido e acusando Carloto, filho do imperador; nomeação de um tribunal imparcial.
0800	En el nombre de lesús	196	Sentença, detenção e execução de Carloto.

TABELA 1. *Corpus* de romances do Marquês de Mântua (hipotexto)

² Estes romances circularam em abundância, e com forte consistência textual, em cancioneros e folhetos de cordel até meados do século XVII (Rodríguez-Moñino, 1973: I, n.ºs 600 e 606; Rodríguez-Moñino, 1997: n.º 607 a 610.5 e 971; Askins e Infantes, 2014: n.º 608; *vid.* também, para o cotejo de variantes, Araújo, 2019: 66-67). O texto adoptado como referencial neste estudo consta nos ff. 29^r-54^v do *Cancionero de romances* sem data, editado provavelmente em 1546 ou 1547 (Martos, 2017: 155) por Martín Nuncio, em Antuérpia (*vid.* Menéndez Pidal, 1914). Note-se que no *Cancionero* não se reproduz o romance em verso épico, composto de dois hemistíquios com cesura, pelo que o número de versos que consta na tabela 1 é, na verdade, o número de hemistíquios. Esta simplificação facilitará, adiante, a leitura emparelhada com os dramas em causa.

A acção distribui-se pelos três de forma equilibrada, sendo que, resumidamente, o primeiro consiste na morte de Baldovinos, que, moribundo, ainda tem tempo de contar ao tio o ataque de que foi vítima às mãos de Carloto; o segundo trata a embaixada enviada pelo Marquês ao Imperador com a exigência da justa reparação; e o terceiro reproduz a sentença de morte que um tribunal imparcial, ordenado por Carlos Magno, aplica a Carloto, não obstante a angústia paternal que aflige o imperador dos francos. Note-se que o ponto fulcral da acção, vista assim, no seu todo trológico, não jaz no homicídio de Baldovinos por Carloto, que é apenas o rastilho inaugural do conflito, mas sim, precisamente, neste julgamento final, salientando-se a primazia do dever moral do soberano em detrimento das inclinações pessoais. A matéria é trágica, por excelência, e talvez daí advenha a apetência dos dramaturgos humanistas em levá-la à cena.

Na verdade, o carácter dramático do romanceiro, tanto em geral como em certos estudos de caso, já foi várias vezes documentado³. No que respeita à gesta do Marquês de Mântua, a desgraça de Carloto, causada pelo desaire de um amor impossível, e somada ao suplício moral do pai, configura um *crescendo* de tensão muito apto à transposição teatral. Como procurei demonstrar na minha dissertação de mestrado (Mangerona, 2020), Baltasar Dias, dramaturgo popular, tira partido desses elementos ao intensificar de forma eloquente os discursos valorativos proferidos ora em defesa, ora em repúdio do transgressor Carloto. Chega mesmo, e dir-se-ia que apenas com essa finalidade, a criar quase de raiz as personagens da mãe e da esposa de Valdovinos, assim como a da Imperatriz, mãe de Carloto, que, no máximo, não passam de evocações de passagem nos romances velhos que conhecemos. A *tragédia*, propriamente dita, para Baltasar consiste acima de tudo no dissídio interior experimentado pelo soberano, cindido entre o dever real do bem comum e o amor ao filho, e as vozes femininas que se insurgem de um lado e do outro do julgamento, defesa e acusação, concorrem para a intensificação patética desse conflito.

Em termos formais, a estrutura da *Tragédia* baltasariana aparenta-se muito à dos romances. Não esqueçamos, porém, que a língua do hipotexto não é a língua do hipertexto, e isso é também um aspecto transformador a ter em conta: uma tradução (do castelhano para o português, neste caso) é já em si mesma uma forma de transposição hipertextual, na sistematização de Genette (1982: cap. XLI).

³ Veja-se, a título de exemplo, a explicação de Menéndez Pidal (1953: II, 170) sobre a afinidade rítmica e temática dos romances velhos ao gosto poético dos autores de quinhentos e seiscentos.

De resto, a sucessão dos acontecimentos é quase decalcada da que conhecemos das baladas, mas isso não obsta à articulação de novos elementos, ou à elaboração mais expansiva de motivos que só muito frugal e sugestivamente figuram no hipotexto, como ilustra o exemplo das personagens femininas que intervêm de viva voz na acção. Além disso, a própria adaptação de um texto narrativo à cena, isto é, em termos técnicos, a sua *dramatização* (prática que estamos muito habituados a ver, hoje, no meio audiovisual, e que prefigura, como já foi observado acima, um caso típico de hipertextualidade), implica também o recurso a certos mecanismos transformadores, de carácter formal, que se impõem talvez até de forma intuitiva. A saber: perde-se, compreensivelmente, toda a mediação narrativa, que é substituída pela própria acção presencial; o discurso indirecto dá lugar ao discurso directo; actualiza-se a maior parte dos tempos pretéritos, que passam para o presente⁴; verifica-se também uma condensação da unidade de espaço, circumscrita aos limites pragmáticos da encenação, sendo que as recorrentes elipses que se supõem entre cenas, assim como a rápida alternância entre os espaços da acção (a floresta e o palácio real), concorrem para a economia própria da ilusão teatral; em concomitância com o ponto anterior, as indicações cénicas sintetizam elementos que, no hipotexto, seriam fornecidos pela voz narrativa.

Por outro lado, um aspecto, talvez contraintuitivo, a ter em conta na transmodalização de um texto narrativo para texto dramático, segundo Genette⁵, é a tendência geral que tem o último para alargar a unidade da acção do primeiro. Contraintuitivo porque as transformações que operam no âmbito de cada um dos pontos acima discriminados apontam, na verdade, para uma condensação textual, mais do que para uma amplificação, mas elas têm que ver acima de tudo com parâmetros de espaço, tempo e modalidade discursiva, e não com o desnovelar da acção. É preciso sublinhar que toda a dramatização passa, antes de mais, por um processo de selecção de elementos narrativos do texto de partida, que vão ganhar autonomia na peça dramática e constituir o seu próprio núcleo de acção, cuja orientação (seja diegética, moral ou axiológica) pode ou não coincidir com

⁴ Ressalvam-se, nestes três primeiros pontos, os casos em que a fala de uma personagem constitui em si mesma um discurso narrativo, como sucede quando Valdovinos, antes de expirar, relata ao Marquês o incidente que o conduziu ao estado moribundo em que se encontra.

⁵ «A dramatização de um texto narrativo, geralmente acompanhada de uma amplificação [...], está nas próprias origens do nosso teatro, na tradição grega, que vai buscar quase sistematicamente os seus assuntos à tradição épico-lírica» (Genette, 1982: 323).

a do texto narrativo. Este núcleo pode ser, e é muitas vezes, desenvolvido em detrimento de outros elementos do hipotexto que não chegam a integrar o hipertexto: personagens e peripécias do primeiro são descartados no segundo, e outras surgem no segundo, não figurando, ou só muito pouco, no primeiro.

Além do mais, é muito difícil quantificar um texto dramático, na medida em que a palavra escrita visa não só ser dita, mas também *executada*, acompanhada do gesto e movimento próprios da linguagem teatral, que extravasam os limites do grafema estampado na página. Largos minutos de uma peça de teatro podem decorrer sem que seja pronunciada uma palavra. Onde está esse texto, senão na *teatralidade* que só se «lê» em cena, na «percepção ecuménica dos artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude da sua linguagem exterior» (Barthes, 1964: 48)?

Se é a uma questão de volume puramente textual que Genette se refere quando menciona (discutivelmente, portanto) uma tendência de amplificação do texto narrativo na passagem para texto dramático, então a obra de Baltasar Dias foge à regra. Por pouco. Nos três romances do Marquês de Mântua, tal como se apresentam graficamente no *Cancionero de romances* de Antuérpia, contam-se 1522 versos (entenda-se: hemistíquios, *vid. supra*, nota 2), ao passo que a nossa tragédia é constituída por 1363 versos. A diferença resulta do descarte de elementos rebarbativos presentes no hipotexto, como, por exemplo, a enumeração exaustiva de personagens que integram o tribunal incumbido de julgar Carloto, no segundo e no terceiro romance. Em contrapartida, se a diferença é de pouca monta, é porque essas perdas textuais são compensadas pelo trabalho criativo que amplifica pontualmente o hipotexto, como no caso das intervenções de Sibila, Ermelinda e a Imperatriz, da lavra de Baltasar. Ainda assim, uma hipótese para justificar esta pouca diferença passa por reconhecer a afinidade formal entre o hipotexto e o auto baltasariano, ambos em registo popular. Foi, afinal, a intervenção discreta e muito localizada de Baltasar no texto em que se baseia que deu azo a confusões, no meio crítico, entre a sua peça de teatro e o romance popular. Veremos de seguida como Lope já se enquadra perfeitamente na generalização de Genette, ao amplificar sobremaneira o texto de partida.

Em suma, o estudo da *Tragédia do Marquês de Mântua* à luz da teoria da hipertextualidade demonstra que Baltasar Dias manuseia a matéria de base com o cuidado de não desvirtuar o modelo, o que lhe custaria talvez a adesão da audiência, mas

sem perder uma engenhosa flexibilidade na selecção dos elementos dramáticos e na composição discursiva do poema. Deste modo, fica sem efeito a ideia do poeta como mero tradutor de romances, visto que o trabalho transformador que opera no texto se estende a uma intervenção na intriga e na configuração das componentes simbólicas da acção. O que está em causa é, antes de mais, uma transmodalização dramática, de cujo processo a tradução é apenas uma parte.

*

Se alargarmos, posto isto, o nosso horizonte dramático ao século seguinte e à vizinha Espanha, impõe-se que olhemos para *El Marqués de Mantua* que Lope de Vega deu à estampa na compilação supracitada de 1619. As diferenças ressaltam à vista desde a primeira abordagem. É por isso mesmo que vale a pena comparar as duas peças à luz da hipertextualidade, já que do mesmo substrato figurativo, temático e narrativo brotam duas reelaborações muito diferentes entre si, e aí, precisamente, reside a capacidade regeneradora da poesia, potenciada (e não limitada, como se poderia intuir) pela reapropriação de um texto prévio.

A comparação entre as duas é aliás inevitável para quem aborda o assunto. Já Menéndez Pelayo, por exemplo, observando a «natural» propensão dramática dos romances do Marquês de Mântua, não deixou de contrapor a *rude* execução, ou o «tosco bosquejo» (Menéndez Pelayo, 1944: 290) de Baltasar⁶ à peça espanhola, sem dúvida mais galante, de corte moderno, feita bem ao gosto do *Siglo de Oro*. Também Carolina Michaëlis de Vasconcelos viu em Baltasar Dias «um humilde predecessor de Lope de Vega» (1907-1909: 113), sem todavia aprofundar uma análise que justificasse aquele adjectivo. Mais recentemente, Maria Idalina Resina Rodrigues estudou a relação entre os dois dramas e o ciclo de romances carolíngios de forma mais descritiva, «a título mais apelativo do que metodologicamente rigoroso» (Rodrigues, 1987: 18), no ensaio «Romance e Teatro: Aventuras d'«O Marquês de Mântua»». Entre outros aspectos importantes, a autora chamou a atenção para a emergência das vozes femininas no auto baltasariano, em comparação com a balada épica centrada no mundo masculino (Rodrigues, 1987: 30-31).

⁶ Chegando mesmo a supor, erroneamente, tratar-se antes de «uma derivação vulgar da [peça] de Lope» (Menéndez Pelayo, 1944: 290; tradução minha).

Certo é que as duas peças são em tudo diferentes, salvo o contexto temático e o núcleo da intriga, herdados do hipotexto. A rubrica de género associada à obra de Lope, *tragicomedia*⁷, distingue-a desde logo, no tom, da tragédia popular que nos apresenta o poeta madeirense. A peça espanhola, repartida em três actos, difere também do modelo de auto da sua correspondente portuguesa. A redondilha maior mantém-se, mas já não é a única forma métrica⁸, e os versos não se distribuem em blocos estróficos como na *Tragédia*; antes se sucedem em *continuum*, e são, com muita frequência, sincopados pela intervenção de várias personagens (veja-se, por exemplo, o v. 125 do primeiro acto, que se reparte em três falas diferentes).

Estes aspectos não são meras formalidades estéticas ou questões de mancha gráfica; têm, isso sim, um impacto profundo na dinâmica da acção que decorre em palco: enquanto a tragédia de Baltasar apresenta ao público uma sequência de quadros quase estáticos ou, no limite, um desfile de personagens que vêm à cena dialogar ou monologar sobre a morte trágica de Valdovinos (o foco está, com toda a evidência, mais no discurso do que na acção), a peça espanhola manifesta desde o arranque um frenesim de pequenos gestos e movimentos que acompanham implicitamente as palavras das personagens, que são também mais numerosas, e intervindo muitas vezes em simultâneo na acção.

Esta, ao contrário da peça de Baltasar, também foge ao esquema dos romances. Se nas baladas o que dá início ao conflito é o homicídio de Baldovinos às mãos de Carloto, Lope prefere antecipar os acontecimentos retratando o que motiva o crime no primeiro acto: a paixão inesperada do príncipe real por Sevilla (Sibila, em Baltasar), no momento em que esta chega à corte, conduzida pela mão do Marquês de Mântua, para vir casar com Baldovinos (Valdovinos). É clara a intenção de explorar o lado lírico, passionai, senão sensacionalista, desse amor peca-minoso que constitui a verdadeira semente do conflito. Este alargamento analéptico da acção acarreta desde logo a consequência de uma notável amplificação

⁷ Assim é introduzida na *Dozena parte*. Convém relativizar um pouco este aspecto, já que a distinção entre os subgéneros dramáticos se deve sobretudo a questões editoriais, e não tanto aos desígnios dos autores. Em todo o caso, é assinalável a presença de elementos cómicos e festivos no drama de Lope (por exemplo, acto II, vv. 309-350), o que não se verifica na composição de Baltasar Dias.

⁸ Segundo o preceito do próprio poeta, cada tipo de verso deve adequar-se à situação. *Vid.* Lope, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609: vv. 305-312).

do texto (a peça é constituída por 2876 versos no total), mas dá-lhe também, e mais significativamente, um efeito de profundidade que permite expandir a intriga por meio de pequenas acções secundárias e paralelas, e contribui para adensar a complexidade psicológica das personagens, nomeadamente de Carloto, mais anti-herói do que vilão, o que é apanágio dos grandes dramas da época.

Assim, a divisão do drama em três actos não se confunde, como se poderia supor, com a acção distribuída pelos três romances. Todo o primeiro acto, assim como grande parte do segundo, é pura inovação de Lope, partindo das sugestões dispersas pelos romances que permitem caracterizar Carloto como um jovem prepotente, cobiçoso e inconsequente (*cf.*, por exemplo, vv. 363-376 do primeiro romance). Lope explicita, pela voz do próprio príncipe, em desabafos ao irmão Rodulfo (vv. 166-253) e a Dona Alda (vv. 408-451), que todos estes traços condenáveis da sua personalidade se filiam num sentimento amoroso que é desarrazoado, corrupto, ilegítimo – em suma destinado a um desfecho trágico. Note-se que Baltasar Dias também expande, como já foi mencionado, algumas deixas que surgem de forma supérflua nos romances, mas fá-lo, sobretudo, com a criação inovadora de *discurso*; Lope, por sua vez, aproveita-se delas para alargar os limites da própria *acção*, principalmente com a criação deste primeiro acto e grande parte do segundo.

Fruto, pois, de uma loucura de amor, o assassínio de Baldovinos é então concebido por Galalón, mítico traidor dos Pares de França, na *Chanson de Roland*, canção de gesta do séc. xi (Short, 1990), como único meio possível para desimpedir o caminho de Carloto e forçar Sevilla a submeter-se ao príncipe. É no segundo acto que o crime se consuma: Baldovinos é convidado por Carloto para uma caçada, onde o espera uma emboscada de Galalón, acompanhado de dois esbirros. Só aqui, numa fase bem avançada do acto, no qual se enxertam ainda alusões várias a outros romances e universos literários de teor burlesco e pastoril, é que começamos a reconhecer o terreno propriamente romancístico do nosso hipotexto. Baldovinos é atacado e abandonado à morte pelos perpetradores, mas dita a Fortuna que o Marquês de Mântua, seu tio e tutor, que por sua conta também caça na mesma floresta, oiça à distância o discurso lamentoso do moribundo, levando-o ao seu encontro, para que este, num último estertor, lhe faça em primeira mão o relato do desaire. Segue-se a extrema-unção dada por um eremita de ocasião, e o transporte do corpo para a ermida; depois, as devidas pompas, rematadas com a veemente e épica promessa de justiça da parte do velho Marquês – acções e discursos, todos eles, e pela mesma ordem, constituintes do primeiro dos três romances.

O exercício hipertextual propriamente dito, quer dizer, a reapropriação transformativa de matéria textual prévia, só tem lugar, assim, a partir do verso 550 deste segundo acto, depois da despedida de Baldovinos e Sevilla e da sucessão de incidentes agoirentos que vaticinam a tragédia, e depois do próprio acto criminoso, aqui bem explícito, sendo que todos estes elementos, na primeira parte do segundo acto, são inovações da pena de Lope. A partir do verso 550, portanto, podemos acompanhar a sequência dos romances segundo o mesmo método comparativo ao qual recorri no estudo da tragédia de Baltasar, acima sintetizado. Desse modo, fica patente o paralelismo, não só no que diz respeito à evolução da intriga, mas também no uso parafraseado de vários versos do romance (neste caso, o primeiro do ciclo), particularmente notável sobretudo no pranto de Baldovinos moribundo, ao evocar a jovem esposa. Vejamos:

Romance		<i>El Marqués de Mantua</i> (Lope)	
	¿Dónde estás, señora mía, que no te pena mi mal?		¿Dónde estás, señora mía, que no te duele mi mal?
	De mis pequeñas heridas		Cuando fueron nuestras vidas
180	compasión solías tomar,		una sola, y un lugar
	¡agora de las mortales		el alma pudo ocupar,
	no tienes ningún pesar!		<i>de mis pequeñas heridas</i>
	No te doy culpa, señora,		<i>gran pasión solías tomar.</i>
	que descanso en el hablar		Y de solas las señales
	[...]		te vi mil veces llorar
			lágrimas a sangre iguales;
			<i>agora de las mortales</i>
			<i>no tienes ningún pesar.</i>
			Pero si de tanta herida
			no le vienes a mostrar
			por no poderme escuchar,
			<i>no te doy culpa, mi vida,</i>
			<i>que descanso con hablar.</i>

Note-se o padrão formado pelo texto de Lope: a cada dois versos provenientes do romance (assinalados aqui em itálico), por vezes decalcados com precisão literal, seguem-se três de inovação sua, que consistem numa pequena elaboração lírica mais expansiva sobre o motivo fornecido pelo hipotexto. Se o padrão não é regular, uma vez que, no drama, o solilóquio de Baldovinos é sistematicamente

quebrado pela intervenção do Marquês (o que não acontece no romance), outros exemplos há, no entanto, disseminados pelo texto, que podem ilustrar esta familiaridade do autor com a matéria hipotextual. Veja-se, no mesmo monólogo de Baldovinos, a enumeração de alguns Pares de França, culminando na lembrança do próprio imperador:

Romance		<i>El Marqués de Mantua (Lope)</i>	
	¡Oh mi primo Montesinos, Infante don Merín, deshecha es la compañía	<i>¡Oh, mi primo Montesinos, deshecha es la compañía</i>	
210	en que solíamos andar! [...]	de los dos en este día! [...]	620
215	¡Oh esforzado don Renaldos! ¡Oh buen paladín Roldán! ¡Oh valiente don Urgel! ¡Oh don Ricardo Normante! ¡Oh marqués don Oliveros!	<i>¡Oh, buen paladín Roldán! ¡Oh, Durandarte el galán! ¡Oh, Reynaldos! ¡Oh, Oliveros!</i>	625
220	¡Oh Durandarte el galán! [...]	[...] ¡Oh, Emperador noble y fuerte!, <i>¿cómo vengarás mi muerte?</i>	
225	¡Oh emperador Carlo Magno, mi buen señor natural, si supieses tú mi muerte cómo la harías vengar! Aunque me mató tu hijo	¡Oh, Carloto, que me has muerto por <i>traición</i> y en un desierto!	630
230	justicia querías guardar, pues me mató a traición viniéndole acompañar. ¡Oh príncipe don Carloto!		

O reaproveitamento de material prévio opera, portanto, em três níveis: linguístico (sintático e vocabular); diegético, ou sequencial, isto é, ao nível da acção, recuperando a mesma ordem dos eventos que encontramos no hipotexto; e conceptual, concretizado de modo alusivo, por meio da apropriação de um conteúdo do hipotexto que passa a ser veiculado, no hipertexto, por outras palavras – é o que sucede, no exemplo acima, com a invocação ao imperador, onde o verso «¿cómo vengarás mi muerte?» (v. 628, Lope) faz eco do verso do romance «cómo la harías vengar!» (v. 228, romance) sem pisar os termos exactos.

Os mesmos procedimentos são adoptados no terceiro acto, que ressuma vocabulário, acção e modulações conceptuais do hipotexto de forma inequívoca. O segundo e o terceiro romance do ciclo deixam-se ambos ver nesta última jornada do drama, constituindo cada um deles sensivelmente uma metade. Na primeira (vv. 71-634⁹), assistimos à embaixada enviada pelo Marquês à corte de Carlos Magno, que define agora o espaço cénico; os embaixadores põem o soberano ao corrente do crime do filho e transmitem-lhe as exigências de Danes Urgel, o Marquês, que jurara solenemente, à boa maneira cavaleiresca, não comer pão à mesa nem despir as armas e o luto sequer para dormir, fizesse chuva ou sol¹⁰, enquanto não visse executada justiça pela morte do sobrinho. O Marquês de Mântua, pela voz dos embaixadores, exorta o imperador a nomear um tribunal, ao que ele aquiesce, prometendo, por sua vez, mostrar-se mais rei do que pai e satisfazer todas as condições impostas pelo vassalo.

Na segunda parte do acto (vv. 635-940), cumpre-se o que fica assente no terceiro romance do ciclo, o mais curto e lapidar: após deliberação, os juízes condenam Carloto à morte, para grande ultraje de Roldão, que se mantém firme, até ao fim, do lado do primo. Compete a Lope, nesta fase final, dinamizar a sequência, muito simples no romance, alimentando a ténue esperança de Carloto na clemência dos juízes até ao último momento. Por fim, o príncipe herdeiro rende-se à evidência de que só a morte o aguarda, manifestando no discurso a incoerência dos desesperados (discurso inexistente no romance), enquanto o rodeiam cavaleiros igualmente incrédulos e escandalizados com a inacção do imperador perante a sentença. É ainda da lavra de Lope a passagem de testemunho de Carlos Magno ao infante Rodolfo, tornando-o assim seu novo herdeiro, bem como a intervenção de Sevilla no desenlace, visando enaltecer o nobre nome do imperador, que ficará para a história como o mais justo dos soberanos. A mensagem final do drama de Lope desvia-se, pois, ligeiramente da que consta do hipotexto, rematada, esta, com a posteridade vergonhosa de Carloto e a nobreza restaurada do defunto Baldovinos.

⁹ Ou seja, depois de um intróito inovador de 70 versos. Do mesmo modo, o final desta secção não é estritamente retomado do romance, permeando-se, também ele, de diversas inovações.

¹⁰ Cf. *Don Quijote* (1605), capítulo X, Primeira Parte, onde o juramento, deformado em contexto paródico, faz eco do mesmo romance. Cervantes dá-nos também um indício claro da popularidade da desventura de Carloto e Baldovinos, apresentando-a como «história sabida dos meninos, não ignorada dos rapazes, celebrada e ainda acredita pelos velhos» (1605: 45, tradução minha).

Em suma, podemos esquematizar a estrutura global da peça, à luz do hipotexto, no quadro que se segue:

Hipotexto	Hipertexto
---	Acto I (integral) + Acto II (vv. 1-549)
Romance 1	Acto II (vv. 550-991)
Romance 2	Acto III (vv. 1-634)
Romance 3	Acto III (vv. 635-940)

TABELA 2. Estrutura da acção no hipotexto e no hipertexto (Lope de Vega)

*

O estudo da influência do romanceiro antigo na obra de Lope de Vega e, ao mesmo tempo, na de Baltasar Dias, revela alguns aspectos fundamentais de uma estética da transtextualidade que é parte inalienável da literatura, e em particular da dramaturgia, de quinhentos e seiscentos. Os autores desta época manifestam um conhecimento profundo das baladas populares, conhecimento decerto partilhado com o público das suas peças, que espera ver representadas em cena, ao vivo e a cores, as histórias que fazem parte do imaginário comum. Um estudo de confronto como o que aqui se propôs, e que deverá ser ainda aprofundado, permite-nos ajuizar em que medida esse conhecimento interfere no processo criativo, ou, por outras palavras, averiguar o grau de *fidelidade* que se conserva no processo de reapropriação hipertextual.

O muito debatido conceito de fidelidade (Bruhn, Gjelsvik e Hanssen, 2013: 5-6) deve ser sempre encarado com prudência. Por um lado, é importante recordar que não há certezas sobre a versão exacta dos romances a que Lope e Baltasar recorreram. Por muito flagrantes que sejam as presenças de romances atestadas em ambos os dramas, a análise do trabalho de hipertextualização, sempre rigorosa, é também, no melhor, aproximativa, pelo que será sempre um risco certificar uma peça como *mais* ou *menos fiel* ao hipotexto do que a outra, uma vez que corremos também o risco de não termos identificado o hipotexto mais adequado, num contexto social em que a literatura circulava, antes de mais, de forma oral.

Por outro lado, este conceito teórico, mobilizado hoje, sobretudo, a respeito de adaptações audiovisuais, tende a denotar uma valorização (ou desvalorização)

qualitativa que não é aqui procurada nem desejável. É frequente ouvir comentários que depreciam adaptações filmicas de obras literárias porque não respeitam, ponto por ponto, a composição que lhes serviu de base. Mas estes comentários, porventura interessantes, são observações subjectivas que prescindem de uma análise crítica assente na teoria da transtextualidade. O conceito de fidelidade tem sido, por isso, amplamente discutido e polemizado sem proveito, e continuará a sê-lo enquanto não for incorporado na noção de hipertextualidade maciça, como a propôs originalmente Genette.

Por fim, há que considerar ainda que uma peça de teatro do século XVI ou XVII não é um conteúdo audiovisual; tem a sua linguagem própria e inscreve-se, como foi já mencionado, num código cultural em que a tradição baladística tem um papel preponderante.

Posto isto, pesando todas as variáveis e sem perder de vista estas ressalvas, não causa surpresa que a peça mais fiel ao texto dos romances de referência seja a de Baltasar Dias, na medida em que, além de respeitar a sucessão dos núcleos de acção do seu antepassado textual, emula também o estilo trágico-épico, conservando intactos os seus elementos simbólicos, retomando ainda muito do seu vocabulário (uma vez traduzido para português), a estrutura frásica e versos parafraseados, sem com isso se perder alguma margem para inovações, como se mostrou. Lope, por seu turno, que também reflecte em várias instâncias uma aproximação estreita, senão literal, ao texto de partida, opta globalmente, num rasgo de virtuosismo, por uma estratégia de *absorção* do hipotexto, adicionando alguns elementos líricos e outros burlescos, reinventados a partir de sugestões presentes nos romances do Marquês de Mântua ou, o que é mais interessante, colhidos de outros romances, façam ou não parte do mesmo universo configuracional. Além disso, ao estender a unidade de acção relativamente à dos romances, e ao adicionar episódios de sua invenção, altera o foco do conflito, que deixa de ser, por um lado, a punição de um príncipe criminoso (como no ciclo de romances), ou, por outro lado, a angústia de Carlos Magno perante o crime do filho (no caso da tragédia de Baltasar), e passa a ser o próprio crime, transposto para drama bem no auge do segundo acto, no momento do clímax. Estas estratégias conferem ao drama uma matriz mais variegada, cujo sabor moderno se sente também na sua estrutura segmentada em três *jornadas* e no recurso ocasional ao decassílabo, aspectos formais defendidos por Lope no seu *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609).

Dir-se-ia, então, que Baltasar *adopta* os romances, ao passo que Lope os *adapta*. O primeiro faz seus os poemas castelhanos, pincelando a espaços o discurso com inovação pessoal, sem interferir no decurso da gesta cavaleiresca; o segundo reforma-os e incorpora-os numa visão mais ampla e floreada, dando-lhes o carácter polivalente de uma história de todos conhecida e de uma peça de autor.

Despojada de intenção valorativa, esta conclusão parece ir ao encontro da opinião comum de que a tragédia de Baltasar Dias é uma obra plana, ingénua e inconsequente, e ainda mais o parece quando confrontada com a mais extensa, afamada e inventiva de Lope de Vega. Note-se, todavia, o sucesso de uma e da outra. A peça de Lope é uma entre dezenas de composições dramáticas de um nome maior do cânone espanhol. Não se tratando exactamente da sua maior obra-prima, é uma composição meritória da atenção crítica, editorial e cenográfica que lhe tem sido dedicada ao longo dos séculos; mas será sempre uma obra *de* Lope de Vega. Já a tragédia de Baltasar Dias logrou emancipar-se do nome do seu autor e tornar-se, ela própria, uma composição de transmissão oral, encarrilhada nos mecanismos da tradição. Almeida Garrett inscreveu-a parcialmente no seu *Romanceiro*, e há relatos, já no século xx, de que fosse cantada em jeito de romance em certas localidades portuguesas (Leite de Vasconcelos, *apud* Pinto Correia, 1993: I, 177-178)¹¹. Entenda-se que o fenómeno que está aqui em causa é bem mais complexo do que a mera tradução de um romance velho: é uma obra de autor – neste caso, um auto popular *baseado* num ciclo de romances medievais, que se torna em si mesmo tradicional. Este sucesso conta, inclusivamente, com ramificações que rompem fronteiras de género e nação: o romance velho que Baltasar fez drama, tornou-se por sua vez romance tradicional, e este difundiu-se pela lusofonia, alcançando o Brasil em formato de cordel (Pinto Correia, 1993: I, 166), e São Tomé e Príncipe, onde é ainda hoje representado (drama de novo, portanto), com o nome de *Tchiloli*, em ambiente festivo e com peculiares adaptações aos tempos modernos (Pinto Correia, 1993: I, 170-177).

Longe de enaltecer a qualidade de qualquer destas peças em detrimento da outra, o que se pretende com este confronto é, antes, salientar a variedade e a imprescindibilidade dos processos transtextuais na perpetuação de textos, e elucidar a sua

¹¹ Sobre a popularidade de Baltasar Dias até ao final do século xix, *vid.* também Herculano (1907) e Braga (1898), ambos sintetizados na minha dissertação (2020).

frutuosa aplicação aos estudos do romanceiro – objecto de estudo central neste ensaio. Compreender a relação de cada uma das peças aqui abordadas com cada uma das versões conhecidas dos romances do Marquês de Mântua (e com todos os outros romances que as integram, por alusão ou engaste, o que neste estudo ficou por averiguar), permite-nos sondar a popularidade do romanceiro enquanto género nos séculos em causa, e perceber como era encarado pelos autores que se serviam dele.

A hipertextualidade, em particular na forma de dramatização, afigura-se, pois, como um precioso engenho de perpetuação textual e temática de um dos mais antigos conjuntos de romances. Concorrendo com a tradicionalidade própria das baladas medievais, não só promove a continuidade estruturante do texto em causa ao longo de séculos, como ainda dá lugar à florescência de inovações, sejam estas de inovação autoral, sejam porventura acidentais ou fruto de contaminações. Assim vive a literatura, feita, não da invenção das palavras, mas, como disse um modernista, da *invenção de palavras que já foram inventadas* (Almada Negreiros, 2017 [1921]: 20), numa infinda e rediviva gesta que nos revela algo de novo a cada leitura.

Bibliografia

Fontes primárias

DIAS, Baltasar (1692), *Tragédia do Marquês de Mântua e do emperador Carlos Magno a qual como o Marquês de Mântua andando perdido na caça achou a Valdovinos ferido de morte e da justiça que por sua morte foi feita a dom Carloto filho do emperador*, Centro de Estudos de Teatro, *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI*, base de dados digital (ortografia actualizada), disponível em <<http://www.cet-e-quinheiros.com/>>, consultado a 30/04/2023.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (ed.) (1914), *Cancionero de Romances en que estan recopilados la mayor parte de los romances castellanos que fasta agora se an compuesto. En Enveres, En casa de Martin Nucio (Cancionero de Romances impreso en Amberes sin año, edición facsimil con una introducción por R. Menéndez Pidal)*, Madrid, Junta para Ampliación de Estudios, Centro de Estudios Históricos.

PAN-HISPANIC BALLAD PROJECT, disponível em <<https://depts.washington.edu/hisprom/>>, consultado a 30/04/2023.

VEGA CARPIO, Lope de (1619), «El Marqués de Mantua», em *Dozena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, por la Viuda de Alonso Martin, disponível, com ortografia actualizada, em <<https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-marques-de-mantua--0/html/ffa36208-82b1-11df-acc7-002185ce6064.html>>, consultado a 30/04/2023.

Fontes secundárias

ALMADA NEGREIROS, José de (2017), *A invenção do dia claro: escripta de uma só maneira para todas as espécies de orgulho, seguida das démarches para a invenção acompanhada das confidencias mais intimas e geraes: ensaios para a iniciação de portuguezes na revelação da pintura* ed. fac-similada, Lisboa, Assírio e Alvim [1.ª edição, 1921].

ARAÚJO, Teresa (2014), «A alusão a romances nas letras portuguesas dos séculos XV-XVII», *Arbor*, vol. 190, n.º 766, a109, disponível em <<http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2014.766n2001>>, consultado a 13/10/2023.

ARAÚJO, Teresa (2019), «Introducción», em *Floresta de varios romances sacados de las historias antiguas de los hechos famosos de los doze Pares de Francia. Agora nuevamente corregido por Damian Lopez de Tortajada. En Valencia, 1642*, México, Frente de Afirmación Hispanista, 19-150.

ASKINS, Arthur L.-F. e Víctor INFANTES (2014), *Suplemento al Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI) de Antonio Rodríguez-Moñino*, Laura Puerto Moro (ed.), Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.

BARTHES, Roland (2009), *Ensaaios críticos*, António Massano & Isabel Pascoal (trads.), Lisboa, Edições 70 [1.ª edição, 1964].

BRAGA, Teófilo (1898), *Escola de Gil Vicente: desenvolvimento do teatro nacional*, Porto, Livraria Chardron.

BRUHN, Jørgen, Anne GJELSVIK e Eirik Frisvold HANSSEN (2013), «“There and Back Again”: New challenges and new directions in adaptation studies», em Jørgen Bruhn, Anne Gjelsvik e Eirik Frisvold Hanssen (eds.), *Adaptation Studies – New Challenges, New Directions*, London - New York, Bloomsbury.

CERVANTES, Miguel de (1919), *El Ingenioso Hidalgo Don Quixote de la Mancha*, Madrid, Casa Editorial Calleja [1.ª edição, 1605].

- DESLANDES, Venâncio (1888), *Documentos para a história da tipografia portuguesa nos séculos XVI e XVII*, Lisboa, Imprensa Nacional.
- GARRETT, Almeida (1863), *Romanceiro II: Romances Cavalleirescos Antigos*, 2.^a edição, Lisboa, em casa da viúva Bertrand e Filhos.
- GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes: Littérature au deuxième degré*, Paris, Éditions du Seuil.
- GOMES, Alberto Figueira (1985), *Baltasar Dias: Autos, Romances e Trovas*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- HERCULANO, Alexandre (1907), *Opúsculos*, vol. IX, Lisboa, Bertrand.
- MANGERONA, Ricardo (2020), *O Romanceiro no Teatro Quinhentista: A Tragédia do Marquês de Mântua de Baltazar Dias, um caso de hipertextualidade*, dissertação de Mestrado, Lyon - Lisboa, Faculté des Langues, Université Lumière, Lyon 2 - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, disponível em <<https://run.unl.pt/handle/10362/93484>>, consultado a 18/06/2024.
- MARTOS, Josep Lluís (2017), «La fecha del Cancionero de Romances sin año», *Edad de Oro*, vol. 36, 137-157, disponível em <<http://dx.doi.org/10.15366/edadoro2017.36.009>>, consultado a 18/06/2024.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (2008 [1944]), *Antología de Poetas Líricos Castellanos. Tratado de los Romances Viejos*, tomo II, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, disponível em <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/antologia-de-poetas-liricos-castellanos-tratado-de-los-romances-viejos-t-2--0/>>, consultado a 18/06/2024.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1953), *Romancero Hispánico: Teoría e Historia*, 2 vols., Madrid, Espasa-Calpe S.A.
- MICHAËLIS DE VASCONCELOS, Carolina (1907-1909), «Estudos sobre o Romanceiro peninsular. Romances Velhos em Portugal», *Cultura Española*, n.º 7 (1907), 767-803; n.º 8 (1907), 1021-1057; n.º 9 (1908), 93-132; n.º 10 (1908), 435-512; n.º 11 (1908), 717-758; n.º 14 (1909), 434-483; n.º 15 (1909), 697-732 (artigos compilados em *Estudos sobre o Romanceiro Peninsular. Romances Velhos em Portugal*, 2.^a ed., Coimbra, Imprensa da Universidade, 1934, reimpresso no Porto, Lello, 1980).
- MORLEY, Sylvanus Griswold e Courtney BRUERTON (1968), *Cronología de las comedias de Lope de Vega: con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica).
- PINTO CORREIA, João David (1993), *Os Romances Carolíngios da Tradição Oral Portuguesa*, 2 vols., Lisboa, Colibri - Instituto Nacional de Investigação Científica.

- RODRIGUES, Maria Idalina Resina (1987), «Romance e Teatro: Aventuras d'«O Marquês de Mântua»», *Estudos Ibéricos: Da Cultura à Literatura, Séculos XIII a XVII*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1973), *Manual bibliográfico de Cancioneros y Romanceros (Siglo XVI)*, 2 vols., Madrid, Castalia.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1997), *Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, Arthur L.-F. Askins e Víctor Infantes (eds.), Madrid, Castalia.
- SHORT, Ian (ed.) (1990), *La Chanson de Roland*, Paris, Le Livre de Poche (Lettres Gothiques).
- VEGA CARPIO, Lope de (2002), *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [1.^a edição, 1609], disponível em <https://www.cervantes-virtual.com/obra-visor/arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-este-tiempo--0/html/ffb1e-6c0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html#l_0_>, consultado a 20/10/2023.

Uma releitura de *Fontefrida* no teatro de António Prestes¹

Ana Sirgado

Instituto de Estudos de Literatura e Tradição, Universidade Nova de Lisboa
anasirgado@fcsh.unl.pt

O romance lírico *Fontefrida* (IGR: 0229) tem sido objeto de uma ampla bibliografia crítica da autoria de alguns dos nomes mais destacados dos estudos da literatura tradicional. Ligado aos primórdios da fixação escrita do romanceiro (Rico, 1990: 3-10), *Fontefrida* integrou o *Cancionero general*, o *Cancioneiro da British Library* e o *Cancionero musical de Palacio*, os mais antigos a coligir manifestações deste género épico-lírico fruto do gosto poético cortesão no tempo dos Reis Católicos. *Fontefrida* e *El prisionero* (IGR: 0078) correspondem, aliás, aos únicos romances líricos tradicionais que mereceram o acolhimento das três coletâneas, de modo autónomo ou em glosa (Beltran, 2016: 63). O *Cancioneiro da British Library* recolhe as glosas da autoria de Carasa e de Tapia, respetivamente «Llorando está el cavallero» e «Andando con triste vida». O *Cancionero general* de Hernando del Castillo (Valencia, 1511) fixa um *corpus* de 38 romances, de que faz parte um conjunto restrito de 6 temas velhos e tradicionais, sucedidos sempre

¹ Este trabalho foi realizado no âmbito do projeto RELIT-Rom, *Revisões literárias: a aplicação criativa de romances antigos* (sécs. XV-XVIII), coordenado por Teresa Araújo como investigadora principal e desenvolvido no Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (NOVA FCSH), com o financiamento da Fundação Calouste Gulbenkian (Programa Língua e Cultura Portuguesa, n.º 207951) e da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, de Portugal (UID/ELT/00657).

por glosas (Beltran, 2016: 56; Botta, 2010: 52-53; Orduna, 1989), e, por isso, à versão de *Fontefrida* sucede a glosa de Tapia, copiosamente divulgada no século XVI (Rodríguez-Moñino, 1973 e 1997). Por último, o *Cancionero musical de Palacio* inclui uma versão polifónica do romance, a mais curta de entre as que conhecemos na tradição antiga (Dumanoir, 2021: 174).

Em Portugal, o *Cancioneiro geral* de Garcia de Resende (Lisboa, 1516) não contempla uma secção dedicada ao género épico-lírico, no entanto, não deixa de refletir o conhecimento do romanceiro por parte da corte e o seu apreço por alguns temas particulares. Os autores coligidos no *Cancioneiro* demonstram-no por meio da utilização de versos romancísticos nas suas composições poéticas e o exame crítico destas menções por Teresa Araújo evidenciou «a estima palaciana pelos romances novelescos, seguida com pouca diferença pelo gosto por temas de referência épica, hispânica e carolíngia» (2015: 41). No entanto, esta coletânea não recolheu qualquer referência a *Fontefrida*, contrastando com a notoriedade que parece expressa nos títulos antes descritos. De facto, e no que respeita à presença na literatura portuguesa, nos *Romances Velhos em Portugal* Carolina Michaëlis de Vasconcelos associa ao tema passagens do *Auto dos Dois Irmãos*, *Auto do Desembargador* e *Auto do Procurador* de António Prestes e no camoniano *Auto dos Enfatriões* (1908: 475-476)². Estas 4 alusões, circunscritas ao teatro, estão distantes da utilização de romances como *Conde Claros preso* (22 engastes), *La bella malmaridada* (21), *El moro que reta a Valencia* (13) ou *Durandarte envía su corazón a Belerma* (11) pelos autores portugueses³, elenco que coincide curiosamente com o dos temas mais frequentes no *Cancioneiro geral*.

Com exceção do *Auto dos Dois Irmãos*, as restantes alusões a *Fontefrida* catalogadas pela filóloga dizem respeito ao mesmo verso deste romance lírico, que merece ser revisitado à luz do novo conhecimento entretanto constituído sobre

² Teófilo Braga também assinalou estas ocorrências. A propósito da alusão na obra de Luís de Camões, afirmou: «e do romance de Fontefrida, parodia o verso: *Malo, falso, enganador*» (1914: 284). Ao realizar o levantamento dos «romances velhos» na produção literária nacional, identifica nas peças de António Prestes a fórmula «falso, malo, enganador».

³ Estes números foram retirados do *Catálogo poético-musical RELIT-Rom*, que oferece a relação atualizada das menções a romances na literatura portuguesa, <<https://relitrom.pt/index.php/base-de-dados>> [último acesso a 08/05/2024].

o tema. Referimo-nos à fórmula da célebre réplica da rola à proposta amorosa do rouxinol: «Vete de ahi enemigo | malo falso enganador», que foi recriada por Luís de Camões no *Auto dos Enfatriões* e por António Prestes no *Auto do Procurador* e no *do Desembargador*, todos impressos na *Primeira parte dos autos e comédias portuguesas* impressa por Andres Lobato em 1587. Vejamos, primeiro, o contexto desta menção na peça camoniana:

Anfatrião	Não, que nam sou seu senhor eu sou um encantador. Não no dizeis vós assi ladrao, perro, enganador (Camões: f. 99 ^o)?

Agora, a respetiva incorporação no *Auto do Procurador*:

Felipa	Raiva te amassaria eu falso, malo, enganador.	
Duarte	Vou-me buscar meu senhor que este dia não é meu qual mercê tal servidor (f. 33 ^o),	875

bem como no *Auto do Desembargador* de António Prestes:

Silvestra	Foi sutil nosso engano. Está dos novos.	
Lionarda	Por certo que está gentil.	1340
Lemos	Falso, malo, enganador por que as enganaste?	
Moço	Eu?	
Silvestra	Por este rosto amor meu que vos risque o meu amor desd'agora (f. 71 ^o).	

A reelaboração que Luís de Camões opera sobre a fórmula em apreço obsta a uma discussão precisa sobre a respetiva fonte, mas o cotejo da variante adotada por

Prestes com os testemunhos antigos do romance revela uma ordem distinta dos dois primeiros elementos deste tríptico na maioria das manifestações da fortuna antiga do tema. Observemos:

- «vete daqui enemigo | falso malo engañador»

Esta variante foi registada no *Cancionero musical de Palacio* (ms. II-1335, Real Biblioteca, Madrid, f. lxxxij^v) e na glosa de Carasa «Llorando está el cavallero» preservada no *Cancioneiro da British Library* (Add. 10431, British Library, Londres, f. 18^r) (Dumanoir, 2021: 178-180).

- «vete day enemigo | malo falso engañador»

A fórmula surge nos poemas fixados no *Cancionero general* de 1511 e nas impressões de 1514, 1520, 1527, 1535, 1540, 1557 e 1573, que registam o romance seguido da glosa de Tapia «Andando con triste vida»; nas várias edições do *Cancionero de romances* (Anvers; Millis, 1550; Anvers, 1550, 1555 e 1568; Lisboa, 1581); no *Cancionero llamado guirnalda esmaltada de galanes eloquentes dezires de diuersos autores* de Fernández de Constantina; na *Primera parte de la Silua de varios romances* de Nájera (Zaragoza, 1550) (Rodríguez-Moñino, 1973: II, 517); no *Cartapacio de Pedro del Pozo* (E-41-6952, Real Academia Española, Madrid, f. 25^v) (Dumanoir, 2021: 176-177).

Os seguintes folhetos de cordel inscrevem a mesma forma no que respeita a *Fontefrida: Romance de rosa fresca con la glosa de Pinar y otros muchos romances* (García de Enterría, 1975: n.º 11; Rodríguez-Moñino, 1997: n.º 1038); *Aqui comiença ciertos romances cõ glosas y sin ellas y este primero es del cõde Claros cõ la glosa de Frãscisco de leõ. Otro romãce de Lope de sosa cõtrahaziendo este del cõde cõ vn villãcico y su glosa. Otro romãce que dice. Fonte frida fonte frida. Otro romãce que dize. Maldita seas ventura: cõ su glosa. Con otro romãce Pide campo vn cauallero con despecho de su amiga. Otro romãce cõtrahaziendo al de digas me tu el hermitaño* (Pliegos Praga, 1960: n.º 7; Rodríguez-Moñino, 1997: n.º 654) e *Romance de rosa fresca con la glosa de Pinar y otros muchos romances* (Pliegos Praga, 1960: II, n.º 75; Rodríguez-Moñino, 1997: n.º 1039).

O Libro en el cual se contienen cinquenta romances con sus villancicos y desechas. Entre los quales ay muchos dellos nueuamente añadidos: que nunca en estas tierras se han oydo (Rodríguez-Moñino, 1962: n.º 4; Rodríguez-Moñino,

1997: n.º 936) e um folheto fragmentário (Rodríguez-Moñino, 1962: n.º 32 e 1997: 1170) apresentam esta variante, mas coligem apenas o romance; o *Espejo de enamorados. Guirlanda esmaltada de galanes y eloquentes dezires de diuersos autores* (García de Enterría, 1975: n.º 14; Rodríguez-Moñino, 1997: n.º 870) e a *Segunda parte del Cancionero General* de 1552 também e imprimem somente a glosa de Tapia (Rodríguez-Moñino, 1973: II, 310).

- «vete de ay enemigo | malo falso mal traydor»

Aparece em três folhetos de cordel já enunciados no ponto anterior pelo testemunho que dão de *Fontefrida*. Nestes, a glosa de Tapia «Andando con triste vida» que sucede o romance regista a mesma formulação discursiva nos dois momentos em que a rola se dirige nestes termos ao rouxinol: *Romance de rosa fresca con la glosa de Pinar y otros muchos romances* (García de Enterría, 1975: n.º 11; Rodríguez-Moñino, 1997: n.º 1038); *Aqui comiença ciertos romances cõ glosas y sin ellas y este primero es del cõde Claros cõ la glosa de Frãcisco de leõ. Otro romãce de Lope de sosa cõtihaziendo este del cõde cõ vn villãcico y su glosa. Otro romãce que dice. Fonte frida fonte frida. Otro romãce que dize. Maldita seas ventura: cõ su glosa. Con otro romãce Pide campo vn cauallero con despecho de su amiga. Otro romãce cõtihaziendo al de digas me tu el hermitaño* (Pliego Praga, 1960: n.º 7; Rodríguez-Moñino, n.º 654) e *Romance de rosa fresca con la glosa de Pinar y otros muchos romances* (Pliegos Praga, 1960: II, n.º 75; Rodríguez-Moñino, 1997: n.º 1039).

O manuscrito 17994, à guarda da Biblioteca Nacional de España, encontra-se truncado e não apresenta o romance, surgindo apenas a parte final da glosa de Tapia (Mariano e García, 1997: 28). Conhecendo as distintas fixações antigas deste poema, colocam-se em princípio duas hipóteses. Ou a segunda condenação da rola reproduz a estrutura da primeira substituindo «engañador» por «mal traydor» e, portanto, a glosa apresentaria o verso «malo falso engaador» (Mariano e García, 1997: 34) ou a replica discursivamente e incluiria, assim, a variante «malo falso mal traydor». Embora bastante mais tardio, encerramos este elenco com o manuscrito oitocentista à guarda da mesma Biblioteca, ms. 3724, que regista a variante «vete de ahi, enemigo, | malo y falso, engaador» (f. 158').

Este cotejo mostra a coincidência da forma utilizada por António Prestes com o testemunho deste romance no *Cancionero musical de Palacio* e na glosa

de Carasa «Llorando está el cavallero», fixada no *Cancioneiro da British Library*. Carolina Michaëlis de Vasconcelos já o havia notado (1908: 476) e o conhecimento constituído até hoje graças a múltiplas descobertas no campo do romanceiro antigo não tornou obsoleta a afirmação da filóloga. Dona Carolina declara na mesma ocasião que a variante «não é arbitraria» (1908: 476), apontando, por um lado, para a discrepância da opção de António Prestes relativamente à forma do verso mais divulgada e parecendo assinalar, por outro, que a variante incorporada no *Auto do Desembargador* e no *do Procurador* não seria apenas produto do labor criativo do autor português. Além do mais, estes testemunhos antigos representam, como se sabe, provas da notoriedade do tema, por corresponderem a uma versão musicada e a uma glosa, e teriam sido antecidos por uma circulação tradicional de *Fontefrida*. Eugenio Asensio defendeu, ao referir-se aos obstáculos em definir a respetiva origem, que: «Lo único que podemos asegurar es que, cuando por primera vez nos sale al paso, ya está folclorizado, es decir, ha absorbido las mañas y maneras, el vocabulario y estilo del romancero tradicional. Cuando Carasa y Tapia lo glosan, ya es *viejo*» (1970: 251), conforme adiantaram igualmente os investigadores referidos no início deste texto a propósito da inclusão do tema no *Cancionero general*. Assim, é possível que Prestes tenha conhecido uma versão tradicional ou musicada do romance.

Depois de sinalizar as hipotéticas fontes romancísticas destes intertextos dramáticos, impõe-se retomar outra questão fundamental sobre a qual os estudiosos se têm debruçado: a relação do romance com a lírica. Não esquecendo os importantes contributos de Eugenio Asensio (1970) e Francisco Rico (1990) para o apuramento da génese e história de *Fontefrida*, centremos a atenção no verso que aqui nos ocupa. Giuseppe Di Stefano sublinhou o carácter formulaico de «malo, falso, engañador», contrariando Ruth Webber (1951: 268), e o facto de ser partilhado por manifestações de ambos os géneros (1993: 196, nota 7). No seu *Nuevo corpus de la antigua lírica popular* (2003), Margit Frenk elencou as ocorrências da série de atributos em composições líricas, entre as quais merecem destaque pelo menos dois casos.

O primeiro foi citado por Carolina Michaëlis de Vasconcelos em nota de rodapé às menções a *Fontefrida* nos *Romances Velhos* (1908: 476-477, nota; Frenk, 2003: n.º 639) e corresponde ao verso de uma «Cantiga velha», de que Camões partiu para compor «Voltas propias» impressas na edição das *Rimas* de 1595:

Apartaraõse os meus olhos
de mim tão longe,
falsos amores
falsos maos enganadores
(Camões, 1595: f. 161^v).

O facto de a filóloga separar esta referência das obras literárias já elencadas e a remeter para uma observação complementar em rodapé mostra a distinção clara que estabelece entre o romanceiro – e particularmente *Fontefrida* – e o universo da lírica. O segundo exemplo apresenta a ocorrência da enumeração destes adjetivos no singular, à semelhança do que acontece no romance, e é citado no vilancico da autoria de Salazar, o ermitão, «Desposósete tu amiga, Juan pastor» (Frenk, 2003: n.º 667bis):

60 –¿Qué dirás de su camino
 quando la fueren lleuando?
 –Cantaréle el tanborino
 un cantar, aunque llorando.
 «Casadica y por casar»,
 de çisne será el cantar.
65 –¿Y el tenor?
 –«Engañado me as, amor,
 falso, malo, enganador»
 (Labrador, 1986: 244).

Deste modo, perante as menções ao romance *Fontefrida* catalogadas por Carolina Michaëlis de Vasconcelos nos *Romances Velhos em Portugal*, ponto de partida do presente estudo, faz sentido perguntarmo-nos se Luís de Camões e António Prestes aludem ao romance quando recorrem a esta sucessão de atributos ou se, pelo contrário, teria sido o conhecimento da lírica a ditar a utilização do verso «falso, malo, enganador». Como mostram as voltas que compôs à «cantiga velha», Luís de Camões conhecia pelo menos uma das variantes da fórmula lírica. O domínio do romanceiro por parte do vate português encontra-se também sobejamente provado (Araújo, 2011; Vasconcelos, 1980). No que toca ao *Auto dos Enfatriões*, a recriação camoniana não nos concede muitas pistas acerca da hipotética fonte do intertexto, uma vez que os dois primeiros predicados deste agravo foram reelaborados pelo autor. É necessário, portanto, regressar ao contexto da presença

da fórmula na peça para avaliar a relação do intertexto dramático com *Fontefrida*. No *Auto dos Enfatriões*, Júpiter toma a forma do protagonista que dá título à obra de modo a ocupar o seu lugar junto da esposa Alcmena, por quem está enamorado. Mercúrio, por sua vez, substitui o criado de Anfitrião, Sósia, para ajudar o pai a alcançar o objetivo. O enredo desenvolve-se, por isso, em torno de enganos perpetrados com um intento amoroso e o ardil montado por Júpiter promove-o à condição de traidor do rouxinol do romance. É Anfitrião quem acusa Jove de ser «ladrão, perro, enganador», mas o *Auto* louva também o caráter, a fidelidade e a constância amorosa de Alcmena. Estas qualidades são, aliás, o pressuposto da necessidade de Júpiter adotar o estratagema central ao enredo.

No caso de António Prestes, a situação afigura-se distinta. Como vimos, a fórmula utilizada pelo dramaturgo coincide com a variante discursiva presente em dois testemunhos antigos de *Fontefrida*. Um destes testemunhos corresponde ao poema fixado no *Cancionero musical de Palacio*. No *Auto do Desembargador*, conforme sublinhou Rita Marnoto, António Prestes recorre a um extenso *corpus* de versos da tradição peninsular, trabalhando com materiais prévios genologicamente diversos (2017: 13-15). A presença do romanceiro nesta peça sobressai pela relação com a música, sem que, porém, seja feita uma referência explícita ao canto ou à execução musical de qualquer um dos temas pelas personagens do *Auto*. De facto, encontramos 7 menções a romances, dos quais 6 foram fixados em antigos livros de música e cancioneiros (além de *Fontefrida*, *A las armas*, *Moriscote* (IGR: 0060), *Conde Claros preso* (IGR: 0366), *Mira Nero de Tarpeya* (IGR: 0397), *Conde Alarcos* (IGR: 0503) e *La bella malmaridada* (IGR: 0281)⁴. Resta ainda a alusão a *El moro que reta a Valencia* (IGR: 0045), romance que, apesar de não surgir em qualquer das coleções antigas de música conhecidas, é cantado por um judeu na vicentina *Farsa da Lusitânia* (1532), já sobejamente estudado (Catalán, 1969; Di Stefano, 1967; Ferré, 1987, 2003 e 2018⁵). Por sua vez, no *Auto do Procurador*, o dramaturgo recorreu a elementos de *Ay de mi Alhama* (IGR: 0040), *Conde Claros preso* (IGR: 0366) e *La bella malmaridada* (IGR: 0281), registados em fontes musicais, e a *Gaíferos y Galván* (IGR: 0087) que integra a famosa lista de cantigas enumeradas pela Ama

⁴ O *Catálogo poético-musical RELIT-Rom* disponibiliza aos utilizadores os dados relevantes acerca das versões musicadas antigas destes romances, entre os quais se encontram, por exemplo, as respetivas transcrições modernas, <<https://relitrom.pt/index.php/base-de-dados>> [último acesso a 08/05/2024].

⁵ Cf. as páginas 26-35 do estudo de Teresa Araújo «A emergência do português no romanceiro antigo e o testemunho da Crónica de D. João I» neste volume.

na vicentina *Comédia de Rubena* (Araújo, 2004). Esta relação com a música faz parte do substrato e também por isso, e para que as menções cumpram o seu desígnio, percebemos a familiaridade que o auditório tinha com este *corpus*.

Quanto à funcionalidade da menção a *Fontefrida*, no *Auto do Desembargador* o intuito do dramaturgo não se limita naturalmente apenas à ofensa dirigida ao Moço. O paralelismo estabelecido entre a peça e o romance contempla uma proposta de amor desleal de uma figura masculina e a resposta da personagem feminina a esta sedução. Se, em *Fontefrida*, a rola enjeita a proposta amorosa do rouxinol, no *Auto* de António Prestes, duas personagens femininas, Lionarda e Silvestra, aceitam participar numa lúdica requisição de amores, respondendo afirmativa e repetidamente aos avanços da figura masculina. Acabam ambas enganadas e Prestes concretiza, deste modo, uma inversão paródica que contrasta a fidelidade da protagonista do romance com a ingenuidade de Lionarda e Silvestra.

Além destes argumentos, um outro aspeto fundamental – e que tem de ser examinado em conjunto com os efeitos da presença da fórmula nas duas peças anteriores – aponta para o conhecimento que António Prestes teria de *Fontefrida*, isto é, a referência presente no *Auto dos Dois Irmãos*, também incluída no catálogo de Carolina Michaëlis (1908: 474-475). Nesta obra, o dramaturgo parafraseia o tema lírico numa passagem metateatral dedicada a refletir sobre a substância que deveria caracterizar os autos de Natal. Vejamos a comparação dos elementos do romance presentes neste excerto com os poemas antigos que contêm a fórmula utilizada no *Auto do Desembargador* e no *do Procurador*.

Auto dos Dois Irmãos, António Prestes

Oh, e vós quereis-me com ãa só filomena fazer Verão. Ora contar-vos-ei a esse prepósito: chegando ãa vez um castelhano pobre a certas pessoas que estavam em roda e pedindo-lhe esmola falou-lhe um só deles e disse-lhe que Deos o ajudasse. Respondeu ele: cuerpo de Dios, tenéis vos la bolsa de todos? Assi digo eu por essoutro, tinha ele o gosto de todos pera todos serem esse? Autos de Natal, não falo nos de teatro, que esses hão de ser senado romano, mas os de Natal, em que pes'a quem os faz, hão de ser bons, hão de ter letra que esmeche, feguras que escachem, entremezes, passos novos alagados em riso, sisos por saudade, por fio de mel. **Se não fazei autos a rolas veúvas que não riem nem põe pé em ramo verde, nem bebem água crara** e tudo são parióme mi madre nuna noche escura (f. 74^v).

Versão de *Fontefrida* do *Cancionero musical de Palacio*

[...]

**si no es la tortolilla,
qu'está sola y sin amor.**

[...]

–¡vete d'aquí enemigo,
Falso, malo, engañador,
que oy á siete años
que perdí mi buen amor,
que non poso em rramo verde
ni en árbol que tenga flor.

**Si el agua clara fallo,
turbia la bebo yo**

(Dumanoir, 2021: 174).

Versão de *Fontefrida* contida na glosa de Carasa

[...]

**si no es la tortolica,
que está bibda y con dolor**

[...]

nunca posa en rramo verde,
ni en prado que tenga flor.

[...]

**y el agua qu'ella bevía,
turvia la hallava yo.**

[...]

«¡Váyaste de ay, cruel,
falso, malo, engañador!»

(Dumanoir, 2021: 178-180).

Esta leitura revela que nenhum dos dois poemas inclui todos os elementos do texto dramático relativo a *Fontefrida*. De facto, ainda que a natureza da paráfrase narrativa presente no *Auto dos Dois Irmãos* aproxime esta passagem da terceira pessoa do narrador que profere os versos romancísticos transmitidos pela glosa de Carasa, falta a esta versão a «água crara» que a rola descarta, por ser símbolo do prazer e da vivência primaveril do amor. No caso do *Cancionero musical de Palacio*, a protagonista do romance não é explicitamente «veúva», mas «sola», muito embora se infira o seu estado do discurso subsequente: «que oy á siete años | perdí mi buen amor». Por isso, o conhecimento que António Prestes tem de *Fontefrida* parece mais próximo da versão divulgada pelo *Cancionero musical de Palacio*. Neste sentido, a conexão dos restantes intertextos das peças analisadas com a música sugere que o dramaturgo poderia conhecer uma versão do romance que circulasse neste suporte.

Esta possibilidade parte do resultado do exame crítico às referências inventariadas por Carolina Michaëlis de Vasconcelos e do reconhecimento da alusão ao romance *Fontefrida* que foi discutido. Em primeiro lugar, baseia-se na análise da função e dos efeitos da utilização da fórmula «falso, malo, engañador» no *Auto do Desembargador*. António Prestes maneja com mestria o romanceiro antigo e, por isso, camufla o artifício criativo. Estejamos nós perante referências mais ou menos veladas,

a concretização do efeito paródico almejado nestas peças dependia da identificação dos intertextos por parte do público, como sabemos. O dramaturgo domina este *corpus* e sabe que o público também será capaz de os reconhecer. Depois, a leitura do *Auto dos Dois Irmãos* constitui mais uma prova do conhecimento do romance por parte de Prestes e permite refinar o estudo do verso anterior.

A outra questão que se impõe seria a de ponderar se o recurso do dramaturgo a *Fontefrida* assentaria numa versão tradicional do romance, por oposição a uma hipotética fonte impressa ou culta, uma vez que o confronto dos elementos do tema lírico que nos chegam pela mão do dramaturgo com os testemunhos do século XVI hoje preservados não explica na totalidade a forma que podemos reconstituir. Não obstante, relaciona-se de modo muito próximo com as fixações mais antigas do romance. Segundo Eugenio Asensio, a versão glosada por Carasa seria a «mais primitiva» (1970: 251) e a circulação tradicional antiga de *Fontefrida* foi já afirmada por diversos investigadores, embora o romance permaneça, conforme o apelidou Asensio, «misterioso» (1970: 232). A memória coletiva portuguesa também não o conservou (*Arquivo do Romanceiro em Português*).

O exame global da produção literária de António Prestes e da utilização criativa que o autor faz do romanceiro e de materiais de outros géneros pode iluminar futuramente alguns aspetos relacionados com as fontes dos intertextos presentes na obra do dramaturgo e confirmar a hipótese que este estudo nos sugere de que Prestes manejaria versões tradicionais de romances.

Bibliografia

- ARAÚJO, Teresa (2004), «O sentido de algumas evocações vicentinas a romances velhos», em *Portugal e Espanha: Diálogos e Reflexos Literários*, Faro - Lisboa, Centro de Estudos Linguísticos e Literários - Instituto de Estudos Sobre o Romanceiro Velho e Tradicional, 11-65.
- ARAÚJO, Teresa (2011), «Alusões epistolares camonianas ao romanceiro velho», em M. Calderón *et al.* (org.), *Por s'entender bem a letra. Homenagem a Stephen Reckert*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 725-736.
- ARAÚJO, Teresa (2015), «Compor com romances», em Pere Ferré, Pedro M. Piñero e Ana Valenciano (coords.), *Miscelánea de estudios sobre el romancero. Homenaje a Giuseppe Di Stefano*, Sevilla, Universidad de Sevilla, CIAC - Universidade do Algarve, 37-53.

ARQUIVO DO ROMANCEIRO EM PORTUGUÊS, <https://arquivo.romanceiro.pt>, consultado, pela última vez, a 12/06/2024.

ASENSIO, Eugenio (1970), «*Fonte Frida* o encuentro del romance con la canción de mayo», em *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos [1.ª edição, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 8, n.º 4 (1954), 365-388. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v8i4.319>.

ASENSIO, Eugenio (1974), «Gil Vicente y las cantigas paralelísticas “restauradas”. ¿Folclore o poesía original?», *Estudios portugueses*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian - Centro Cultural Português.

BATAILLON, Marcel (1953), «La tortolica de *Fontefrida* y del *Cántico espiritual*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 7, n.ºs 1-2, 291-306. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v7i1/2.316>.

BELTRAN, Vicenç (2016), *El romancero: de la oralidad al canon*, Kassel, Reichenberger.

BOTTA, Patrizia (2010), «Los romances trovadorescos del *Cancionero de Castillo*. Un crisol de Romancero y Cancionero», em José Manuel Fradejas Rueda, Déborah Dietrick Smithbauer, Demetrio Martín Sanz e M.ª Jesús Díez Garretas (eds.), *Actas del XIII Congreso Internacional Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. In Memoriam Alan Deyermond, tomo I, Valladolid, Universidad de Valladolid, 41-66.

BRAGA, Teófilo (1914), *Historia da litteratura portugueza. II. Renascença*, Porto, Livraria Chardron.

CAMÕES, Luís de, *Auto dos Enfatições*, Centro de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI - Base de dados textual [on-line], www.cet-e-quinheiros.com, consultado pela última vez a 15/10/2023.

CAMÕES, Luís de (1595), *Rhythmas de Lvis de Camoes. Diuididas em cinco partes. Dirigidas ao muito Illustre Senhor D. Gonçalo Coutinho. Impressas com licença do Supremo Conselho da geral Inquisição, & Ordinario*. Em Lisboa, Por Manoel de Lyra, Anno de M. D. LXXXV. A custa de Esteuão Lopez mercador de libros, disponível em <http://purl.pt/14880>, consultado em 20/10/2023.

CAMPA, Mariano de la e GARCÍA BARBA, Belinda (1997), «Versiones medievales inéditas de varios romances en un Romancerillo manuscrito fragmentario», *Medievalia*, n.º 25, 26-42.

CATALÁN, Diego (1969), *Siete siglos de romancero*, Madrid, Gredos.

DI STEFANO, Giuseppe (1967), «Popolarismo e stilizzazione: il sarto gradasso di Gil Vicente», em *Sincronia e diacronia nel Romanzero (un esempio di lettura)*, Pisa, Università di Pisa, 91-100.

- DI STEFANO, Giuseppe (ed.) (1993), *Romancero*, Madrid, Taurus.
- DUMANOIR, Virginie (ed.) (2021), *Romancero cortés manuscrito*, Josep Lluís Martos (coord.), Alicante, Universitat d'Alacant («Cancionero, Romancero e Imprenta», 4).
- FERRÉ, Pere (1987), «O Romanceiro entre os cristãos-novos portugueses», *Separata dos Anais da Real Sociedade Arqueológica Lusitana*, 2.^a Série, vol. I, 145-175.
- FERRÉ, Pere (2003), «Breves notas sobre el teatro de Anrique da Mota y Gil Vicente», em Maria Leonor Machado de Sousa et al. (org.), *Em Louvor da Linguagem – Homenagem M. Leonor Buescu*, Lisboa, Edições Colibri, 97-109.
- FERRÉ, Pere (2018), «Gil Vicente e a cultura popular», em José Augusto Cardoso Bernardes e José Camões (coords.), *Gil Vicente. Compêndio*, Coimbra - Lisboa, Imprensa da Universidade de Coimbra - INCM, 86-122.
- FRENK, Margit (2003), *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica, siglos XV a XVI*, México, Universidad Nacional Autónoma - El Colegio de México - Fondo de Cultura Económica.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz (ed.) (1975), *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Nacional de Viena*, Madrid, Joyas Bibliográficas.
- LABRADOR: *CANCIONERO DE POESÍAS VARIAS (MANUSCRITO NO 617 DE LA BIBLIOTECA REAL DE MADRID)* (1986), José J. Labrador, C. Ángel Zorita y Ralph A. Di Franco (eds.), Madrid, El Crotalón.
- MARNOTO, Rita (2017), «Linguagem teatral e cómico. O teatro chão do século XVI», em Michela Graziani e Salomé Vuelta García (eds.), *Incontri poetici e teatrali fra Italia e Penisola Iberica*, Firenze, Leo S. Olschki, 3-19.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1957), *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, 2 vols., Madrid, Espasa-Calpe.
- ORDUNA, Germán (1989), «La sección de romances del *Cancionero general* (Valencia 1511): recepción cortesana del romancero tradicional», em Alan Deyermond e Ian Macpherson (eds.), *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516. Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, Liverpool, Univ. Press, 123-133.
- PLIEGOS PRAGA: *PLIEGOS POÉTICOS ESPAÑOLES EN LA UNIVERSIDAD DE PRAGA* (1960), 2 vols., Madrid, Joyas Bibliográficas.
- PRESTES, António, *Auto do Desembargador*, Centro de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI - Base de dados textual [on-line], www.cet-e-quinhetos.com, consultado pela última vez a 18/11/2023.

PRESTES, António, *Auto do Procurador*, Centro de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI - Base de dados textual [on-line], www.cet-e-quinheiros.com, consultado pela última vez a 18/11/2023.

PRIMEIRA PARTE DOS AVTOS E COMEDIAS PORTVGVESAS FEITAS POR ANTONIO PRESTES, & por Luis de Camões, & por outros Autores Portugueses, cujos nomes vão nos principios de suas obras. Agora nouamente juntas & emendadas nesta primeira impressão, por Afonso Lopez, moço da Capella de sua Magestade, & a sua custa (1587), Andres Lobato Impressor de Liuros, disponível em <https://purl.pt/23692>, consultado em 20/10/2023.

RELIT-ROM, REVISÕES LITERÁRIAS: A APLICAÇÃO CRIATIVA DE ROMANCES ANTIGOS (SÉCS. XV-XVIII), <https://reli-trom.pt>, consultado pela última vez a 08/05/2024].

RICO, Francisco (1990), «Sobre los orígenes de Fontefrida y el primer romancero trovadoresco», *Texto y contextos: estudios sobre la poesía española del siglo xv*, Barcelona, Crítica, 1-32.

RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1962), *Los pliegos poéticos de la colección del Marqués de Morbecq (Siglo XVI). Edición en facsimil precedida por un estudio bibliográfico*, Madrid, Estudios Bibliográficos.

RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1973), *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros (Siglo XVI)*, Arthur L-F. Askins (coord.), 2 vols., Madrid, Editorial Castalia.

RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1997), *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (Siglo XVI)*, Arthur L-F. Askins y Víctor Infantes (eds.), Madrid, Castalia.

VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de (1908), «Estudos sobre o Romanceiro peninsular. Romances velhos em Portugal», *Cultura española*, n.º 10, 435-512.

VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de (1980), *Estudos Sobre o Romanceiro Peninsular. Romances Velhos em Portugal*, Porto, Lello & Irmão – Editores (publicado, pela primeira vez, sob o título «Estudos sobre o Romanceiro peninsular. Romances velhos em Portugal», *Cultura española*, n.º 7 (1907), 767-803; n.º 8 (1907), 1021-1057; n.º 9 (1908), 93-132; n.º 10 (1908), 435-512; n.º 11 (1908), 717-758; n.º 14 (1909), 434-483; n.º 15 (1909), 697-732).

WEBBER, Ruth House (1951), *Formulistic Diction in the Spanish Ballad*, Berkeley - Los Angeles, University of California Press.

Henry Wadsworth Longfellow y «El romance del conde Arnaldos»

Madeline Sutherland-Meier

The University of Texas at Austin

madelinesm@austin.utexas.edu; msutherlandmeier@gmail.com

No hay duda que *El Romance del Conde Arnaldos* (IGR: 0435) es uno de los romances más conocidos tanto por investigadores que trabajan el Romancero como por estudiantes de literatura española. Y nadie disputaría la afirmación de Ramón Menéndez Pidal que desde su divulgación por la imprenta en el siglo XVI, *Arnaldos* ha sido considerado «obra maestra del ROMANCERO» (Menéndez Pidal, 1928: 246). En este trabajo presento una comparación del *Romance del Conde Arnaldos* con un poema compuesto por un escritor de los Estados Unidos, Henry Wadsworth Longfellow, que se llama «The Secret of the Sea». Mi intención es analizar lo que Longfellow hace al incorporar el romance dentro de un poema original. ¿Cuáles elementos cambia o borra y por qué? ¿Hay elementos que se quedan iguales al pasar de un texto al otro y, cabe notar, del español al inglés?

El romance: lectura y análisis

Empezamos con una lectura y análisis del romance. Usamos como base de nuestra discusión el *Romance del Conde Arnaldos* incluido en el *Cancionero sin año*, publicado en Amberes en 1548 por Martín Nucio.

Qvien vudiesse tal ventura
 sobre las aguas de mar
 como vuo el conde Arnaldos
 la mañana de san juan
 con vn falcon enla mano 5
 la caça yua caçar
 vio venir vna galera
 que a tierra quiere llegar
 las velas traya de seda
 la exercia de vn cendal 10
 marinero que la manda
 diziendo viene vn cantar
 que la mar fazia en calma
 los vientos haze amaynar
 los peces que andan nel hondo 15
 arriba los haze andar
 las aues que andan bolando
 nel mastel las faz posar
 alli fablo el conde Arnaldos
 bien oyreys lo que dira 20
 por dios te ruego marinero
 digas me ora esse cantar
 respondiolo el marinero
 tal respuesta le fue a dar
 yo no digo esta cancion 25
 sino a quien comigo va

(Menéndez Pidal, 1914: 192-193).

Miramos primero la estructura del romance y el modo de narración antes de hablar de la narrativa y sus posibles significancias. Podemos dividir el texto en tres apartados, cada uno distinguido por un modo de narración diferente:

Exordio	vv. 1-4
Acciones de Arnaldos	vv. 5-18
Va de caza	vv. 5-6
Ve la galera	vv. 7-10
Escucha la canción	vv. 11-18

Diálogo	vv. 19-26
Intervención del narrador	vv. 19-20
Petición de Arnaldos	vv. 21-22
Intervención del narrador	vv. 23-24
Respuesta del marinero	vv. 25-26

Exordio: El romance empieza con una exclamación de parte del narrador que sirve como introducción. Los cuatro versos iniciales presentan al protagonista, el conde Arnaldos, y sitúan los eventos que narra el romance en una fecha específica, el Día de San Juan. El primer verso termina con la palabra *ventura*, que pica el interés de la audiencia, llevándonos a preguntar, ¿Qué es la ventura? ¿Es buena o mala? Otra pregunta que surge al leer/escuchar el exordio es ¿Por qué se ubica el romance en el Día de San Juan? Este día, el 24 de junio, es un día asociado con el agua, siendo el Día de San Juan Bautista, y con lo sobrenatural. La asociación con lo sobrenatural viene de su proximidad al solsticio de verano, el día más largo del año. Es un día marcado por fiestas y, según tradiciones paganas, un día en el cual espíritus del mal andan por la tierra¹.

Acciones de Arnaldos: La sección central del romance, que ocupa un poco más de la mitad del texto, o sea, catorce de los veintiseis versos, está dedicada a las acciones de Arnaldos. Aquí el modo de narración cambia. Ya no escuchamos las palabras del narrador sino presenciamos lo que pasa: lo que hace, lo que ve y lo que oye Arnaldos².

Arnaldos está cazando con su halcón, cuando ve un barco extraordinario. El texto no especifica dónde está, pero para ver esta «galera / que a tierra quiere llegar» (vv. 5-6), tiene que estar cerca del mar, en la orilla por ejemplo. El barco es una maravilla, con velas de seda y cabos y cables de gasa. Otras versiones describen una galera aún más lujosa. En la versión que incluye Menéndez Pidal en su *Flor nueva de romances viejos* el barco está descrito así: «las velas trae de sedas, / la ejarcia de oro torzal, / áncoras tiene de plata, / tablas de fino coral» (vv. 9-12) (Menéndez Pidal, 1928: 245). No estamos ante un barco común y corriente. Al contrario, su apariencia fantástica sugiere que no pertenece a este mundo. El marinero que pilota el barco canta una canción a la cual los elementos de la naturaleza responden.

¹ Véase la discusión en Spitzer (1955).

² Catalán (1979: 234) habla de un modo de narración «esencialmente dramático» que «reproduce reactualizándolo el discurrir del tiempo».

La canción calma el mar y los vientos. Los peces suben desde las profundidades y las aves bajan del cielo para escuchar. En este momento, es razonable preguntar, ¿Quién es este marinero que viene en un barco tan extraordinario? Con su habilidad de controlar la naturaleza con su canto, ¿puede ser humano?

Diálogo: Arnaldos tampoco es inmune al poder del canto, como vemos en el último apartado. Esta sección del romance se compone de ocho versos que reproducen cuatro instancias de discurso directo. Después de desaparecer durante el segundo apartado, el narrador vuelve para describir la conversación entre Arnaldos y el marinero. En los versos 19-20 y 23-24, el narrador se dirige directamente a nosotros para explicar quién habla. En los otros versos, 21-22 y 25-26, intervienen Arnaldos y el marinero, respectivamente, dialogándose el uno con lo otro.

En su primera intervención, el narrador emplea una fórmula épica para indicar que el que habla es Arnaldos, «allí fablo el conde Arnaldos / bien oyreys lo que dira» (vv. 19-20). En la segunda intervención, encontramos otra fórmula con la redundancia típica del romancero: «respondiole el marinero / tal respuesta le fue a dar» (vv. 23-24). Los otros versos en este apartado son el diálogo entre los personajes. Arnaldos, profundamente afectado por lo que ha experimentado, le pide al marinero, «por dios te ruego marinero / digas me ora esse cantar» (vv. 21-22). Los últimos versos del romance son las famosas palabras del marinero, «yo no digo esta cancion / sino a quien conmigo va» (vv. 25-26). O sea, si Arnaldos quiere escuchar el cantar de nuevo, tendrá que subir al barco e ir con el marinero.

Hacia una interpretación del romance: Con la respuesta del marinero, termina el romance y empiezan las enigmas que presenta el texto. No es mi intención aquí resolver las enigmas, porque sería imposible, sino sugerir posibles respuestas. Una de las preguntas que el texto presenta es ¿en qué consiste la *ventura*? Es posible que en el texto del *Cancionero*, la ventura sea el encuentro con el marinero y las cosas extraordinarias que Arnaldos ve, oye y siente³. Otra pregunta conectada con el exordio es ¿por qué incluir el Día de San Juan? Hemos notado arriba que este día, por estar tan cerca al solsticio de verano, está asociado con lo sobrenatural y con

³ En las versiones «completas», recogidas de la tradición sefardí, Arnaldos sube al barco y los marineros le toman preso. Siete años después, otros marineros, que han estado buscándole, le encuentran y le ponen en libertad. En estas versiones, entonces, la ventura es haber sido perdido y luego encontrado. Spitzer (1955) y Menéndez Pidal (1928) debaten el valor de la versión completa frente a la versión truncada.

creencias paganas sobre el mundo de los espíritus. Esta fecha particular puede contribuir a una explicación de la identidad del marinero capaz de controlar la naturaleza y hechizar a Arnaldos con su canción. Puede ser un espíritu del mal. O, puede ser una versión masculina de la sirena, que seduce a los hombres con su cantar y los lleva a su perdición. También puede estar relacionado con los raptos marinos que encontramos en el folklore europeo⁴. ¿Podría ser la Muerte? Una interpretación completamente distinta sería que el marinero es bueno y sus poderes son una señal de su divinidad. Con respecto a esta idea, recordamos como JesuCristo calmó los vientos y las olas. También se puede interpretar el romance como un momento de contacto entre dos mundos: la tierra, que es el mundo de Arnaldos, y el mar, que es el mundo del marinero. Una idea similar es ver el mar en este romance como algo que divide dos mundos, y el marinero, parecido a la figura mitológica de Charon, lleva a Arnaldos de un mundo al otro. La última incognita es ¿que pasa después? ¿Que hace Arnaldos después de oír las palabras del marinero? ¿Se queda en la tierra mientras la galera sigue su ruta? o ¿Abandona todo para ir con el misterioso marinero? Cada lector oyente tendrá que decidir la respuesta.

Longfellow y «The Secret of the Sea»

Ahora pasamos a una discusión de Longfellow y su poema. Henry Wadsworth Longfellow era el poeta más popular en los Estados Unidos en el siglo XIX. Nació en Portland, Maine en 1807. En su tiempo la ciudad de Portland era un puerto importante y allí, al lado de la bahía, empezó su fascinación con el mar, tema de muchos de sus poemas. Antes de poder dedicarse tiempo completo a escribir, era profesor de lenguas modernas, primero en Bowdoin College en Maine y luego en Harvard, en Cambridge, Massachussets. Viajó a Europa tres veces para estudiar lenguas y durante el primer viaje, entre 1826 y 1829, pasó un año en España. En los Estados Unidos, su fama reside en su poesía, pero era un traductor muy hábil también y trabajaba en varias lenguas, entre ellas español, francés, italiano, y alemán. El primer libro que publicó era una traducción al inglés de las *Coplas* de Jorge Manrique (1833). Tradujo tres romances y selecciones de otras obras medievales españoles. Además de ser popular en su país natal, Longfellow fue conocido y admirado en Europa

⁴ Para una discusión detallada de este motivo, véase Cid (2018).

y Gran Bretaña también. Murió en 1882 y tiene el honor de ser el único norteamericano conmemorado en Poet's Corner en Westminster Abbey en Londres.

«The Secret of the Sea» apareció en 1850 en la colección *The Seaside and the Fireside* y está a continuación:

Ah! what pleasant visions haunt me
 As I gaze upon the sea!
 All the old romantic legends,
 All my dreams, come back to me.
 Sails of silk and ropes of sandal,
 Such as gleam in ancient lore;
 And the singing of the sailors,
 And the answer from the shore! 8

Most of all, the Spanish ballad
 Haunts me oft, and tarries long,
 Of the noble Count Arnaldos
 And the sailor's mystic song.

Like the long waves on a sea-beach,
 Where the sand as silver shines,
 With a soft, monotonous cadence,
 Flow its unrhymed lyric lines;-- 16

Telling how the Count Arnaldos,
 With his hawk upon his hand,
 Saw a fair and stately galley,
 Steering onward to the land;--
 How he heard the ancient helmsman
 Chant a song so wild and clear,
 That the sailing sea-bird slowly
 Poised upon the mast to hear. 24

Till his soul was full of longing,
 And he cried, with impulse strong,--
 "Helmsman! for the love of heaven,
 Teach me, too, that wondrous song!"

"Wouldst thou,"--so the helmsman answered,
 "Learn the secret of the sea?
 Only those who brave its dangers
 Comprehend its mystery!" 32

In each sail that skims the horizon,
 In each landward-blowing breeze,
 I behold that stately galley,
 Hear those mournful melodies;

Till my soul is full of longing
 For the secret of the sea,
 And the heart of the great ocean
 Sends a thrilling pulse through me.⁵ 38

Como se ve, Longfellow ha construido un poema con la historia del conde Arnaldos como el centro. Hay un narrador, o voz poética, que nos habla en primera persona y sus palabras al principio y al final forman un marco alrededor del romance. Pero el romance tal como lo encontramos en el *Cancionero sin año*, no se ha quedado intacto. El texto y la significación han cambiado, manipulados por Longfellow para servir los fines de su poema.

Estructura y rima del poema: Vamos a mirar la estructura de «The Secret of the Sea» primero. El poema está estructurado en cuartetas con versos de ocho sílabas y rima en los versos pares, muy parecido a un romance. Pero hay una diferencia, la rima aquí es lo que en inglés se llama *full rhyme* o rima perfecta, no es la rima asonante que encontramos en el romancero.

Siguiendo con el tema de la rima, en la reseña de un libro sobre poesía escrita en 2022, el escritor, ensayista y crítico norteamericano Adam Gopnick dice que el inglés es una lengua muy pobre en su capacidad de rima; habla de «the impoverished rhyming resources of English» (Gopnick, 2022: 66). Este no es el caso con el francés y las otras lenguas románicas en que rimar es fácil, «rhyme comes so easily», dice Gopnick

⁵ Cito el texto como aparece en la página web dedicada a Longfellow hecha por The Maine Historical Society: https://www.hwlongfellow.org/poems_poem.php?pid=114.

(2022: 66). Y se puede observar esta limitación en las rimas que ha confeccionado Longfellow en este poema: *sea-me, lore-shore, long-song*, etc. Pero donde sobresale el inglés, según Gopnick, es en la aliteración: «What English does lend itself to is alliteration» (2022: 66). En este poema, Longfellow emplea aliteración magistralmente, sobre todo con el sonido inicial de la letra *s*: *sails of silk, ropes of sandal, singing of the sailors, sand as silver shines, sailing sea-bird slowly*, y el mismo título del poema: *secret of the sea*. También emplea la repetición de sonido a buen efecto con la *h*: *hawk upon his hand, how he heard the ancient helmsman*.

Y ahora, pasamos al texto.

El marco: El romance empieza con un exordio de cuatro versos. En el poema de Longfellow, los primeros cuatro cuartetos, o sea, dieciseis versos, abren el marco que noté arriba y sirven para introducir la historia de Arnaldos. El narrador nos habla en primera persona y cuenta que mientras contempla el mar, le vuelven a la memoria leyendas y sueños, velas de seda, cuerdas de cendal, el cantar de marineros y la respuesta desde la orilla. Aún no ha hablado del romance, pero adelanta detalles en el primer verso de la segunda cuarteta, «Sails of silk and ropes of sandal» (v. 4), en el cual podemos oír, «las velas traya de seda / la exercia de vn cendal» (vv. 9-10).

En la tercera cuarteta, introduce el romance explícitamente cuando dice que más que nada, le persigue el recuerdo del romance del conde Arnaldos y la mística canción del marinero. En la próxima cuarteta, compara los versos líricos del romance, con su cadencia suave y monótona, a las largas olas en la playa, donde la arena brilla como la plata. Y aquí encontramos un verso extraño, «Flow its unrhymed lyric lines» (v. 16). ¿Por qué dice el poeta que los versos no riman? Mi suposición es porque los romances tienen rima asonante, no tienen rima perfecta, la rima que la oreja angloparlante oye fácilmente y reconoce como rima.

La incorporación del romance: En la quinta cuarteta, donde el narrador empieza a hablar del contenido del romance, notamos un cambio. La mención de una «ventura / sobre las aguas del mar» (vv. 1-2) y la ubicación de los eventos en el Día de San Juan desaparecen. No sabemos por qué Longfellow suprimió estos elementos. Podría ser que pensara que un día en el calendario litúrgico no tendría significancia para su audiencia norteamericana. Hay que recordar que Longfellow era unitario, no católico. O podría ser que no considerara estos elementos –tanto la mención

de la ventura como la referencia al Día de San Juan– necesarios para comunicar el tema o el mensaje de su poema. Consideraremos esta idea más adelante.

Notamos también como el narrador emplea el verbo *tell* o decir: «Telling how the Count Arnaldos» (v. 17). Esta decisión del poeta cambia el modo de narración. Hemos visto el modo de narración «esencialmente dramático» (Catalán, 1979: 234) que predomina en el romance. Aquí, en vez de recrear o reproducir los eventos para que los presenciemos directamente, la historia de Arnaldos nos llega mediada por el narrador visible y omnisciente.

Esta cuarteta (la quinta) es muy parecida a los versos 5, 7, y 8 del romance. Arnaldos, «un falcón en la mano», ve la galera que «a tierra quiere llegar». Pero la galera de Longfellow no es simplemente «una galera que a tierra quiere llegar» sino «a fair and stately galley» (v. 19), que Menéndez Pidal traduce como «una majestuosa galera» (v. 10). (Se puede leer la traducción de Menéndez Pidal en el Apéndice 1). Longfellow ha puesto adjetivos donde no los hay en el romance, una práctica que continuará mientras avanza el poema.

En la próxima cuarteta, Arnaldos oye la canción del marinero y aquí Longfellow modifica el texto del romance aún más. Abandona el término *sailor* / marinero que usó antes y en su lugar emplea la palabra *helmsman* / timonel. Y añade más adjetivos, dejando menos a la imaginación de su audiencia: el timonel ya es un hombre anciano y su canción es «wild and clear» (v. 22), salvaje y clara, que Menéndez Pidal en su traducción del poema, demasiado influido por el original, creo yo, interpreta como «mágica y sonora» (v. 11). El ave volando, lentamente posa en el mástil para escuchar la canción, pero los otros efectos maravillosos –la canción calma el mar y los vientos, y los peces suben arriba para escucharla– desaparecen.

En las dos cuartetas que siguen, hay otro cambio significativo, el narrador nos lleva dentro del alma de Arnaldos, describiendo el anhelo que siente antes de pedirle al timonel enseñarle la canción. El narrador del romance no habla de las emociones del personaje, dice simplemente que Arnaldos habló con el marinero, «allí fablo el conde Arnaldos» (v. 19). En ambos textos el marinero le responde, pero en el poema de Longfellow, en vez de la famosa, «Yo no digo esta canción / sino a quien conmigo va» (vv. 25-26), el timonel contesta con una pregunta sobre el secreto del mar y una declaración. ¿Desea Arnaldos aprenderlo? Solo los que se enfrentan a los peligros del mar penetrarán su misterio. Con esta invención de Longfellow, lo que podríamos

llamar el secreto del marinero, la canción que controla el mar y los vientos y que tanto atrae a los pájaros, los peces, y al mismo Arnaldos, se convierte en el secreto del mar, que es el título del poema también. Este Arnaldos, si quiere comprender el secreto, tendría que ir al mar, pero en el poema, no sentimos la presión sobre el protagonista que existe en el romance. Parece que el Arnaldos del romance tiene que decidir inmediatamente porque si no, el barco seguirá su rumbo sin él. Otra consecuencia de este cambio, y de la decisión de eliminar el Día de San Juan, es que el ambiente de lo sobrenatural que envuelve los eventos del romance desaparece, y como resultado, la identidad y las motivaciones del marinero, grandes incógnitas en el texto original, o dejan de tener importancia o simplemente dejan de existir.

Cierra el marco: Las dos cuartetas finales cierran el marco alrededor del romance. Aquí el enfoque cambia y estamos otra vez con el narrador y sus emociones. Dice que en cada vela y con cada viento ve la galera majestuosa y oye las melodías tristes. Se identifica con Arnaldos, declarando como su alma (el alma del narrador) anhela el secreto del mar y en el pulso siente latir el corazón del gran océano.

Conclusiones

¿Qué hace Longfellow en este poema? Los críticos usan términos distintos para describir «The Secret of the Sea» y su creación. Menéndez Pidal dice que Longfellow «glosa» el romance (1928: 202). Jesús Antonio Cid ha llamado el poema «paráfrasis y comentario» del romance (2021: 13.). Guy Le Strange y S. Griswold Morley escriben sus comentarios en inglés y emplean el mismo sustantivo, *rendering*, que es como representación. Para Le Strange «Arnaldos» es «admirably rendered by Longfellow» (1920: 179), mientras Morley escribe del encanto del romance, «Longfellow underwent the nameless charm of *El Conde Arnaldos*... [and] incorporated a free rendering into his poem» (1922: 142-143). Los editores de *The Oxford History of Literary Translation in English*, Peter France y Kenneth Haynes dicen, «Longfellow also experimented with the boundaries between translation and original creation, interestingly incorporating lines from a Spanish ballad in his poem “The Secret of the Sea”, which explicitly refers to Count Arnaldos» (France y Haynes, 2006: 264).

Los críticos tienen razón en emplear términos como *rendering* porque aunque se podría usar el verbo traducir, Longfellow no traduce el romance ni fielmente

ni completamente. Se prescinde del exordio con su mención del Día de San Juan, de casi todos los efectos maravillosos de la canción y de los versos finales que son clave para la interpretación del romance. Además introduce un narrador involucrado emocionalmente con lo que cuenta, que se identifica con Arnaldos. También añade detalles, adjetivos sobre todo, que no figuran en el texto original. Para mí, estamos ante un poema híbrido que hace borrosa la línea entre creación y traducción. El comienzo y el final son originales, pero el centro es una re-escritura que concuerda con los fines artísticos de Longfellow, escribir un poema que comunica su fascinación con los misterios y los peligros del mar.

APÉNDICE 1

The Secret of the Sea / El secreto del mar **Traducción de Ramón Menéndez Pidal**

¡Qué deliciosa visión me embarga cuando contemplo el mar!
Todas las viejas leyendas románticas y todos mis ensueños acuden a la memoria.

Jarcias de seda, cuerdas de cendal, tal como nos deslumbran en las
antiguas consejas;
y los cantos de los marineros y el eco que sus voces hallan en la costa.

Pero sobre todo me asalta el recuerdo del romance español,
el recuerdo del noble Conde Arnaldos y el místico cantar del marinero.

Sus líricos versos no rimados se suceden con dulce y monótona cadencia,
como las olas en una ensenada donde la arena brilla cual la plata.

Y cuentan cómo el Conde Arnaldos con el halcón en la mano
vio una majestuosa galera que se dirigía a la costa.

Y cómo oyó al viejo timonel cantar una canción tan mágica y sonora que las
aves marinas se posaban absortas en el mástil a escuchar.

Hasta que el conde en su alma sintió tan vivo anhelo, que alzando su voz exclamó:
«¡Timonel, por amor de Dios te pido que me enseñes esa maravillosa canción!»

«¿Quieres –replicó el marinero–, saber el secreto del mar? Solamente a aquellos
que desafían sus peligros les es dado penetrar su misterio [...]

Bibliografía

- CATALÁN, Diego (1979), «Análisis semiótico de estructuras abiertas: El modelo "Romancero"», en Diego Catalán, Samuel G. Armistead, Antonio Sánchez Rómeralo (eds.), *El Romancero hoy: Poética. Segundo Coloquio Internacional*, Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, 231-249.
- CID, Jesús Antonio (2021), «Raptos marinos en la balada europea: desde *El Infante Arnaldos* a *Neska ontziratua*», *Litterae Vasconicae*, n.º 18, 11-56.
- FRANCE, Peter y Kenneth HAYNES (2006), *The Oxford History of Literary Translation in English*, Peter France y Kenneth Haynes (eds.), tomo 4, Oxford, Oxford University Press.
- GOPNICK, Adam (2022), «The End of the Line», *The New Yorker*, 30 de mayo, 65-69.
- LE STRANGE, Guy (1920), *Spanish Ballads Chosen by G. Le Strange*, Cambridge, University Press.
- LONGFELLOW, Henry Wadsworth (1850), «The Secret of the Sea», en *The Seaside and the Fireside*, disponible en https://www.hwlongfellow.org/poems_poem.php?pid=114.
- MANRIQUE, Jorge (1833), *Coplas de Don Jorge Manrique, Translated from the Spanish; with an Introductory Essay on the Moral and Devotional Poetry of Spain. By Henry W. Longfellow*, Boston, Allen and Ticknor.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1914), *Cancionero de romances impreso en Amberes sin año. Edición facsímil con una introducción por R. Menéndez Pidal*, Madrid, Centro de Estudios Históricos.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1928), *Flor Nueva de Romances Viejos que recogió de la tradición antigua y moderna R. Menéndez Pidal*, Madrid, Ediciones La Lectura.
- MORLEY, S. Griswold (ed., introd., vocab.) (1911), *Spanish Ballads (Romances Escogidos)*, New York, Henry Holt and Company.
- SPITZER, Leo (1955), «A Folkloristic Pre-Stage of the Spanish Romance "Conde Arnaldos"», *Hispanic Review*, vol. 23, n.º 3, 173-187.

Los romances viejos de Juan de Arce de Otálora¹

Ana Vian Herrero

Instituto Universitario «Seminario Menéndez Pidal», Universidad Complutense de Madrid
avihe@uclm.es

1. El autor y la obra

El autor, Juan de Arce de Otálora (c. 1510 -1561), fue castellano viejo e hidalgo, jurista por Salamanca y luego catedrático en esa ciudad y en Valladolid, fiscal y oidor en Granada, autor erudito, «jurista humanista» como Alciato o Budé, interesado en escribir un latín elegante, y autor –además de los *Coloquios de Palatino y Pinciano*– de sendas obras en latín y castellano: el tratado *De nobilitatis Hispaniae* publicado en Granada 1553, «obra de consulta obligada para todo lo que se refería a la legislación que afectara a la nobleza» y una aparentemente perdida *Suma y breve descripción de cosas notables... de las Asturias de Oviedo, Santillana y de León*, citada por Ambrosio de Morales².

¹ Trabajo realizado en el marco del proyecto I+D PID2021-125646NB-I00.

² Ocasar Ariza (1995: I, xiii), junto a Ocasar Ariza (2010: 70-72). La edición de Ocasar, por la que cito en adelante, recurre al mejor de los textos conservados (por ser completo y por representar lo más cercano a la última voluntad de autor) apoyándose en otro de los manuscritos cuando falla el testimonio británico; añade una selección inteligente de las anotaciones marginales del manuscrito y un perfil biográfico del escritor. La muy compleja relación entre el conjunto de los manuscritos quedó clara antes (Ocasar Ariza, 1992: 81-85).

Entre las líneas de sus coloquios se encubren magistralmente, con una ortodoxia de superficie para el tiempo de escritura, ciertas veleidades ideológicas³ y también se engastan multitud de citas literarias. Admira el volumen de literatura antigua y coetánea que Arce de Otálora incorpora a las conversaciones de sus dialogantes y la naturalidad con la que lo hace⁴. El acierto está en el marco dialogal, que crea una correspondencia perfecta entre el recurso al viaje y la variedad del contenido argumentativo de la conversación: dos compañeros de curso, estudiantes salmantinos, deciden emplear sus vacaciones de septiembre en viajar, para solazarse, a Valladolid y volver luego a Salamanca; durante las diecisiete jornadas que dura su trayecto de ida y vuelta de una a otra ciudad adoptan un tema de conversación y consideración, la vida de los estudiantes, estableciendo como premisa argumentativa un versículo del Eclesiastés I, 18: «Qui addit scientiam, addit laborem» que sirve para combinar los más diversos asuntos⁵. El pacto argumentativo se sella a favor de la variedad que el camino permite saborear:

Pinciano.- [...] Dejémoslo a beneficio de natura y reservemos libertad de hablar todo lo que se nos viniere a la boca, y reír y burlar y maldecir y murmurar en tal que no lleguemos a mal obrar.

[...]

Palatino.- Más nos holgaremos hablando en todo, a ratos en burla y a ratos en serio, *miscendo seria ludis*, con una dura dos maduras, por que no nos pida Dios cuenta de palabras ociosas y del tiempo perdido, que es la cosa más preciosa que tenemos (Arce de Otálora, 1995: I, 59-60).

³ Ocasar (1995: II, XIII-XIV; 1996); en especial, la magnífica monografía del mismo autor (Ocasar, 2008). Hasta la llegada de este libro, los *Coloquios* solo habían inspirado contados trabajos concretos, principalmente sobre sus cuentos y relatos intercalados: la tesis inédita de O'Connor (1952) es de difícil acceso; no así el artículo pionero de Chevalier (1976; reelaborado en 1978: 120-127), y los subsiguientes trabajos de Jesús Gómez (1988: 144-147; 2000: 146-153; y, sobre todo 1992, 1998 y 2001). J. L. Ocasar se fija en las ambigüedades inquietantes y la autocensura (2008: 151-218 y 1995: I, xiii y II, xviii; 2019), junto a los aciertos de su forma literaria (2008: 219-244). Correard (2012 y 2014) ha estudiado la deuda escéptica del texto. Otra bibliografía en *Dialogyca BDDH* (en red), n.º BDDH 21.

⁴ Se enumeran las principales alusiones en Vian Herrero (1997). Algunas familias de citas literarias han despertado interés: O'Connor (1952); Chevalier (1997); Snow (2001: 237-238); Campo Tejedor (2019).

⁵ En la condición dinámica y miscelánea del diálogo se fija Ocasar (1995, II: xi, xv, *passim*; 2008: 219-244), tema que desarrolla también Quero (2018).

Los interlocutores están literaria y argumentativamente trabajados a conciencia, regidos por el decoro de su condición estudiantil –lo suficientemente abierta por sí misma, y cargada de referentes folklóricos y literarios como para permitir un tratamiento ficticio de infrecuente densidad– y por un planteamiento argumentativo «contradictorio de propósito»⁶.

En el terreno lingüístico destaca la riqueza de su castellano, que combina admirablemente el estilo elevado y los tecnicismos de un civilista y un canonista salmantinos, las citas en idiomas diversos –latín sobre todo–, con el tercer estilo, familiar y fresco, de dos estudiantes en vacaciones, sus bromas, pullas y juegos de ingenio. Aunque es más lo que les une que lo que les separa, una leve diferencia distingue el estilo dialogal de cada interlocutor, el más severo y elevado Pinciano, que se permite alegrías sin complejos, y el más desenfadado, idiomático, satírico e irónico Palatino, responsable de buena parte de las gracias del texto pero igualmente capaz de elevaciones doctorales; así los imagina la «Carta al autor» (Arce de Otálora, 1995: I, 18-19) y así se acreditan a lo largo de su viaje.

Otálora, escondido detrás del tópico prologal, concebía su obra de forma abierta, apta para ser corregida, en términos similares a los que emplean los lejanos autores del *Libro del caballero Zifar* o del *Libro de Buen Amor* tantas veces citados, pero añadiendo el barniz clásico:

Sin duda, yo quisiera antes que esta obra saliera a plaza, tenella colgada en la más pública plaza de la corte o en el patio de las escuelas, no por medida falsa, sino para que todos notaran las faltas della y se enmendara a su parecer, como hacía aquel gran pintor Apeles [...] («Prólogo del autor...», Arce de Otálora, 1995: I, 11).

⁶ «También advertí como cosa digna de loar que el diálogo parece todo va contradictorio de propósito, quiero decir que en todas las razones y opiniones se contradijesen Pinciano y Palatino, y dijese cada uno su opinión y razón, a fin que si el uno errase en ella, el otro necesariamente hubiese de acertar (pues, como los lógicos dicen, de dos contradictorias la una forzosamente ha de ser verdadera), por que así a cada uno de los lectores le quedase su libertad de arrimarse a la parte que más le agradase, pues en el mundo siempre hubo y hay diferentes gustos y pareceres, y cada cual siente y se aficiona a lo que su condición y entendimiento le guía» («Carta al autor», Arce de Otálora, 1995: I, 17).

En lugar de *salir a plaza*, el texto quedó confinado por siglos al uso de algún curioso de biblioteca. Esa es quizás la razón por la que la docena de citas y alusiones romancísticas que contiene no entraron en el riguroso escrutinio de textos clásicos realizado por María Goyri.

2. Los usos de la voz *romance*

De hecho, lo primero que resulta significativo es el sentido que Arce da al empleo genérico de la lexía *romance viejo* –ya es ‘viejo’ el romance también para Arce, puesto que lo era ya para Nebrija en 1492–, y el contexto en que lo hace. En Medina de Rioseco, tras la misa diaria, esta vez muy larga para estar en ayunas, los famélicos estudiantes comen opíparamente invitados en el convento de monjas clarisas donde profesó la hermana de Pinciano. Con ese motivo, Palatino actuará como verdadero galán de monjas. Un momento de distensión y galanteo sirve para repasar géneros musicales de amores mientras comen mazapanes; se produce este intercambio:

Pal.- [...] Tras él quiero suplicar a su merced me cante un motete de vivos que yo le daré, pues muerto vivo en su virtud.

Pinc.- Decilde, y mirá que le sepáis escoger.

Pal.- Yo le escogeré a mi propósito del libro de los Cantares de Salomón: «Fulcite me floribus, stipate me malis, quia amore langueo».

Pinc.- Bien le supistes escoger, sino que había de ser más largo.

Pal.- Mejor le sabe tañer y cantar esa señora.

Pinc.- Si el mazapán no es acabado, yo quiero pedir para mí y para estas señoras, que no sabemos latín, un romance viejo.

Pal.- Siendo la cantora niña, ¿queréis que cante romance viejo? Dígle vuestra merced, que yo me daré prisa a acabar el mazapán, por no la cansar.

Pinc.- Acabado esto, os cabe a vos pedir un villancico por la deshecha.

Pal.- Ese no pediré yo, porque estas señoras no saben ni tienen parte de villanía.

Pinc.- No la tienen, pero sábenla por conversación destos sus vecinos. Pues sea canción.

Pal.- Tampoco quiero ser más pedigüeño.

Pinc.- Pues quédese lo demás para otra vez... (Arce de Otálora, 1995: II, 847).

No estamos ante el más supuesto que real 'desprecio' de los romances atribuido al Marqués de Santillana («...romances e cantares de que la gente baja e servil condición se alegra»), pero *romance viejo*, aparte de no haber perdido esa función de 'alegrar' –esta vez no en entorno cortesano sino en rueda de oyentes, monjas requebradas para más señas–, se asocia a la lengua vernácula (los «que no sabemos latín») y a una composición extensa que puede cansar a la niña cantora. La diferenciación de estilos es clara: el motete y *Cantar de los cantares* para el requiebro de amores culto y virtuoso; el romance para entretenerse mientras acaban el mazapán; el villancico como el más 'villano' por la deshecha, y la canción, sin más precisiones.

El asunto tiene interés si lo comparamos con la cita de una variante entre manuscritos –que sí pasa a la última redacción– en que, de forma análoga a como Fernández de Oviedo asociaba los romances a los areítos o cantos historiales americanos⁷,

⁷ La muy extensa, soberbia y bien conocida descripción de Fernández de Oviedo sobre estas ceremonias colectivas en que a través del canto y el baile los aborígenes antillanos (y otros de Tierra Firme) conmemoraban y transmitían las hazañas y hechos históricos de caciques, dioses, cemis y la comunidad taína, insiste en algunos aspectos pertinentes para la ocasión, en los que reparó Menéndez Pidal; destaco algunos: «buena é gentil manera de memorar las cosas pasadas é antiguas», «que ellos llaman areyto, que es lo mismo que nosotros llamamos baylar cantando». La ocasión puede ser una boda, la celebración de una victoria o el pasatiempo entre hombres y mujeres. Eran danzas «en rengle» o en corro, tomados de las manos o enlazados de los brazos, guiadas en pasos y palabras por un *tequina*, hombre o mujer, a quien los demás respondían en coro. Podían durar tres o cuatro horas o hasta uno o dos días completos. Podían o no acabar en embriaguez colectiva. Se acompañaban «[...] con aquel mal instrumento (el atambor) o sin él, en su cantar dicen sus memorias e historias passadas, y en estos cantores relatan de la manera que murieron los caciques passados, y cuántos y cuáles fueron, e otras cosas que ellos quieren que no se olviden. Esta manera de bayle paresce algo a los cantares e danzas de los labradores, quando en algunas partes de España en verano con los panderos hombres y mujeres se solazan; y en Flandes he yo visto la mesma forma de cantar, baylando hombres y mujeres en muchos coros, respondiendo a uno que los guía o se anticipa en el cantar...»; «esta manera de cantar en esta y en las otras islas (y aun en mucha parte de la Tierra Firme) es una efigie de historia o acuerdo de las cosas pasadas, assí de guerras como de paces, por que con la continuación de tales cantos no se les olviden las hazañas e acaescimientos que han pasado. Y estos cantares les quedan en la memoria, en lugar de libros de su acuerdo; y por esta forma rescitan las genealogías de sus caciques y reyes o señores que han tenido, y las obras que hicieron, y los malos o buenos temporales que han pasado o tienen; e otras cosas que ellos quieren que a chicos e grandes se comuniquen e sean muy sabidas e fijamente exculpadas en su memoria. [...] todos saben esta forma de historiar, e algunas veces se inventan otros cantares y danzas semejantes por personas que entre los indios están tenidos por discretos e de mejor ingenio en tal facultad [...]». Cito por Fernández de Oviedo y Valdés (1851: 127-130). Véase Menéndez Pidal (1968: I, 98-99 y nota 59).

Arce los aúna con los cantares fundacionales de la tradición cristiana y la música celebrativa e interestamental:

Moisés, pasando el mar, hizo un cántico o romance viejo, y después, en el *Deuteronomio*, compuso otro [al margen: cap. 31 et 32]. Lo mismo Judith. Lo mismo aquella esforzada mujer, Jael, cuando con clavo mató a Sisara, enemigo del pueblo de Dios, pasándosele por las sienes y cosiéndole con la tierra. Lo mismo Débora y otros muchos, el rey y la gente menuda, que por esto decía el otro labrador que después de Dios no había cosa mejor que la gaita de su lugar. Con un rabel o flauta pasa un pastor cincuenta años de vida en los montes y no siente soledad. Con un cantar engaña su trabajo el oficial y jornalero, con otro tal se amansa el niño recién nacido y se adormece el viejo y se consuela el triste. Con la música de una flauta se adormieron los cien ojos de Argos (Arce de Otálora, 1995: I, 430)⁸.

Resulta interesante porque el siglo XVI fue muy sensible a los romances noticiosos como expresión espontánea del sentimiento público y como medio de propaganda política. El cronista Antonio Herrera (1559-1625) decía:

En todas las naciones hubo el uso de la poesía y el cantar las cosas luego que sucedían, y en la española, por la mucha ocupación y continuación de la guerra, se acostumbró mucho, para que por medio de los cantos que llaman romances, supiese el vulgo (que comúnmente no usa de la historia) los hechos famosos de la guerra y la gente se inclinase a las armas, que era lo que en aquellos tiempos (hablando de don Pelayo a acá) más se platicaba y era más necesario, y para que el pueblo de mejor gana acudiese a los gastos de la guerra, que fue una maravillosa razón de Estado; y por esto quedaron los romances y cantares más en la memoria, y por ser verdaderos, al contrario de otras naciones (Herrera, 1804: 36)⁹.

Arce escribe para que le entiendan sus contemporáneos; al hacer sinónimos los cantos tradicionales y romances tanto del «rey» como de la «gente menuda», con

⁸ Véase Ocasar Ariza (2008: «Corpus genético de variantes», n.º 826). La mayor parte de variantes genéticas de las siete primeras jornadas muestran el proceso redaccional de M1 (Madrid, BNE), pasando por Z (Zaragoza, Seminario San Carlos), para llegar a B (Londres, British Library).

⁹ Lo tomo de Menéndez Pidal (1968: I, 303).

los que cantaron Moisés, Judit, Jael o Débora, está dando muestra de alta estima de la poesía popular y poniéndola al nivel de los cantos ceremoniales e identitarios de los orígenes del cristianismo. O dando la vuelta a la analogía, los cantos del *Deuteronomio* tienen el peso que él da a los romances viejos. Fernández de Oviedo recurre a Tito Livio para explicar la difusión de los bailarines etruscos, o a Cicerón, y, como Arce, diferencia perfectamente tradición escrita y oral. El deseo de ambos es prestigiar a esta última, la cultura «de los que no leen» sobre sus personajes dignos de recordación y usarla como fuente de autoridad, como ocurrió muchas veces desde la incorporación de gestas a las crónicas alfonsíes y como siguió ocurriendo con el romancero noticioso del que también se nutren los historiógrafos y escritores en el siglo xvi (Menéndez Pidal, 1968: II, 161-163).

3. Calidad de las citas

Su condición es fragmentaria pero valiosa, sin la trascendencia y la longitud de algunas de las rastreadas por el matrimonio Pidal fundamentalmente en el teatro áureo, pero sí son muestra de ese sentimiento de arte comunitario que aún alcanzaba a los cortesanos¹⁰. Nos las habemos con noticias de textos, pero sobre todo con un uso argumentativo de los romances viejos que creo de interés por aparecer en un género menos frecuentado que otros. Aunque en todos los géneros literarios de los siglos xv a xvi (y posteriores) se pueden encontrar alusiones e inserciones romancísticas¹¹, la exploración de los diálogos ha sido escasa, quizás con la excepción honrosa de *El Cortesano* de Luis de Milán, *et pour cause*.

¹⁰ Ese sentimiento se prolongaba a otros géneros, incluso muy extensos. Pinciano explica: «En Sevilla dicen que hay oficiales que las fiestas, a las tardes, llevan un libro desos [un libro de caballerías] a las gradas y le leen, y muchos mozos y oficiales y trabajadores, que habían de jugar o reñir o estar en la taberna, se van allí a oír y, si fuese menester, pagarían a maravedí por que los dejaran» (Arce de Otálora, 1995: I, 455).

¹¹ También en la prosa narrativa más señalada (*Amadís* a la altura del libro IX –1530–, *Historia de los bandos de los Zegríes y Abencerrages* de Ginés Pérez de Hita (1595), *Guzmán de Alfarache* de 1604, *Quijote* de 1605, *Quijote* de Avellaneda de 1614, etc.). Incluso en la prosa de ideas: epistolografía (por ejemplo, las animadas *Cartas* de Eugenio de Salazar de la 2.ª mitad del s. xvi), obras compósitas como la *Miscelánea* de Zapata (1566), o la *Floresta* de Santa Cruz (1598), etc.

He procurado revisar qué versiones anteriores a 1560 se conocen de cada uno de los romances citados por Arce, que no son, en su mayoría, raros¹². Me he preguntado sobre los temas, la forma de cita, el destino lúdico, narrativo o argumentativo (*miscendo seria ludis*), los usos formales, estilísticos y técnicas empleados, los nuevos significados adquiridos por los nuevos contextos, sus cualidades como eslabones de la cadena tradicional de transmisión.

Se insertan como citas ajenas, no como obra propia sino común, aunque la forma de engarzarlas en la frase es generalmente fluida, y puede a veces no permitir la lectura automática, 'institucionalizada', de los versos o aparecer parcialmente desarticulada (Echenique Elizondo, 2021: 206-210). Son una forma de identificación entre personajes y de estos con el lector, un lazo de unión con la colectividad. En un diálogo el lector siempre está representado a través de los interlocutores; implicarlo desde una cita, alusión, etc. de un romance tradicional compartido por el imaginario común añade intensidad a la identificación. A veces los comenta el otro interlocutor, abundando en esta misma línea. Veamos la singularidad de cada ejemplo.

«Durandarte y Belerma»

Uno de los primeros fragmentos romancísticos que aparecen es del tema carolingio «Durandarte y Belerma», citado en dos ocasiones y en dos romances distintos (*Quejas de la amada de Durandarte* (á-o), IGR: 0604, y *Durandarte envía su corazón a Belerma* (á-a), IGR: 0042); en ambos casos para el mismo fin, la crítica de las cátedras salmantinas:

Pal.- [...] Vaya adelante el amor, y no le maltratemos, que por nuestros pecados, poco o mucho, todos habemos sido enamorados y habemos tirado nuestras varillas y hecho coplas y sonetos, y podríamos cantar: «Durandarte, Durandarte, buen caballero esforzado / yo te ruego que hablemos en aquel tiempo pasado

¹² Para ahorrar espacio remito en adelante al portal dir. por Suzanne Petersen, citado en forma abreviada, *PHBP* y n.º de ficha, donde consta la bibliografía esencial de las versiones consultadas; procedo del mismo modo con el *Archivo Digital del Romancero* (en adelante *ADR*). Todos los temas que cito a continuación se contienen también en el «Catálogo poético-musical» del proyecto portugués RELIT-Rom, donde pueden buscarse por n.º de IGR.

/ cuando en galas y invinciones publicabas tu cuidado». Sustentemos la honra del amor y digamos lo dicho, que tampoco faltan en Salamanca buenos amores y enamorados, que estudiantes hay que desde que comienzan a estudiar se enamoran de un colegio y de una cátedra, y pasan por ello más noches malas que Durandarte por Belerma. Y a los más les sale la suerte en blanco y pierden los siete años de servicio y se quedan con Lía, sin Raquel.

Pinc.- Desos amores yo doy ventaja a los estudiantes de Salamanca (Arce de Otálora, 1995: I, 448).

El texto archiconocido, presente en varios cancioneros antiguos¹³, pasa a la redacción definitiva de los *Coloquios* en su versión más completa (Z), aunque omite «y dime si se te acuerda cuando fuiste enamorado» que antecede al último dieciséisílabo citado¹⁴. Belerma recuerda y reclama a Durandarte sus viejos amores, pero el caballero justifica su «mudanza» durante su destierro por la infidelidad de Belerma con Gaiferos:

	Durandarte, Durandarte,	buen caballero probado,
2	yo te ruego que hablemos	en aquel tiempo pasado
	y dime si se te acuerda	cuando fuiste enamorado,
4	cuando en galas e invenciones	publicabas tu cuidado,
	cuando venciste a los moros	en campo por mí aplazado.
6	Agora, desconocido, di,	¿por qué me has olvidado?
	–Palabras son lisonjeras,	señora, de vuestro grado;
8	que si yo mudanza hice,	vos lo habéis todo causado,
	pues amastes a Gaiferos	cuando yo fui desterrado;
10	Que si amor queréis comigo	tenéislo muy mal pensado,
	que por no sufrir ultraje	moriré desesperado.–

(*Quejas de la amada de Durandarte* (á-o))¹⁵.

¹³ Desde «1511 publicada en *Canc. de Constantina*, f. 63; *Canc. general*, ed. de 1511, f. 137; *Canc. de rom. s. a.*, f. 237; *Canc. de rom. 1550*, f. 251 y *Silva de 1550* t. I, f. 161 (Romance de Durandarte). Reed. en Wolf 1856b, *Primavera y Flor de Romances*, n.º 180, vol. II, pp. 307. 022 hemist. Música registrada.» (Petersen, *PHBP*, ficha n.º 1606, «Quejas de la amada de Durandarte (á-o)»). *ADR*, en especial B002-008-0002, y B002-002-0014 y «Durandarte envía su corazón a Belerma», núms. 47355, 47360, 47361 (consultas de 21 de abril de 2023). Además, Kish (1977); Norton (1978: n.º 337); Dutton *et al.* (1982: s.v.).

¹⁴ Ocasar Ariza (2008: «Corpus genético de variantes», n.º 851).

¹⁵ Un buen comentario del romance verso a verso en las notas de Di Stefano (1993: 179-180).

Las «noches malas» y los «siete años de servicio» evocan el segundo tema, no menos difundido y glosado, *Durandarte envía su corazón a Belerma* (á-a), en que el combatiente moribundo en Roncesvalles encarga a Montesinos que le extraiga el corazón y lo envíe a su antigua amada, tema muchas veces recordado sobre todo por la parodia de la Cueva de Montesinos cervantina, del que cito unos versos¹⁶:

	¡Oh Belerma, oh Belerma,	por mi mal fuiste engendrada!,
2	que siete años te serví	sin de ti alcanzar nada;
	agora que me querías	muero yo en esta batalla.
4	No me pesa de mi muerte,	aunque temprano me llama;
	mas pésame que de verte	y de servirte dejaba.
6	¡Oh mi primo Montesinos!	lo que agora yo os rogaba:
	que cuando yo fuere muerto	y mi ánima arrancada,
8	vos llevéis mi corazón	adonde Belerma estaba
	y servilda de mi parte,	como de vos yo esperaba
10	y traelde a la memoria	dos veces cada semana,
	y diréisle que se acuerde	cuán cara que me costaba;
12	y dalde todas mis tierras,	las que yo señoreaba:
	pues que yo a ella pierdo,	todo el bien con ella vaya.
	[...]	

Además, Arce estaba satisfecho de esta analogía, pues vuelve a usarla muy avanzados los *Coloquios* para el mismo fin: mientras repasan las quiebras de los mandamientos que hacen los estudiantes, el quinto sirve para criticar las cátedras (no matan por ellas, pero desean la muerte por heredarlas) y el sexto, para denunciar el comercio sexual estudiantil con mujeres viejas, feas y deseadas o conocidas de muchos:

¹⁶ «*Durandarte envía su corazón a Belerma* (á-a). 1547 Publicada en *Canc. de rom. s. a. f.* 254 y *Canc. de rom. 1550 f.* 263 (Romance de Oh Belerma). Reeditada en Wolf 1856b, *Primavera y Flor de Romances*, n.º 181, vol. II, pp. 308-309 (Durandarte. II.). 064 hemist. Música registrada.» (S. Petersen, *PHBP*, ficha n.º 1607). Reúne los principales comentarios Di Stefano (1993: 207-208, notas). Añádanse a las referencias del Archivo Menéndez Pidal-Goyri citadas arriba, n.º 14, los ítems de «Durandarte envía su corazón a Belerma», *ADR*, núms. 47344, 47346, 47348, 47349, 47350, 47351, 47352, 47353 y 47354 (consultas de 21 de abril de 2023). Veáanse Catalán, Cid, Mariscal, Salazar, Valenciano y Robertson (1984: 1 A, 40-43), en adelante cit. *CGR* y n.º de volumen) y Catalán (1998: cap. I. 3, 1-34 y n.º 32).

Pinc.- No son tan malos [los amores] que no daríades vos por alcanzar otros tales un beneficio de los vuestros, que a fe que cuestan harto dolor y trabajo; y aun que holgaríades de servir por ellos siete años, como Durandarte por Belerma, y yo subiría por su hermana otros siete después, como Jacob por Raquel (Arce de Otálora, 1995: II, 1075).

Lo más significativo es que en todas las ocasiones, bastándole el *Cancionero* sin año o el de 1550, une los fragmentos romancísticos a las historias sagradas de Jacob, Lía y Raquel. La espera folklórica de los siete años, motivo común a la tradición oral profana y a la escrita sagrada –esta con un uso abundante en la literatura áurea– desemboca, así, en un uso narrativo de la Biblia demasiado humorístico en contexto para ser del todo legítimo. Para entenderlo conviene recordar (Génesis 29:1-30; 30) que Jacob, primo de Raquel, se enamora de ella a primera vista y se la pide como esposa a su padre Labán a cambio de siete años de servicio no remunerado. Cuando el plazo se cumple, Labán engaña a su sobrino Jacob y prepara a Lía, hermana mayor de Raquel, para que sea ella la desposada en la noche de bodas. Al percibir el engaño y quejarse a Labán, este le propone cumplir la semana de bodas con Lía y casarse luego con Raquel a cambio de otros siete años de trabajo sin salario, y así hizo Jacob. Aunque los amantes convinieron en unas señas identificadoras para que las hermanas no pudieran intercambiarse sin ser reconocidas, Raquel las confesó a Lía, y Jacob convivió y engendró hijos con las dos –Rubén, Simeón, Leví y Judá con Lía y, más tardíamente, con la muchos años infértil Raquel, José y Benjamín.

La unión profana-carolingia con la bíblica modifica al tiempo a los dos hipotextos de Arce: el romance gana prestigio y el relato del Génesis cobra humor, al revés de lo previsto, pues el motivo sirve para denunciar amores mercenarios o la lucha impenitente por cátedras difíciles de obtener y mal remuneradas.

«Buen compadre Gómez Arias, cuán mal consejo me distes»

Pinciano está resumiendo (en VIII, 5-7) una ceremonia burlesca de doctoramiento, un «gallo» en el que introducirá un par de alusiones romancísticas. En un momento del vejamen se contienen estas palabras para denigrar al doctorando:

Mucho me pesa de vos, que vais a perder el seso y la hazienda y os quieren engañar malamente, como engañaron al asno. [...] Vos pensáis que con ese

capirote y garnacha os habéis de disfrazar y hacer doctor y desconoceros, y estáis engañado; porque de aquí a un rato, en hablando, habéis de rebuznar y daros a conocer, y comeros han después la cabeza estos lobos y leones hambrientos. Nunca medre quien os lo aconsejó, aunque sea vuestro compadre, que bien podréis cantar: «Buen compadre Gómez Arias, cuán mal consejo me distes». Habeis arremangado, como morilla, y comeros han lobos. [...] Han os hecho creer que sabíades para ser doctor por comeros vuestros ducados (Arce de Otálora, 1995: II, 667).

El verso pertenece a un romance noticiero (IGR: 0349) favorable a Pedro I, desconocido para la cultura escrita tanto como para la tradición oral moderna. El fragmento que nos ha llegado, de solo tres versos, fue comprendido solo gracias a una identificación y reconstrucción esmeradas de Diego Catalán¹⁷. Remite a un suceso de 1357 en el que los fieles a don Pedro en Sevilla (apodados 'jaboneros') vencen y encarcelan al rebelde don Juan de la Cerda y otros insurrectos de Huelva:

Mi compadre Gómez Arias,	qué mal consejo me dio...
A ellos, compadre, a ellos,	que ellos xaboneros sone...
Que nunca vi xaboneros	vender tan bien su xabone...

Es por tanto «un romance histórico de los más viejos, anterior con mucho a los primeros romances fronterizos conocidos» (Catalán, 1952: 234). A partir de unos versos de la comedia *Vilhalpandos* de Sá de Miranda (los 2.º y 3.º arriba citados) –que Carolina Michaëlis no consiguió identificar, aunque sí proporcionó el incipit del romance contenido en una anécdota de un Juan de Meneses, poeta cancioneril portugués–¹⁸, Catalán logra recomponer los sucesos que estos versos encubrían: la colaboración de Gómez Arias, alcaide mayor de Sevilla en 1353, con la sublevación

¹⁷ Catalán (1952), luego reformulado en Catalán (1969: 57-81). Menéndez Pidal (1968: II, 5-6). No se registra en el *ADR*.

¹⁸ Véase la transcripción de IGR 0349 en RELIT-Rom: «E o capitão, começando caminhar para ha villa, hia muito pensativo; e tornando em si, e entendendo que hindo assi quebraria os corações aos cavalleiros, chamou a hum cavalleiro que cantava muito bem, e rogou-lhe que para se desmelancolizarem, cantasse algũa cousa. E o cavalleiro começou a cantar este romance: Mi compadre Gomez Arias | que mal consejo me dió! | e indo proseguindo, chegou a hum passo d'elle que diz: Nunca viera xaboneros | tan bien vender su xabon | porque acertou de ser a tempo que se viam já muito bem os Mouros que o esperavam, proseguio o Capitão as duas regras seguintes do romance dizendo | A ellos compadre, a ellos | que ellos xaboneros son».

de don Juan de la Cerda en Huelva y zonas aledañas, cuando este se desnatura del rey Pedro y se hace vasallo de Pedro IV de Aragón, monarca de la parcialidad del bastardo don Enrique de Trastámara. Catalán supone que el romance petrista se cantaba en primera persona de don Juan de la Cerda antes de ser ajusticiado por el mismo Pedro I, y en su versión completa narraría el conjunto de sucesos en interpretación muy distinta a la de la crónica de Pero López de Ayala.

Que este romance tenía vida en los gallos quinientistas se confirma por otro conducto, pues el texto de Arce es idéntico al de un vejamen de Valladolid, anónimo de c. 1550 editado por A. Madroñal¹⁹:

Mucho me pesa de vos, que vais a perder el seso y la hazienda y os quieren engañar malamente, como engañaron al asno. [...] Vos pensáis que con ese capirote y garnacha os avéis de disfraçar y hazer doctor y desconoçeros, y estáis engañado; porque de aquí a un rato, en hablando, avéis de rebuznar y daros a conocer, y comeros han después la cabeza estos lobos y leones hambrientos. Nunca medre quien os lo aconsejó, aunque sea vuestro compadre, que bien podréis cantar «Buen compadre Gómez Arias, quán mal consejo me distes». Avéisos arremangado, como morilla, y comeros han lobos [...] Hanos echo creer que sabíades para ser doctor por comeros vuestros ducados²⁰.

Aparte de este gallo y de los versos de Sá de Miranda que aireó C. Michaëlis, en el siglo XVI se refirieron a él solo el anónimo *Floreto de anécdotas y noticias diversas*, manuscrito quinientista sin fecha concreta compilado por un dominico

¹⁹ A la vista de la coincidencia textual con Arce que aquí se expone, quizás este gallo vallisoletano no sea por tanto anónimo o quizás lo tomó Arce e introdujo *verbatim*.

²⁰ Madroñal (2005: 125-152, texto citado en 136-137 y n. 267): «Versos del famoso romance de Gómez Arias, más conocido por la versión que comienza *Señor Gómez Arias, doléos de mí*, donde una niña es llevada a tierra de moros, como se dice a continuación». No se trata de «una versión», sino del romance de los jaboneros, que no hay que confundir con la cancioncilla, seguramente denigratoria y nacida por los mismos años, de la niña de Gómez Arias; esta tuvo gran fortuna, aunque solo nos ha llegado igualmente de forma fragmentaria o glosada. Véanse Rozell (1952); Avelle-Arce (1967: 43-48), donde supone a Gómez Arias como un mismo individuo, a la vez del cantarcillo y del romance, y Armistead y Silverman (1979), que rastrean lo que consideran una posible tradicionalización de la glosa de Sebastián de Horozco en área sefardí. En cualquier caso, son géneros poéticos distintos y tampoco hay garantía de que se refieran al mismo personaje, que tenía homónimos: véase una nota extensa para diferenciar a un Gómez Arias mercader de las otras alusiones conocidas en Benito Ruano (1998: 77-78, n.º 29).

sevillano, y Juan de Castellanos en sus *Elegías de varones ilustres de Indias* (1588)²¹. La noticia de Arce en este caso es más importante porque confirma que el romance de los jaboneros aún se cantaba a mediados del siglo XVI, momento en que se ras-trean algunos nuevos intentos de rehabilitación de Pedro I, ya visibles durante la minoría de Juan II y regencia de Catalina de Lancaster de la mano de la familia Castilla, legitimista (Catalán, 1992: 266-267), o incluso en fechas anteriores, de fines del siglo XIV, como conjetura J. C. Conde²².

«Pésame de vos el conde» (*Conde Claros*)

El contexto en el que se produce esta cita del extendidísimo romance pseudo-carolingio es de nuevo abiertamente cómico, pues se produce en medio de la descripción del mismo gallo salmantino que cuenta Pinciano:

Perdido vais, hermano mío. «Pésame de vos, el conde, cuanto me puede pesar, / No os tengo ninguna envidia, sino lástima y pesar». Ya me parece que vais cayendo de vuestro asno y conociendo vuestra necedad. Mas ¿qué aprovecha? Tarde piache. Haced buen broquel y trabaos a la cola, pues no tenéis crines ni rienda (Arce de Otálora, 1995: II, 669).

²¹ Estos textos y otra documentación del Archivo de la Corona de Aragón –en especial una carta de Pedro IV a Gómez Arias– son el apoyo de Catalán para su trabajo identificatorio, más aún que el *Floreto*. Más recientemente se han revisado las fuentes: Moya García y Carriazo Rubio (2013). Los autores aportan útiles precisiones sobre la identificación de Pedro Ponce de León, señor de Arcos, citado en el *Floreto*, que corrigen o matizan algunos asertos de Catalán cuando se apoyaba en este testimonio para identificar y reconstruir el contenido del romance; encuentran anacronismos (sucesos más de la década de 1440 que de 1357) en la noticia del *Floreto*; sin embargo, antes que interpretar los anacronismos como «error» (Moya García y Carriazo Rubio, 2013: 167) o «versión adulterada» (Moya García y Carriazo Rubio, 2013: 172) según estos investigadores, añade interés el entenderlos como uno de los síntomas de apertura de cualquier texto romancístico que, para los habituados a ver las alteraciones que sufren en su transmisión oral –muy especialmente los romances noticieros–, no resultan sorprendentes ni menos aún cambios negativos; en todo caso, esas precisiones de Moya y Carriazo no alteran la conclusión de Catalán sobre la «guerra civil romancística» de tiempos de Pedro I, sino que amplían la vigencia del tema al siglo XV y XVI, como los mismos autores dejan ver (Moya García y Carriazo Rubio, 2013: 173).

²² Conde sigue las huellas de una historiografía proscrita (1997: I, 521).

Para la tradición antigua se trata del *Conde Claros preso* (á), IGR: 0366²³, con varias versiones viejas en pliego y en cancionero. Suele comenzar «Media noche era por filo» y estas son las palabras que el arzobispo, tío de D. Claros de Montalbán, dice al conde al visitarlo en prisión por licencia del rey, distintas de las que cita Pinciano:

	–Pésame de vos, el conde,	porque así os quieren matar,
2	porque el yerro que hecistes	no fue mucho de culpar,
	que los yerros por amores	dignos son de perdonar.
4	Supliqué por vos al rey,	que os mandase delibrar,
	mas el rey con gran enojo	no me quisiera escuchar;
6	que la sentencia era dada	no se podía revocar,
	pues dormistes con la infanta	habiéndola de guardar.
8	Más os valiera, sobrino,	de las damas no curar,
	que quien más hace por ellas	tal espera de alcanzar,
10	que de muerto o de perdido	ninguno puede escapar,
	que firmeza de mujeres	no puede mucho durar.
12	–Que tales palabras, tío,	no las puedo comportar;
	quiero más morir por ellas	que vivir sin las mirar.

Nada de la indulgencia ante los «yerros de amores» ni el discurso sobre la prevención contra las mujeres trasluce en la cita de Arce, que ilustra un contexto distinto, el del vejamen doctoral salmantino, donde además no es el único romance evocado.

²³ *Conde Claros preso* (á), la versión más antigua conocida es de «1511 Publicada en *Canc. de Constantina* f. 56, *Canc. general* ed. de 1511, f. 131, *Canc. de rom. s. a. f. 90* y *Canc. de rom. 1550* f. 90 (Otro romance del conde Claros). Reeditada en Wolf 1856b, *Primavera y Flor de Romances*, n.º 190bis, vol. II, pp. 372*. 026 hemist. Música registrada» (Petersen, *PHBP*, ficha n.º 1619). Lo registran en el siglo xv Brian Dutton *et al.* (1982): «Pesame de vos el conde / porque assi os quier[e]n (vos mandan) matar»; Kish (1977), Di Stefano (1993: 165ss, en 170, v. 117). El romance «alimentó ... la fraseología corriente de los siglos xvi y xvii [...] *Más envidia he de vos conde, que mancilla ni pesar*» (*Romancero*, ed. Piñero, 1999: n.º 58, 272 y ss.), precisamente el verso con el que más emparenta Arce, aunque dice lo contrario: *ADR*, núm. 48680: *Cancionero de romances*, Amberes: Martín Nucio, 1550, f. 90^o. «Más envidia he de vos conde que manzilla ni pesar / porque muerte tan honrada por vida se ha de tomar» (consulta 21 de abril de 2023); está ya en el cancionero cuatrocentista: Dutton *et al.* (1982): «Mas ebidia he de vos code / que mazilla ni pesar». Véanse en *ADR*, en especial, «Conde Claros preso», núms. 48358, 48361, 48362 (consultas de 21 de abril de 2023). Para su vida tradicional, Catalán (1988: en especial IV.8 y nn. 79-80).

Lanzarote y el orgulloso

Este romance es el más conocido de los que se documentan sobre el héroe bretón, *Lanzarote y el orgulloso* (í-o), IGR: 0530, publicado también en el *Cancionero* sin año y en el de 1550²⁴. Palatino y Pinciano han discurrido sobre los males que trae la riqueza y, para compensar la gravedad del asunto, se prometen desquitarse con «otro tanto y más en burlas» (Arce de Otálora, 1995: II, 1154) en los tres días que les faltan de regreso para entrar en Salamanca. Pero antes de partir han de despedirse de las posaderas; Palatino lo hace muy deprisa, pero Pinciano se detiene contando una historia «de lo que acaeció a dos amigos en una jornada como esta» (Arce de Otálora, 1995: II, 1156):

Pinc.- Llegaron a esta villa un día por feria de mayo, y el uno tenía una posada conocida de otras veces, donde estaba una señora viuda con dos hijas hermosas, como vuestras mercedes. Y allí fueron bien recibidos y aposentados y tan bien tratados como Lanzarote «cuando de Bretaña vino, / que damas cuidaban dellos y dueñas de sus rocinos», de tal manera que no hallaban ninguna para despedirse, especialmente el que era nuevo en la posada, que había cobrado tanto amor a la casa que por ninguna vía podía alcanzar consigo de dejarla y partirse; [...] (Arce de Otálora, 1995: II, 1156).

El amigo del cuento intercalado se adelanta en el camino y la despedida del compañero se prolonga entre requiebros hasta ser aceptado en el lecho de la posadera. En paralelo, en el marco del diálogo Pinciano se entretiene charlando, pero Palatino, en lugar de iniciar viaje solo –como su homólogo– interrumpe la escena, lo que sirve para varias burlas posteriores. La inserción romancística vuelve a ser escueta, aplicada directamente a la situación y evitando versos intermedios que no interesan para el marco («como fuera Lanzarote cuando de Bretaña vino»); nada de la historia de Lanzarote, Ginebra y la muerte del Orgulloso le conciernen:

²⁴ «Lanzarote y el orgulloso (í-o), 1547 Publicada en *Canc. de rom. s. a.*, f. 228 (Romance de Lanzarote) y *Canc. de Rom. 1550*, f. 242. Reeditada en Wolf 1856b, *Primavera y Flor de Romances*, n.º 148, vol. II, pp. 69-70. 034 hemist. Música registrada.» (Petersen, *PHBP*, ficha n.º 1565). Véase en *ADR* los núms. de este romance convenientes por fecha: C002-003-0001 a C002-003-0012 (consulta de 20 de abril de 2023). Reúne los principales comentarios Di Stefano (1993: 224-225). Cervantes se sirve también del tema en *Quijote* I, 2 y II, 23 y 31.

	Nunca fuera caballero	de damas tan bien servido
2	como fuera Lanzarote	cuando de Bretaña vino:
	que dueñas curaban dél,	doncellas del su rocino,
4	esa dueña Quintañoa,	ésa le escanciaba el vino,
	la linda reina Ginebra	se lo acostaba consigo.
6	Y estando al mejor sabor,	que sueño no había dormido,
	la reina toda turbada	un pleito ha conmovido.
8	–Lanzarote Lanzarote,	si antes hubieras venido
	no hablara el Orgullosa	las palabras que había dicho,
10	que a pesar de vos, señor,	se acostaría conmigo.–
	Ya se arma Lanzarote	de gran pesar conmovido;
12	despídese de su amiga,	pregunta por el camino,
	topó con el Orgullosa	debajo de un verde pino.
14	Combátense de las lanzas,	a las hachas han venido.
	Ya desmaya el Orgullosa,	ya cae en tierra tendido;
16	cortárale la cabeza,	sin hacer ningún partido.

El uso argumentativo de la cita es triple: persuasivo hacia las posaderas en el cuento de los dos compañeros que refiere Pinciano; lúdico y ornamental entre los dos interlocutores del marco, que lo convierten en fiasco. Y Arce varía e integra la cita en la frase, pues todos los textos viejos leen «que dueñas curaban dél, doncellas del su rozino».

***La Infantina, Una fatal ocasión, La fuerza de la sangre,
Quejas de doña Urraca: lenguaje formulario***

Enseguida, en el interior de esta misma historia que está contando Pinciano a las posaderas obsequiosas, aparece una cita que no me resisto a señalar, aunque en esta cacería romancística a veces la identificación deje dudas de si se sobreinterpreta o no un verso aislado. A mi juicio no es un disparate entender que el pasaje integra una fórmula tradicional bien conocida en la tradición oral de varios romances. Así acaba Pinciano su historia:

Pinc.- [...] Y tras esta canción [dos coplas amorosas de cancionero], díjole la glosa en prosa, de tal manera que la señora, como piadosa, la hizo detener allí un rato y después, pareciéndole que era tarde, le aconsejó que se quedase aquella

noche; y túvole la tarde en cadenas, la noche consigo. El otro pobre compañero, que había partido delante, iba volviendo la cabeza atrás de rato en rato, a ver si venía. Y con este cuidado descuidóse del camino y tomóle la noche en una oscura montaña, y con muy gran trabajo llegó a un lugarejo donde ni halló qué cenar ni cama en que dormir. Pregunto a vuestras mercedes cuál fue el mejor librado.

Riyéronse y dijeron que lo dijese yo y que les aplicase el cuento. [...] (Arce de Otálora, 1995: II, 1157).

Entiendo que «tomóle la noche en una oscura montaña» forma parte, conscientemente o no, del lenguaje característico del romancero, como motivo o fórmula de discurso que antecede a la llegada a un 'paraje inhóspito' habitual en varias fábulas romancísticas como *La Infantina*, *Una fatal ocasión*, *La fuerza de la sangre*, y algunas versiones de la *Penitencia del rey Rodrigo*. Escojo algún ejemplo de versiones tradicionales:

Pariérame la mi madre	en una oscura montaña,
onde no cantaba gallo,	ni menos canta gallina,
onde bramaban leones,	la leona respondía
	(<i>La fuerza de la sangre</i> , Sarajevo).

Se le oscureció la noche	en una triste montaña,
donde cae la nieve a copos,	el agua menuda y fría,
donde canta la culebra,	un león le respondía
	(<i>La Infantina</i> , Santander).

Y allá le vino a alcanzar	entre una oscura montaña,
donde cae la nieve a copos,	el agua serena y fría,
donde canta la culebra,	la sierpe le respondía
	(<i>Una fatal ocasión</i> , Palencia) ²⁵ .

Pinciano introduce la fórmula en un contexto similar al de cualquiera de estos ejemplos –las fórmulas pueden viajar a los más diversos–, pero lo que nos interesa es que, pese a adaptarla a la situación, se sigue percibiendo su eco. El viajero de Pinciano

²⁵ CGR (1984: I, 130). De aquí proceden los ejemplos citados.

se ve sorprendido por la noche como el caballero cazador de *La Infantina* o como el violador asaltante de *Una fatal ocasión*, y la falta de hospitalidad del paraje montuno es, en este sentido, literal: «Y con muy gran trabajo llegó a un lugarejo donde ni halló qué cenar ni cama en que dormir». El uso cómico redobra sus valencias al pasar de la lengua metafórica de la fórmula tradicional al sentido concreto de la situación del marco.

Un caso parecido, esta vez de epíteto romancístico, se presenta en una variante de los *Coloquios*, sin llegar a triunfar e integrarse en el texto definitivo. Dice así Pinciano cuando van a entrar en Zamora:

[...] Démosle una vuelta por de dentro y después la veremos por de fuera y miraremos si es tan bien cercada como dice el romance.²⁶

Arce se refiere, por boca de Pinciano, al romance *Quejas de doña Urraca* (á-a) («Morir vos queredes, padre», IGR: 0004), con una infanta airada por una partición injusta de los reinos entre sus hermanos varones –D. Sancho, D. Alfonso y D. García– que la deja desheredada. Son sus gritos desesperados los que hacen decir a su padre el rey Fernando I:

[...]
 Allá en Castilla la Vieja un rincón se me olvidaba,
 Zamora avía por nombre, Zamora la bien cercada:
 de una parte la cerca el Duero, de otra, peña tajada,
 de la otra la morería; una cosa muy preciada.
 Quien vos la tomare, hija, la mi maldición le caiga.–
 Todos dicen amen, amen, sino don Sancho que calla.
 [...].²⁷

²⁶ Ocasar (2008: variante genética n.º 482).

²⁷ «1547 Publicada en *Canc. de rom. s. a. f.* 158; *Silva de 1550 t. I. f.* 79; *Canc. de rom. 1550. f.* 146 y Timoneda, *Rosa española* (Romance de doña Urraca). Reeditada en Wolf (1856b, *Primavera y Flor de Romances*, n.º 36, vol. I, pp. 115-116 (Del Cid.–XI.). 034 hemist. Música registrada.» (Petersen, *PHBP*: [N.º IGR: 0004], n.º ficha 1422); *Quejas de doña Urraca*, *ADR*, núms. 29099, 29208, 292089, 29210 y 29211 (consultas de 21 de abril de 2023). Añádase Di Stefano (1993: 353-354), con sus notas, y su trabajo previo Di Stefano (1968). El epíteto está muy extendido en la lengua romancística. Recuerda del mismo modo la geografía que canta el conocido romance fronterizo de época de Juan II, «Álora la bien cercada», que noticia la muerte por engaño del Adelantado de Andalucía don Diego de Rivera en 1434.

Esta alusión resulta un buen ejemplo de cómo la lengua de los romances se convierte en algo plena y naturalmente integrado en las conversaciones de los dos estudiantes salmantinos.²⁸

La Jura de santa Gadea (á-o)

Una de las fórmulas más conocidas del romance de *La Jura de santa Gadea* sirve a los estudiantes para ironizar sobre la hidalguía. Han hablado de buenos y malos libros en la jornada sexta. Llegan a la villa de Simancas y reservan posada, de modo que la VII jornada, que comienza en domingo, les permite holgazanear a la mañana, y conversan sobre personajes, sobre linajes y sobre la hidalguía de la villa. Este es el intercambio:

Pinc.- Agradecedlo que tañen a misa, que yo os respondiera como era razón [sobre el linaje de los Bretones].

Pal.- No es posible que ya tañan a misa mayor, so pena de ser aldea.

Pinc.- No habléis de aldea, que si os lo oyen no será mucho que os maten.

Pal.- Como no sea con cuchillos cachicuernos, no se me da nada.

Pinc.- No será sino con puñales dorados, que aquí ya os he dicho que no hay ningún villano, todos son hidalgos.

Pal.- En serlo todos es muy sospechosa hidalguía.

Pinc.- Dejemos eso y levantémonos, que debe ser tarde y ha rato que hablamos (*Coloquios*, pp. 492-493).

²⁸ Pero no siempre es fácil, en cualquier caso, identificar versos. No he conseguido averiguar si la cita que sigue pretendía ser una inserción romancística, mejor o peor traída. En el cuento de dos estudiantes (amigos de Pinciano) hospedados por dos hermanas moriscas recién casadas, una historia boccacesca de amores y burlas de insólita «libertad moral» (Gómez, 1998: 38 y 46), se dice en un momento en que uno de los mozos se va y el otro queda al cuidado de las dos mujeres: «Pinc.- [...] y de cada parte tenía gran tentación. De la suya, porque le parecían ambas bien, y de la dellas porque la una le miraba por suyo, de puro y verdadero amor, y la otra por memoria de su compañero; y él pensaba que también lo había por él.- Pal.- A ser así, bien pudieran cantar "Barajaban las dos hermanas".- Pinc.- Desta manera pasó aquel día...» (Arce de Otálora, 1995: II, 1403). El verso es eneasílabo.

El romance cidiano (IGR: 0035) fue muy conocido desde el *Cancionero* sin año y sucesivos²⁹ y fabula sobre la aspereza con que el Cid rebelde toma juramento al rey Alfonso VI sobre su participación en la muerte de su hermano Sancho, ganándose el destierro. La hidalguía está muy presente en el discurso, no solo en la fórmula utilizada, por lo que lo transcribo completo:

	En sancta Gadea de Burgos	do juran los hijos dalgo,
2	allí le toma la jura	el Cid al rey castellano.
	Las juras eran tan fuertes,	que al buen rey ponen espanto;
4	sobre un cerrojo de hierro	y una ballesta de palo:
	–Villanos te maten, Alonso,	villanos, que no hidalgos,
6	de las Asturias de Oviedo,	que no sean castellanos;
	mátente con aguijadas,	no con lanzas ni con dardos;
8	con cuchillos cachicuernos,	no con puñales dorados;
	abarcas traigan calzadas,	que no zapatos con lazo;
10	capas traigan aguaderas,	no de contray, ni frisado;
	con camisones de estopa,	no de holanda, ni labrados;
12	caballeros vengán en burras,	que no en mulas ni en caballos;
	frenos traigan de cordel,	que no cueros fogueados.
14	Mátente por las aradas,	que no en villas ni en poblado,
	sáquente el corazón	por el siniestro costado,
16	si no dijeres la verdad	de lo que te fuere preguntado:
	si fuiste, ni consentiste	en la muerte de tu hermano.–
18	Jurado había el rey,	que en tal nunca se ha hallado;
	pero allí hablara el rey	malamente y enojado:
20	–Muy mal me conjuras, Cid,	Cid, muy mal me has conjurado;
	mas hoy me tomas la jura,	mañana me besarás la mano.–
22	–Por besar mano de rey	no me tengo por honrado;

²⁹ IGR: 0035:1 *Jura de santa Gadea* (á-o): «Publicada en *Canc. de rom. s. a. f.* 153; *Canc. de rom. 1550. f.* 156 (Romance del que tomó el Cid al rey don Alonso); *Silva de 1550. t. I. f.* 74 [Romance del juramento que tomo el Cid al Rey Don Alonso] y Timoneda, *Rosa española* [Romance del juramento que tomo el Cid al Rey Don Alonso hermano del rey don Sancho]. Reeditada en Wolf 1856b, *Primavera y Flor de Romances*, n.º 52, vol. I, pp. 158-161 (Del Cid.–XXXI.). 068 hemist. Música registrada.» (Petersen, *PHBP*, ficha n.º 1442). Y en *ADR, La jura de santa Gadea*, núms. 28726, 28728, 28730, 28731, 28732 y 28734 (consultas de 21 de abril de 2023). V. también Di Stefano (1993: n.º 133, 366-369), que edita la versión de 1530 de un ms. británico (BL Eg. 1875, f. 59) junto a *CGR II* (1983: n.º 25, 141-143).

	porque la besó mi padre	me tengo por afrentado.
24	–Vete de mis tierras, Cid,	mal caballero probado,
	y no vengas más a ellas	dende este día en un año.–
26	–Pláceme–, dijo el buen Cid,	–pláceme–, dijo, –de grado,
	por ser la primera cosa,	que mandas en tu reinado.
28	Tú me destierras por uno,	yo me destierro por cuatro.–
	Ya se parte el buen Cid,	sin al rey besar la mano,
30	con trescientos caballeros,	todos eran hijos dalgo;
	todos son hombres mancebos,	ninguno no había cano.
32	Todos llevan lanza en puño	y el hierro aciclado,
	y llevan sendas adargas,	con borlas de colorado;
34	mas no le faltó al buen Cid	adonde asentar su campo.

Es la atmósfera de pretensión de hidalguía de Simancas la que trae la humorada, que esta vez se reparte y completa entre los dos interlocutores, y se prolonga más allá de este pasaje.

Moriana y Galván o Galván y la cautiva francesa

Siguen en Simancas y satirizan sobre la presunción en general de los hidalgos valli-soletanos. La cita romancística representa bien al tercer amo del *Lazarillo*:

Pinciano.- [...] Nunca tuvieron más ánimos ni se precieron tanto de hidalgos ni de mantener escudería como el día de hoy. Y si se tornasen a su natural inclinación y a las obras de sus manos, no habría quien labrase la tierra y valdrían las lanzas más caras, porque la gente deste pueblo «sus arreos son las armas, su descanso el pelear». Ya saben los pincianos a qué saben sus manos (Arce de Otálora, 1995: I, 481).

El romance de *Moriana y Galván* (IGR: 0312)³⁰, típicamente trovadoresco de tema amatorio, con origen en la gesta francesa *Aye d'Avignon*, fue en ese momento uno

³⁰ La fecha que se da al pliego de Cracovia conservado (IGR: 0312: 1) es posterior a los *Coloquios* de Arce: 1573 «Publicada en Códice del siglo XVI, en el *Rom. gen.* del señor Durán [Pliego Cracovia XIV, 111-112; *Dicc.* 721]; Timoneda, *Rosa de amores*; *Silva de rom.* ed. de Barcelona 1582. en-12mo. y *Cancionero llamado Flor de enamorados* (Romance primero de Moriana). Reeditada en Wolf 1856b, *Primavera y Flor de Romances*, n.º 121, vol. II, pp. 25-27. 064 hemist. Música registrada.» (Petersen, *PHBP*, ficha n.º 1535).

muy conocido, glosado y contrahecho, publicado en pliegos y en varias antologías, y su fama alcanzó al *Tesoro de Covarrubias* (s.v. *arrear*) y al *Quijote* I, 2, que juega con él en la primera salida del hidalgo y la llegada a la venta. Aunque los testimonios conservados son posteriores a los *Coloquios* de Arce, el romance al parecer corría ya en el siglo xv³¹. Sus dos dieciseisílabos 18 y 19 son el íncipit de un fragmento que circuló autónomamente y sí figura en el *Cancionero* sin año y en la *Silva* de 1550³², asequibles a Arce:

Mis arreos son las armas,	mi descanso es pelear,
mi cama las duras peñas,	mi dormir siempre velar.
Las manidas son oscuras,	los caminos por usar,
El cielo con sus mudanças	ha por bien de me dañar,
andando de sierra en sierra	por orillas de la mar,
por provar si mi ventura	hay lugar donde avadar.
Pero por vos, mi señora,	todo se ha de comportar ³³ .

Este es el texto: «Mariana en un castillo juega con el moro Galvane; / juegan los dos a las tablas por mayor placer tomare./ Cada vez qu'el moro pierde bien perdía una ciudade,/ cuando Mariana pierde la mano le da a besare; / del placer qu'el moro toma adormescido se cae. / Por aquellos altos montes caballero vio asomare; / llorando viene y gimiendo, las uñas corriendo sangre, / de amores de Mariana, hija del rey Moriane. / Captiváronla los moros la mañana de Sant Juane, / cogiendo rosas y flores en la huerta de su padre. / Alzó los ojos Mariana, conociérale en mirarle; / lágrimas de los sus ojos en la faz del moro dane. / Con pavor recuerda el moro y empezara de fablare: / –¿Qu'es esto, la mi señora? ¿Quién vos ha fecho pesare? / Si os enojaron mis moros, luego los haré matare, / o si las vuestas doncellas, farélas bien castigare; / y si pesar los cristianos, yo los iré conquistare. / Mis arreos son las armas, mi descanso el pelear, / mi cama, las duras peñas, mi dormir, siempre velare.– / – Non me enojaron los moros, ni los mandedes matare, / ni menos las mis doncellas por mí reciban pesare, / ni tampoco a los cristianos vos cumple de conquistare; / pero deste sentimiento quiero vos decir verdade: / que por los montes aquellos caballero vi asomare, / el cual pienso que es mi esposo, mi querido, mi amor grande.– / Alzó la su mano el moro un bofetón le fue a dare: / teniendo los dientes blancos de sangre vuelto los hae, / y mandó que sus porteros la lleven a degollare / allí do viera a su esposo, en aquel mismo lugare. / Al tiempo de la su muerte estas voces fue a fablare: / –Yo muero como cristiana, y también sin confesare / mis amores verdaderos de mi esposo naturale.–». Un panorama, que incluye algunas glosas, en ADR, «Mis arreos son las armas» y «Mariana y Galván», núms. 53165, 48191, 48192, 48194, 48197, 48211, 48239, 48242 y 48243 (consultas de 22 de abril de 2023). Véanse también Menéndez Pidal (1968: I, 262) y Di Stefano (1993: 202-203, n.º 42).

³¹ Catalán (1997: I, ix, n. 13) lo rebautiza como «Galván y la cautiva francesa».

³² Petersen, PHBP, notas a la ficha n.º 1535, con remisión a la *Primavera* de Wolf y Hoffmann, n.º 125.

³³ Tomo el texto de Di Stefano (1993: 203-204, n.º 43), que lo considera un prototipo de pena de amor cancioneril dentro de los romances novelescos. Lo extrae del *Cancionero de romances* s.a., f. 252^r y lo titula *Sacrificios de amor*. Circula asimismo con otros títulos.

Vemos así repetida, además de la crítica al engreimiento hidalgo, la línea de integrar en su propia sintaxis un dieciseisílabo formulario, como ocurría con los «cuchillos cachicuernos» de la *Jura de santa Gadea*, «Zamora la bien cercada» de *Quejas de doña Urraca*, o la «escura montaña» común a *La Infantina* y otros temas tradicionales. Un autor libresco, técnico y latinizante en su lengua y estilo, gusta de sumar otras opciones de escritura propias de la lengua poética de todos; a la vez que prestigia los romances, introduce la realidad circundante en sus *Coloquios*.

Bernardo del Carpio

Más extensa y compleja es la noticia de Bernardo del Carpio tanto en la fusión de tradiciones como en el uso argumentativo. Los dos estudiantes, de regreso hacia Salamanca, vienen del camino de Medina del Campo, donde a la vuelta no han parado (Arce de Otálora, 1995: II, 1205) y van a hacer una jornada hasta El Pedroso (Arce de Otálora, 1995: II, 1200)³⁴, pasando por El Carpio (Arce de Otálora, 1995: II, 1204)³⁵, en una de cuyas posadas almuerzan. Hablan sobre bendiciones mientras comen. El pasaje es en apariencia una alusión geográfica para ilustrar un lugar de su camino, pero su extensión advierte de otros usos:

Pal.- Más breve es la [bendición] de mi tierra, que no dicen más de un 'Bendígalo Dios a ello y a nos'. Honrado lugar es este, donde tan bien hay de comer. No se pudiera hallar en Valladolid ni en Salamanca más gracioso pan y fruta que esta. Este debe ser El Carpio donde dice el romance que salió Bernaldo con los cuatrocientos de a caballo, aunque agora fueran malos de sacar.

³⁴ Hoy (y tras la división territorial de España en 1833) es *El Pedroso de la Armuña*, dentro de la región histórica leonesa de jurisdicción salmantina.

³⁵ De los distintos topónimos con el mismo nombre nos interesa aquí el de Valladolid (cerca de Medina del Campo) que luego los dialogantes diferencian del de Salamanca (partido judicial de Alba de Tormes); este último, llamado desde 1833 *Carpio-Bernardo* (después integrado en Villagonzalo de Tormes), era aún para Madoz *El Carpio de Bernardo*, «en una hondura dominada al este por un castillo [...] El terreno es de mediana calidad y le atraviesa el río Tormes; y aunque no hay ningún monte, tiene parte en el que se halla en el término de Villagonzalo» (Madoz 1846: s.v.). Las primeras menciones históricas se vinculan a la leyenda altomedieval de Bernardo, siempre enlazada al castillo-fortaleza de Carpio, y el origen del poblado se supone en un castro prerromano cercano a la posterior calzada que unía Salmántica con Alvia.

Pinc.- A lo menos no faltaran pesebres para ellos, según hay hartos por estos soportales. No es este el Carpio de Bernardo, sino otro que está cabe Alba de Tormes, harto más ruin que este.

Pal.- Pues ¿cómo sacó tan buena gente de tan ruin lugar?

Pinc.- Preguntadlo al doctor Benavente, que dice que deciende dél y sabe muy bien su historia. Él fue tan valeroso que edificó un castillo entre Salamanca y Alba, donde con la gente que se le juntó hizo tanta guerra al rey don Alonso que le hubo de dar a su padre, el conde don Sancho Díez, que el rey don Alonso el Casto había tenido muchos años preso en el castillo de Luna, porque se había casado por amores con su hermana la infanta doña Sancha y la había sacado los ojos. Y por grandes y muchos servicios que Bernaldo le había hecho, nunca le había querido soltar, aunque se lo había suplicado muchas veces y rescatado su palabra y a toda España de poder de Carlomagno, rey de Francia a quien el rey don Alonso el Casto había enviado a ofrecer el reino después de sus días. Y para esta empresa fue tan valeroso que desbarató a Carlomagno y a don Roldán y los Doce pares en Roncesvalles o en Valdeclaros. Y después desta victoria y otras, vino a morir muy viejo; y dice fray Alonso de Venero que está sepultado en Aguilar de Campoo.

Pal.- Buena está la historia para con las uvas y ciruelas. En cargo os es el doctor Benavente, que tan bien la habéis decorado.

Pinc.- Más por extenso la sabe él. Dexemos la fruta [...] (Arce de Otálora, 1995: II, 1208-1209).

Si dejamos para después el juego puramente dialogístico y nos centramos primero en la información que posee Arce sobre Bernardo del Carpio, puede decirse que lo fundamental del pasaje se asegura ya con el ciclo de romances viejos presentes en los cancioneros de Amberes y en la *Silva* de 1550³⁶. La alusión a «los cuatrocientos de a caballo» remite a la versión mejor conservada y tradicionalizada hasta hoy («Las cartas y mensajeros del rey a Bernaldo van» o «Con cartas y mensajeros», o «Bernardo se entrevista con el rey», IGR: 0027). Recupero en primer lugar la cita alusiva al romance:

³⁶ La mayoría de romances viejos de Bernardo son de origen cronístico. El contenido de un **Cantar de Bernardo* del siglo XIII que postuló Menéndez Pidal (y que aún conocía el Canciller Ayala en 1398) se prosificaría en la *Primera Crónica General* alfonsí; del **Cantar* se habría desgajado «Con cartas y mensajeros», el que cita Arce. Véanse Menéndez Pidal (1957: I, 143-269, en especial 159-162); *Romanceros del rey Rodrigo y de Bernardo del Carpio*. Ed. y est. Lapesa et al. (1957). Véase también (CGR 2: 1982, n.º 5, 25-31). Remito en adelante, por más asequible, al corpus de 103 versiones en Petersen, *PHBP*, y n.º de ficha correspondiente, excluyendo las que por razones de fecha no pudo conocer Arce.

- Las cartas y mensajeros del rey a Bernaldo van,
 2 que vaya luego a las cortes, para con él negociar.
 No quiso ir allá Bernaldo, que mal recelado se ha.
 4 Las cartas echó en el fuego, los suyos manda juntar.
 Desde que los tuvo juntados comenzóles de hablar:
 6 –Cuatrocientos sois, los míos, los que coméis el mi pan,
 nunca fuestes apartados, agora os apartarán;
 8 dozientos iréis al Carpio para lo aver de guardar,
 y los ciento a los caminos, a nadie dexéis pasar,
 10 y los ciento iréis conmigo, que al rey entiendo hablar;
 que ayer vine de la corte y oy me tornó a llamar;
 12 quiero saber qué me quiere, que el alma saltos me da;
 si buena me la dixere, mejor se la he de tornar.–
 14 –Mantenga vos Dios, el rey, y a vosotros quiera honrar.
 ¿Qué me queredes, señor? ¿Por qué me mandáis llamar?–
 16 El rey después de gran rato tal respuesta le fue a dar:
 –Con mal vengáis, don Bernaldos, traidor, hijo de otro tal:
 18 divos yo el Carpio en tenencia y tomáislo en heredad.–
 –Mentides, el rey, mentides, que no dezides verdad,
 20 que yo nunca fui traidor, ni mi padre no fue tal,
 que jamás no fue traidor ni en mi linaje lo ay.
 22 Acordársete devía de aquella de Roncesvalles,
 cuando el gran campo de Francia te venía por matar,
 24 cómo andabas ya a pie huyendo por un xaral,
 y yo, como traidor, mi cavallo te fui a dar;
 26 y entonces me diste el Carpio por juro y por heredad,
 porque te libré de muerte, y porque te hize ganar
 28 una famosa vitoria que no hubieras de olvidar.
 Aquí, aquí mis cavalleros, ¿quién nos bastará a enojar?
 30 Quien ofender nos quisiere, la vida le ha de costar.
 El rey con mucho temor tal palabra fue a hablar:
 32 –Calles, calles, don Bernaldos, no te quieras enojar:
 díxetelo yo de burla, tú tómaslo de verdad;
 34 que yo te confirmo el Carpio por juro y por heredad.–³⁷

³⁷ «Bernardo se entrevista con el rey (á)» (IGR: 0027) se conserva en manuscrito del siglo XVI «Biblioteca Nacional: Madrid, Ms. 1317 (*olim* F. 18), Téllez, *Historia Principado*, f. 444 [vers. ant. ms.]. Reeditada en *RTLH* 1 (1957), n.º 1c, pp. 155-156. 058 hemist. Música no registrada» (Petersen, *PHBP*, ficha n.º 8548). Hay al menos cinco mss. quinientistas conservados, antes de los impresos de Timoneda (1573) y Mendaño

Los motivos principales que construyen la historia del héroe antifrancés (la prisión del padre, Conde de Saldaña, por el rey Alfonso el Casto y los servicios inútiles de Bernardo al monarca para conseguir la liberación³⁸; la oferta del reino que hace Alfonso a Carlomagno³⁹; el rescate por mano de Bernardo y su victoria sobre los francos en Roncesvalles⁴⁰), con ligeras variantes en la prosificación de Arce, se contienen en otras versiones de la misma procedencia antuerpense y en muchos romances posteriores. Sin embargo, tampoco deben descartarse otras procedencias (crónicas, épica culta o el mismo Venero que luego cita), pues no hay seguridad, en rigor, de que en este caso esté resumiendo romances del ciclo de Bernardo, salvo la cita de los «cuatrocientos».

Además, y sin poder descartar que Arce de Otálora tuviera a su alcance un pliego suelto que hoy no conocemos, el pasaje contiene una alusión final a fray Alonso Venero (1488-1545), es decir, al dominico asentado en Burgos, hagiógrafo y cronista, autor de una crónica de España y en parte universal, *Enchiridion de los tiempos*, varias veces ampliada y reimpresa en los siglos XVI y XVII, que mezcla, como es norma en las obras de su especie, la cronología con anécdotas, noticias, sucesos

(1588) pues fue romance extendido. Véase ADR, «Bernardo se entrevista con el rey», núms. 26264 (con «trescientos», más a menudo «cuatrocientos»), 26268, 26271 y 26317 (consultas de 22 de abril de 2023). Asimismo Di Stefano (1993: n.º 109, 324, n.º 18). La entrevista también generó muchos romances eruditos y cronísticos en los siglos XVI y XVII, junto a pliegos solo parcialmente conocidos.

³⁸ En el romance «En corte del casto Alfonso (i-a)», recogido desde el *Cancionero* s.a., Bernardo pide a Alfonso el casto que libere a su padre preso y el rey se niega: «*Canc. de rom. s. a. f. 136; Silva de 1550. t. I. f. 55 y Canc. de rom. 1550, f. 135* (Romance de Bernaldo del Carpio que cuenta[n], cómo estando en las cortes del rey don Alfonso el Casto supo como el mesmo rey su señor tenía preso a su padre, ...). Reeditada en Wolf 1856b, *Primavera y Flor de Romances*, n.º 9, vol. I, pp. 27-29 (De Bernardo del Carpio.--II.). 080 hemist. Música registrada.» (Petersen, *PHBP*, ficha n.º 1391).

³⁹ En «Alfonso el casto ofrece el reino a Carlomagno (á-o)» el rey, además de entregar León (no Asturias), desoye la petición de la reina de liberar al padre de Bernardo: versión «recogida entre 1547-1549, publicada en *Silva de rom. 1550, t. I. f. 59; Canc. de rom. s. a. f. 139 y Canc. de rom. 1550, f. 140*. Reeditada en Wolf 1856b, *Primavera y Flor de Romances*, n.º 10, vol. I, pp. 29-31 (De Bernardo del Carpio.--III.). 074 hemist. Música registrada.» (Petersen, *PHBP*, ficha n.º 1392). De nuevo negativa real a liberar al padre en un romance de la *Silva de 1550*, «En gran pesar y tristeza era el valiente Bernardo (á-o)»: «Publicada en *Silva de 1550. t. I, f. 60; Canc. s. a. f. 140 y Canc. 1550, f. 1-11*. Reeditada en Wolf 1856b, *Primavera y Flor de Romances*, n.º 11, vol. I, pp. 32-35 (De Bernardo del Carpio.--IV.). 100 hemist. Música registrada.» Petersen, *PHBP*, ficha n.º 1393).

⁴⁰ A fines del s. XVI y principios del XVII aumentan los romances eruditos y cronísticos sobre la victoria de Bernardo en Roncesvalles.

y falsedades de diverso tipo⁴¹. Allí tienen su lugar Bernardo y el último informe sobre el sepulcro del héroe que incluye, en efecto, Arce en sus *Coloquios*:

Entre los famosos caballeros en armas se puede contar el insigne caballero español Bernardo del Carpio, el cual floreció en el reino de León cerca de los años del Señor de ochocientos. Este fue hijo del conde de Saldaña llamado don Sánchez e nieto del rey don Fuela (*sic*) e sobrino del rey don Alonso el casto. Fue en sus tiempos el más famoso en armas que a la sazón se hallaba. Para lo cual es de saber que como el rey de León su tío no tuviese hijos que le sucediesen (porque era castísimo e nunca fue casado), oyendo las hazañas de Carlomagno que en toda Europa hacía y en España había hecho contra los moros, envióle a llamar para que le sucediese en el reino. Este llamamiento hizo el rey sin consejo e acuerdo de los grandes de su reino. Lo cual como los mismos grandes supiesen, ayúntanse en el palacio del rey para dezirle que no lo consentían, y que más querían morir que subjectarse a franceses. Y que si el rey no tornaba a escribir a Carlomagno, le quitarían la obediencia. Para esto tomó la plática Bernardo del Carpio. Y aunque al rey le pesó mucho dello, tuvo necesidad de tornar a desconvidar a Carlomagno, por no tener enojados a los leoneses e por no perder el reino. Mas Carlomagno, como al primer mensaje había puesto pies en camino para venir a España acompañado de los más principales de Francia e de gran ejército, no quiso volverse. Para lo cual fue menester que el rey don Alonso apellidase gentes para ir contra Carlomagno. Y como Bernardo del Carpio su sobrino era a la sazón el más eminente en ánimo y más diestro en las armas que todos los demás, fuele dado a él cuidado e preminencia de los ejércitos. Y quiso nuestro Señor que con su persona e ayudado de los leoneses e con aprovecharse del rey Marsil de Çaragoça fue vencido Carlomagno e todos sus ejércitos en el campo de Roncesvalles, que es en Navarra, adonde murió Roldán, sobrino de Carlomagno, e murieron los doze pares o príncipes de Francia e otras muchas gentes. E así España se escapó de la subjeción de los franceses por la diligencia e fuerças de Bernardo del Carpio, e fueron vencidos pensando ser vencedores los que venían a reino ajeno a mandar. Viendo los franceses cuán gran afrenta se les había hecho, enviaron a España un capitán llamado don Bueso con gran copia de caballeros e gente de armas; contra el cual salió Bernardo del Carpio acompañado de los leoneses e diole la batalla en un lugar de Castilla Vieja (*sic*)

⁴¹ Véanse las descripciones de las tres ediciones burgalesas más tempranas por Fernández Valladares (2005: núms. 181, 214 y 329); junto a Fernández Valladares (2006).

que se llama Orcejón, en la cual después de muchas muertes de entramas partes, Bernardo del Carpio mató por su mano a don Bueso, e toda la gente francesa o murió o fue presa o echó a huir. Otras muchas hazañas hizo Bernardo del Carpio por las cuales entre los españoles merece ser nombrado entre los varones ilustres. Su cuerpo está sepultado en el monesterio de Aguilar de Campó⁴².

El último episodio del capitán don Bueso comienza a aparecer en la literatura, según Menéndez Pidal, en el siglo XIII «aplicado por los juglares a un caballero francés a quien venció y mató Bernardo del Carpio»⁴³, su propio primo, lance luego considerado fabulación por Ambrosio de Morales en su *Crónica General de España* (lib. XIII, cap. 49) (Menéndez Pidal, 1951 [1948]: 107), lo que hace más creíble su existencia y difusión a la altura del siglo XVI.

Por último, conviene detenerse un momento en el provecho argumentativo de la alusión. Palatino prefiere que las bendiciones antes de comer sean breves y en su turno de palabra hace una humorada sobre la dificultad de encontrar tantos caballeros en el Carpio que están atravesando («...aunque ahora fueran malos de sacar»); Pinciano completa el chiste con la abundancia de pesebres en los soportales, pero a la vez deshace, de acuerdo con la leyenda, el equívoco geográfico en que está su compañero: «No es este el Carpio de Bernardo, sino otro que está cabe Alba de Tormes, harto más ruin que este», y el chiste se prolonga hasta un «doctor Benavente» que no he podido identificar, pero que en el texto se distingue por presumir de su filiación con Bernardo; puede ser un compañero de facultad, o un doctor protagonista de un gallo salmantino como los que Arce describe, pero en todo caso es un petulante fantasioso que se paga de linaje nada menos que legendario y es sobre lo que los dialogantes ironizan. De modo que los *cuatrocientos de a caballo* han servido para la crítica social contra la baja nobleza y tenido, una vez más, rendimiento cómico.

⁴² Según la leyenda fue enterrado en una gruta cercana al monasterio de Santa María la Real de Ampo. Transcribo del ejemplar más asequible de la BP de Toledo (Reserva, n.º 71) digitalizado en red, duplicado según anotación y «de la compañía de Jesús de Alcalá» (portada): «*Enchiridion de los tiempos*. Co[m]puesto por el padre fray Alonso Venero de la orden de sancto Domingo de los predicadores. Agora nueuamente por el mismo auctor añadido y emendado en esta tercera edición. Año de mil e quinientos y quarenta y cinco». Al fin: «Impresso en Salamanca por Juan de Junta. Año (M.D.XL.V.)» (f. CXCVIII^v) y en el lomo: «Salamanca 1545». Texto del fragmento en ff. clv-clvi. Modernizo grafías (salvo sibilantes y velares), acentos, mayúsculas y puntuación.

⁴³ Menéndez Pidal (1951 [1948]: 105-112; cita en 105).

«Retraída está la infanta» (*Conde Alarcos*)

La cita de un único dieciseisílabo de este romance juglaresco se produce en el mismo episodio de galanteo monjil evocado antes. Sirve en principio para facilitar una información 'erudita': quién fundó el convento de clarisas de Medina de Rioseco:

Pinc.- ¿No os parece que lo merece [el responso de la misa] tan bien la infanta, que fundó esta casa, como los otros?

Pal.- No sé si lo merece o no porque no sé quién es, qué infanta fue, si fue por dicha aquella malograda que aportó a mi lugar⁴⁴ o la otra que dice el cantar: «Retraída está la infanta bien así como solía».

Pinc.- No es sino la infanta doña Mencía de la Vega, mujer de uno de los dos infantes de Granada; que, como no tuvo hijos, acordó de dejar este convento de monjas de sancta Clara y ese colegio de monjes de san Francisco que está cabe él, para que estudiasen y sirviesen al altar y les administrasen los sacramentos [...] (Arce de Otálora, 1995: II, 814).

El romance del *Conde Alarcos* (IGR: 0503) consta ya en cancioneros del siglo xv y se recoge desde el *Cancionero* sin año en las recopilaciones principales y en pliegos sueltos; este es el incipit más extendido:

	Retraída está la infanta,	bien así como solía,
2	viviendo muy descontenta	de la vida que tenía,
	viendo que ya se pasaba	toda la flor de su vida
4	y que el rey no la casaba,	ni tal cuidado tenía ⁴⁵ .

⁴⁴ Palatino es de Campos según Pinciano (Arce de Otálora, 1995: I, 41).

⁴⁵ IGR: 0503:7 *Conde Alarcos* (i-a) «Publicada en *Canc. de rom. s. a. f.* 107; *Canc. de rom. 1550 f.* 107; *Silva de 1550 t.* II. f. 191 (Romance del conde Alarcos y de la infanta Solisa); *Floresta de varios rom.* (Romance del Conde Claros) y Pliego suelto del siglo xvi. Romance del conde Alarcos y de la infanta Solisa [*Dicc.* 485]. Reeditada en Wolf 1856b, *Primavera y Flor de Romances*, n.º 163, vol. II, pp. 111-126. 428 hemist. Música registrada.» (Petersen, *PHBP*, ficha n.º 1586). Añádanse: en el siglo xv, Dutton *et al.* (1982), «Retrayda esta la infanta / bien assí como solía»; en Norton (1978: 715, 852, 950, 973): *Conde Alarcos* («Retrayda esta la infanta / bien assí como solía»); Infantes (1981) incluye un pliego de «Retrayda esta la Infanta / bien assí como solía» que Rodríguez-Moñino había dado por perdido y reaparece en los fondos de Williams College (Williamstown, Massachusetts)); Di Stefano (1992), y Di Stefano (1993: 209-219); Catalán (1997: II, n. 21). La popularidad del incipit alcanza a Covarrubias «Retrayda está la infanta, / bien assí como solía».

Esta infanta por casar, que pide marido a su padre y trata de recuperar una antigua promesa de amores del conde Alarcos, propone al rey que el conde, ahora felizmente casado, mate a su esposa, madre de tres hijos, con el fin de satisfacer a la vez su deseo amoroso por el conde y restablecer su honra propia y la paterna. El rey asume la propuesta y Alarcos, tras resistirse, acaba por cumplir dramáticamente el mandato, que solo trae luego muertes encadenadas de la infanta y del propio rey.⁴⁶

Quizás conocer este trasfondo sentimental de la infanta vengadora romancística añada, para el buen entendedor, gracia a la discusión de los estudiantes y la convierta en un chiste mayúsculo entre ellos. La infanta doña Mencía de la Vega y Sandoval a la que alude Pinciano fue un caso sonado de escándalo en la corte⁴⁷. Además de «mujer de uno de los infantes de Granada», don Fernando⁴⁸ –al que denunció en Burgos, ante el Consejo Real, por malos tratos–, tuvo otros tres maridos y fue amante del Marqués de Astorga⁴⁹. Las palabras que le destina Galíndez de Carvajal no son piadosas, precisamente por su matrimonio múltiple:

D.^a Mencía de La Vega fue muy mala mujer y fue casada muchas veces, la primera con D. Pedro de Mendoza, hijo de D. Diego Hurtado, duque del Infantado, la segunda con D. Bernardino de Quiñones, Conde de Luna, el cual tuvo grandes desafíos con D. Pedro Álvarez Osorio, Marqués de Astorga, diciendo que había tenido que hacer con la dicha D.^a Mencía, así dicen que fue verdad; la tercera

⁴⁶ Incluye, como el Conde Claros, versos análogos: «Pésame de vos, condesa, cuanto de vos me podría / n'os puedo valer, señora, que más me va que la vida», esta vez en boca del marido asesino a la fuerza.

⁴⁷ Osorio Pérez (2009: II, 243-272). Para Doña Mencía de la Vega y Sandoval, señora de Castrillo, Guardo y Tordehumos (c.1456-1514), v. Archivo de la Fundación Medinaceli en red, y Arteaga y Falguera (1940-1944: I, 258). También fue amante de Pedro Álvarez Osorio, segundo marqués de Astorga.

⁴⁸ Don Fernando de Granada (c. 1460-1512) fue hermano del rey Boabdil e hijo del Sultán de Granada Abu Hacen, Abu-l-Hasan 'Ali l-Hasan Alí y de Isabel de Solís, «Zoraya». Su hermanastro, el otro infante, era Juan de Granada, hijo de Boabdil. Ambos infantes eran los únicos que podían reclamar con legitimidad el trono de la Alhambra, por lo que los monarcas castellanos los destinaron a puestos importantes en su servicio y les confeccionaron buenos matrimonios (*DBE*, 2018: s.v., n. 42080/hernando-de-granada). Véase también Alonso de Santa Cruz (1951: 255- 256).

⁴⁹ El primero de los esposos fue Pedro González de Mendoza y Luna, señor de Tordehumos (c. 1479-post 1479) que murió pronto; el segundo fue Bernardino de Quiñones (¿1462?-1492), segundo conde de Luna de 1479 a 1484, enlace que se anuló; el tercero fue el autor cancioneril y luego noble comunero excluido del perdón general de 1522, Juan Hurtado de Mendoza y de Tovar (c.1470-post.1547), también anulado; el infante Fernando de Granada fue el cuarto y último. Todos ellos están recogidos en *DBE*.

vez don D. Juan de Mendoza, hijo tercero del Cardenal D. Pedro González de Mendoza; y la cuarta con este infante D. Fernando de Granada, y al cabo se dice que el dicho Infante murió de enojos que de ella rescibió⁵⁰.

La hoja amorosa de servicios de la benefactora del monasterio de clarisas de Medina de Rioseco, donde ha profesado la hermana de Pinciano, era aún seguramente objeto de comentario activo entre las gentes y, en especial entre los cortesanos. Los estudiantes salmantinos se divierten con esta evocación –para nosotros ya entre líneas–, pues no sería extraño que la mentalidad pública identificara las libertades sexuales de doña Mencía con las de la infanta asesina del romance.

4. Conclusiones

En suma, Arce de Otálora tiene afinidad con los romances viejos y los pone en boca de sus interlocutores en un número de ocasiones muy estimable, lo que es indicio transparente del gusto y la popularidad del género entre las élites de la corte, universitarios incluidos. Por fechas, Arce está más cerca de Gil Vicente que de Lope.

Aunque la mayoría de sus fragmentos citados están incluidos en las principales recopilaciones de mediados de la centuria, pueden también hablarnos de versiones no registradas en cancioneros, romanceros y otras formas de difusión escrita. Hay que notar que algunos de los incipits y versos sueltos internos reflejan variantes claramente tradicionales, frente al canon impreso en pliegos sueltos y cancioneros («caballero esforzado», no «probado» para referirse a Durandarte; «No os tengo ninguna envidia, sino lástima y pesar» en *Conde Claros*, la fórmula de discurso de la «escura montaña»), o incluso sin huella conservada en esas colecciones («Buen compadre Gómez Arias, cuán mal consejo me distes»). Otras veces se integran con soltura en la propia frase (*Lanzarote*, *Moriana* y *Galván*, *Bernardo* y muy en especial la *Jura de santa Gadea*), lo que puede ocurrir también si se citan textualmente (*Quejas de doña Urraca*).

⁵⁰ Tomo la cita de Arteaga y Falguera (1940: I, 258n.).

Las citas y alusiones se distribuyen entre los dos personajes, pero el más aficionado es el civilista Pinciano, el más 'serio' de ellos, o al menos el que lleva la mayor carga argumentativa frente al canonista Palatino⁵¹, y ambos son desdoblamiento literario del Arce licenciado *in utroque*. Palatino es romancista en solitario en dos ocasiones (*Durandarte, Alarcos*) y Pinciano, también solo, en siete (*Durandarte envía su corazón a Belerma, Lanzarote, Gómez Arias, Conde Claros, Moriana y Galván, La Infantina*). Los dos juntos manejan y elaboran tres citas (*Durandarte, Bernardo, Jura de santa Gadea*). Esto ya es elocuente. Sus homólogos citadores dramáticos suelen ser graciosos o en cualquier caso criados de comedia. Es cierto que la figura del estudiante tiene ya una carga cómica y folklórica muy apreciable en el siglo XVI, pero ambos escolares también saben hablar muy en serio. Tampoco los temas ni las situaciones argumentativas son comparables. En estos *Coloquios* la cita romancística no cumple esa función de intermedio o interludio musical que acostumbraron adoptar en las obras dramáticas y que el mismo Arce practica en su prosa cuando entrevera otras composiciones poéticas. En varios momentos equipara su sustancia a la de la cita bíblica.

Los romances que introducen los dialogantes no necesariamente tienen que ver con el tema del que hablan o discuten, por lo que en la mayoría de los casos hay que contar con desplazamientos de significado que hacen cobrar nuevos sentidos tanto a la alusión o cita como al tema discutido. No son solo distracción o entretenimiento inocentes. Razón de más para discriminar no solo el juego avizor de interlocutores cómplices preparados para reconocerlos, sino, como en todo diálogo, distinguir a un lector latente que, en un ejercicio también de connivencia y como parte activa de la cadena tradicional de memoria y transmisión, identifica versos y disfruta haciéndolo. Tampoco son siempre citas cerradas sino que muestran variación, se renuevan textualmente aunque siempre son reconocibles en su mismo arquetipo, como ocurre en este corpus poético.

Las citas tienen propósito estilístico, desde luego, en muchos casos con el mismo uso retórico de un proverbio –brevedad, concentración, oscuridad, posibilidad de abstracción o universalización de la experiencia, etc.–, y adquieren valor fraseológico, más aún si derivan de una fórmula baladística tradicional. Como antes

⁵¹ En varios lugares se propone que Pinciano lleve la carga de la argumentación (p. e. Arce de Otálora, 1995: I, 41).

se dijo, el autor promete y declara un ideal de «estilo medio» que ni se exceda en tecnicismos ni caiga en la vulgaridad, y para eso el romancero es pintiparado. Le permite lograr esa «llana y *sabrosa* conversación» («Prólogo del autor...», Arce de Otálora, 1995: I, 4, énfasis mío) tan buscada. El trabajo genético de los manuscritos revela un pulimiento de los registros en busca de ese ideal de lenguaje literario⁵² al que convienen los romances tanto como las citas eruditas.

Pero no solo podemos valorarlas como muestra de gusto estilístico por la naturalidad o la *sprezzatura* quinientista, porque el resultado sería reductor. Sustentan parte de la sátira social del texto; sobre todo la crítica antinobiliaria, ya que Arce no los emplea, por ejemplo, en la jornada II, donde ambos pasan revista a los frailes. Igualmente sirven para desvelar debilidades del sistema académico, como el acceso a las cátedras o las ceremonias de doctoramiento, o para permitirse alguna sugerencia misógina burlona. Tampoco pueden juzgarse solo como norma estilística precisamente porque un tema épico como *Bernardo*, la *Jura de santa Gadea*, o *Quejas de doña Urraca*, uno de materia francesa (*Durandarte y Belerma*) o bretona (*Lanzarote*), o uno histórico (*Buen compadre Gómez Arias*) o novelesco (*Conde Claros*, *Sacrificios de amor* / *Galván y Moriana*, *Conde Alarcos*), enlazados a una nueva trama y argumento, pierden su sentido primigenio para adquirir otro nuevo aunque no dejan de recordar el original. Es decir, además de figura de comunión, guiño de complicidad y saber compartidos por una colectividad, el reconocimiento del hipotexto aumenta la intensidad de la identificación personaje-lector, transforma el sentido, generalmente en dirección satírica, cómica y festiva e introduce así la agudeza en el tejido literario. Desde el punto de vista dialéctico y retórico, sirven para inspirar razonamientos, suscitar chistes o sumar anécdotas, es decir, son una fuente riquísima para estudiar las técnicas literarias y argumentativas que emplean los dialoguistas del periodo y Arce en concreto. Todas ellas permiten ver la importancia del romancero tradicional para la creación de personajes y tramas del imaginario universal y de la literatura española, para reinterpretar emociones y hacerlas más complejas, también en los diálogos.

⁵² Ocasar (2008: 95).

Bibliografía

ADR: ARCHIVO DIGITAL DEL ROMANCERO, «Archivo Menéndez Pidal - Goyri» de la Fundación Ramón Menéndez Pidal, Madrid (en red), disponible en <<https://fundacionramonmenendezpidal.org/archivodigital/index.php/items/>>.

ALONSO VENERO, fray (1545), *Enchiridion de los tiempos. Co[m]puesto por el padre fray Alonso Venero de la orden de sancto Domingo de los predicadores. Agora nueuamente por el mismo auctor añadido y emendado en esta tercera edición*. Año de mil e quinientos y quarenta y cinco, Impresso en Salamanca por Juan de Junta, Año (M.D.XL.V.).

ARCE DE OTÁLORA, Juan de (1995), *Coloquios de Palatino y Pinciano*, ed. José Luis Ocasar Ariza, 2 vols., Madrid, Biblioteca Castro.

ARMISTEAD, Samuel y Joseph SILVERMAN (1979), «La niña de Gómez Arias en la tradición moderna», *Anuario de Letras*, vol. 17, 309-317.

ARTEAGA Y FALGUERA, Cristina (1940-1944), *La Casa del Infantado, cabeza de los Mendoza*, 2 vols., [Madrid], Duque del Infantado.

AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1967), «El cantar de *La niña de Gómez Arias*», *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 44, 43-48.

BENITO RUANO, Eloy (1998), *Gente del siglo xv*, Madrid, RAH.

CAMPO TEJEDOR, Alberto (2019), *Burla burlando. Las diversiones de los universitarios del siglo xvi*, Salamanca, Amarante.

CATALÁN, Diego (1952), «*Nunca viera jaboneros tan bien vender su jabón*. Romance histórico del rey don Pedro, del año 1357», *BRAE*, tomo 32, n.º 136, 233-245.

CATALÁN, Diego (1969), «Los jaboneros derrotan a don Juan de la Cerda (1357)», *Siete siglos de romancero (Historia y poesía)*, Madrid, Gredos, 57-81.

CATALÁN, Diego (1992), *La «Estoria de España» de Alfonso X: creación y evolución*, Madrid, Fundación Menéndez Pidal - Universidad Autónoma de Madrid.

CATALÁN, Diego (1998), «Hallazgo de una poesía marginada: el tema del corazón de Durandarte», en *Arte poética del romancero oral. Parte 2.ª. Memoria, invención, artificio*, Madrid, Siglo XXI - Fundación Menéndez Pidal, 1-34.

CATALÁN, Diego (1984), Jesús Antonio CID, Beatriz MARISCAL, Flor SALAZAR, Ana VALENCIANO y Sandra ROBERTSON, *Teoría general y metodología del Romancero Pan-hispánico. Catálogo General Descriptivo*, vol. 1 A, Madrid, Seminario Menéndez Pidal - Gredos.

- CHEVALIER, Maxime (1976), «De los cuentos tradicionales a la novela picaresca», *Studi Ispanici*, 1, 29-52, reelaborado en *Folklore y Literatura. El cuento oral en el Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1978, 120-127.
- CHEVALIER, Maxime (1997), «Arce de Otálora, lector y crítico de los Amadises», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, año 73, 351-357.
- CONDE, Juan Carlos (1997), «Una lanza por la existencia de una historiografía petrística sojuzgada: ecos y rastros en la historiografía del cuatrocientos castellano», en J. M. Lucía Megías (ed.), *Actas del VI Congreso internacional de la AHLM*, I, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 511-522.
- CORREARD, Nicolas (2012), «*Qui addit scientiam addit laborem* (Ecc. I, 18): la vanité de savoir dans la littérature série-comique de la Renaissance», *Études Épistémè*, n.º 22 (en red).
- CORREARD, Nicolas (2014), «Le dialogue *more academicorum* en Espagne au XVI^e siècle: Fernán Pérez de Oliva, Juan Arce de Otálora et Antonio de Torquemada», *Sképsis*, año 7, n.º 10, 108-127.
- DBE: DICCIONARIO BIOGRÁFICO ESPAÑOL (2018), Real Academia de la Historia (en red), disponible en <<https://dbe.rah.es/>>.
- DI STEFANO, Giuseppe (1968), «Marginalia sul Romanzero», en *Miscellanea di Studi Ispanici*, vol. 1, Pisa, Università di Pisa, 139-178.
- DI STEFANO, Giuseppe (1992), «El Romance del conde Alarcos en sus ediciones del siglo XVI», en *Hispanic Medieval Studies in Honor of Samuel G. Armistead*, Madison WI, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 110-129.
- DI STEFANO, Giuseppe (ed.) (1993), *Romancero*, Madrid, Taurus.
- DIALOGYCA BDDH, BIBLIOTECA DIGITAL DE DIÁLOGO HISPÁNICO (en red), Consolación Baranda Leturio, Ana Vian Herrero y Mercedes Fernández Valladares (dirs.), disponible en <<http://www.dialogycabddh.es>>.
- DUTTON, Brian (1982), con la colaboración de Stephen FLEMING, Jineen KROGSTAD, Francisco SANTOYO VÁZQUEZ y Joaquín GONZÁLEZ CUENCA, *Catálogo-índice de la poesía cancioneril del siglo XV*, Madison, Wisconsin, Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- ECHENIQUE ELIZONDO, María Teresa (2021), *Principios de fraseología histórica española*, Madrid, Instituto Universitario «Seminario Menéndez Pidal».
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO Y VALDÉS, Gonzalo (1851), *Historia general y natural de las Indias, Islas y Tierra-Firme del mar Océano, por el capitán Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés, primer cronista del Nuevo Mundo*, José Amador de los Ríos (ed.), Madrid, Imprenta de la Real Academia de la Historia, 127-130.

- FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes (2005), *La imprenta en Burgos (1501-1600)*, Madrid, Arco.
- FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes (2006), «Datos y noticias del pasado y del presente: *Repertorios y Enchiridiones de los tiempos* en la imprenta burgalesa del siglo XVI (a propósito de la *editio princeps* recuperada de Alonso de Venero)», en Sagrario López Poza (ed.), *Las noticias en los siglos de la imprenta manual. Homenaje a Mercedes Agulló, Henry Ettinghausen, María Cruz García de Enterría, Giuseppina Ledda, Augustin Redondo y José Simón*, La Coruña, Seminario Interdisciplinar para el Estudio de la Literatura Áurea Española - Sociedad de Cultura «Valle Inclán», 55-67.
- GÓMEZ, Jesús (1988), *El diálogo en el Renacimiento español*, Madrid, Cátedra, 144-147.
- GÓMEZ, Jesús (1992), «Las formas del relato breve en los *Coloquios de Palatino y Pinciano*», *Revista de Literatura*, tomo 54, n.º 107, 75-99.
- GÓMEZ, Jesús (1998), «Boccaccio y Otálora en los orígenes de la novela corta en España», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 46, n.º 1, 23-46.
- GÓMEZ, Jesús (2000), *El diálogo renacentista*, Madrid, Ediciones Laberinto, 146-153.
- GÓMEZ, Jesús (2001), «El marco interlocutivo de los relatos incluidos en el diálogo», *Criticón*, *Voces Áureas*, n.º 81-82, 247-269.
- GOYRI, María, «Colección de citas y alusiones a romances en la literatura española» (Archivo Menéndez Pidal - Goyri de la Fundación Ramón Menéndez Pidal).
- HERRERA, Antonio de (1804), «Discurso sobre las Historias e historiadores españoles», en *Discursos morales, políticos e históricos*, Madrid, Imprenta de Ruiz.
- INFANTES, Víctor (1981), «Un volumen viajero de impresos españoles del siglo XVI: Los pliegos góticos de J. J. de Bure», *Studi Ispanici*, n.º 6, 9-21.
- KISH, Kathleen (1977), «Los romances trovadorescos del *Cancionero sin año*», en Alan M. Gordon y Evelyn Rugg (dir.), *Actas del Sexto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado en Toronto del 22 al 26 de agosto de 1977*, Toronto, Department of Spanish and Portuguese, University of Toronto, 427-430.
- MADOZ, Pascual (1846), *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, tomo 5, Madrid, Imprenta del Diccionario geográfico-estadístico-histórico de D. Pascual Madoz.
- MADROÑAL, Abraham (2005), *De grado y de gracias. Vejámenes universitarios de los Siglos de Oro*, Madrid, CSIC.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1951), «Los romances de don Bueso», *De primitiva lírica española y antigua épica*, Madrid, Espasa-Calpe, 105-112 [1.ª ed., 1948].

- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1968), *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí)*, 2 vols., Madrid, Espasa-Calpe.
- MICHAËLIS DE VASCONCELOS, Carolina (1907-1908), *Estudos sobre o romanceiro peninsular. Romances velhos em Portugal*, Madrid, *Cultura Española*.
- MOYA GARCÍA, Cristina y Juan Luis CARRIAZO RUBIO (2013), «De nuevo sobre el romance *Mi compadre Gómez Arias*», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, vol. 31, 165-178.
- NISHIDA, Emma (2013), «Los romances viejos y nuevos en el Quijote de Alonso Fernández de Avellaneda (1614)», en Alain Bègue y Emma Herrán Alonso (eds.), *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la AISO (Poitiers, 11-15 de julio de 2011)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 579-585 (Anejos de *Criticón*, 19).
- NORTON, Frederic J. (1978), «*Durandarte* ("Durandarte Durandarte / buen cauallero prouado")», *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal 1501-1520*, Cambridge, Cambridge University Press.
- OCASAR ARIZA, José Luis (1992), «La tradición manuscrita de los *Coloquios de Palatino y Pinciano* de Juan de Arce de Otálora», *Criticón*, n.º 56, 81-85.
- OCASAR ARIZA, José Luis (1995), introducción a su edición de Juan de Arce de Otálora, *Coloquios de Palatino y Pinciano*, 2 vols., Madrid, Biblioteca Castro.
- OCASAR ARIZA, José Luis (1996), «Un humanista del siglo XVI: Juan de Arce de Otálora», en Francisco Rafael de Pascual et al. (coord.), *Humanismo y Císter. Actas del I Congreso Nacional de Humanistas Españoles*, León, Universidad, 379-387.
- OCASAR ARIZA, José Luis (2008), *La lucha invisible. Estudio genético-literario de los Coloquios de Palatino y Pinciano, de Juan Arce de Otálora*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- OCASAR ARIZA, José Luis (2010), «Arce de Otálora», en Pablo Jauralde (dir.), *Diccionario Filológico de Literatura Española. Siglo XVI*, Madrid, Castalia, 70-72.
- OCASAR ARIZA, José Luis (2019), «El fantasma de Pomponazzi. Un apunte sobre literatura y heterodoxia en el Renacimiento», en C. Baranda y J. L. Ocasar (eds.), *Duelos textuales en tiempos de reforma*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 101-117 (Anejos de *Criticón*, 23).
- O'CONNOR, Norine P. (1952), *Juan de Arce de Otálora: «Coloquios de Palatino y Pinciano»; an erasmian dialogue of the sixteenth century. A critical analysis of the unpublished manuscript*, Ph.D thesis, University of Texas at Austin.
- OSORIO PÉREZ, María José (2009), «Un escándalo en la corte: el divorcio del infante don Fernando de Granada y doña Mencía de la Vega», en *Sucesos curiosos en la Andalucía del Antiguo Régimen*, vol. 2, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla, 243-272.

PHBP: PAN-HISPANIC BALLAD PROJECT, Suzanne Petersen (dir.), Department of Spanish and Portuguese, University of Washington (en red), disponible en <<https://depts.washington.edu/hisprom/>>.

QUERO, Fabrice (2018), «Savoirs miscellanés et régime dialogique dans les *Coloquios de Palatino y Pinciano* de Juan de Arce de Otálora», *e-Spania*, n.º 29. <https://doi.org/10.4000/e-spania.27404>.

RELIT-ROM, Revisões literárias: a aplicação criativa de romances antigos (sécs. xv-xviii), Teresa Araújo (coord.), disponible en <<https://relitrom.pt/>>.

ROMANCERO (1999), Pedro Piñero (ed.), Madrid, Biblioteca Nueva.

ROMANCEROS DEL REY RODRIGO Y DE BERNARDO DEL CARPIO (1957), Rafael Lapesa, Diego Catalán, Álvaro Galmés y José Caso (eds.), Madrid, Seminario Menéndez Pidal - Gredos.

ROZELL, Ramón (1952), «The Song and Legend of Gómez Arias», *Hispanic Review*, vol. 20, n.º 2, 91-107.

SANTA CRUZ, Alonso de (1951), *Crónica de los Reyes Católicos, II. 1505-1516*, Juan de Mata Carriazo (ed.), Sevilla, Publicaciones de la Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla.

SNOW, Joseph (2001), «Historia de la recepción de *Celestina*: 1499-1822» y «Historia de la recepción de *Celestina*: II (1499-1600)», *Celestinesca*, n.º 25, 199-282.

VIAN HERRERO, Ana (1997), «La recuperación de un clásico: *Coloquios de Palatino y Pinciano* de Juan de Arce de Otálora, ed. José Luis Ocasar Ariza (Madrid: Turner-Biblioteca Castro, 1995), 2 vols., 1411 págs.», *Bulletin Hispanique*, tomo 99, n.º 2, 492-499.

**ROMANCEIRO E CÂNONE:
PERSPETIVAS**

Hacia una base de datos *online* de la colección de citas y alusiones a romances de María Goyri y Ramón Menéndez Pidal

Nicolás Asensio Jiménez

Instituto de Estudos de Literatura e Tradição, Universidade Nova de Lisboa

nasensiojimenez@fcsh.unl.pt

1. Introducción

En el Archivo del Romancero de la Fundación Ramón Menéndez Pidal de Madrid se custodia una colección de alrededor de 1500 referencias a romances en la literatura española de los siglos xv, xvi y xvii¹. Fue reunida principalmente por María Goyri a lo largo de toda una vida dedicada a la investigación filológica, aunque contó con la colaboración de Ramón Menéndez Pidal y la colección fue aumentada tras su muerte por los investigadores adscritos a la Fundación. De todas las obras sobre el romancero de esta filóloga española, su colección

¹ Este artículo es resultado del proyecto *The Golden Age of the Romancero: Echoes of Traditional Ballads in Medieval and Early Modern Spanish Literature (GOLDEN-Rom)* financiado por el programa de investigación e innovación Horizonte 2020 de la Unión Europea mediante el contrato Marie Skłodowska-Curie N.º 101029346. Quiero expresar mi deuda y mi profundo agradecimiento con Teresa Araújo por la cálida acogida del proyecto, su sabia y atenta supervisión y su generosa ayuda en todo momento. Agradezco también a la Fundación Ramón Menéndez Pidal el privilegio de haber podido trabajar con sus fondos.

de citas y alusiones es, sin duda, la más ambiciosa y de mayor alcance, aunque, curiosamente, nunca la consideró como un trabajo destinado a publicación ni mucho menos la juzgó acabada. El proyecto GOLDEN-Rom –acrónimo de *The Golden Age of the Romancero: Echoes of Traditional Ballads in Medieval and Early Modern Spanish Literature* ('La edad de oro del Romancero: ecos de baladas tradicionales en la literatura española medieval y moderna')–, se desarrolla en el Instituto de Estudos de Literatura e Tradição de la Universidade Nova de Lisboa y tiene como objetivo recuperar, editar y catalogar esta colección mediante una base de datos *online* para que pueda ser consultada por los investigadores interesados en el romancero y la literatura española de la Edad Media y el Siglo de Oro. En el presente artículo se dará a conocer este valioso inventario, ahondando en su historia y sus características materiales, y al mismo tiempo se presentarán los actuales trabajos de recuperación, incidiendo especialmente en la metodología.

2. La alusión a romances en los siglos xv, xvi y xvii

Durante los siglos xv, xvi y xvii la literatura española se vio salpicada con extraordinaria frecuencia por citas y alusiones a romances. En prácticamente todos los géneros literarios, desde el teatro hasta el diálogo, la poesía burlesca o la narrativa breve, pasando por diccionarios y libros de gramática, estética y retórica, se intercalaban versos de romances o referencias a sus personajes e historias. Es una prueba más de la inmensa popularidad del romancero en aquella época, que circulaba en todos los estratos de la sociedad mediante la tradición oral y a través de los numerosos pliegos sueltos, cancioneros y romanceros que se imprimían. Los personajes e historias del romancero constituían un imaginario común para gran parte de la sociedad y no es extraño, por tanto, que los escritores del momento quisieran aprovecharse de este éxito para establecer un referente compartido con su público.

Quizá sea ilustrativo poner algunos ejemplos para poder entender mejor cómo funcionan estas referencias. El *Quijote* está lleno de ecos del romancero; es un tema, de hecho, largamente estudiado desde al menos el siglo xix hasta nuestros días –véanse las más recientes publicaciones de Magdalena Altamirano (2020), Gloria Chicote (2020) y Paloma Díaz-Mas (2020)–. En el capítulo 9 de la segunda parte, cuando don Quijote y Sancho están cerca del pueblo

del Toboso para conocer a Dulcinea, vieron venir a «un labrador cantando aquel romance que dicen: “Mala la hubistes, franceses, / en esa de Roncesvalles”» (Cervantes, 1998: 698). Son los primeros versos de *El cautiverio de Guaranos* (IGR: 0023), los cuales describen la legendaria emboscada que sufrieron las tropas de Carlomagno al atravesar los Pirineos en el siglo VIII. Don Quijote interpreta estos versos como un presagio de que algo malo va a suceder, un desastre comparable al de los franceses en Roncesvalles. Concretamente, dice: «Que me maten, Sancho [...], si nos ha de suceder cosa buena esta noche. ¿No oyes lo que viene cantando ese villano?» (Cervantes, 1998: 698). También hay otros ejemplos curiosos de referencias que parecen haber ocurrido en la vida real y quedaron registradas en las crónicas historiográficas. Cuenta Diego Fernández de Palencia en su *Historia del Perú* que Francisco de Carvajal estaba muy enfermo, a punto de morir en las tierras recién conquistadas del Nuevo Mundo y cuando recibió la visita del confesor, le pidió burlonamente que en vez de rezar le cantara los conocidos romances de Gaiferos y del Marqués de Mantua (Carvajal, 1571: f. 101^v).

El estudio de los ecos de romances es importante por varios motivos. En primer lugar, permiten comprobar hasta qué punto la literatura española de la tardía Edad Media y del Siglo de Oro fue influenciada por el romancero. En segundo lugar, podemos conocer cuáles fueron los romances y los versos más populares. En tercer lugar, estos ecos permiten descubrir variantes y versiones de romances diferentes a las conservadas por cancioneros manuscritos e impresos de los siglos XV, XVI y XVII, pues a menudo las citas y alusiones son los únicos testimonios de romances que se cantaron pero que nunca se registraron por escrito de forma completa –hay que tener en cuenta que en gran parte de los casos estamos hablando de una literatura oral, que solo queda por escrita cuando una persona, ya sea un editor, un impresor o un escritor, decide, por cualquier motivo, registrar el romance–. En cuarto lugar, podemos descubrir el origen de varios dichos y refranes, pues a menudo los versos romancísticos más populares, de tan repetidos, acabaron convirtiéndose en paremias –también parece haber ocurrido el camino inverso, siendo insertadas paremias dentro de romances, como el popular verso de *Durandarte envía su corazón a Belerma* (IGR: 0042) «Ojos que nos vieron ir», fórmula ya documentada desde, el siglo XIV (Asensio Jiménez, 2023)–; de hecho, en el libro *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* de Gonzalo de Correas de 1627, que es la mayor compilación de paremias de la época, se registran cientos de versos de romances.

3. El precedente: *Estudos sobre o romanceiro peninsular*

Estudos sobre o romanceiro peninsular. *Romances velhos em Portugal* puede considerarse el primer catálogo de referencias a romances en la literatura. En esta obra publicada entre 1907 y 1909 en la *Revista de Cultura Española*, Carolina Michaëlis de Vasconcelos recopiló, contextualizó y analizó alrededor de 300 citas y alusiones romancísticas en obras de escritores portugueses de los siglos XV, XVI y XVII.

El estudio se abre con una dedicatoria «aos futuros e definitivos apuradores do Romanceiro Geral Hispano-Português: Ramón Menéndez Pidal, María Goyri de Menéndez Pidal e José Leite de Vasconcellos» (Vasconcelos, 1907-1909: [III]). No es una dedicatoria baladí, ya que este trabajo debe parte de su origen a Menéndez Pidal. El filólogo español había leído la contribución sobre la historia de la literatura portuguesa de Carolina Michaëlis y Teófilo Braga en la enciclopedia *Grundriss der romanischen Philologie* de Gustav Gröbe de 1897, donde la investigadora afirmaba haber recopilado más de 60 referencias a romances en la literatura del Portugal medieval, renacentista y barroco. Seguidamente, animó a Michaëlis a recuperar y ampliar el trabajo, ofreciéndole la *Revista de Cultura Española* para su publicación.

En líneas generales, los *Estudos sobre o romanceiro peninsular* de Carolina Michaëlis supusieron un verdadero hito en el campo de investigación del romancero. No se puede decir que inauguró una línea de investigación, porque, como bien ha señalado Teresa Araújo (2005), previamente Almeida Garrett, Ferdinand Wolf, Wilhelm Storck y, sobre todo, Teófilo Braga habían recopilado citas y alusiones de romances en la literatura. Sin embargo, sí podemos decir que la trabajó con la atención, profundidad y rigor que merece realizando el primer estudio monográfico sobre el tema y ayudando a consolidar esta línea de investigación que ha dado numerosos frutos.

A nivel teórico, la obra de Michaëlis ha sido revisada por Giuseppe Di Stefano (1982) y Teresa Araújo (2014), quienes discutieron algunas conclusiones y, sobre todo, ahondaron en la función de las alusiones a romances en la literatura portuguesa. En cuanto al corpus de referencias romancísticas identificadas por la filóloga alemana-portuguesa, este se ha visto ampliado y actualizado sustancialmente gracias al proyecto RELIT-Rom –acrónimo de *Revisões literárias: a aplicação criativa de romances antigos (sécs. XV-XVIII)*–, dirigido por Teresa Araújo

en el Instituto de Estudos de Literatura e Tradição de la Universidade Nova de Lisboa. Este proyecto ha diseñado una completa base de datos en la dirección <https://relitrom.pt> que constituye una herramienta fundamental para los estudios sobre el romancero. A través de aproximadamente cuarenta campos de metadatos, se cataloga cada una de las referencias romancísticas de la literatura portuguesa identificadas por Michaëlis y estudiosos posteriores, permitiendo, a su vez, búsquedas relacionales. Supone, por tanto, la recuperación, ampliación y actualización de los *Estudos sobre o romanceiro peninsular. Romances velhos em Portugal* a la filología del siglo XXI más de cien años después de su publicación aprovechando las ventajas que ofrecen las humanidades digitales. Este proyecto no solo ha sido, como enseguida se detallará, la fuente de inspiración para la recuperación, edición y catalogación de la colección de citas y alusiones a romances de María Goyri y Ramón Menéndez Pidal, sino también el modelo a seguir en cuanto a la metodología.

4. El catálogo de María Goyri y Ramón Menéndez Pidal

Como Carolina Michaëlis de Vasconcelos, María Goyri también supo apreciar el valor de las citas y alusiones para el estudio del romancero. A lo largo de toda una vida dedicada a la investigación, con la colaboración de Ramón Menéndez Pidal, fue inventariando en el Archivo del Romancero cada referencia que encontraba en la literatura española a través de sus numerosas lecturas. Llegó a acumular miles de citas y alusiones romancísticas. En palabras de Jesús Antonio Cid (2017: 54):

Se cifran en muchos miles las notas que María Goyri acopió recogiendo toda cita, alusión o utilización del Romancero en crónicas, obras teatrales, novelas antiguas y modernas, poemas y hasta hojas de calendario que encontraba en sus lecturas, y que probaban que el Romancero seguía siendo una poesía de uso, y no sólo para eruditos.

La cifra exacta no está clara todavía. Esto se debe principalmente a dos motivos. El primero es porque aún quedan dos importantes secciones del Archivo del Romancero por catalogar y digitalizar: la sección dedicada a los «Romances de tema folklórico», donde caben romances sobre aventuras amorosas, amor fiel,

malcasadas, esposas desdichadas, adúlteras, mujeres vengadoras, cautivos y presos, y la sección dedicada a los «Romances religiosos», principalmente con escenas del Nuevo Testamento y vidas y milagros de santos. En ambas secciones, a las que no se ha tenido acceso antes de realizar este artículo, puede haber presumiblemente más referencias romancísticas. El segundo motivo es que para poder realizar el presente proyecto en el plazo estipulado ha sido necesario acotar unos límites: concretamente se ha establecido un límite temporal en el año 1700 y un límite lingüístico en textos escritos en español. Sin embargo, María Goyri llegó a identificar cientos de citas y alusiones en los siglos XVIII, XIX y XX e incluso registró decenas de referencias en otras literaturas, principalmente la francesa, la inglesa y la latina. Así pues, el corpus manejado para este proyecto ha resultado ser de 1468 referencias romancísticas.

Curiosamente, como ya se ha adelantado, la colección de citas y alusiones a romances es uno de los pocos trabajos en los que se puede afirmar que fue obra de María Goyri con la colaboración de Ramón Menéndez Pidal y no al revés, como sucede con parte de los estudios romancísticos del filólogo español, que en numerosas ocasiones toman como punto de partida materiales reunidos por Goyri o bien contaron con su ayuda para su elaboración y corrección. Si hacemos un recuento de los documentos que conforman la colección teniendo en cuenta la letra, podemos observar que el 60% de las identificaciones corresponden a María Goyri, frente a un 19% de Menéndez Pidal, un 16% de personal posterior de la Fundación y un 4% de identificaciones que deben atribuirse en conjunto a ambos filólogos, puesto que proceden de documentos repetidos con la letra de ambos.

El inventario está compuesto por fichas de pequeño formato, de un cuarto de folio aproximadamente, escritas, por lo general, a mano. En la imagen inferior se puede observar un ejemplo. En primer lugar, se suele transcribir el fragmento literario que contiene la cita o alusión. En este caso, el parlamento de un personaje de una obra de teatro llamado Beltrán que pregunta: «¿No dice un romance antiguo / por mayo era por mayo, / cuando los grandes calores, / cuando los enamorados / a sus damas llevan flores?» En segundo lugar, suele aparecer la fuente, en este caso la comedia *Las paredes oyen* de Juan Ruiz de Alarcón, concretamente el folio 64v y la columna B de la edición de 1628. En tercer lugar, se añaden anotaciones propias, en este caso reconociendo que se trata de un «Fragmento del Romance del Prisionero».

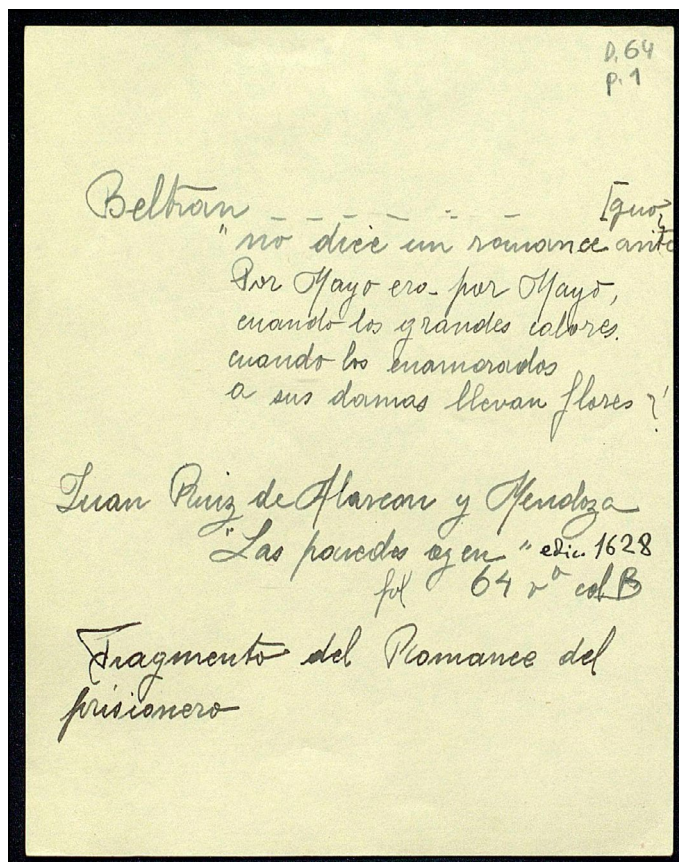


FIGURA 1. Cita romancística inventariada por María Goyri.
Documento F000-004-0026 del Archivo del Romancero. FRMP.

No todas las fichas son así de claras. Hay algunas que son auténticos *collages*, en las que se registran varias citas o alusiones al mismo tiempo con mucho menos nivel de detenimiento y se suelen acompañar frecuentemente de observaciones de diversa índole sobre el romance, como anotaciones sobre sus testimonios antiguos o sus versiones en la tradición oral moderna. Más abajo se puede ver otro ejemplo. En este caso se trata de una ficha compuesta por cuatro papeletas, al parecer de diferentes blocs de notas –uno con rayas, otro con cuadrículas, otro de color blanco y otro más amarillento–, escritas conjuntamente por María Goyri y Ramón Menéndez Pidal. Este último es responsable de las del lado derecho y ella de las de la izquierda –con un estilo de letra, cabe señalar, más redonda que el ejemplo anterior, pues la cursiva, como era habitual en la época, la utilizaba sobre todo

en cartas y documentos en limpio—, aunque él interfiere para hacer un apunte en el segundo párrafo de la papeleta inferior izquierda. La ficha registra varias citas de *El cautiverio de Guarinos* en el *Quijote*, el *Vocabulario de refranes* de Correas, los *Disparates* de Gabriel de Sarabia y en dos poemas de Quevedo, junto a observaciones sobre un pliego suelto y su tradición oral moderna. A diferencia del ejemplo anterior, por lo general no se transcribe el contexto literario completo, solo el verso, y, salvo una excepción, se da la referencia a la edición moderna que tenían a mano —por ejemplo, la Biblioteca de Autores Españoles— y no a la fuente original.

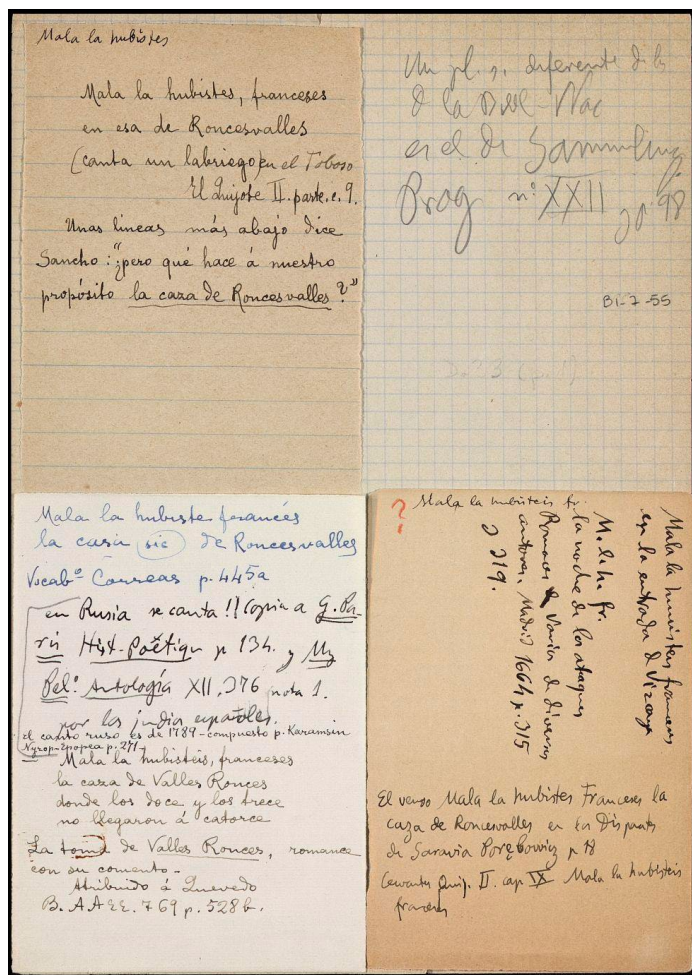


FIGURA 2. Citas romancísticas identificadas por Goyri y Menéndez Pidal.
Documento B001-007-0055. FRMP.

Examinando estas dos imágenes queda patente que el inventario de referencias a romances en la literatura española de María Goyri y Ramón Menéndez Pidal no parece haber sido concebido como una obra monográfica destinada a la publicación, sino como una herramienta de trabajo que formase parte del Archivo del Romancero. Este Archivo, que hoy recibe el nombre de «Menéndez Pidal - Goyri», reúne decenas de miles de documentos relacionados con el romancero. Fue la obra de investigación de mayor envergadura del matrimonio de filólogos, a la que dedicaron buena parte de su vida y cuya clasificación, ordenación y catalogación inicial se debe, de hecho, a María Goyri².

El Archivo está estructurado en grandes secciones en torno a los principales grupos de romances: romances épicos e históricos de referente hispánico, romances carolingios, romances ariostescos, artúricos y amadisiacos, romances bíblicos, romances clásicos, romances trovadorescos, romances caballerescos, romances de tema folklórico, romances religiosos, romancero vulgar... A su vez, estas secciones se dividen en colecciones temáticas; por ejemplo, dentro de la gran sección de romances épicos hispánicos, están los romances del Cid, infantes de Lara, Fernán González o Bernardo del Carpio. Finalmente, estas colecciones temáticas se estructuran mediante carpetas dedicadas a cada uno de los romances que las integran.

Los documentos de las diferentes carpetas suelen estar ordenados de la siguiente manera. En primer lugar, se presentan las versiones antiguas del romance, generalmente mediante fotocopias, reproducciones en negativo o recortes de facsímiles de los testimonios de manuscritos, pliegos sueltos, cancioneros y romanceros. En segundo lugar, aparecen las adaptaciones y contrafacturas, también mediante reproducciones de sus testimonios. En tercer lugar, se presentan las citas y alusiones mediante las fichas de pequeño formato escritas, en su mayoría, a mano que acabamos de examinar. En cuarto lugar, aparecen los textos de la tradición oral de los siglos XIX, XX y XXI, mediante los manuscritos originales de las encuestas, las transcripciones a máquina de las grabaciones realizadas por el Seminario Menéndez Pidal o fotocopias de libros y artículos donde se editan versiones modernas de romances.

² Para la historia del Archivo del Romancero, remito a Catalán (2001). Para conocer las diferentes ordenaciones del Archivo a lo largo del tiempo, véase Gómez Sánchez-Ferrer (2018: 124-127).

Esta estructuración sugiere que María Goyri y Ramón Menéndez Pidal veían el estudio de la influencia del romancero en la literatura como parte de un trabajo de investigación mucho mayor, que analizaría la vida de cada romance desde sus orígenes y sus primitivos testimonios hasta su pervivencia en la tradición oral más reciente. Es una perspectiva totalizadora que queda patente en los grandes trabajos sobre la materia, como los dos volúmenes del *Romancero hispánico. Teoría e historia* (Menéndez Pidal, 1953), donde se realiza una síntesis de los orígenes y evolución de este género de la literatura tradicional a lo largo de casi siete siglos de historia; o, especialmente, los dos primeros volúmenes de la colección *Romancero Tradicional de las Lenguas Hispánicas*, dedicados al Rey Rodrigo, Bernardo del Carpio, los Condes de Castilla y los Infantes de Lara (Menéndez Pidal, 1957 y 1963), donde se tenía como objetivo editar y estudiar cada una de las manifestaciones de un romance, desde sus más tempranos testimonios manuscritos e impresos hasta todas las versiones recopiladas en la tradición oral moderna de los siglos XIX y XX, pasando, por supuesto, por las reescrituras, glosas, parodias, citas y alusiones que se pueden encontrar en la literatura de los siglos XV, XVI y XVII.

En este sentido, la colección de miles de referencias a romances en la literatura española que llevó a cabo, principalmente, María Goyri parece ser una recopilación sistemática de datos sobre la que se sustentarían estudios y ediciones sobre el romancero. Así lo desvela en una carta a Rodríguez-Moñino el 10 de julio de 1949, en la que no solo relata su forma de trabajar, sino que también expresa la concepción que tenía de su propia labor filológica:

Es verdad que yo he trabajado toda mi larga vida, pero mis trabajos han sido un mero acarreo de materiales desde las canteras al pie del suntuoso edificio de construcción. ¿Quién se acuerda ante el monasterio del Escorial de los picapedreros que tallaron los sillares? De mi obra personal he publicado muy poco. Siempre me parecen las fichas más interesantes que mi estudio. Y con ellas gozo (Goyri, 10/07/1949)³.

³ Agradezco a Sara Catalán haberme dado a conocer esta carta.

5. El proyecto GOLDEN-Rom

A pesar de que el inventario que con tanto trabajo preparó María Goyri a lo largo de su vida no fuera concebido como una obra monográfica destinada a la publicación, lo cierto es que tiene todos los ingredientes para poder llevarse a cabo. Sus documentos, ciertamente, están dispersos en el Archivo del Romancero, pero se trata de una colección con unidad temática, lo suficientemente amplia y lo suficientemente avanzada como para considerarla una obra en sí misma. Su interés científico es indudable, pues constituye un conjunto de datos valiosísimo para las investigaciones sobre el desarrollo del romancero en la Edad Media y la temprana modernidad y la influencia que este género de la literatura tradicional ejerció en la cultura hispánica. Se podría afirmar que prácticamente resulta una necesidad recuperar, ampliar, actualizar y publicar esta obra.

Con esta idea en mente nace el proyecto GOLDEN-Rom. Como ya se ha dicho, se trata de un proyecto del Instituto de Estudos de Literatura e Tradição de la Universidade Nova de Lisboa, financiado por la Comisión Europea a través del programa Horizonte 2020 de contratos postdoctorales Marie Skłodowska-Curie. El investigador responsable es Nicolás Asensio Jiménez y cuenta con la supervisión científica de Teresa Araújo, coordinadora del proyecto RELIT-Rom. Como se puede apreciar por la semejanza de los acrónimos, GOLDEN-Rom toma como modelo el trabajo realizado por el proyecto RELIT-Rom con el inventario de referencias romancísticas en la literatura portuguesa de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, aplicando la misma metodología para la catalogación, edición y el estudio de la colección de citas y alusiones en la literatura española de María Goyri.

El objetivo general del proyecto es realizar un estudio del fenómeno de la alusión a romances en la literatura española de los siglos XV, XVI y XVII a través del inventario de María Goyri. Este objetivo se desglosa en tres objetivos específicos. El primero es catalogar y editar en una base de datos digital el inventario de referencias a romances de María Goyri. El segundo es realizar un estudio estadístico del fenómeno de la alusión a romances en la literatura española de la tardía Edad Media y la temprana modernidad. El tercer objetivo es realizar un estudio contrastivo sobre la alusión a romances en las literaturas española y portuguesa, para comprobar si existen diferencias entre ambas.

Para la labor principal del proyecto, que es la catalogación, edición y actualización del inventario de María Goyri se emplea la siguiente metodología. A partir de las fichas del Archivo del Romancero, se cataloga cada referencia romancística en la literatura de los siglos XV, XVI y XVII mediante una treintena de campos de información. Para ello se utiliza como herramienta base la aplicación Excel por su versatilidad en cuanto a la estructuración de la información en tablas relacionales y sus facilidades de uso en el día a día. Sin embargo, para la presentación del catálogo a la comunidad científica, se migra la información a una base de datos digital estructurada en torno a los mismos campos de metadatos, que está disponible en línea, aunque todavía en pruebas, en la dirección: <https://goldenrom.eu>. Los campos siguen muy de cerca los establecidos en la base de datos del proyecto RELIT-Rom para el corpus de referencias de Carolina Michaëlis, aunque algunos se han eliminado, otros se han reformulado y se han añadido unos pocos nuevos. Concretamente, los campos son los siguientes:

1. Código
2. Categoría
3. IGR + Título
4. Cita o alusión (edición diplomática)
5. Contexto (edición diplomática)
6. Cita o alusión (edición moderna)
7. Contexto (edición moderna)
8. Autor
9. Año de nacimiento
10. Año de fallecimiento
11. Siglo de actividad
12. ¿Identificado o atribuido?
13. Género literario
14. Título de la obra
15. Título del capítulo o poema
16. Incipit del capítulo o poema
17. Fuente original
18. Fuente secundaria
19. Digitalización de la fuente original
20. ¿Se reelabora el verso?
21. ¿Tiene sentido paródico o anagógico?
22. Verso del romance de procedencia

23. Posición del verso en el romance de procedencia
24. Íncipit del romance de procedencia
25. Citas en la literatura portuguesa
26. Tradición oral moderna
27. Autoría de la identificación
28. Referencia de la identificación
29. Responsable de la ficha
30. Fecha de publicación
31. DOI
32. Imágenes

De este modo, respecto a los datos del romance, se registra la categoría a la que pertenece –épicos e históricos de referente hispánico, carolingios, ariostecos, artúricos, amadisiacos, bíblicos, clásicos, trovadorescos, caballerescos–, el título y el número del Índice General del Romancero, el íncipit o los íncipits de las versiones antiguas y se detalla si tiene pervivencia en la tradición oral, consignando los enlaces a las principales colecciones digitales de versiones modernas. Respecto a la cita o alusión, se realiza la transcripción diplomática del fragmento literario y la referencia desde el original, se proporciona el texto según las ediciones modernas, se señala si se reelabora el verso y si tiene un sentido paródico, se detalla el verso del romance de procedencia, su posición y si tiene citas también en la literatura portuguesa, proporcionando el enlace a la base de datos RELIT-Rom. Sobre la autoría de la obra literaria, se señala el nombre y apellidos del escritor, se consigna si la autoría está identificada o es una atribución y se detallan los años de nacimiento y defunción y el siglo o los siglos en los que se desarrolló su actividad. Respecto a la obra, se consigna el género literario, el título general, el título y el íncipit del capítulo, poema o acto –según sea prosa, poesía o teatro–, se incluyen todos los datos de la fuente original y la fuente secundaria y se proporcionan, siempre que sea posible, el enlace a la digitalización y las imágenes. Finalmente, como datos generales, se asigna un número identificador, se registra la autoría de la identificación –es decir, si fue María Goyri, Ramón Menéndez Pidal o personal de la Fundación–, se consigna la signature del Archivo del Romancero, se especifica la persona responsable de la ficha y se atribuye un DOI.

Para la catalogación de cada uno de los registros se trabaja con las fuentes originales a través de la consulta digital o presencial en las bibliotecas y archivos que las custodian. Esto es especialmente relevante a la hora de realizar la transcripción

diplomática del fragmento y de la alusión de romance, además de para consignar el título, el capítulo o poema y el incipit de la obra literaria bajo el mismo criterio filológico. La mayor parte de consultas pueden realizarse mediante los repositorios digitales de estas instituciones, como la *Biblioteca Digital Hispánica* (Biblioteca Nacional de España), *Gallica* (Biblioteca Nacional de Francia), *Digital Vatican Library*, Biblioteca Digital de la Österreichische Nationalbibliothek, *Real Biblioteca Digital*, *Biblioteca Digital de la Real Academia de la Historia*, *Colección Digital Complutense* (Universidad Complutense de Madrid), Repositorio Documental de la Universidad de Valladolid, Biblioteca de la Universidad de Oviedo, entre otros muchos ejemplos. En estos repositorios se encuentra gran parte de los documentos digitalizados y catalogados, los cuales, en muchos casos, además, tienen una licencia de acceso abierto que permite su distribución libre y gratuita. Esto resulta muy beneficioso para incorporar las imágenes a la base de datos, facilitando que la persona que consulte el registro pueda contemplar al mismo tiempo tres niveles de lectura filológica: la reproducción digital, su transcripción diplomática y la edición crítica del fragmento literario. En los casos en los que los documentos no están accesibles en línea se solicita reproducción digital o se realiza la consulta directa en la sede de la institución.

Igualmente, para la actualización y ampliación de información es necesaria la consulta de fuentes secundarias. En concreto, para la edición moderna de los fragmentos literarios se recurre a los textos críticos almacenados en Cervantes Virtual, Google Books, Archive.org, Biblioteca Digital Artelope/EMOTHE, entre otros ejemplos; pero, cuando en estos repositorios no hay un documento satisfactorio, se opta por la consulta de ediciones de referencia en bibliotecas. Priorizar las ediciones de acceso libre en internet sobre las ediciones que no están disponibles en formato digital –algunas de ellas más recientes y de mayor calidad– es una medida necesaria para agilizar la catalogación y edición del corpus dada la ingente cantidad de datos que se maneja. En cualquier caso, siempre se indican, como es natural, los datos completos de la fuente secundaria y, siempre que esté disponible en alguno de los portales anteriormente mencionados, se proporciona la dirección electrónica. Para la inclusión de información relativa a la tradición oral moderna, se acude a los corpus de versiones almacenados en el Archivo Digital del Romancero de la Fundación Ramón Menéndez Pidal, Pan-Hispanic Ballad Project, y Romanceiro.pt, incluyendo los enlaces a estas páginas web.

La aplicación digital se ha diseñado mediante el sistema ASP.Net Core 6 C# con una base de datos SQLServer. Esta base de datos se estructura en torno a los 32 campos

de metadatos ya definidos y se han programado dos motores de búsqueda: uno general por palabras clave y otro específico en cinco campos de título, autor, época, género literario. Tras la migración automatizada de la información desde el archivo Excel a la base de datos en línea, se está llevando a cabo en estos momentos una fase de revisión y corrección de errores. Asimismo, el sitio web se ha estructurado en cuatro secciones: 1) Programa, en el que se detallan los objetivos y la metodología del proyecto, 2) Catálogo, en el que se contienen los registros y las herramientas de búsqueda, 3) Equipo, en el que se ofrece información sobre las personas implicadas en el proyecto, y 4) Contacto, en el que hay un formulario para enviar mensajes a los miembros del proyecto.

A partir de la información registrada en esta base de datos, se han llevado a cabo dos estudios críticos, recientemente publicados en revistas de investigación filológica. El primero de ellos es un estudio general sobre el fenómeno de la alusión a romances en la literatura española de los siglos XV, XVI y XVII, teniendo en cuenta por primera vez un corpus de 1468 referencias. Mediante análisis estadístico, se han comprobado cuáles fueron los romances y los versos más populares, qué autores recurrieron más al romancero, en qué géneros literarios hay mayor presencia de romances, si se suelen reformular, si se utilizan como parodia o con propósitos serios, entre otros factores (Asensio Jiménez y Araújo, 2024). El segundo estudio consiste en un análisis comparativo del fenómeno de la alusión a romances entre España y Portugal mediante un análisis de caso, contrastando las colecciones de Carolina Michaëlis y María Goyri, con el objetivo de constatar si existen diferencias entre ambas literaturas (Asensio Jiménez, 2024).

Aunque, como ya se ha señalado, ahora mismo la página web se encuentra en pruebas, el catálogo ya está disponible para consulta libre y gratuita con una licencia «Creative Commons Atribución No-Comercial 4.0»⁴. La publicación de la colección de citas y alusiones a romances de María Goyri y Ramón Menéndez Pidal mediante una base de datos *online* puede contribuir a llenar un vacío existente desde hace tiempo en el estudio de la literatura española. A diferencia de la literatura portuguesa, que cuenta con el catálogo de Michaëlis publicado desde hace más de cien años y con las importantes ampliaciones del proyecto RELIT-Rom, los investigadores

⁴ Para conocer los detalles de esta licencia, véase: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.es>.

no tenían acceso a un inventario sistemático de las citas y alusiones de romances en la literatura española de los siglos xv, xvi y xvii. Con el corpus de alrededor de 1500 referencias romancísticas disponible para consulta, se puede ahondar con mayor profundidad en el fenómeno de la alusión a los romances en la Baja Edad Media y la temprana modernidad y en la influencia del romancero en la literatura hispánica. Los datos pueden servir de apoyo para un amplio abanico de estudios, desde temas específicos como el uso de romances por parte de un autor u obra determinada o los ecos de un romance concreto en la literatura de la Edad Media y el Siglo de Oro, hasta cuestiones más amplias como la edición de textos a través de testimonios indirectos, el análisis del origen y la evolución de diversos refranes que originalmente fueron romances o la relación entre el romancero y la música a través de los textos cantados en obras literarias. Quizá incluso los datos disponibles puedan resultar de utilidad para investigaciones más allá de la filología, como pueden ser la musicología, la historia, la antropología o el folclore.

Finalmente, cabe señalar que a raíz de la conmemoración del 150 aniversario de María Goyri en 2023, la publicación de su colección de citas y alusiones de romances puede ser una contribución al merecido homenaje que se le ha tributado a esta investigadora desde la Fundación Ramón Menéndez Pidal e instituciones colaboradoras. Tanto la obra que llegó a publicar en vida, como su discreto trabajo de recopilación, clasificación y estudio de los materiales del Archivo del Romancero, supusieron un avance indiscutible para la filología española y muy especialmente para los estudios romancísticos. Sin embargo, tal y como confesó Jimena Menéndez Pidal en una entrevista que le hizo Carmen Vázquez-Vigo (1960: 61) en la revista *Blanco y Negro*, por rigor extremo y perfeccionismo –y no habría que olvidar, tampoco, la merma en su dedicación investigadora que pudo haber supuesto asumir el trabajo doméstico y familiar en una sociedad no igualitaria–, María Goyri dejó sin acabar y sin publicar gran parte de sus trabajos:

–¿Publicó muchos libros doña María a raíz de sus investigaciones?

–Menos de los que podía haber publicado. Tenía tal preocupación por lograr obras realmente acabadas que nunca las juzgaba a punto de darlas a la imprenta (Vázquez-Vigo, 1960: 91).

Una manera de contribuir a este merecido homenaje es, precisamente, recuperar proyectos que no pudo terminar, ampliarlos, actualizarlos y perfeccionarlos para, por fin, hacerlos públicos.

Bibliografía

- ALTAMIRANO, Magdalena (2020), *Cervantes y Avellaneda. La poesía interpolada: el romancero*, Madrid - Frankfurt, Iberoamericana - Vervuert.
- ARAÚJO, Teresa (2005), «Um esboço dos *Romances velhos em Portugal*», en Rafael Alemany, Josep Lluís Martos y Josep Miquel Manzanaro (eds.), *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 283-293.
- ARAÚJO, Teresa (2014), «A alusão a romances nas letras portuguesas dos séculos XV-XVII», *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, vol. 190, n.º 766, 1-11.
- ARAÚJO, Teresa (coord.) (2019-), *RELIT-Rom - Projeto Revisões literárias: a aplicação criativa de romances antigos (sécs. XV-XVIII)*, disponible en <https://relitrom.pt/> [consultado en 24/10/2023].
- ASENSIO JIMÉNEZ, Nicolás (2023), «“Ojos que nos vieron ir”: Los romances de Durandarte, Belerma y Montesinos en el Siglo de Oro», *Abenámar. Cuadernos de la Fundación Ramón Menéndez Pidal*, n.º 6, 94-107.
- ASENSIO JIMÉNEZ, Nicolás (2024), «Ecos de romances en las literaturas española y portuguesa (siglos XVI-XVII): el caso de *El cautiverio de Guarinos*», *Boletín de la Real Academia Española*, tomo 104, n.º 329, 29-69.
- ASENSIO JIMÉNEZ, Nicolás y Teresa ARAÚJO (2024), «La alusión a romances en la literatura española (siglos XV-XVII)», *Revista de Filología Española*, vol. 104, n.º 1, 1339.
- ASENSIO JIMÉNEZ, Nicolás y Teresa ARAÚJO (coords.) (2023-), *GOLDEN-Rom - The Golden Age of the Romancero: Echoes of Traditional Ballads in Medieval and Early Modern Spanish Literature*, disponible en <https://goldenrom.eu> [consultado en 19/05/2024].
- CATALÁN, Diego (2001), *El Archivo del Romancero: patrimonio de la humanidad historia documentada de un siglo de historia*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal - Seminario Menéndez Pidal.
- CERVANTES, Miguel de (1998), *Don Quijote de La Mancha*, edición del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico, con la colaboración de Joaquín Forradellas, estudio preliminar de Fernando Lázaro Carreter, 2 vols., Barcelona, Instituto Cervantes - Crítica.
- CHICOTE, Gloria (2020), «Romancero General», en Carlos Alvar (dir.), *Gran Enciclopedia Cervantina. Volumen XI. Quijote de La Mancha, don - Sandoval y Rojas, Bernardo de*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá - Instituto de Investigación «Miguel de Cervantes», 11246-11249.

- CID, Jesús Antonio (2017), «Evocación y perfil de María Goyri», *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, n.º 105, 45-58.
- DI STEFANO, Giuseppe (1982), «Il romancero viejo in Portogallo nei secoli XV-XVII (Rileggendo C. Michaëlis de Vasconcelos)», *Quaderni Portoghesi*, n.ºs 11-12, 27-37.
- DÍAZ-MAS, Paloma (2020), «Romancero», Carlos Alvar (dir.), *Gran Enciclopedia Cervantina. Volumen XI. Quijote de La Mancha, don - Sandoval y Rojas, Bernardo de*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá - Instituto de Investigación «Miguel de Cervantes», 11229-11245.
- FERNÁNDEZ DE PALENCIA, Diego (1571), *Primera y segunda parte de la Historia del Perú, que se mandó escrevir a Diego Fernández, vezino de la ciudad de Palencia. Contiene la primera lo sucedido en la Nueva España y en el Perú sobre la execución de las nuevas leyes y el allanamiento y castigo que hizo el Presidente Gasca de Gonçalo Piçarro y sus secuaces. La segunda contiene la tiranía y alcamiento de los Contreras y don Sebastián de Castilla y de Francisco Hernández Girón con otros muchos acaescimientos y successos*, Sevilla, Hernando Díaz.
- GÓMEZ SÁNCHEZ-FERRER, Guillermo (2018), «Nueva descripción del Archivo Romancístico Menéndez Pidal - Goyri: A propósito de la catalogación del romancero épico de referente carolingio, ariostesco, artúrico y amadísiaco», *Abenámar. Cuadernos de la Fundación Ramón Menéndez Pidal*, n.º 2, 93-131.
- GOYRI, María (10/07/1949), *Carta a Antonio Rodríguez-Moñino*. Epistolario de la Fundación Ramón Menéndez Pidal.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1953), *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, Madrid, Espasa-Calpe.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1957), *Romancero Tradicional de las Lenguas Hispánicas: Romanceros del rey Rodrigo y de Bernardo del Carpio*, edición a cargo de Rafael Lapesa, Diego Catalán, Álvaro Galmés y José Caso, Madrid, Gredos.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1963), *Romancero Tradicional de las Lenguas Hispánicas: Romanceros de los condes de Castilla y de los Infantes de Lara*, edición a cargo de Diego Catalán con la colaboración de Álvaro Galmés, José Caso y María Josefa Canellada, Madrid, Gredos.
- MICHAËLIS, Carolina (1907-1909), *Estudos sobre o romanceiro peninsular. Romances velhos em Portugal*, Madrid, Revista «Cultura Española».
- MICHAËLIS, Carolina y Theophilo BRAGA (1897), «Geschichte der portugiesischen litteratur», en Gustav Gröber (ed.), *Grundriss der Romanischen Philologie*, Strassburg, Karl J. Trübner, 129-382.
- VÁZQUEZ-VIGO, Carmen (09/01/1960), «Mujeres importantes. Doña María Goyri de Menéndez-Pidal», *Blanco y Negro*, 90-93.

O velho se faz moderno: a revitalização do romanceiro ibérico no contexto modernista brasileiro (1922-1945)

*Bruno de Carvalho Belmonte*¹

CIAC - Universidade do Algarve

bbelmonte@ciac.pt

Introdução

O presente trabalho pretende compreender de que maneira o movimento Modernista, aqui representado pela figura do poeta, escritor e pesquisador Mário de Andrade (1893-1945), contribuiu para uma renovação dos estudos culturais no Brasil.

No contexto de uma redescoberta do Brasil e da definição de uma identidade nacional, conclamada pelo Modernismo, o pensamento e a obra de Andrade contribuíram para um alargamento dos estudos folclóricos e etnográficos, que incentivou o interesse de uma nova geração de pesquisadores para a investigação e recolha de exemplos da tradição oral no país, como o romanceiro tradicional ibérico, nosso foco nesta comunicação.

¹ Este trabalho é fruto das investigações desenvolvidas no âmbito da bolsa de doutoramento UI/BD/150775/2020 da FCT e do Fundo Social Europeu, através do Programa Operacional Regional do Norte (NORTE 2020), Programa Operacional Regional do Centro (Centro 2020) e do Programa Operacional Regional do Alentejo (Alentejo 2020).

O cerne do seu trabalho será aqui estabelecido entre os anos de 1922 (com o advento da Semana de Arte Moderna, marco inicial do Modernismo brasileiro) e o ano de 1945, que marca não apenas a morte prematura de Andrade, mas também o fim do Estado Novo brasileiro, dando início a uma fase de instabilidades políticas e institucionais no país. É também um consenso que estes 23 anos compreendem as duas primeiras etapas do Modernismo.

Deste modo, procurou-se organizar esta reflexão em três eixos principais: uma primeira parte que contextualize o surgimento do movimento Modernista no Brasil; uma segunda apresentando as contribuições teóricas e práticas de Mário de Andrade; e uma parte final, evidenciando as ocorrências e subsequentes estudos do Romanceiro Tradicional Ibérico no Brasil da época, relacionando estes registros com os contributos do autor.

1. O contexto do Modernismo no Brasil

A década de 1920 marca no Brasil, e principalmente em São Paulo, um momento de efervescência social, política e cultural, advinda de um franco aceleração do processo de urbanização e industrialização.

Neste contexto de modernização tecnológica e social das cidades, de estabelecimento de uma robusta comunidade de imigrantes europeus maioritariamente², e do expressivo aumento do contingente das classes operárias, é que se estabelece uma elite intelectual e artística que, ainda que adviesse da oligarquia cafeeira paulista, focava seu trabalho nas representações populares. É principalmente deste meio que surge o movimento Modernista brasileiro, que, influenciado pelas

² Com a implantação da república, em 1889, e até meados do século XX, o Brasil sofre um aumento acentuado de população imigrante, composto principalmente por europeus, como portugueses, espanhóis, italianos e alemães. Na cidade de São Paulo, além destes grupos, é notável a influência também da comunidade de sírios, libaneses e japoneses.

vanguardas europeias, consolida-se com o advento da Semana de Arte Moderna, entre 13 e 17 de fevereiro de 1922, e «constitui-se como um marco simbólico de um grupo que já bem articulado se postulou como inaugurador de uma nova civilização» (Batista, 2016: 67).

O Modernismo incorporou artistas de áreas culturais transversais (literatura e artes plásticas principalmente), e muitos dos seus expoentes advinham das classes dominantes que voltavam, à época, de uma estadia na Europa, como é o caso das pintoras Tarsila do Amaral (1886-1973), Anita Malfati (1889-1964), do escritor Oswald de Andrade (1890-1954) e do escultor Victor Brecheret (1894-1955). O contato com esta cultura, nomeadamente a parisiense, desencadeou nestes intelectuais (e em outros que ficaram), a crença em uma necessidade de rompimento com o passado e na reformulação de uma arte caracterizada pela liberdade de estilo. Para isso, o caminho escolhido foi o de compreender a autenticidade cultural e os traços definidores da identidade nacional.

Ainda que semelhante preocupação já ocupara o trabalho de românticos e positivistas no século XIX, os Modernistas conclamavam que este trabalho deveria ser feito de forma autêntica e original, sem a importação direta de noções e estéticas da Europa, mas a partir de um processo de incorporação como postulado no *Manifesto Antropofágico* (1928), de Oswald de Andrade. Outro aspecto apregoado pelo grupo era a urgência, pois a tradição corria o risco de uma perda irremediável frente ao processo de modernização técnico-social. Ou seja, se por um lado a Semana (e o próprio Modernismo) foi influenciada diretamente pelas vanguardas europeias, por outro ela propunha um rompimento com as ideias importadas, buscando uma independência cultural: um empenho em «redescobrir o Brasil» (Hardman, 1992: 289).

Se por um lado o Modernismo tem uma data de início afirmada, não há consenso sobre o fim do movimento, senão que é dividido em 3 fases. A **1.ª, de 1922 a 1930**, chamada *Fase Heroica*, ou Nacionalista, foi marcada pela renovação estética e valorização das temáticas cotidianas (fase em que Mario de Andrade é um dos expoentes); a **2.ª, de 1930 a 1945**, que compreende a Era Vargas e a Segunda Guerra Mundial, é marcada pelo engajamento político e social; e **uma 3.ª e última fase**, finalizada entre a década de 60 e 80 (a depender da fonte), conhecida por pós-modernista, que não nos interessa particularmente tratar tendo em consideração os objetivos deste estudo.

1.1. A abordagem da cultura popular e do folclore

Visto que, principalmente na primeira fase, o foco estava em estabelecer os traços da identidade nacional e utilizar os elementos culturais tradicionais para a elaboração de uma arte autêntica, os modernistas debruçam-se nas tradições culturais do interior do país, dos locais mais afastados, buscando uma representação das populações negras e indígenas e abrangendo geograficamente e socialmente aspectos antes ignorados. Ao mesmo tempo, a cultura não deveria ser regionalista, mas sim compreender concomitantemente uma totalidade nacional. «Os modernistas brasileiros, dessa maneira, apresentavam-se como condutores legítimos da cultura nacional, onde a nação atuaria como fonte de harmonia universal» (Batista, 2016: 11).

É preciso ressaltar que não havia uma unanimidade acerca da abordagem da cultura popular entre os membros do movimento, como podemos ver nas diferentes linhas ideológicas que foram expostas nos manifestos publicados no decorrer da década de 1920: o *Manifesto Pau-Brasil* (1924) focou principalmente em aspectos naturais; o *Verde amarelismo* (1926) e *Escola da Anta* (1927) surgiram como uma resposta ultra nacionalista (de viés fascista) ao primeiro, e o mais famoso, o *Manifesto Antropofágico* (ou *Manifesto Antropófago*) (1928), que defendia a ideia que o brasileiro deveria alimentar-se das culturas, interpretando e internalizando as tradições que chegaram por lá, para a construção da sua nacionalidade. De forma irônica e representativa do seu intuito, Oswald de Andrade conclui o *Manifesto* datando o documento com a provocação: «Em Piratininga, ano 374 da deglutição do Bispo Sardinha»³ (Andrade, 1928: 4).

O poeta e escritor Mário de Andrade (1893-1945) percebe logo cedo que o nacionalismo conservador, invés de criar uma imagem real do Brasil, criava uma imagem cosmética, e, sob esta perspectiva, de aproximar a cultura popular do elemento

³ Piratininga é o nome indígena dado à toponímia de onde foi fundada a cidade de São Paulo, a datação faz referência ao destino do primeiro Bispo do Brasil, dom Pero Fernandes Sardinha, que teria sido devorado em um ritual antropofágico pelos indígenas caetés em 1556.

nacional, inicia, ainda na década de 1920, uma série de expedições pelo país, o que acabará por contribuir, como pretendo demonstrar, para toda uma renovação dos estudos folclóricos e etnográficos no Brasil.

2. Contributo de Mário de Andrade: teoria e produção

2.1. Contributo conceitual

2.1.1. Relação dialética entre arte popular e erudita

Parcialmente inspirado em algumas ideias românticas do advindas do século XIX, Mário de Andrade se utiliza das noções da língua como expressão maior de um povo. Desta forma estabelece a relação da cultura com o meio geográfico, para elaborar um pensamento dialético acerca da cultura popular e erudita, no qual «a arte erudita deve realizar-se na e através da arte popular – e a antítese, no caso a arte popular cede o lugar a uma terceira forma de arte que [...] chama-se ainda arte erudita, mas que é uma coisa nova, mais essencial e mais expressiva» (Andrade *apud* Fernandes, 1994: 146-147).

Ou seja, para se almejar uma produção alegadamente erudita, Andrade transpõe as fronteiras com a cultura popular, e busca no cotidiano deste segmento social a nacionalidade que ela manifesta (Daufenback, 2008: 117). Isto permite-nos inferir que o que o leva a desenvolver suas pesquisas folclóricas, em um primeiro momento, é a crença de que estas serviriam de subsídio para a uma produção poético-literária autoral.

2.1.2. A adoção do rigor científico

Assim como o próprio Movimento Modernista, o pensamento e a produção científica de Mário de Andrade se alteram na virada para os anos 30. Essa mudança em sua abordagem pode ser exemplificada ao compararmos as revistas que Andrade editou: a *Klaxon* (1922-1923) e a *Revista do Arquivo Municipal* (1934-2005). «Enquanto a primeira conservava um espírito irreverente da vanguarda, a segunda primava pela seriedade institucional da pesquisa sobre a cultura popular» (Daufenback, 2008: 136).

Assim, nos anos 1920, sua abordagem busca uma totalidade geográfica e racial, mas apresenta um viés mais literário e de livre coleta⁴ diferentemente do que produzirá na década seguinte, perseguindo um rigor de cunho científico.

E esta é a situação dos estudos de Folclore no Brasil. Iniciado nas inseguranças metodológicas do século passado, em grande parte ele foi substituído pelo encanto e curiosidade das artes populares e o amadorismo tomou posse dele, fazendo sem nenhum critério colheitas de finalidade antológica, destinadas a mostrar a poesia, o canto, os provérbios e a anedótica populares. É o que prova abundantemente a bibliografia. E com isso o Folclore estava (e por muitas partes ainda está) arriscado a ser compreendido menos como ciência e mais como um ramo da literatura, destinado a divertir o público com a criação lírica e os dizeres esquisitos do povo (Andrade, 2019: 35).

Em suma, podemos salientar, no pensamento de Andrade, que (1) a cultura tradicional assume um papel maior do que o meramente ornamental, como o senso comum compreendia; que (2) há o reconhecimento e a valorização de uma estética popular, que não estaria à mercê do gosto das classes dominantes; e (3) o desenvolvimento de um ímpeto no emprego de um rigor de inspiração científica.

2.1.3. A aplicação ao estudo do romanceiro

Ainda que tenha dado destaque, ao longo de sua obra, à contribuição indígena e africana, Mário de Andrade sempre compreendeu que os elementos da tradição ibérica estavam amalgamados na formação cultural brasileira. Escreveu que «muitas de nossas práticas vieram de Portugal. Algumas são historicamente coloniais, dos tempos em que, mesmo folcloricamente, se pode dizer que o brasileiro não passava de um português emprestado» (Andrade *apud* Fernandes, 1994: 155).

E esta influência se daria mais fortemente no que o autor chamou de «cancioneiro literário» (Andrade *apud* Fernandes, 1994: 155). Sobre isso, Andrade acredita que

⁴ É neste período que publica sua obra de maior destaque, *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* (1928), um romance em que o protagonista seria um arquétipo de herói mítico tipicamente brasileiro, mesclando lugares, tempos e falares distintos de todo o Brasil.

não existam *Canções populares* no Brasil e, para o justificar, faz uma observação acerca da diferença entre *melodias* e *textos cantados*. Para o autor, não teríamos melodias populares tradicionalmente brasileiras com mais de um século de existência, pois os documentos impressos dos séculos XVIII e XIX traziam músicas que já não eram «encontrad[a]s na boca do povo» (Andrade, 2019: 38), ao passo em que «existem textos populares, principalmente romances e quadras soltas, de origem ibérica, que permanecem até agora cantados [...]. Porém, esses documentos recebem melodias várias em cada região e mesmo em cada lugar» (Andrade, 2019: 38- 39).

Desse modo, Andrade diz que, através do contato com as camadas populares, essas tradições, sejam melodias⁵ ou textos, receberiam adequações e elementos típicos da cultura brasileira. «Não há dúvida ainda que a temática da poesia tradicional portuguesa, talvez ao contato do negro e do ameríndio, veio se enriquecer de muito maior variedade de assuntos no homem do Brasil» (Andrade, 2019: 22).

Especificamente acerca do romanceiro tradicional, Mário de Andrade atribui que a comprovação destas adaptações «antropogeográficas» se dava nos autos e danças dramáticas, a exemplo das Marujadas, Cheganças e Pastoris⁶, que conservavam alguns temas e versos de origem ibérica, mas que «foram construídos integralmente aqui, textos e músicas, e ordenados semi-eruditamente nos fins do século XVIII, ou princípios do século seguinte» (Andrade *apud* Fernandes, 1994: 155).

Nota-se um empenho, por parte do autor, em salientar os aspectos de interferência popular, e a contribuição da população na tradição (podemos relacionar com as ideias lançadas pelo *Manifesto Antropofágico*, de deglutir a influência externa para produzir algo próprio).

⁵ Ainda sobre as melodias tradicionais: «se o documento musical em si não é conservado, ele se cria sempre dentro de certas normas de compor, de certos processos de cantar, [...] contém sempre certo número de constâncias melódicas, motivos rítmicos, tendências tonais, maneiras de cadenciar, que todos já são tradicionais, já perfeitamente anônimos e autóctones, às vezes peculiares, e sempre característicos do brasileiro» (Andrade, 2019: 39).

⁶ Marujadas são folguedos populares típicos das regiões Norte e Nordeste do Brasil, em que os foliões, vestidos de marinheiros, cantam, dançam e encenam histórias que se passam dentro de uma embarcação. Esta expressão pode variar entre localidades, mas normalmente apresentam um arco brasileiro e um arco ibérico, neste segundo evocam as aventuras navegações portuguesas dos séculos XV e XVI, e referem embates entre cristãos e mouros.

2.2. Contributo prático

Na década de 1930, Mário de Andrade passa a exercer uma série de trabalhos notáveis junto ao poder público municipal de São Paulo, focado nas ações de pesquisa e divulgação do folclore e da cultura popular. Seu trabalho foi de tal maneira reconhecido que pôde contribuir diretamente para o aprimoramento da produção científica e acadêmica, tanto no âmbito institucional quanto da capacitação de novos investigadores e na divulgação científica.

Dentre as principais contribuições no âmbito da institucional vinculadas ao poder público podemos salientar a fundação de três órgãos:

- (1) O Departamento de Cultura de São Paulo (1935), responsável por pesquisar, divulgar e salvaguardar as expressões culturais, aproximando-se da sociologia e da etnografia. Andrade assume a direção do Departamento, desde a sua fundação até 1938. Durante sua gestão, buscou-se unir a antiga demanda da consolidação de uma identidade nacional ao pensamento científico, definindo o rumo das políticas culturais por todo o país.
- (2) A Discoteca Pública Municipal de São Paulo⁷ (1935), grande arquivo das mídias sonoras do património folclórico brasileiro, que foi dirigida por Oneyda Alvarenga (1911-1984). Em texto redigido em 1942, Andrade descreve seu acervo:

Na sua coleção de gravações de música popular, a Discoteca possui 1.223 fonogramas, registrados nos estados de São Paulo, Minas Gerais, Paraíba, Pernambuco, Maranhão e Pará, além de centenas de documentos grafados à mão, que incluem mais os estados de Bahia, Ceará, Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro e Mato Grosso. Na discoteca estão representados quase todas as formas e gêneros da canção e da dança folclóricas do Brasil (Andrade, 2019: 27-28).

⁷ Renomeada de Discoteca Oneyda Alvarenga em 1984, hoje seu acervo está acolhido no Centro Cultural São Paulo, disponível em <<https://acervoccsp.art.br>> (acessado em outubro de 2023).

- (3) A Sociedade de Etnografia e Folclore – SEF (1936), que foi essencial para o aprimoramento técnico na altura, tanto entre pesquisadores quanto em museus e instituições culturais, idealizada e dirigida por Andrade, que assumiu a presidência da fundação até 1938, contou com Dina Lévi-Strauss (1911-1999) na Secretaria Geral, e com a colaboração de Claude Lévi-Strauss (1908-2009) e Arthur Ramos (1903-1949) (Batista, 2016: 86).

Na esfera da formação e profissionalização, bem como na divulgação científica, salienta-se o preponderante papel do autor, ainda em 1935, quando cria, conjuntamente com Dina Lévi-Strauss, o primeiro Curso de Etnografia do Brasil, na Universidade de São Paulo, orientado para capacitar uma nova geração de pesquisadores do folclore, onde estudaram os pesquisadores que posteriormente compuseram a Sociedade de Etnografia e Folclore.

Esta posição adquirida na esfera acadêmica permitiu-lhe a aproximação a grandes nomes das ciências sociais e da pesquisa folclórica, o que possibilitou a criação de uma rede ampla de comunicação e pesquisa sem precedentes até então, contando com nomes como os intelectuais brasileiros Luís da Câmara Cascudo (1898-1986) e Manuel Bandeira (1886-1968) e o do sociólogo francês Roger Bastide (1898-1974).

É também nesta altura que se consolidam as revistas científicas, como a *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo* (1934-2005), que era vista na época como um dos «mais eficientes veículos de divulgação do conhecimento científico e cultural» (Claro, 2008: 1).

E por fim, é sob sua organização que parte, entre fevereiro e julho de 1938, a Missão de Pesquisa Folclórica, com quatro membros em campo entre folcloristas, músicos e técnicos de gravação.

2.2.1. Utilização da tecnologia

Munidos de máquinas fotográficas, filmadoras e gravadoras, os membros da Missão documentaram tradições e celebrações folclóricas e recolheram materiais diversos. Acerca da metodologia aplicada ao registo de dramatizações das festas populares,

a SEF estabelecia que os aspetos essenciais a registar para cada performance fossem os seguintes:

- 1) Lugar, data e ocasião da festa e qual o motivo da escolha deste lugar, data e ocasião.
- 2) Tudo quanto se refira aos atores: quem são, qual sua posição social, quem é o organizador ou proprietário da festa.
- 3) O assunto da representação.
- 4) Quais as disposições tomadas para a realização da festa, tanto em relação aos executantes como aos assistentes.
- 5) Descrever e recolher os vestuários, máscaras, disfarces, enfim todos os acessórios de encenação (SEF *apud* Batista, 2016: 84-85).

A Missão regressa «trazendo 179 discos com cerca de 1300 fonogramas e melodias gravadas, além de objetos de museu, películas e fotografias» (SEF *apud* Batista, 2016: 87), que são encaminhados para a Discoteca Pública e passam pela curadoria de Oneyda Alvarenga. Uma parte deste acervo se perdeu com o tempo, a outra é atualmente acolhida pelo Centro Cultural São Paulo.

Se considerarmos a confluência, neste momento, da valorização da estética popular, levada a cabo pelos modernistas, conjuntamente com os adventos tecnológicos que permitiram a gravação das performances em campo, diretamente dos informantes, é possível que tenhamos, neste contexto, relatos que nos aproximam da tradição oral que circulava no período.

3. Os romances registados

Não foi Mário de Andrade e sua expedição que descobriu o fenómeno de incorporação de romances tradicionais (ou de seus fragmentos) nos cânticos, danças e folguedos populares e folclóricos do Brasil. Ainda no século XIX, tanto Celso de Magalhães (1849-1879) quanto Sílvio Romero (1851-1914) citam esta tendência, sem dar maior atenção. Contudo, foram eles que deram luz e relevância a este achado.

Com a utilização de uma metodologia etnográfica inédita, de registo dos informantes (quem eram, de onde vinham, onde aprenderam) e da própria tradição, com fotografias e fonogramas, procuraram abastecer um acervo público. Estes registos, efetuados em municípios da Paraíba em maio de 1938 (e transcritos abaixo), sejam, talvez, o mais antigo registo em áudio de um romance no território brasileiro.

Sobre o fenómeno da incorporação do romanceiro tradicional ibérico em folgueiros tradicionais, uma das formas de sobrevivência desta tradição oral no Brasil, Oneyda Alvarenga observa (em 1950) que:

De toda a grande serie de que os folcloristas do século passado e principio do atual recolheram os textos, apenas permanece vivíssimo até agora o da Nau Catarineta, pela circunstância de se ter ligado a uma dança dramática. Aliás, as cheganças parecem ser mesmo os redutos em que de preferência se refugiaram fragmentos de vários romances que perderam sua funcionalidade como canção (Alvarenga, 1982: 307).

Ainda que haja referências de outros temas romancísticos levantados por missões de recolhas que se seguiram, como uma versão de *Donzela Guerreira* (IGR: 0231) na cidade de Recife, em Pernambuco (Alvarenga, 1982: 307), apenas foi possível acessar os temas de *Nau Catrineta* (IGR: 0457) e *La Galera de la Virgen* (IGR: 0435.1) recolhidos na Paraíba.

A Missão de 1938 registou duas versões de *Nau Catrineta* nas Cheganças da Paraíba: primeiro um fonograma gravado no município de Areia, na qual o conjunto declama o romance em 28 versos sem acompanhamento melódico, somente com uma marcação rítmica.

A segunda foi registada por fonograma e vídeo na capital João Pessoa. Nesta apresentação chamada «A Barca», o grupo, que tinha por mestre o encanador Joaquim Luis da Silva, entoa oito versos do romance acompanhados por uma orquestra de violões e banjos. Do mesmo grupo, há um fonograma da performance de oito versos da *Barca Nova* (*La Galera de la Virgen*). Esses romances podem ter sido incorporados na celebração da Marujada provavelmente pela sua temática marítima.

A partir dos fonogramas disponibilizados na base de dados do acervo do Centro Cultural São Paulo⁸, foram realizadas, de minha autoria, as transcrições que se seguem. Há de se notar que os trechos ininteligíveis da gravação, estarão devidamente assinalados com a representação « [?] ».

Nau Catrineta, versão de Areia/PB (08/05/1938) FON0729.

- Bela Nau Cautarineta, bela vos quero contar
 2 Sete anos e um dia, otolina, sobre as ondas do mar
 Já não tinha o que comer, nem também o que manjar
 4 Senão sola de sapato, otolina, para a vida sustentar.
 Sobe acima, gajeiro, meu gajeirinho real
 6 Vê se vê terra de Espanha, otolina, areias em Portugal
 Não vejo terras em Espanha, nem areia em Portugal
 8 Vejo sete espada nu, otolina, para a vida te tirar
 Mais acima, meu gajeiro, naquele topo real
 10 Vê se vê terra de Espanha, otolina, areias em Portugal
 Avistei terras de Espanha, areia em Portugal
 12 Também avi três, três moça, otolina, debaixo dum parreiral
 Uma bordando em prata, outra mais fina cristal
 14 A mais chique [?] sinhá dela, otolina, para contigo casar

Nau Catrineta, versão de João Pessoa/PB (22/05/1938) FON0860

- Dessa Nau Cautarineta, bela vos quero contar
 2 Sete anos e um dia, otolina, sobre as ondas do mar
 Já não tinha o que comer, nem também o que manjar
 4 E matamos nosso galo, otolina, que vinha para cantar

⁸ Respectivamente com os códigos FON0729, FON0860 e FON0875, os fonogramas estão disponíveis em: <https://acervoccsp.art.br/missao-de-pesquisas-folcloricas-de-mario-de-andrade>, consultado em 10/10/2023.

La Galera de la Virgen, versão de João Pessoa/PB (22/05/1938) FON0875

- Vamos ver a barca nova, ah, que do céu caiu no mar
 2 Nossa Senhora vem dentro (olelê lelelelê), com seus anjinhos a [remar
 Oh, sua cesta [?] que Deus guarda, emoldurada esta no mar
 4 Que se aparelha _____ [?] (olelê lelelelê), e para ver manhã largar [?]

Em 1941, Mário de Andrade publica, na *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo* (RAMSP), um estudo especificamente para compreender a origem e os desdobramentos da *Nau Catrineta* no Brasil, romance que, acreditava, era o «mais sabido e repetido» no país. Aqui, afirma que, de todos os romances de origem ibérica, é o que persiste com maior frequência e de forma mais integral na memória popular devido a este processo de inclusão nos bailados (Andrade, 1941: 61).

Ainda que a identificação da incorporação dos romances seja significativa, estudos recentes indicam que outros temas, até mais populares no Brasil, como *Veneno de Moriana*⁹ (IGR: 0172), *O Cego* (IGR: 0189) e *O Conde Alarcos* (IGR: 0503) não estão associados a danças dramáticas (Belmonte, 2020: 74).

No referido artigo, o autor discute as possíveis origens e datações deste tema romancístico. Para isso dialoga com a edição pioneira de Almeida Garrett, e aventa a possibilidade, ainda que remota, de a dança ter origem com os marinheiros portugueses, baseando-se em um relato do frei seiscentista italiano Dionísio di Carli (Andrade, 1941: 67). Por fim, discorda da hipótese do folclorista Pereira da Costa¹⁰, de que o romance tivesse inspiração no naufrágio da nau de Jorge de Albuquerque Coelho¹¹, em 1565 (Andrade, 1941: 61-70), pois crê que não deveria variar de um fato histórico, «mas é simplesmente uma tradição internacional, convertida pelos Portugueses na sua criação popular mais perfeita» (Andrade, 1941: 71). Ao que arremata:

⁹ Geralmente conhecido pelo título «Juliana e D. Jorge».

¹⁰ Hipótese provavelmente retirada de Almeida Garrett, apresentada na obra *Romanceiro*, de 1851.

¹¹ Filho de Duarte Coelho, primeiro donatário da capitania de Pernambuco. Além de sua alegada influência no romance, consta no imaginário popular, que Jorge exercera um papel heroico na batalha de Alcácer-Quibir (1578), chegando a ceder seu cavalo ao Rei Dom Sebastião.

O que concluir de todas estas considerações ajuntadas?... Minha opinião de observador de estudos alheios é que o romance rapsodiado atual da Nau Catarineta é obra anônima, relativamente moderna, provavelmente completada, na sua integridade contemporânea, durante o séc. XVIII. Deriva dum romance velho, do séc. XVI, que foi a grande época de constituição dos romances tradicionais (Andrade, 1941: 74-75).

Outra obra incontornável que retrata a integração do romanceiro tradicional nas festividades populares é *Danças Dramáticas do Brasil*, lançada postumamente, em 1959, em três volumes, a partir da criteriosa organização de Oneyda Alvarenga que compilou textos produzidos – e revisados – pelo poeta modernista entre os anos de 1934 e 1944.

Neste estudo, Andrade debruça-se sobre a dimensão expressiva das danças, buscando não somente descrevê-las, mas também conferindo-lhes coerência conceitual e buscando compreender suas origens. «A expressão ‘danças dramáticas’ foi cunhada, justamente, com o intuito de revelar a unidade subjacente a fatos culturais até então chamados por diferentes nomes» (Cavalcanti, 2004: 64).

Cada um dos volumes é dedicado a distintas expressões das danças dramáticas. No primeiro, por exemplo, o tema tratado é o das *Cheganças* e *Pastoris*, ou seja, folguedos com elementos cênicos, de origem ibérica, que costumam representar disputas entre cristãos e mouros, ou ciclos marítimos, como o das já referidas *Marujadas*. Neste volume encontra-se uma versão de *La Galera de la Virgen* (Andrade, 1959: 293) e uma única edição factícia realizada a partir de quatro versões de *Nau Catrineta* que o editor terá compilado (Andrade, 1959: 274-282). Esta modalidade editorial, que buscava estabelecer um estudo comparativo das versões, identificada pela primeira vez com o impulso modernista, serve como evidência da renovação científica que se buscava alcançar no período. As quatro versões integradas apresentam uma estrutura e uma extensão bastante semelhantes.

O segundo volume é destinado principalmente aos bailados de matriz africana, como os *Congos* e o *Maracatu*, ao passo que o terceiro livro dedica-se a danças como o *Moçambique* e o *Bumba-Meu-Boi*. Esta última expressão receberia um maior destaque do pesquisador, justamente por considerar os bailados de boi como os mais exemplares e originais da cultura popular nacional, por sua «ancestralidade, universalidade e brasilidade» (Cavalcanti, 2004: 68).

Ainda, é referida a ocorrência de um hemistíquio de *La Galera de la Virgen* no terceiro volume desta obra, em uma celebração de Congada, na vila de Lindóia, no Estado de São Paulo. Mário de Andrade relata que nesta dança dramática, que congregava elementos de diversas origens, o hemistíquio «Vamo vê a lancha nova, que do céu caiu no má» (Andrade, 1982: 199), que se convertera em refrão, era cantado com muita felicidade.

Palavras finais

Há uma divisão atribuída aos movimentos de edição de textos orais no Brasil, que os separa em três fases: a dos pioneiros (1881-1920), a dos folcloristas (1921-1960) e a dos acadêmicos (a partir da década de 1970) (Sonia Queiroz *apud* Costa, 2017). Não obstante, procurou-se demonstrar neste estudo que a divisão nestas fases heréticas pode não representar de forma fidedigna a produção da fase aqui estudada, a que decorreu entre 1922 e 1945.

Ainda que do contributo institucional de Mário de Andrade tenham surgido Departamentos e Secretarias que desenvolverão um trabalho acusado de diletantismo, há que se considerar também o empenho no estabelecimento de uma formação académica bem como a aplicação de uma metodologia científica de recolha.

Além destas recolhas, ou coordenadas ou levadas a cabo pela própria mão de Mário de Andrade, diversas versões de romances foram identificadas e editadas por pesquisadores contemporâneos ou posteriores, que tiveram seus trabalhos influenciados por seu empenho.

Da primeira fase do Modernismo, ainda na década de 1920, podemos salientar obras como *Tradições Populares* (1948), de Amadeu Amaral; *Ao som da viola* (1921), de Gustavo Barroso; *Vaqueiros e Cantadores* (1939), de Câmara Cascudo; da fase do Departamento de Cultura, na década seguinte, pode-se citar as obras *Inteligência do folclore* (1957), de Renato Almeida; e *Música Popular Brasileira* (1947), de Oneyda Alvarenga.

A *Revista do Arquivo Municipal* foi também um importante veículo para a divulgação de estudos e versões de romances, como o artigo *Nau Catarineta*, de 1941

(RAMSP 73); *As 'trocinhas' do Bom Retiro: Contribuição ao estudo folclórico e sociológico da cultura e dos grupos infantis*, de Florestan Fernandes, em 1947 (RAMSP 113); e o mais completo *Achegas ao estudo do Romanceiro no Brasil*, de Rossini Tavares de Lima, em 1959 (RAMSP 162).

Os estudos do romanceiro tradicional ibérico se beneficiaram significativamente com a utilização dos recursos tecnológicos introduzidos nesta etapa modernista, que proporcionaram a reunião de um rico acervo (e, provavelmente, do primeiro registo sonoro de um romance no Brasil), e que também trouxeram o emprego de um novo rigor metodológico. É notável, por exemplo, que a partir das edições e publicações desta altura se começam a obter dados complementares e mais precisos sobre os informantes e os locais das recolhas.

A frisar, também, é a constituição de um modelo institucional, de financiamento público, que promoveu o ofício da pesquisa, a divulgação e a promoção de encontros, congressos e publicações que instaura uma nova fase para a difusão e, por conseguinte, para a edição do romanceiro no país.

Bibliografia

- ALVARENGA, Oneyda (1982), *Música popular brasileira*, São Paulo, Duas Cidades (O Baile das quatro artes).
- ANDRADE, Mário (1941), «A Nau Catarineta», *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo*, n.º 73, 61-76.
- ANDRADE, Mário (1959), *As danças dramáticas do Brasil*, tomo 1, São Paulo, Livraria Martins Editôra.
- ANDRADE, Mário (1982), *As danças dramáticas do Brasil*, tomo 3, São Paulo, Livraria Martins Editôra.
- ANDRADE, Mário (2015), *O Turista aprendiz*, edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo, colaboração de Leandro Raniero Fernandes, Brasília, Iphan.
- ANDRADE, Mário (2019), *Aspectos do Folclore Brasileiro*, São Paulo, Global Editora.

- ANDRADE, Oswald (1928), «Manifesto Antropófago», *Revista de Antropofagia*, ano 1, n.º 1, disponível em <https://pib.socioambiental.org/files/manifesto_antropofago.pdf>, consultado em 10/10/2023.
- BATISTA, Monique (2016), *Brasilidade e modernidade: folclore e sensibilidade romântica em Mário de Andrade (1920-1945)*, Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista.
- BELMONTE, Bruno (2020), *Subsídios para o arquivo do romanceiro no Brasil*, Trabalho de Conclusão de Mestrado, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade do Algarve.
- BELMONTE, Bruno (2021), «O século XIX e os inícios da edição de romances no Brasil: Breve estado da questão», *Abenamar. Cuadernos de la Fundación Ramón Menéndez Pidal*, n.º 4, 14-29, disponível em <<https://www.fundacionramonmenendezpidal.org/revista/index.php/Abenamar/article/view/42>>, consultado em 20/10/2023.
- BREUNIG, Tiago (2019), «Representações nacionais e popularidades no modernismo brasileiro», em Rogério da Silva Lima, Ana Maria Amorim e Frederico Cabala (orgs.), *Circulação, tramas & sentidos na Literatura. Anais eletrônicos do Congresso Internacional ABRALIC 2019*, Brasília, ABRALIC.
- CASA MÁRIO DE ANDRADE, disponível em <<https://www.casamariodeandrade.org.br/morada-coracao-perdido/index.html>>, consultado em 10/10/2023.
- CAVALCANTI, M. L. V. de C. (2004), «Cultura popular e sensibilidade romântica: as danças dramáticas de Mário de Andrade», *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 19, n.º 54, 57-79.
- CENTRO CULTURAL SÃO PAULO, disponível em: <<https://acervocsp.art.br/missao-de-pesquisas-folcloricas-de-mario-de-andrade>>, consultado em 10/10/2023.
- CLARO, Silene Ferreira (2008), *Revista do Arquivo Municipal de São Paulo: um espaço científico e cultural esquecido (proposta inicial e as mudanças na trajetória - 1934-1950)*, Tese de Doutorado, Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- COSTA, E. Silva (2017), «Edição de textos orais: por que publicar? Como editar?», *Boitatá*, vol. 12, n.º 24, 23-39. <https://doi.org/10.5433/boitata.2017v12.e32942>.
- DAUFENBACK, Vanessa (2008), *Mário de Andrade e a cultura popular brasileira*, Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista.

FARIA, Daniel (2006), *O mito modernista*, Uberlândia, Editora da Universidade Federal de Uberlândia - EdUFU.

FERNANDES, Florestan (1994), «Mário de Andrade e o Folclore Brasileiro», *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n.º 36, 141-158. Transcrito da *Revista do Arquivo Municipal* (1946), ano 12, vol. 106.

HARDMAN, Francisco Foot (1992), «Antigos Modernistas», em Adauto Novaes (org.), *Tempo e história*, São Paulo, Companhia das Letras, 289-305.

MICELI, Sergio (1979), *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*, São Paulo, Difel.

El romancero en la prensa periódica romántica. Propuestas de investigación

Mercedes Comellas

Universidad de Sevilla

mcomella@us.es

Las páginas que siguen tienen la intención de presentar la línea de trabajo sobre el romance que afrontará el recientemente iniciado proyecto de investigación del grupo PASO, dedicado a los procesos de construcción del canon áureo en la prensa periódica entre 1801 y 1868¹. En esta franja temporal el canon literario español (y el europeo en general) vivió, con el advenimiento de la poética romántica, una profunda revisión (o revolución) que afectó de forma determinante al papel del romancero, a su consideración y valoración. De hecho, como ha afirmado Leonardo Romero, el romance español tuvo un particular protagonismo en todos los debates románticos habidos sobre el canon; por ello rotula uno de los apartados de su estudio sobre los «Usos de literatura nacional española anteriores al Romanticismo español» con el título de «El Romancero, testimonio concluyente para la literatura nacional» (Romero Tobar, 2008: 482-485). En él se refiere a algunos críticos e historiadores románticos, como Friedrich Bouterwek o, en España, Manuel Milá y Fontanals, para quienes el romance es la tipología que identifica la literatura española, antes

¹ *La institución del «Siglo de Oro». Procesos de construcción en la prensa periódica (1801-1868)*. SILEM III. PID2022-136995NB-I00. IP Mercedes Comellas. Plan Estatal de Investigación, Ministerio de Ciencia e Innovación. Grupo PASO: <https://grupo.us.es/paso/index.php>.

incluso que el drama del Siglo de Oro. De hecho, añade Romero Tobar, la interpretación que sobre el drama áureo se manejaba en «la moderna idea de la literatura nacional española no introducía argumentaciones radicalmente inéditas, como sí la ofrecía el continente poético servido por las viejas colecciones de romances viejos, rechazados por los ilustrados que abominaban de la vertiente avulgarada de los romances populares de crímenes y bandidos» (483). Esto es: el romancero afectaba a una cuestión clave en el extraordinario giro que experimentó la poética con la revolución romántica, la del paso de la concepción elitista del objeto lírico a su progresiva democratización. El Romanticismo vino a desafiar el imperativo del artificio como requisito necesario para confirmar la condición artística de un texto. El arte, desde Herder, adquiriría su verdadera y profunda dimensión como expresión del pueblo, y su misión también era conectar con él. En la visión romántica, el valor técnico que le procuraban las herramientas de la antigua poética no le dotaba de la capacidad de enlazar emocionalmente; al menos no tanto como la savia de una tradición asumida como propia por la *nación*, concepto que precisamente se estaba refundando por aquellos mismos años con un nuevo valor político (Quiroga, 2013).

El libro que difundió por el continente la moderna poética romántica fue *De l'Allemagne* (1813) de Mme. de Staël, en cierta medida una versión divulgativa de las *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* que August Wilhelm Schlegel había dictado en Viena en 1808 y a las que había asistido la misma Staël. En el capítulo titulado «De la poesía clásica y de la poesía romántica» afirma la autora que la edad moderna de la literatura comienza cuando en el Medievo se originó la literatura connatural a los pueblos europeos, una literatura popular porque es hondamente nacional y todavía, después de tantos siglos, capaz de suscitar emociones y revivir en las gentes. De ello es demostración el que, mientras los franceses ignoran a sus poetas, cuyo clasicismo los mantiene «totalmente desconocidos del pueblo y hasta de los mismos burgueses de las ciudades» a pesar de ser «admirados por nuestros espíritus cultos», los españoles y los portugueses «de todas las clases sociales» conocen de memoria los versos de los suyos (Staël, 1991: 81-82).

El criterio de valoración había cambiado radicalmente al decidir que la presencia viva de un texto, su vitalidad popular, era su marca más importante. ¿Qué valor pasaba entonces a sostener la divisoria radical que los clasicistas exigían entre la buena poesía y los temidos y odiados «copleros», que la rebajaban hasta convertirla en vulgar y grosera? ¿Cuál era el tesoro poético de la nación? ¿El de sus autores

clásicos, reservados a un escueto sector letrado?, ¿o el de los cantares difundidos por toda la geografía y estratos sociales? En el caso español, estas preguntas, axiales en el momento del advenimiento de la poética romántica, tenían al romance como materia paradigmática y objeto fundamental de debate. El antiguo romancero, junto con el teatro del Siglo de Oro, fue considerado desde los albores románticos la manifestación más genuina del *alma nacional* y tuvo un papel fundacional en la gestación de las señas de identidad literaria española. Sobre los argumentos teóricos que sustentaron su revalorización han escrito Mariano de la Campa (2010), José Lara Garrido (2010) o Giuseppe Di Stefano (2011), quienes se refieren ya a la dialéctica entre la dimensión culta y popular que acompañó el debate.

De hecho, la cuestión del romance tiene importancia particular en la prensa decimonónica, marco de nuestro proyecto. Los periódicos del siglo XIX dieron acogida a los ensayos de los hombres de letras, generaron una nueva crítica, que escapaba de las estrictas plumas de los eruditos, difundieron las controversias literarias y transmitieron la política cultural, convertida en la fuerza unificadora de la nación española. Fueron el medio más importante para la democratización del canon, para los debates sobre el romance y para la divulgación de las ideas románticas, según las cuales existían dos órdenes estéticos en oposición dialéctica: el clásico –de la Antigüedad y el Renacimiento– y el romántico, que tiene al romance como uno de sus principales protagonistas (tanto el romancero viejo como el nuevo, que no suelen distinguirse).

Por otra parte, el medio periodístico en el que tiene lugar el debate impone a su vez unas coordenadas nuevas (recuérdese aquello de McLuhan sobre el medio y el mensaje), en las que operaba el mismo agente que colocó al romance en el centro de la mesa de análisis: la vulgarización. Si el romance servía para preguntarse por la naturaleza de la poesía y de la condición más o menos «democrática» de la comunicación literaria, por su parte la prensa llevaba los temas hasta entonces solo accesibles a los círculos eruditos a un público mucho más extenso, añadiendo ámbitos de circulación en los que no contaba tanto el conocimiento como la opinión. Y es que la condición democrática del periódico, convertido en vehículo de difusión de las nuevas ideas literarias, coincidía con el nacimiento de la opinión pública.

En relación con ello, tampoco puede olvidarse que el ejercicio periodístico no estaba al margen de los intentos de diseñar una identidad para la nueva nación.

Las instituciones y los grupos políticos de poder usaron de la prensa como instrumento de difusión y transmisión ideológica; los periódicos contribuyeron así a generar o fomentar idearios relativos a la nación, ayudándose en numerosas ocasiones de la tradición literaria. En este ejercicio, el romance tendrá un papel protagonista, por su condición de género más singularmente español. Al decir de Fernán Caballero en el prefacio a los *Cuentos y poesía populares andaluces*,

los cantos populares, que en otros tiempos se coleccionaron en los Romanceros, [...] han servido no solo para mantener noble y patriótico el espíritu nacional, sino para esclarecer sucesos históricos y dar a conocer en todos tiempos el espíritu y sentimiento general de aquel en que se compusieron. Dice el erudito literato francés Sr. D. Antonio de Latour [...]: «No me canso de repetirlo porque nada hay más cierto: el Romancero es la *Ilíada* de España, es un espejo inmenso y desigual en que se refleja su nacionalidad entera, con sus aspiraciones, sus instintos, sus pasiones y sus creencias de todas las épocas» (1859: xi).

Cecilia Böhl y Antoine de Latour no están sino recogiendo los que se habían llegado a convertir progresivamente en lugares comunes desde los prolegómenos románticos, cuando las aspiraciones de los hombres de letras españoles de reivindicar la historia literaria nacional toparon con la ausencia de una tradición épica suficiente como para sustentar en ella los orígenes de nuestra historia y también de nuestra literatura. Muy pronto los romances ocuparon aquel espacio vacío y se reivindicaron como obras documentales en las que se guardaba la historia de España. No es necesario ponderar cuán valioso resultaba para la construcción del imaginario nacional este discurso sobre el romance, preñado de ingredientes con los que explicar la naturaleza del país y de sus gentes, y que contactaba tanto con las posiciones políticas conservadoras y reaccionarias como con las liberales. Estas ideas, como tantas otras a su vez apoyadas en ejemplos literarios, fueron difundidas principalmente a través de la prensa, convertida en divulgadora a gran escala del repertorio simbólico que sirvió a la forja identitaria de la nación en este periodo fundamental de su construcción moderna.

La reunión de romance, prensa y nación a lo largo del periodo que va desde comienzos de siglo hasta el Sexenio democrático es asunto de una de las líneas de investigación de nuestro proyecto. Partiremos para abordarla de los estudios sobre el romancero en los siglos XVIII y XIX, periodo durante el que, como han estudiado Aguilar Piñal (1972b), Kathleen Kish (1981), Lara Garrido (2010) o Mariano de la Campa (2010), fue

despertando progresivamente mayor atención². De ello fueron demostración las *Poesías selectas* de Quintana, la *Floresta* de Böhl von Faber y las colecciones de Agustín Durán y Eugenio de Ochoa. Sin embargo, nuestro enfoque se concentrará en el papel que tuvo la prensa como cauce de trasmisión, espacio de debate y repositorio divulgativo de ese renovado interés por el Romancero.

A continuación se presenta un bosquejo del itinerario de trabajo previsto, que será coordinado por Clara Marías y, en sus sabias manos, fruto de constantes revisiones al hilo de los sucesivos hallazgos. El objetivo es atender las diversas dimensiones y categorías, tanto a nivel tipológico como cronológico, de la presencia del Romancero en la prensa decimonónica.

Tipologías

Por lo que respecta a la primera coordenada, se tratará de atender a la tipología de textos, que, a grandes rasgos, y teniendo en cuenta el corpus principal de trabajo, se dividen en:

1. Textos teóricos, incluyendo todo tipo de artículos y comentarios sobre el papel del romancero en el canon poético, su valor intrínseco o como fuente histórica. Muchos de ellos formaron parte de diversos debates que se reflejaron o difundieron en las páginas de la prensa, donde puede perseguirse su continuidad y desarrollo.

² Francisco Aguilar Piñal había afirmado que la cantidad de romances impresos en el siglo XVIII «permite confirmar la enorme aceptación del romance en el siglo XVIII como forma poética por excelencia» (1972b: XII). Kathleen Kish revisó el tópico, difundido por Menéndez Pidal, de que en el XVIII no hubo interés por los romances. Para Menéndez Pidal en el siglo XVIII solo había habido dos excepciones a esa regla: García de la Huerta, que para él fue un adelantado nacionalista, y Meléndez Valdés, cuyo ennoblecimiento del género español por excelencia prefigura el renacimiento que tendrá en el XIX. Pero, estudia Kish, durante el XVIII el romance tuvo muchos otros cultivadores, incluido el muy neoclásico Moratín padre, autor de varios romances de tema morisco. Lara Garrido (2010: 99) insiste en que al silenciar los apoyos que el romance tuvo en el XVIII y convertir a Agustín Durán en el héroe solitario de su recuperación, Menéndez Pidal generó un equívoco en la historia del movimiento revalorizador del romancero. Véase también Campa (2010) y Di Stefano (2011: 130-133), que se refiere a la producción romanceril de Iriarte, Meléndez o Moratín. La recuperación del romance tuvo en Meléndez (cabeza de nuevas tendencias líricas) su más ilustre renovador.

2. Textos divulgativos, entre los que tienen relevancia las reseñas publicadas en periódicos con motivo de la publicación de distintas ediciones del romancero, tanto en España como más allá de nuestras fronteras, y que sirvieron para la divulgación de dichas colecciones y ediciones.
3. Textos creativos, de los que serán especialmente considerados los ejemplos del romancero nuevo, puesto que el proyecto se concentra en el papel de la literatura áurea. Sin embargo, no se despreciará la aparición de todo tipo de romances, incluso creaciones contemporáneas, que sirvan para ampliar el análisis y observar la relación entre la recuperación de la tradición y la renovación del romance como género.

Obviamente, no es posible en muchas ocasiones disociar estrictamente las tres tipologías de textos (teóricos, divulgativos y creativos), pues las reseñas suelen ir acompañadas de ejemplos, o los comentarios teóricos funcionar en parte como reseñas.

Cronología

La persecución rigurosa de estos tres tipos se atenderá a una segunda coordenada de carácter cronológico, en la que se distinguen varias secuencias histórico-literarias y políticas. El punto de partida teórico o de planteamientos generales ha de retrasarse levemente sobre la cronología general del proyecto (1801-1868) para retrotraerse a los años finales del siglo XVIII, cuando se inicia lo que Leonardo Romero Tobar ha llamado «una cadena programática en pro de la restauración del romance como forma poética moderna» (1994: 202)³. El origen de dicha cadena, como señaló José Lara Garrido en un estudio de 2010 sobre «Quintana

³ Romero Tobar se centra en el papel de Agustín Durán, ya observado por David Gies (1980) y apunta apenas el de Manuel José Quintana, sin detenerse en la extraordinaria repercusión que tuvieron sus escritos sobre el romance, en particular aquella afirmación arriba señalada. Para Lara Garrido (2010: 104ss.), casi todo lo que en su época se escribió sobre el romance fue una variación de este ensayo de Quintana, que tuvo enorme influencia en Marchena, Maury, Mármol, Lista o el mismo Agustín Durán. Añade que el propio Quintana apenas varió sus ideas de 1796 salvo para matizar, suprimir o cambiar muy brevemente algún aspecto.

y la revalorización del romancero», es Manuel José Quintana⁴. Su afirmación en el prólogo a las *Poesías escogidas de nuestros cancioneros y romanceros antiguos* (1796: xv) de que «los romances fueron [...] propiamente nuestra poesía lírica»⁵, «insertaba una original y calculada revalorización del romancero como término polar de un entramado dialéctico entre dos formas de poesía» (Lara Garrido 2010: 101): la poesía culta, de imitación y artificio; y la poesía instintiva, natural, desnuda. El romance quedaba entroncado, de forma imprecisa, con la poesía primitiva y natural, cuya relación con el canto le concedía una especial capacidad para la difusión colectiva. La frase de Quintana se repetiría en todo tipo de escritos y se divulgaría en prensa hasta convertirse en lema reivindicativo del romancero. Pero, como suele suceder, aquellas repeticiones sacaban de contexto lo dicho por Quintana y abundaban en un encarecimiento que su autor no había puesto; de hecho, en la misma página de aquel prólogo se lee que «los romances no podían tener el aparato y la elevación de las odas de León, Herrera y Rioja», pues se compusieron «más bien por instinto más que por arte» (1796: xv), para seguir enumerando sus defectos (que «los tienen y muy grandes») en páginas siguientes⁶.

Establecido el punto de partida, queda por completar el recorrido de esta «cadena programática en pro de la restauración del romance», según la denominaba Romero Tobar, quien –igual que Lara Garrido– señala la necesidad de perseguir sus eslabones. Es lo que pretendemos hacer a través de la prensa periódica, espacio en el que las ideas de Quintana, desde las expresadas en sus prólogos a los volúmenes de la colección de Ramón Fernández hasta las posteriores ediciones de *Poesías selectas castellanas*, tuvieron una difusión extraordinaria, superando las fronteras

⁴ Lara Garrido (2010) se ha detenido a observar «la centralidad del paradigma que ideara Quintana. Un paradigma equívoco, que por ello mismo permitió restañar las grietas entre los predicados de una poesía nacional y popular y la rendida devoción al prodigio artístico del romancero nuevo, con Góngora como cima» (2010: 110). Lara persigue la secuencia que surge a partir de Quintana y en la que se combinan (de ahí lo de «paradigma equívoco») los valores de popular y nacional, con la preferencia por el romancero culto.

⁵ Como recuerda Lara Garrido (2010: 99), algunos años después Meléndez recupera la idea y «en el prólogo a sus *Poesías* firmado en 1815, reivindica a los romances como “género de poesía todo nuestro”, aunque esa autoctonía que los hace “tan ricos y sonando tan gratos al oído español” ha quedado casi siempre deslucida por su descuidada ejecución».

⁶ Arenas Cruz (2016: 72ss.) analiza las ideas fundamentales sobre los romances que Quintana desarrolló en este prólogo.

nacionales⁷. En particular, aquella frase suya sobre los romances fue traída y llevada no solo en ediciones y libros, sino también a través de canales periodísticos de mayor alcance.

El segundo hito cronológico lo pone Böhl von Faber, punto de partida para la introducción en España del concepto de *Volksgeist* (Romero Tobar, 2012: 16-17). Su divulgación de las ideas románticas schlegelianas se hizo a través de la prensa: en 1805 eligió el prestigioso periódico *Variedades de ciencias, literatura y artes* para presentar unas «Reflexiones sobre la poesía» en las que defiende la singularidad de la literatura española frente a la crítica neoclásica (Tully, 2016: 86-87). Años después, la *querella calderoniana* se sostuvo asimismo en las páginas de publicaciones periódicas: primero del *Mercurio Gaditano* (1814), y después en la *Crónica científica y literaria*, respondida a veces en las entregas del *Pasatiempo crítico* (1818-1820), donde recogió muchos de sus artículos.

Valga llamar la atención sobre una cuestión interesante: como es de todos conocido, el debate propiciado por las ideas románticas alemanas en versión de Böhl von Faber fue llamado por su primer estudioso, Camille Pitoulet, *querella calderoniana* porque tuvo el teatro áureo y a Calderón como argumento fundamental. Sin embargo, el encomio del romance que también formaba parte esencial de los argumentos románticos no encontró ninguna resistencia por parte de los principales contendientes de Böhl: José Joaquín de Mora y Alcalá Galiano. Antes al contrario, Mora fue siempre paladín del romance. Esa diferencia entre la reacción que tuvieron sendos argumentos (el teatro calderoniano y el romance) no ha sido suficientemente resaltada, como tampoco el que las ideas románticas tuvieron en España al romancero como baluarte principal y más rápidamente aceptado.

El tercer gran periodo histórico que ha de distinguirse comienza con la Década Ominosa y el consiguiente exilio liberal, con destino mayoritario en Gran Bretaña. En estos años y en aquella prensa extranjera se publicaron algunas de las primeras historias de la literatura española, obra tanto de hispanistas británicos (John Bowring) como de hombres de letras españoles (José Joaquín de Mora), que en distintas colecciones de artículos periódicos hicieron su particular versión de nuestra

⁷ Olay Valdés (2023) ha realizado un estudio comparativo de las sucesivas versiones de los escritos histórico-literarios de Quintana, desde 1795 hasta 1833.

historiografía literaria⁸. En muchas de ellas el romance conoció un protagonismo extraordinario, pues la crítica británica, favoreciendo la imagen de España como Otredad, lo empleó como argumento para separar a España del moderno Concierto de las Naciones. Las más prestigiosas revistas literarias inglesas fueron decisivas en la difusión de esta idea, así como las distintas cabeceras fundadas por los emigrados políticos; unas y otras dieron espacio a artículos sobre romances y también a nuevas producciones, traducciones, ensayos críticos, ediciones, etc.

Este periodo o, podríamos decir, este eslabón de la cadena cronológica en la reivindicación y restitución del romance incorporó una perspectiva internacional sobre la que han hecho hincapié los estudios más recientes, notando el diálogo europeo que se generó desde la prensa británica. Baste recordar que los artículos que Bowring publicó en *The London Magazine* en 1823 y 1824 con el título de «Spanish Romances» son reseñas de la *Floresta* del alemán Böhl von Faber, donde resalta la versión schlegeliana de la tradición literaria española. A su vez, los *Ocios de españoles emigrados* (1824-1827) reseñaron las distintas colecciones de romances que iban saliendo (como la alemana de Depping de 1817, la inglesa de Bowring de 1824, o la incluida en la francesa *Espagne poetique* de 1826-1827) y se convirtieron en baluartes del romance ante un público británico que ya identificaba lo español con lo «romancesco». En cualquier caso, esta densa actividad demuestra que la difusión en prensa era la más eficaz para reivindicar las nuevas ideas literarias –articuladas en torno a convicciones políticas liberales– y, entre ellas, la promoción del romancero.

Una de las intenciones del proyecto es examinar cómo las ideas divulgadas en los periódicos británicos fueron encontrando eco en los títulos peninsulares a partir de 1834, hasta volcar a la opinión pública a favor del romance, como ocurre definitivamente desde el medio siglo y hasta el final del periodo estudiado, último bloque de nuestra cronología.

⁸ A John Bowring y José Joaquín de Mora he dedicado varios estudios (2016, 2017, 2018a y 2018b) que han sido completados por la reciente aportación de Clara Marías en los últimos encuentros de nuestro grupo de investigación PASO (2022). Sobre el periodismo durante el exilio liberal británico es esencial el reciente volumen coordinado por Perojo Arronte y Flores (2022); incluye un capítulo de Medina Calzada muy interesante para lo que se refiere al romance: «Shifting Views on the Political Nation: A Comparison of British and Spanish Criticism of Spanish Ballads».

Objetivos

Combinando las sucesivas demarcaciones cronológicas con el seguimiento de las tipologías relacionadas, nos proponemos: 1) observar a través de la prensa la «cadena programática» a la que se refería Romero Tobar en una serie de textos teóricos que fueron avanzando sobre la propuesta de Quintana y añadiendo argumentos en defensa del romance; 2) perseguir las reseñas de las colecciones y ediciones de romances que se publicaron en la prensa nacional e internacional y que las dieron a conocer a un público amplio; 3) estudiar la aparición en prensa tanto de romances tradicionales como de nuevas creaciones, para comprobar si los debates sobre el género y la recuperación editorial del romancero se tradujo en lo que pretendieron muchos de sus defensores: en una vuelta al romance como el mejor modelo lírico para superar la profunda crisis de la poesía del presente.

1. La línea teórica de defensa del romance

En la progresión ascendente de la revalorización del romance se fueron incorporando diferentes argumentos, de los que los más visibles en la aproximación hecha hasta el momento fueron: primero su popularidad y éxito entre los lectores menos formados, lo que lo convertía en excelente vía de aproximación a un amplio público; en segundo lugar, el considerarse depósito de noticias históricas; en tercer lugar, su confirmación como expresión de la naturaleza espontánea y auténtica de la nación literaria española.

Este recorrido argumentativo encontró en los periódicos su principal espacio y palestra pública, y también a través de los periódicos alcanzó su dimensión internacional, especialmente en la segunda fase de la cronología marcada arriba. De ello puede ser ejemplo el que Blanco White publicase en su periódico *Variedades o Mensajero de Londres* (1823-1825) el mencionado prólogo de Quintana a las *Poesía escogidas de nuestros cancioneros y romanceros antiguos*; con ello dio ocasión a que la famosa frase de encomio cobrara divulgación a través de las páginas de prensa. De hecho, Blanco es perfectamente consciente del papel difusor del periódico y justifica la inserción en sus páginas de una obra ya publicada con el argumento de que la prensa es capaz de trasladar a un marco internacional (incluyendo el americano) tanto los romances (estas «producciones

bellísimas que, por falta de abundancia de libros españoles, tarde y con dificultad llegarían a sus manos») como también aquel texto de Quintana:

Muévenos a esto, además de lo dicho, el deseo de hacer correr uno de los mejores folletos que la pluma de aquel hombre excelente, y literato de primer orden, ha producido sobre estos puntos [el romance]; y que, por hallarse enterrado, como un mero prólogo, entre varios tomos de poesías, no es tan conocido como debiera (1823: 63-64).

La dimensión divulgativa de los periódicos y su capacidad para conectar con un mayor público lector exigía por otra parte una ampliación de sus contenidos, lo que en la lírica significó un espaldarazo para el romance. Así, la carta abierta que uno de los amigos sevillanos de Blanco, Manuel María del Mármol, había dirigido años antes al «Sr. Director del *Correo de Sevilla*» y que fue publicada en aquel periódico el 16 de marzo de 1805 animaba a la incorporación de romances para apoyar los fines divulgativos de la publicación⁹:

Creo que insertando en el Correo romances (con más frecuencia que lo acostumbrado), llenos de las bellezas de que son capaces, se podrían lograr los fines insinuados. No se crea jamás que doy la preferencia al romance sobre otras composiciones. Sé que un tiempo era nuestra única poesía lírica; pero estamos hoy más adelantados. Los prefiero, sí, a todo en cuanto son más capaces de agradar a la multitud y de introducir en ella el gusto y conocimiento para proporcionarse a estimar otras composiciones. [...] ¡Qué composiciones podrán preferirse para lograr complacer a los más, sino los romances, *más flexibles que*

⁹ El artículo está firmado por M., sigla que corresponde con la inicial de Mármol, uno de los integrantes, junto a Arjona, Reinoso, Lista, Mármol, Blanco o Roldán, de la «escuela sevillana de jóvenes poetas que florecieron al filo de 1800» y que se cuenta entre «los más distinguidos grupos literarios de aquella España» (Durán, 2013: 348). Casi todos ellos fueron colaboradores del periódico, también Mármol, con cuyas opiniones coincide el texto de la carta, según aduce Fernando Durán: «En dos tomitos que contenían su romancero personal [...], articuló tres décadas más tarde esa misma teoría en defensa del género romancesco como el más afín al gusto nacional y el más susceptible de ser popularizado sin caer en la vulgaridad; su prólogo es un desarrollo sobre la plantilla del artículo del *Correo*» (Durán, 2013: 443, n.º 99). Juretschke (1951: 37) ya señaló la nota «españolista» de la publicación, «con un interés mayor por la historia literaria y general de España», que sirve a Durán para explicar la singularidad del periódico, con «asidua inserción de piezas poéticas inéditas o raras de autores del Siglo de Oro». Y Aguilar Piñal había apuntado «el laudable intento de rehabilitar el romance, seleccionando algunos de los más amenos del *Romancero general*» (1972a: 148). Más referencias en Durán (2013).

otros géneros para plegarse a toda clase de asuntos, para ataviarse de un lenguaje natural y rico, en que se pinta de una media tinta amable y suave, y se puede presentar por todas partes facilidad y frescura sin violencia y sin estudio? ()*¹⁰. Una pieza con estos dotes no puede desagradar a los sabios, y es la única quizá que pueda complacer a todos. Siempre los romances han sido la poesía del vulgo. Siendo ellos más accesibles por su naturaleza a la inteligencia del vulgo, los lee con placer, y acostumbrado a las bellezas de que pueden adornarse, va insensiblemente formando su gusto y cobrando algún conocimiento de lo bello. [...] Que los romances son la poesía que más agrada al vulgo y que por ella ha formado su gusto es innegable (Mármol, 1805: 99)¹¹.

Fernando Durán ha observado la presencia del corpus romanceril en el *Correo de Sevilla* y su progresivo incremento conforme avanza la cronología de la cabecera (2013: 448)¹². Como también apunta, tanto la carta de Mármol como esta presencia creciente de romances tuvieron que ver con las quejas del público lector por el escaso atractivo de las poesías publicadas en el *Correo* y la insistencia en reclamar entretenimiento. Con ambas tuvo que lidiar el editor de la publicación, Justino Matute y Gaviria, que en sus «avisos» insistió en «reforzar su propósito de educar el gusto general con contenidos serios y escogidos» (Durán, 2013: 361-362). Los romances lograban interesar a un público general al tiempo que evitaban caer en la vulgaridad, como aconsejaba Mármol. Frente al uso de géneros tan vulgares como «las adivinanzas, enigmas, epigramas y demás ridiculeces en que abundan otros periódicos», los romances consiguen el interés de esa «multitud» que jamás gustará «las odas sublimes, las finas anacreónticas, las canciones elevadas», y conseguirán iniciarles en las bellezas más accesibles de la poesía. Una propuesta similar había hecho José Luis Munárriz en el *Semanario de Salamanca*, según también recoge Durán (2013: 355), al aconsejar la inclusión de poemas en los periódicos «para mantener despiertas la imaginación y sensibilidad de los

¹⁰ En nota al pie: «Fernández en el Prólogo del *Romancero*», esto es: se copia en cursiva un pasaje de Quintana, prologuista del volumen *Poesías escogidas de nuestros cancioneros y romanceros antiguos* (1796), de la colección de Ramón Fernández.

¹¹ Después pone como modelo los romances de Anfriso, sobrenombre poético del canónigo zaragozano Manuel Lorieri.

¹² Según el riguroso repaso de Fernando Durán, Matute empezó a centrarse en los romances a partir del tomo XI, de junio de 1807, lo que demuestra que hizo caso de la recomendación de Mármol. Según el cómputo de Rey Fuentes (1989: 513) el número de romances en el *Correo de Sevilla* alcanza un total de 42 y fue creciendo progresivamente.

lectores», repartiéndose de manera que no cansen: «De esta suerte, un epigrama en los periódicos debe ocupar un rinconcito o un vacío; un romance lleno de ternura y de inocencia debe seguirse a una pintura de costumbres; una letrilla picante debe ir en pos de un discurso serio; y un himno grandioso y una canción heroica deben ocupar el primer lugar en las épocas señaladas de la religión y del estado» (Munárriz, 1794: 134-135). En conjunto, las tipologías de poesía más frecuentes en el *Semanario* son en primer lugar «los romances moriscos», junto a «los diálogos de pastores, las poesías celebrativas religiosas [...], las letrillas y villancicos» (Durán, 2013: 381), lo que dice mucho sobre las preferencias de los lectores por la poesía de corte tradicional¹³.

La necesidad de la prensa por hacerse con el público requiere una vulgarización de sus materias y textos que empieza a ser motivo de debate, y el romance participa como posible recurso. La cuestión se presenta en estas publicaciones de la primera década del siglo todavía con criterios docentes que remiten al espíritu ilustrado, como los que argumenta Mármol. Pero al mismo tiempo, la necesidad de ganar lectores ofreciendo materiales gustosos a un público cada vez más amplio (que puede acceder más fácilmente a un periódico que a un libro) abre peligrosamente la senda a esa democratización que pondrá en cuestión los valores establecidos. De ahí las reacciones visibles en otras publicaciones coetáneas, como la del articulista del *Memorial literario o Biblioteca periódica de ciencias, literatura y artes*, que en 1806 se indigna porque un crítico francés, en una publicación periódica sobre «la literatura moderna de los españoles», ha pretendido dar a conocer la obra de Meléndez poniendo como ejemplo un romance en vez de sus odas, églogas o epístolas: «¿Qué diría Mr. B. de un español, que intentando demostrar el mérito de Racine en España tradujese la *Thebaida*, que tratando de J. B. Rousseau citase varias composiciones tuyas no de mucho valor y olvidase la Oda dirigida al Conde de Loc y algunas de sus cantatas?» (M. C., 1806: 315)¹⁴.

¹³ Lama (1990: 301) apunta en su estudio sobre poesía del Siglo de Oro en prensa del siglo XVIII cómo fue articulándose la combinación de criterios: «por un lado, lo instructivo como propósito de los editores de estas publicaciones; por el otro, lo deleitable y entretenido». Durán (2013: 261) completa la reflexión añadiendo que «el criterio selectivo esencial corresponde a la variedad y, dentro de ella, la búsqueda del entretenimiento es prioritaria, pero encuadrando esa amenidad en una campaña más ambiciosa de educación y formación del gusto, que en cabeceras como el *Semanario* y el *Correo* adquiere mayor relevancia que en otras anteriores o coetáneas».

¹⁴ Las siglas corresponden con las de Mariano Carnerero, que desde 1805 hasta diciembre de 1806 se hizo cargo del periódico junto a su hermano José María.

La defensa del romance ha de hacerse con precauciones y buscando argumentos de respaldo, como hace el director del *Correo de Sevilla*, Justino Matute, adelantando en su artículo «Discurso sobre los romances castellanos»¹⁵ el que acabaría convirtiéndose en más habitual y exitoso: su valor como divulgador de la historia de España:

Decía un sabio que más quería ser autor de todas las cantigas de un pueblo que de todas sus leyes, y de este privilegio gozaron los autores de los romances, pues como canciones vulgares andaban de boca en boca y se perpetuaron, formando una especie de tradición histórica. Así pues, las hazañas del Cid, las de Bernardo en Roncesvalles, la toma de Granada por los Reyes Católicos y otros hechos igualmente famosos, son generalmente conocidos por los romances (Matute, 1807, s.p.).

Esto es, la condición del romance como mecanismo divulgativo lo convierte en instrumento favorable para la concienciación de la nación sobre su propio pasado histórico. De nuevo las bondades del romance se miden en relación con su dimensión divulgativa y popular.

El mismo argumento que Matute, y la misma confusión entre épica y romancero demuestra José Joaquín de Mora, uno de los más importantes defensores del romance en tiempos del exilio liberal y con quien avanzamos hasta nuestro segundo eje cronológico. En sus artículos sobre «Spanish Poetry» para *The European Review* (1824-1826), afirmaba que los romances habían servido para preservar los grandes acontecimientos de la historia de España y deben por ello considerarse «the chronicle of those stormy times» (Mora, 1824a: 376), unos casi anales que recogían en sus series todos los datos históricos. Así, «under the name of heroic poetry we mean the romances, which, from the commencement of the monarchy to the foil of the Arab empire, never ceased to be the true national poetry of the Spaniards» (Mora, 1824b: 540). Lo más valioso de los romances era esa función que se les concedió como documento histórico, reliquia de la Edad Media. Con la «true national poetry» de los romances empieza la historia literaria española y también la relación auténtica de su historia y su carácter. Pero Mora también elogia la naturalidad y espontaneidad de la inspiración que nutre esta lírica: los romances no necesitan artificio ni ornamento, ni tampoco son resultado de laboriosidad

¹⁵ Sobre el artículo, véase Durán (2013: 444-445).

técnica, sino que surgen del amor a la patria y a la divinidad. Por ello son verdaderos y van directos al corazón. En ello reside su extraordinario valor:

The most ancient compositions that merit the name of poems, are all inspired by these great causes. Such are those celebrated romances, which are still so much admired from the elevation of the thoughts, and the force of the sentiments they contain. Nothing in reality is more beautiful-nothing more faithfully depicts nature and truth. We may easily suppose that such compositions were not the fruit of laborious application; they were really inspired, not by imaginary divinities, but by vehement passions [...], by the love of country, by confidence in the Divinity; in short, by all that ennobles the heart, elevates the mind, and animates the genius (1824a: 375-376).

Su falta de arte, que había pesado en contra del romance y servido a su descrédito entre los cultos, se convierte, gracias a la influencia de las nuevas ideas románticas, en argumentación a su favor, pues gracias a ella logran una íntima asociación entre el pensamiento y la expresión sencilla y pura. Al leerlos, nos transportamos a la edad primitiva y sentimos que el poeta los ha compuesto para expresarse a la manera del ruiseñor, que canta por un instinto irresistible y traslada emociones espontáneas (376), lo que conecta con la idea de estirpe herderiana de que los españoles cantan por instinto.

Durante los años de exilio fueron forjándose otros argumentos en defensa del romance, cuyo protagonismo se demuestra en el espacio que le concedieron los *Ocios de españoles emigrados*, principal publicación periódica de la emigración. Seguidora fiel de las tesis arabistas que cierto sector venía defendiendo desde los últimos años del siglo XVIII y que muchos de los liberales exiliados asumieron con entusiasmo (Comellas, 2022: 106-113), atribuyó a los árabes el origen de los romances, siguiendo lo que había defendido José Antonio Conde en su *Historia de la dominación de los árabes en España* (1820-1821)¹⁶. Una de las reseñas a la muy

¹⁶ Conde afirma que el «romance es género de composición la más usada en la métrica árabe, de donde procede sin duda. [...] cada dos versos de nuestros romances equivalen a uno arábigo, que ellos dividen en dos partes. Y así nuestro primer verso equivale a la primera mitad o primer hemistiquio árabe, que ellos llaman sadrilbait o entrada del verso. Y nuestro segundo verso al otro hemistiquio árabe, que llaman ogzilbait o cabo del verso. Y ambos hemistiquios son de igual número de sílabas» (1821: xviii).

renombrada obra de Conde, escrita por Pablo de Mendíbil («Influencia de los árabes sobre la lengua y la literatura española»), fue publicada en los *Ocios* de abril de 1825. Como Blanco al reproducir el prólogo de Quintana en *Variedades*, tenía la intención de divulgar las ideas de aquel libro entre el público que no tenía acceso a él, pero sí a los periódicos¹⁷. Es más, esta colección de artículos que Mendíbil articula en torno a la reseña se debió concebir como una suerte de panorama de la literatura española con la finalidad didáctica de servir como «curso de literatura nacional». Mendíbil, igual que José Joaquín de Mora en la colección citada de artículos que publicó en *The European Review*, presenta una propuesta de historización literaria que usa la prensa como canal de difusión¹⁸. También como en los artículos de Mora, el romance es el protagonista de esa interpretación historiográfica, y en ambos sirve para conectar con el arabismo a la moda¹⁹. Mendíbil afirma que los datos de Conde permiten aseverar que somos «deudores para con los árabes de las más hermosas dotes con que campea la moderna lengua castellana y la primitiva escrita en ella», incluyendo los romances (292-295).

Unos meses después, en el número de julio, los *Ocios* publican una reseña de la traducción de Vicente Salvá a la colección de romances preparada por Depping que acababa de salir en Londres con el título de *Colección de los más célebres romances antiguos españoles, históricos y caballerescos* (1825). La reseña vuelve a abundar en la idea de que el romance es un tipo de poesía «cuyo mérito principal consiste tal vez en la falta de artificio. Las bellezas que en él más resaltan son naturales. Por lo general presenta una noble sencillez», encomio que venía repitiéndose desde Herder y que encontraba en esa espontaneidad y naturalidad las raíces de la naturaleza «nacional» del romance. De hecho, se señala que sus ideas «son siempre decorosas, y a veces sublimes y llenas del patriotismo más exaltado. Además, en los romances castellanos domina comúnmente el amor a la libertad civil» («Literatura», 1825: 9).

¹⁷ La reseña de Mendíbil tuvo segunda y tercera parte en los *Ocios* de febrero y marzo de 1826. El concienzudo trabajo se escribió con intención de publicarse en el *Variedades* de Blanco White, pero acabó en las páginas de los *Ocios*. Según Vicente Llorens (1979: 315), Mendíbil es también el autor de otra reseña-resumen de la obra de Conde aparecida en *The foreign review* el 3 de enero de 1829.

¹⁸ Un análisis de los artículos de Mora publicados en *The European Review* en Comellas (2018b).

¹⁹ Alcalá Galiano fue sin embargo muy crítico con ese protagonismo que se tendió a conceder a la cultura árabe en nuestra lengua y literatura.

Hubo otras reseñas en los *Ocios* dedicadas a colecciones, traducciones o antologías de romances, como la que se publicó en septiembre de 1824 a la obra de John Bowring (*Ancient Poetry and Romances of Spain, selected and translated*), demostrando siempre el interés especial que la revista puso en la lírica romanceril, la más elogiada y valorada en las cabeceras del exilio.

Una posición distinta con respecto al romance se defendió durante aquellos años en otro periódico salido también fuera de territorio español, pero de muy amplia repercusión en la península: la *Gaceta de Bayona* (1828-1830), dirigida por Alberto Lista. En su primer número, el propio Lista reseñaba el *Romancero de romances moriscos* –recién editado por Agustín Durán– matizando la famosa frase de Quintana e insistiendo en el prosaísmo del romance, así como en su falta de altura para ingresar en el espacio de la sublimidad poética:

El romance es, propiamente hablando, la poesía *popular* de los españoles; porque su metro y consonancia es el más fácil y el que ocurre con más frecuencia en nuestra prosa. Por consiguiente, en este género se renuncia a los adornos pomposos y sublimes de la poesía, y su mérito consiste en expresar de una manera sencilla y fácil, ya los objetos, ya los sentimientos. No es esto decir que no pueda elevar algo más su tono, y llegar hasta la nobleza lírica, [...] mas, en nuestro sentir, jamás podrá expresar bien los movimientos más enérgicos y sublimes de la poesía porque carece de cesuras, y sería muy poco cuerdo el poeta español, que teniendo a su disposición el variado y flexible endecasílabo, quisiese sujetar el desorden e impetuosidad de la poesía lírica al movimiento fácil y agradable, pero monótono, del verso de ocho sílabas (Lista, 1828: 4)²⁰.

²⁰ La apreciación que hace a la singularidad nacional del género («El romance es una clase de poesía que no es fácil comparar a ninguna de las que se cultivan en las diferentes lenguas de Europa [...] y para sentirla es necesario o haber nacido en España o haber permanecido mucho tiempo en ella») no es suficiente para elevarlo a la categoría de poesía de arte, que es en la que cumple competir en excelencia con los demás países. La «diferencia» española no es para Lista un criterio de valor positivo. Las ideas expresadas en el artículo coinciden con la propia práctica poética de Lista, que tiene una importante producción romancística (Di Stefano, 2011), sobre todo correspondiente a su etapa juvenil, casi siempre de temática poco grave, pues elige el romance para asuntos menudos y triviales.

Durán, amigo de Quintana y Lista, con quien se formó en Sevilla, pero también de Böhl de Faber, había publicado ese mismo año de 1828 el *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del Teatro Antiguo Español, y sobre el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito peculiar*. Si bien el *Discurso*, en el que son visibles las nuevas ideas románticas europeas, se concentra en la reivindicación del drama áureo, el romance asoma en no pocos pasajes; en ellos se demuestra la voluntad de enfrentar el menosprecio a que condena al género romanceril su supuesta falta de artificio, opinión de un importante sector de hombres de letras, según hizo visible poco después el debate de la *Gaceta de Bayona* al que nos referiremos enseguida²¹. De hecho, el romance se asociaba a las prácticas despreciables de los «copleros», que ensuciaban el nombre de la poesía y eran los enemigos más viles del arte poética, según Mármol, el propio Reinoso o su amigo Gómez Hermosilla, quien había afirmado que «este metro se ha hecho vulgar, se ha envilecido, no hay ya medio de ennoblecerle» (en Di Stefano, 2011: 139). Pero, insiste Agustín Durán,

¿Sería motivo suficiente para despreciar este hermoso romance, el estar escrito en el mismo metro que los de Francisco Estevan, y las coplas del *Caballo mío careto*? Pues a fe que, si valiese esta razón, deberíamos proscribir el *Quijote*, porque se han escrito en mala prosa muchas novelas o poemas detestables (1828: 122).

Ejemplo de las posibilidades de excelencia del romance es el mismo Calderón, que «supo hacer el verso octosílabo o romance digno y capaz de expresar los más sublimes pensamientos» (85); o «el Romance de Angélica y Medoro, compuesto por Góngora», que Durán copia y comenta para demostración de que los romances «son dignos por todos títulos de competir con las mejores obras líricas escritas en versos endecasílabos» (114-115). Otros muchos ejemplos podrían aducirse, pues contamos con «infinitos romances cuya lectura hiciese olvidar al hombre más obcecado y acostumbrado al estilo tabernario, la asociación de ideas que pudiera excitar en su imaginación la costumbre de oír en las tabernas las hazañas de los facinerosos en metro de ocho sílabas» (123-124).

²¹ Fernando Durán (2013: 448) piensa que Agustín Durán «conoció y empleó las ediciones del *Correo*, y en ocasiones fueron estas las que copió. Desde luego la desproporción entre la selectísima oferta de Matute y la ingente recopilación de Durán obliga a relativizar cualquier influencia, pero algo tuvo que ver la labor del *Correo* en la orientación del joven erudito, que vivía entonces en Sevilla, hacia estos menesteres».

Contra estas opiniones, el redactor en Madrid de la *Gaceta de Bayona*, Félix José Reinoso, inició una fuerte polémica con los traductores al español de la *Geschichte der spanischen Poesie und Beredsamkeit* de Friedrich Bouterwek, que se alargaría durante varios números de la publicación, desde octubre de 1829 hasta marzo de 1830 (Romero Tobar, 2009; Comellas, 2021: 261-266). La *Geschichte* prestaba especial atención a la literatura de la Edad Media y en particular a los romances, razón por la que Reinoso se enfrentó con dureza al alemán y a sus traductores al español, José Gómez de la Cortina y Nicolás Hugalde. Contra ellos defendía que los valores del arte y sus dos principales herramientas, la imitación y el estudio, eran los únicos criterios de excelencia, rechazando por completo la «democratización» que sostiene ese encomio y enaltecimiento del romance, pues «la democracia, peligrosa en política, [...] es no menos útil en la literatura» (Reinoso, 1829a: 3). Una cosa era aceptar –Reinoso lo hace no sin cierta condescendencia– la gracia y espontaneidad de los romances, como hicieron varios de los estudiosos y académicos sevillanos, y otra muy distinta preferirlos a la gran poesía culta española. Para Reinoso, el romance, «siempre conservará el carácter de su primitiva rusticidad», y solo «*influyó para descorregir y desaliñar la poesía*» (Reinoso, 1829a: 3). Por eso se pregunta, y es el título de otro de los artículos de la *Gaceta*, «¿El romance es poesía lírica de los españoles?», para argumentar en contra:

En la oda *solo se siente*; en los romances *se discurre*. Se expresan también en ellos sentimientos, pero más remisos, de modo que no impidan la reflexión. Se pintan los objetos, pero más bien en descripciones circunstanciadas que en grandes imágenes. Jamás los romances más bellos de nuestros poetas expresan el sumo grado de impresión y enajenamiento; jamás llegan a la vehemencia y desorden lírico (Reinoso, 1829b: 4).

Esta polémica se trasladó a otras cabeceras que continuaron propagándola o comentándola, como el *Diario balear*, en cuyas páginas de enero de 1830 se recogieron largos fragmentos de los artículos de la *Gaceta*. Ello prueba la capacidad de la prensa para difundir estos debates literarios entre un público cada vez más amplio y explica la preferencia por las reivindicaciones y argumentos de Agustín Durán, que encontrarían pronto resonancia en otros periódicos y el apoyo de distintas plumas; especialmente ocurrió así cuando con la vuelta de los exiliados a la muerte de Fernando VII el pleno romanticismo dominó la escena literaria.

En los últimos años de la década de los 30, el discurso crítico sobre el romance se hace cada vez más presente en la prensa y más marcado por intenciones nacionalistas. Así, Larra lo considera un «género puramente español» cuando en 1834 reseña la *Espagne poetique* de Maury y defiende el argumento de que los romances son una importante fuente histórica para conocer los orígenes de la nación:

[Maury] no ha olvidado por eso que poseemos una inmensa riqueza literaria de autores desconocidos, en nuestros romanceros sobre todo. Al coger de ellos los mejores y más afamados, ha creído deber dar una idea de este género puramente español, en que se hallan consignados los hechos principales de nuestra historia, y que es el verdadero depósito de la tradición fabulosa e histórica de nuestros tiempos primitivos (1997: 63).

El temple nacionalista de los argumentos a favor del romance va creciendo conforme avanza la década y en sus últimos años encontramos varios ejemplos significativos. Uno particularmente interesante lo ofrece el artículo «Naturaleza y antigüedad de la poesía romántica popular en Portugal», publicado a finales de 1837 en el folletín de *El Guardia Nacional*, una de las cabeceras más importantes de aquellos años. A pesar de su título, el artículo se refiere a la literatura de ambos países en clave nacionalista y aprovecha para reclamar la necesaria unión política, así como literaria, pues desconocer Portugal, lo que es desgraciadamente muy habitual, es no conocernos a nosotros mismos. El remedio para volver a reunirnos pasa por la reivindicación de un intenso vínculo literario, idea que demuestra hasta qué punto literatura y nación se identificaban. El artículo traduce, sin citar su fuente, pasajes de la famosa «Carta a Duarte Lessa» de Almeida Garrett, publicada en 1828 como introducción a su *Adozinda* (Londres, 1828) con el título de «Carta do auctor sôbre a natureza e antiguidade da poesia romantica-popular entre nós, -e particularmente sôbre este romance». La apropiación del autor portugués por parte del articulista anónimo de *El Guardia Nacional* sirve de nuevo como ejemplo del papel que tuvo la prensa como difusora a gran escala de textos de carácter literario, muchas veces enterrados en volúmenes de escasa difusión, que ganan proyección en forma de reutilizaciones, asimilaciones o, como aquí, traducciones contaminadas de plagio. En este caso, las páginas todavía desconocidas en España del autor portugués son trasladadas al folletín de *El Guardia Nacional*, que solo crea el marco del artículo, la introducción de la tesis que pretende defender, y después escoge del texto original portugués los fragmentos más significativos y útiles para defender su propuesta romántica, nacionalista e iberista, resumida al comienzo:

El Portugal con su literatura, sus costumbres, su historia, su religión y su posición geográfica está unido a nosotros, es una parte de España; y los intereses de ambos países reclamarían también la unión política. [...] En nada se manifiesta mejor la identidad de los españoles de toda la península que en la historia de su poesía. La poesía española abraza la portuguesa, y el dividir y separar el estudio de ambas, es hacer un estudio a medias. Tan íntimo enlace tienen («Naturaleza y antigüedad de la poesía», 1837: 1)²².

Ese enlace se concreta fundamentalmente en «los versos *octosílabos* o de romances», que «son propios y peculiares nuestros [peninsulares] y para el genio de nuestra poesía, son más adecuados que ninguna otra especie» («Naturaleza y antigüedad», 1837: 1)²³. Esto es, por la relación entre lengua y nación, incontestable en el pensamiento de la época, el hecho de que ambas lenguas tuvieran esa modelización versal de ritmo octosílabo las convertía en íntimas²⁴. A continuación, pasa a referir cómo en ambas tradiciones –que en esencia son la misma, según añade e incorpora el traductor español– el romance fue el género propio hasta la llegada de los petrarquistas²⁵.

Es interesante la confusión, muy habitual en la época, con la que el autor, siguiendo a su fuente, emplea el término «romance», solapando abigarradamente distintos

²² Agradezco a José Joaquim Dias Marques que apuntó la deuda del artículo español con Almeida Garrett. En 1837 no se había traducido aún al castellano ninguna de las obras del autor portugués, por lo que el articulista debió de ser también el traductor del original. Los pasajes citados en *El Guardia Nacional* corresponden a fragmentos tomados de la primera edición de *Adozinda* (1828), como se irá apuntando en lo que sigue.

²³ Traducción literal de Garrett: «nossos versos octosyllabos, que nos são proprios a nós hespanhoes, tanto portuguezes como castelhanos, e que para certos assumptos e certos generos de poesia são mais adequados do que nenhuma outra especie» (1828: VIII-IX).

²⁴ Así lo demuestra, piensa el autor, la obra de don Francisco Manuel de Melo, poeta bilingüe del siglo XVII, o el cancionero de Resende, impreso en Lisboa en 1516.

²⁵ «Alábase Boscán de haber introducido en la península los metros toscanos; y aunque no es fácil decidir si fue él con efecto el primero que compuso tales versos endecasílabos en las dos lenguas cultas españolas, todavía es cierto que desde Boscán y Garcilaso en Castilla, y desde Sa de Miranda y Ferreira en Portugal, comenzaron a caer en desuso nuestros primitivos metros». Sigue siendo traducción literal de Almeida Garrett: «Boscan gabase de haver introduzido na Peninsula os metros toscanos: não sei ou não me atrevo a decidir se foi comeffeito elle o primeiro que nas duas linguas cultas das Hespanhas compoz dos taes versos hendecasyllabos; mas é certo e além de toda a dúvida que do tempo de Boscan e Garcilasso em Castella, e logo de Sa de Miranda e Ferreira em Portugal, começaram estes nossos metros primitivos a cahir em mais desuso» (1828: ix).

valores semánticos: el romance como lengua distintiva del latín, el romance como tipología lírica de origen medieval y que solía confundirse con la poesía de cancionero de los trovadores, y, para mayor desorden e imprecisión, el romance identificado con el *roman* novelesco de Walter Scott y en general con todo lo «romántico». Ser romántico y cultivar el romance, fuera lo que fuera esta especie literaria tan poco definida, era lo mismo:

La poesía nuestra primitiva y eminentemente nacional, la que desde el principio y, por decirlo así, desde el primer balbucir de la lengua fue común a castellanos y portugueses con los otros pueblos que más o menos nos aproximamos a la lengua provenzal; la primera culta de Europa después de la irrupción septentrional, lengua romana o romance, es la poesía de los trovadores²⁶.

Sencilla, romanesca, apasionada, de una especie lírico-romántica que carece de tipo en los poetas antiguos, y habiendo dejado su cuño impreso en el carácter de las lenguas y poesías modernas del Sur y Occidente de Europa no tuvo sin embargo imitadores, ni se cultivó ni perfeccionó sino ahora recientemente, después que los romances o novelas poéticas de Sir W. Scott y algunos otros ensayos ingleses y alemanes, pero en particular los del famoso escocés, introdujeron este gusto y le hicieron de moda («Naturaleza y antigüedad de la poesía», 1837: 1)²⁷.

Se hace muy evidente la intención nacionalista de estos encomios, en los que se insiste siempre en aquello que a los clasicistas incomodaba: la singularidad del romance, su carácter distintivo frente a la poesía de las demás naciones, y por ello

²⁶ Más adelante hace relación de ejemplos: «Sin hablar de los tiempos antiquísimos de los trovadores de los primeros siglos de la monarquía española, nos quedan muestras todavía de las canciones de Fuas Roupinho, de Egas Moniz, del célebre amigo y compañero del poeta gallego Macías, de otros varios, y hasta del rey D. Pedro I, para probar nuestro aserto».

²⁷ De nuevo, estos párrafos traducen literalmente la Carta de Garrett (1828: x-xi). En ambas versiones, la original portuguesa y la traducción española, sigue una interesante comparación de lo sucedido en los gustos de las artes figurativas y en los literarios: «Cansados de griego y romano en edificios y pinturas, empezamos a observar las bellezas de Burgos y de Westminster, y embotado ya el apetito por la regular y compasada hermosura de los Pantheones y Acrópolis, comenzó a variar y a inclinarse a las menos clásicas, pero no menos lindas ni menos elegantes formas de la arquitectura y escultura góticas. Lo mismo exactamente sucedió con la poesía: llenos de hastío por los Olimpos y Gnínidos [sic], hartos de las Venus y Apolos de nuestros padres y abuelos, acordamos observar lo maravilloso con que adornaban sus ficciones y cuadros poéticos nuestros bisabuelos y tatarabuelos» («Naturaleza y antigüedad de la poesía», 1837: 1).

y por ser compartido por españoles y portugueses, la capacidad que tenía para significar la unión peninsular:

La poesía romántica, la poesía primitiva, la propia nuestra, la que no heredamos de griegos ni romanos, ni de nadie imitamos, sino que nosotros los modernos creamos, la abandonada poesía nacional de las naciones vivas, resucitó bella y remozada, con sus antiguas galas, pero en mejor arreo, con sus facciones primeras, pero mejor compuestas («Naturaleza y antigüedad de la poesía», 1837: 2)²⁸.

Ambos pueblos coinciden en la naturaleza de su poesía. La caracterización que se hace de la portuguesa es la que habitualmente solía atribuirse a la española: una poesía original y espontánea, viva en el pueblo e íntimamente asociada al ritmo natural de la lengua.

Los portugueses son una gente poética, su lengua se presta naturalmente y espontánea se ofrece a las formas y cadencias métricas: los más rudos campesinos improvisan en sus romerías y fiestas con una facilidad que debe admirar a los extranjeros; pero obsérvese que el metro de estas improvisaciones, es siempre, sin excepción alguna, el de la redondilla de ocho sílabas. La causa es bien obvia, pues esa es la medida más natural que les presta la música de la lengua.

No solo en las antiquísimas canciones conservadas en los dos cancioneros, el del colegio de los nobles y el de Resende, están todas las composiciones en ese metro, o casi todas; sino también otras poesías tal vez más antiguas: los romances

²⁸ Traducción de Garrett (1828: XII-XIII). El texto continúa traduciendo fielmente del portugués (XIII-XIV) y ahondando en la abigarrada mixtura de los valores semánticos de «romance», que alcanzan también a los temas propios de la nueva mitología romántica: «la misma ingenua, salvaje, caprichosa y aérea virgen de las montañas, que se aparece en las soledades incultas, que va por los campos alumbrados del pálido reflejo de la luna, envuelta en velos de trasparente blancura, que goza con la vaga incertidumbre de los colores indistintos que ni ocultan ni manifiestan del todos los astros de la noche; la misma beldad misteriosa que frecuenta las ruinas del castillo abandonado, de la torre desierta, del claustro cubierto de musgo y yedra, y que se complace en cantar sus melancólicas endechas, junto a la boca de las cavernas encantadas, en las horas aciagas y avanzadas de la noche. La misma, sin duda es; aunque el gusto más puro y fino de sus adoradores, sin alterar la liturgia, modificó los ritos acomodándose a espíritus y oídos acostumbrados a los himnos menos variados, si bien más cadenciosos, de la clásica antigüedad. Quedó, pues, no menos nacional, pero si mucho más amable y encantadora, nuestra poesía primitiva, así resucitada por Sr. W. Scott, y algunos pocos más».

populares históricos o chacas [sic]²⁹ que por tradición inmemorial se conservan entre el pueblo, principalmente en las aldeas curiosísimas y despreciadas, pero interesantes reliquias de nuestra arqueología poética («Naturaleza y antigüedad de la poesía», 1837: 2)³⁰.

Aunque en el cancionero de Resende y en el del Colegio de los Nobles no se hallan romances más que fragmentarios, «la tradición conserva en boca del pueblo portugués muchos bellísimos que manifiestan ser de una remota antigüedad, y en los que se descubre una poesía siempre natural, pero viva y animada, a pesar de estar visiblemente mutilados», de lo que es ejemplo el romance de Bernal Francés³¹. Todo ello permite concluir que «el género romántico no es nuevo en Portugal» (1837: 2).

El artículo (casi por completo resumen y traducción de Garrett, como ha podido apreciarse en las notas) concluye con una animosa reivindicación del romance que reconoce no ser unánimemente compartida, pues «el respeto y veneración con que miramos los restos de nuestra antigua poesía popular [...] a muchos parecerá ridículo». Lo más interesante es que, a pesar de que el autor compara su estudio apasionado de los romances con el del «anticuario fanático a quien se le van las horas y los días delante de un trozo de estatua capital de una columna,

²⁹ En su *Historia de la poesía popular portuguesa* (1867), Theophilo Braga se refiere a las chacaras como un tipo de poesía popular que coincide con la *xacara*, de la que «diz tambem Garrett ser uma qualificação inteiramente portugueza; o que os hespanhoes chamam jacara, exprime o, uma aproximação da nossa chacota. A xacara é um cantar era que predomina a fôrma dramatica, segundo nos auctorisa o polygrapho D. Francisco Manuel de Mello» (Braga, 1867: 82).

³⁰ En Garrett: «Os Portuguezes são uma nação poética, a sua lingua naturalmente se presta e espontânea se offerece ás formas e cadencias me tricas; os nossos mais rudos camponezes improvisam em seus seroes e festas com uma facilidade que deve de espantar os estrangeiros: mas observe-se que o metro d'estes improvisos é sempre sem excepção alguma o da redondilha de oito syllabas. A causa é obvia; é a medição mais natural que lhes appresenta a musica da lingua» (1828: xv-xvi).

³¹ Según Menéndez Pidal en *Flor nueva de romances viejos* este romance, se trata de un romance de origen castellano, aunque apunta que «Carolina Michaelis la creía de origen portugués, Nigra no vacila en suponer que había existido un original primitivo provenzal, y Puymaigre, a pesar de reconocer las extrañas analogías métricas de la canción francesa con los romances españoles en general no piensa por un momento en un origen español». También recuerda que «desconocido de las colecciones viejas y casi también de las modernas castellanas, se canta hoy desde Andalucía a Santander lo mismo que entre los judíos de Oriente, y en Chile y en Méjico. Es uno de los más antiguos. Lope de Vega y Góngora lo tenían por muy sabido» (<https://www.publicconsulting.com/wordpress/flornueva/chapter/la-amiga-de-bernal-frances/>).

de un pedazo de vaso etrusco o de un bronce carcomido e informe, desenterrado de las ruinas de Pompeya o de Herculano» (2)³², esto es, lo presenta como una reliquia del pasado, también se refiere a que el género se ha convertido en nueva moda, rescatada por autores contemporáneos, que vuelve con fuerza a conectar-nos con nuestras raíces.

Un año después, se publicó en la revista sevillana *El Cisne*, de breve vida (de junio a septiembre de 1838)³³, un artículo de Javier Valdelomar y Pineda titulado «La inspiración», en el que se pregunta el autor por la condición y corpus de la auténtica literatura española. Valdelomar vuelve a plantearse la cuestión debatida en la ya superada *querella calderoniana* para confirmar el triunfo de las ideas schlegelianas traídas por Böhl von Faber:

¿Cuál pues [...] es nuestra verdadera literatura? La de Lope de Vega y Calderón en la parte dramática, que antes de ellos principiaron a fundar Lope de Rueda y otros: finalmente la de nuestros romanceros de los siglos xv, xvi y xvii. Ese es el verdadero *romanticismo*; porque en los romances de aquella época está nuestro carácter nacional, nuestra verdadera poesía, nuestro idioma sin mezcla de nada extraño; todo lo de ellos es original: rima, metro, imágenes, objetos, modos de decir, en fin, cuantas preciosidades encierran. De suerte que poesía *romántica* española, entendida esta palabra en su verdadero sentido, es nuestra poesía propia, original, la verdaderamente inspirada (1838: 147).

No quedan ya dudas de que la frase de Quintana ha generado una larga cola de continuaciones cada vez más encomiásticas al calor de las ideas románticas. En un artículo de Juan Valera titulado «Del Romanticismo en España y de Espronceda», que Leonardo Romero Tobar (2002) incluye entre los escritos coetáneos que revisan el recién concluido periodo romántico, publicado en la *Revista Española de Ambos Mundos* de 1854, se resumen los argumentos que han ido encadenándose en estas décadas.

³² En Garrett, del que se traduce literalmente: «a estudar como um antiquario fanatico a quem se vão as horas e os dias diante d'um tronco de estatua, d'um capitel de columna, d'um pedaço de vaso etrusco, d'um bronze ja carcomido e informe, desinterrado das ruinas de Pompeia ou do Herculano» (1828: xlix-l).

³³ Sobre esta cabecera, véase el estudio de Palenque (1987).

El romance es nuestra poesía indígena, nacida entre nosotros, sin que nada le deba a la poesía griega, ni a la latina, ni a la italiana, ni a la francesa, que sucesiva o simultáneamente han imitado, y siguen imitando los poetas académicos. Y del romance, de esa poesía popular, ha nacido nuestro teatro, el más rico, el más vario y el más sublime del mundo.

El romance es nuestra poesía, o por lo menos el germen de nuestra verdadera poesía: y cuando esta decae y no muere, es porque en el romance se conserva viva, y el vulgo la sigue cantando en las ciudades, y los rústicos en las aldeas y despoblados; y ya la cantan en coplas, ya en jácaras, ya relatando historias tan picantes como la de Gerineldos, o tan tiernas y delicadas como la de aquella condesa que va peregrinando en busca de su esposo. Lo que Iriarte decía irónicamente al oír cantar al ciego, *aun hay en España poesía*, yo lo hubiera dicho de buena fe, si hubiese vivido en su tiempo (Valera, 1854: 121-122).

La defensa del romance fue adquiriendo estabilidad conforme el concepto de *arte* había ido transformándose y emancipándose de las exigencias técnicas, por lo que la sencillez de la poesía popular pudo alcanzar progresivamente la valoración que tuvo en los años 60. De ella son exponentes conocidos la reseña de Bécquer a *La soledad* de Augusto Ferrán (2007: 486-494), publicada en el periódico *El Contemporáneo* de 1861, o el prólogo de Emilio Lafuente al *Cancionero popular. Colección escogida de seguidillas y coplas* (1865), donde afirmaba que en España contamos con «un riquísimo tesoro, como quizá ninguna nación podrá vanagloriarse de poseer, de esa otra poesía natural y espontánea que brota sin esfuerzo, y se mantiene y propaga en esferas desdeñadas de los eruditos, sin que sean menos dignas de atención y estudio» (1865: vi). De hecho, por aquellos años, y como quería Lafuente, un sector del krausismo convertía la literatura popular en objeto de estudio: el catedrático Federico de Castro iniciaba a Antonio Machado Álvarez, *Demófilo*, en los estudios sobre la lírica tradicional y unas décadas después el romance se convertiría en motivo central de estudio del Menéndez Pidal y María Goyri.

Pero, como venía sucediendo desde comienzos de siglo, aquel entusiasmo no fue compartido por todos los sectores. Uno de los discípulos de Alberto Lista y Félix José Reinoso, Manuel Cañete, respondió a Lafuente afirmando los fueros del arte y negando que «por grande que sea la intuición poética del vulgo» pueda producir «frutos sazonados y saludables» (1866: xii). Otras plumas

optaron por posiciones eclécticas, como Juan Valera, defensor del romance en el citado artículo, pero que se enfrenta en su discurso de ingreso en la Real Academia Española de 1862 a quienes habían llegado a imponer la «vana creencia de que el escribir no es arte, sino instinto» (Valera, 1958: 1052). Con aquel discurso volvía Valera sobre la cuestión que décadas atrás había separado a los defensores de los detractores del romance: la de la vulgarización o popularización del arte. El asunto no había dejado de ser ocasión de un debate que ahora los krausistas hicieron suyo. En la *Revista Meridional* de Granada, Giner de los Ríos publica ese mismo año de 1862 el artículo «Consideraciones sobre el desarrollo de la literatura moderna», en el que se distancia de los que «creen que el arte ha empezado por el estilo verdaderamente natural, vivo y sencillo», pues «los que tal piensan confunden con la naturalidad la grosería, la torpeza, la indecisión, la falta de animación y de vida, cual si las incorrectas figuras que el niño traza en el papel pudieran ser tenidas por monumentos del más bello estilo, puro, sobrio y severo» (1919: 226). Un año después saldría en el n.º 16 de *El Museo Universal* otro artículo de Giner, «Poesía erudita y poesía vulgar» (1863), donde se servía de las viejas teorías herderianas (la poesía como expresión de un pueblo y una edad) para distinguir la poesía vulgar de los copleros de la poesía popular y la tradición romanceril:

la poesía *vulgar* únicamente se nutre de una actualidad frívola y mezquina, y hace cuenta de reproducir la esencia íntima de la sociedad a que se refiere, cuando no ofrece más que estériles accesorios, sin trabazón y sin enlace, a los que es imposible dar los nombres de civilización ni de espíritu común. No tiene, ciertamente, esta índole la poesía *popular*, riquísima elaboración del sentimiento de un pueblo en lo que tiene de más personal y característico, eco armonioso de su vida interior, con cuyas imperecederas glorias mantienen indisoluble consorcio las glorias individuales de todos los grandes poetas. La poesía popular es, en efecto, la más alta manifestación que hacen de sí las naciones, y la comprobación más enérgica de su existencia propia; en ella, el poeta es la patria (1919: 92).

El siglo había traído, con la impagable ayuda de la prensa, la progresiva divulgación de la cultura, con el efecto indeseado de que la que hoy llamamos «alta cultura» perdía territorio y dominio. La pregunta de los hombres de letras seguía siendo cómo divulgar la cultura y apreciar la tradición sin perder la «alta cultura»; y, de añadidura, cómo ser popular sin ser coplero.

2. Reseñas nacionales/internacionales

El seguimiento de las reseñas publicadas en prensa de las ediciones de romances nos inserta en el diálogo europeo al que se hacía arriba referencia. Las más importantes colecciones inglesas y alemanas de romances, que inauguraron la recuperación de la tradición, como las de Bulchholtz (1801-1804), Schubert (1804-1805), Grimm (1815), Depping (1817), Diez (1821), Böhl von Faber (1821-1823) o Bowring (1824), fueron objeto de artículos y reseñas que acrecentaban su difusión a nivel nacional e internacional³⁴.

La *Floresta* de Böhl von Faber se conoció internacionalmente gracias a las múltiples reseñas habidas en distintos países europeos. Varias de las británicas han sido ya estudiadas por Fernando Durán (2015)³⁵, a cuyo excelente trabajo podría añadirse la revisión de las salidas en la totalidad del panorama europeo para comparar la recepción que tuvo la antología de romances inserta en la colección, que para no pocos reseñistas era lo más interesante de la misma.

³⁴ Leonardo Romero (2006: 97) ha señalado el importante papel de las reseñas para la difusión del ideario romántico: «En las reseñas que hacen las revistas de las antologías que he recordado, los romances eran, por supuesto, la cristalización de la *Naturpoesie*. La crítica que del *Romancero* de Depping aparece en los *Ocios...* abunda en esta idea ya que el “mérito principal (del *Romancero*) consiste tal vez en la falta de artificio”. De manera que, para los críticos de las revistas, la poesía genuinamente popular –tanto los romances como las otras composiciones líricas anónimas recogidas en las antologías mencionadas– dibujaba una línea de continuidad desde los tiempos antiguos hasta los avatares de la lírica más reciente, una línea que se superponía a las etapas de auge y decadencia de la literatura española, es decir, al Siglo de Oro, al denostado gongorismo y a la restauración literaria efectuada por los ilustrados. Una línea de continuidad, en fin, que, como sostiene el anónimo reseñista de la *Floresta*, de Böhl, tipifica el carácter dominante de la poesía española en «las tres ideas principales de devoción y moral religiosa, aventuras caballerescas y hazañas nacionales».

³⁵ Fernando Durán estudia 7 reseñas salidas entre 1821 y 1832 en las revistas británicas, entre las que es particularmente interesante la de George Moir en *The new monthly magazine* (1822), con el título de «Selections from ancient Spanish poetry». La de Whitehead, «Ancient national poetry of Spain», salida en *The foreign quarterly review* (1829), reseña los tres tomos de la *Floresta*, el *Sammlung* de Ch. B. Depping y el *Romancero de romances moriscos* de Agustín Durán (1828) y se burla del orgullo exagerado de los españoles que, por el mérito de sus «ballads», piensan que tienen una superioridad innata como pueblo en talento poético: «a decided superiority of innate poetic fancy over all other modern nations. La misma edición de la *Floresta* en la que se incluye el trabajo de Durán incorpora una «Reseña a la *Floresta de rimas antiguas castellanas*», publicada sin firma en agosto de 1822, probablemente la primera que se hizo en Alemania.

Lo mismo se opinó de otra obra que conocería importante difusión internacional y de la que sería interesante comparar reseñas habidas en su recepción europea: la *Espagne poetique* (1826-1827) de Juan María Maury, cuyo volumen II dedica una sección a los romances como «género nacional», mezclando romancero nuevo y viejo. Precisamente, la reseña de Blanco White a la antología, salida en *London Review* de 1829 y titulada «Spanish Poetry and Language», alaba sobre todo su interés por los romances. Es lo mismo que destaca la reseña de Pablo Mendíbil en los *Ocios de españoles emigrados* (1827), reproducida por el *Diario de Cádiz* y la *Gaceta de Madrid* (1828), despertando un debate que es de nuevo demostración de ese recorrido internacional que las publicaciones periódicas estimulan. Y no puede olvidarse la importante reseña de Jeremiah Holmes Wiffen, titulada «Castilian poetry», que salió en la *Foreign Review* (1828) y que se concentra de nuevo en los romances, haciendo toda una presentación de la historia del romancero. La colección de Maury también tuvo reseña de Larra en la *Revista Española* del 24 de abril de 1834, quien alaba del editor que no haya olvidado al preparar su colección «que poseemos una inmensa riqueza literaria de autores desconocidos en nuestros romanceros», y que «al escoger de ellos los mejores y más afamados, ha creído deber dar una idea de este género puramente español, en que se hallan consignados los hechos principales de nuestra historia, y que es el verdadero depósito de la tradición fabulosa e histórica de nuestros tiempos primitivos» (Larra, 1997: 3). Alcalá Galiano, Quintana o Juan Nicasio Gallego se ocuparon también de la obra de Maury (Prot, 2014: 328). Los comentarios sobre los romances se difundieron más a través de la reacción de la prensa que de los volúmenes de Maury propiamente dichos.

La menos –y apenas– estudiada ha sido la prensa alemana, donde sin embargo se publicó una nutrida colección de reseñas a las colecciones de romances de tanto éxito como la *Sammlung Spanischer Romanzen aus der frühern Zeit* (1821) de Depping o los *Altspanische Romanzen, besonders vom Cid und Kaiser Karls Paladinen*. Übersetzt von Friederich Diez (1821). Ambas obras y sus respectivos editores son presentadas por uno de sus primeros reseñistas (cuyos conocimientos de literatura española son ampliamente demostrados en sus comentarios) como un torneo en el que Diez y Depping combaten como caballeros por su antigua española dama, llamada Romance, que todavía alegra y endulza los corazones³⁶.

³⁶ En el original: «altspanische Dame, Romanze genannt, die [...] im späten Alter noch die Herzen erfreut und entzückt», «*Sammlung spanischer Romanzen aus der frühern Zeit*» (1822: 45). La traducción es mía.

Pero también los trabajos de Agustín Durán recibieron en la prensa alemana notable atención y así, por ejemplo, el *Magazin für Literatur des Auslandes* de 14 de mayo de 1832 se abre con una reseña de los volúmenes de la *Colección de romances* salidos en la imprenta de León Amarita bajo el cuidado del estudioso, quien recibe un caluroso aplauso por el rigor de su trabajo. Es interesante que el reseñista alemán compare la decadencia actual de la literatura española y escasez de producciones de valor («gänzlichen Mangel an neueren Productionen von Werth») con estas obras antiguas que representan no solo el origen, sino el verdadero valor de nuestra poesía, y que permiten observar el progresivo desarrollo de la hermosa lengua castellana y el carácter heroico y guerrero de sus hablantes («*Sammlung Spanischer Romanzen*», 1832: 1). La idea herderiana de que en la voz de la tradición poética se resumía el carácter de la nación vuelve a Alemania a través de la prensa, pasada por Agustín Durán. También la que hace bifurcar la historia literaria en dos itinerarios con distinto origen: de un lado los romances, con origen en el colorido local e histórico del país; de otro la poesía clásica de «Garcilaso, Herrera, León, Rioja und anderer» («y otros»).

En general, tuvieron un importante reflejo en la prensa las colecciones de Agustín Durán (*Romancero de romances moriscos, compuesto de todos los de esta clase que contiene el Romancero general*, 1828; *Romancero de romances doctrinales, amatorios, festivos, jocosos, satíricos y burlescos, sacados de varias colecciones generales y de las obras de diversos poetas de los siglos XV, XVI y XVII*, 1829; *Cancionero y romancero de coplas y canciones de arte menor, letras, letrillas, romances cortos y glosas anteriores al siglo XVIII pertenecientes a los géneros doctrinal, amoroso, jocoso, satírico*, 1829; *Romancero de romances caballerescos e históricos*, 1832; *Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, 1832). Como estudió David T. Gies, solo en España estas obras fueron reseñadas en la *Gaceta de Madrid* (3 de abril y 20 de octubre de 1832; 16 de junio de 1841 y 4 de noviembre de 1842)³⁷; en el *Diario de Avisos* (29

³⁷ Gies (1975: 101) apunta el apoyo que la *Gaceta* prestó a los objetivos de Durán: «The *Gaceta* led the reception with tributes to Durán's contribution to what was rapidly becoming an interesting European phenomenon -the attention paid to the study, collection, imitation, and adulation of the chivalresque Middle Ages as seen through literature. The preliminary comments of the *Romancero caballeresco* were judged to be written "con novedad y maestría" which revealed Durán's "principios y modo de pensar acerca del nuevo sistema poético que se conoce en el día con el nombre de *romanticism*" with "exacta lógica y erudición". Certainly Durán's efforts were a true service to his country, said the *Gaceta*, in the hope that there would be many who would follow his lead in giving "un nuevo giro a esta clase de estudios"».

de noviembre de 1832); en la *Revista Española* (29 de enero de 1833); en *El Correo* (4 de abril de 1832); en las *Cartas Españolas* (21 de junio de 1832); *Eco de Comercio* (2 de febrero de 1841); *Correo Nacional* (8 de febrero de 1841); o el *Boletín de Comercio* (15 de noviembre de 1833). A esta larga lista podrían añadirse las reseñas recibidas en el extranjero, particularmente en Inglaterra y Alemania, como la citada de la *Magazin für Literatur des Auslandes* de Berlín (1832), o la muy extensa que Ferdinand Wolf publicó en las *Blätter für literarische Unterhaltung* (1852) al *Romancero general, o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII, recogidos, ordenados, clasificados y anotados por Don Agustín Duran* (1849-51).

La colección europea de estas reseñas proporcionaría un mapa histórico e internacional de la recuperación y teorización del romance que permitirá comparar las diferentes actitudes con que se acogieron los romances, confirmar los préstamos en los argumentos teóricos para su defensa, las preferencias de repertorio y los lugares comunes que fueron diseñándose a lo largo de este fundamental periodo.

3. Romances viejos y nuevos

En cuanto a la tercera tipología de textos que nos proponemos estudiar, los propiamente creativos, ofrece muy variadas posibilidades de investigación.

Un repaso por los periódicos permitirá determinar si la preferencia por determinados géneros o temáticas romanceriles (en particular por los moriscos, siempre los más elogiados) y por un corpus determinado fue variando a lo largo del periodo. También será interesante observar las falsas atribuciones y las frecuentes confusiones, o la distinción o indistinción entre romancero viejo y nuevo³⁸.

³⁸ Como apunta Lara Garrido, convivieron en un «caos inicial» tanto las concepciones abstractas como las «caracterizaciones equívocas». «Como el propio Pidal tuvo que reconocer [...], abriendo el rastreo de los orígenes de su teoría hasta incluir nombres tan ilustres como Herder o Hegel, la indistinción entre la *Naturpoesie* y la *Kunstpoesie* llegó al extremo de ejemplificar la primera con romances de las *Guerras civiles de Granada* y de Góngora» (2010: 98). Tampoco los alemanes (Herder o el propio Schlegel) distinguieron entre romances tradicionales y cultos hasta la *Silva de romances viejos* de Jacob Grimm, que comienza a observar el paradigma de los romances populares como un corpus distinto. Véase Gloria B. Chicote (2000: 17-24). También en la citada reseña de Whitehead, «Ancient national poetry of Spain» (*The foreign quarterly review*, 1829) se apunta la diferencia entre la tradición popular y el romancero nuevo.

Por otra parte, podrá comprobarse si la propuesta del *Correo de Sevilla* tuvo éxito: esto es, si aumentó la presencia de los romances en las páginas de la prensa frente a otras tipologías poéticas (el soneto, por ejemplo), como parecen confirmar los someros repasos realizados. Y si dicha publicación de romances incitó, según había ocurrido en Francia o Alemania, a la nueva creación romanceril, como era pretensión de muchos de sus defensores (José Joaquín de Mora entre otros), convencidos de que la vuelta al romance haría superar la crisis de la poesía del presente. Así, por ejemplo, la reseña que publicó *La Revista española* a *El Moro expósito* de Saavedra concluye conectando la revitalización de la lectura del romancero nuevo con la recuperación del género por los nuevos poetas:

Los que han querido negar al romance octosílabo su valor, en nuestro dictamen no tenían razón; pero la tienen menos, desde que hemos leído los del conde de Villamediana, de D. Álvaro de Luna y del Alcázar de Sevilla [de Rivas], que hacen resaltar el mérito de este metro y del mecanismo cadencioso de nuestro idioma (Literatura. *El Moro expósito*, 1834: 4).

Como la crítica ha apuntado, el romance se convirtió en formato preferido de la poesía política o de la poesía áulica, llegando a fundarse un género de romances «cortezanos», a veces muy populares o cuajados de dialectalismos y supuestos arcaísmos. Con ellos la lírica del tiempo quiso contribuir a la moda «gótica» o medieval que sirvió a la propaganda monárquica (Andreu Miralles, 2020; Nieto Soria 2014). Aquellos versos querían conectar con la tradición más antigua española, tal y como la concebían los estudiosos del romance, movidos por la intención de refrendar la larga tradición que desde la Edad Media apoyaba a una monarquía de la que la joven reina era heredera natural. Los nuevos romances querían así recuperar la conexión con el pueblo que era su esencia, y ponerlo a favor de la corona. Como apunta Romero Tobar, «estas propuestas hicieron fortuna y la aplicación del romance a textos de hechura narrativa –costumbristas, históricos, legendarios–, a textos líricos y a una singular gama de la poesía de propaganda política y nacionalista llenó un gran espacio de la actividad versificatoria posterior al memorable año de 1840» (1994: 202-203).

Hasta aquí la propuesta inicial de trabajo que guiará en los próximos tres años una de las líneas de investigación del proyecto SILEM III. El estudio de los romances colaborará al análisis del fenómeno de construcción del canon y popularización de la literatura que encontró cauce en la prensa periódica, fenómeno enmarcado

en lo que se ha llamado la «democratización» del arte en la centuria decimonónica, predecesora del arte de masas.

Por otra parte, el seguimiento cronológico de las tipologías textuales descritas permitirá observar cómo en esa época fundamental de su revaloración y desarrollo teórico se fue avanzando en la definición del concepto de «romance» hasta su conformación en el positivismo, con el que concluye nuestro periodo de estudio.

Bibliografía

- AGUILAR PIÑAL, F. (1972a), «Datos para la historia de la prensa sevillana», *Temas sevillanos (primera serie)*, Sevilla, 141-156.
- AGUILAR PIÑAL, F. (1972b), *Romancero popular del siglo XVIII*, Madrid, CSIC.
- ANDREU MIRALLES, Xavier (2020), «Símbolos góticos para una monarquía nacional: crisis dinástica y romanticismo en España (1828-1834)», en María Cruz Romeo Mateo, Pilar Salomón Chéliz y Nuria Tabanera (coords.), *De relatos e imágenes nacionales: las derechas españolas (siglos XIX-XX)*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 15-40.
- ARENAS CRUZ, María Elena (2016), «Introducción» a Manuel José Quintana, *Poesías escogidas de nuestros cancioneros y romanceros, tomos XVI-XVII (1796)*, México, Frente de Afirmación Hispanista.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo (2007), *Obras completas*, ed., intr. y notas de Joan Estruch, Madrid, Cátedra.
- BLANCO WHITE, José María (1823), «Poesía Castellana. Discurso de Don Manuel José Quintana sobre los romances. Romances moriscos», *Variedades*, n.º 1 (1 de enero), 63-74.
- BOTREL, Jean-François (2002), «Mercado y lectores de la prensa en España (siglos XVII-XIX)», en Celso Jesús Almuiña y Eduardo Sotillos (coords.), *Del Periódico a la Sociedad de la información*, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 111-126.
- BRAGA, Theophilo (1867), *Historia da poesia popular portuguesa*, Porto, Typographia Lusitana.
- CABALLERO, Fernán (1859), «Prefacio del autor» a *Cuentos y poesía populares andaluces*, Sevilla, Imprenta La Andalucía, XI-XVIII.
- CAMPA, Mariano de la (2010), «El romancero nuevo entre neoclásicos y románticos», en Pierre Civil y Françoise Crémoux (eds.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Nuevos caminos del hispanismo*, AIH – Iberoamericana-Vervuert, Madrid - Frankfurt, sección 4. CDRom, s.p.

- CAÑETE, Manuel (1866), «Prólogo» a *Cantares de D. Melchor de Palau; precedidos de un prólogo por D. Manuel Cañete*, Madrid, Galiano, VII-XXVII.
- CHICOTE, Gloria B. (2000), «El Romanticismo alemán y la construcción del romancero como objeto de estudio», en Rafael Beltrán (ed.), *Historia, reescritura y pervivencia del romance-ro*, Valencia, Universidad de Valencia, 17-24.
- COMELLAS, Mercedes (2016), «La historia literaria española según John Bowring: "Observations on the state of religion and literatura in Spain" (1819), "Poetical Literature of Spain" (1821-1822) y *Ancient Poetry and Romances of Spain* (1824)», en José Manuel González Herrán et al. (coord.), *La Historia en la Literatura Española del siglo XIX*, Sociedad de Literatura Española del siglo XIX - Universitat de Barcelona, 395-416.
- COMELLAS, Mercedes (2017), «Argumentos poéticos para un debate político: la poesía del Siglo de Oro en los años del exilio romántico», *eHumanista*, vol. 37, 143-171.
- COMELLAS, Mercedes (2018a), «El *Cancionero de Baena*, perdido y hallado: Breve noticia sobre el paradero del códice entre 1820 y 1824», en Antonio Chas Aguión (ed.), *Escritura y reescrituras en el entorno literario del Cancionero de Baena*, Berlín, Peter Lang, 183-214.
- COMELLAS, Mercedes (2018b), «La construcción de la identidad literaria española en el exilio liberal: los artículos de José Joaquín de Mora en *The European Review* (1824-1826)», en Alberto Romero Ferrer et al. (ed.), *José Joaquín de Mora o la inconstancia (Periodismo, Política y Literatura)*, Madrid, Visor, 255-272.
- COMELLAS, Mercedes (2021), «La "Escuela propiamente española": La polémica sobre el lenguaje poético y la idea de nación», *Dieciocho: Hispanic enlightenment*, vol. 44, n.º 8, 247-280.
- COMELLAS, Mercedes (2022), «La reivindicación romántica del Medievo español: ideología y mito», en Mercedes Comellas (coord.), *La invención romántica de la Edad Media. Representaciones del Medievo en el siglo XIX*, Sevilla, EUS, 85-141.
- CONDE, José Antonio (1820-1821), *Historia de la dominación de los árabes en España: sacada de varios manuscritos y memorias arábigas*, 3 vols., Madrid, García.
- DI STEFANO, Giuseppe (2011), «El romance entre poetas, críticos y libros de poesía en los albores de la Modernidad. Tres calas y algunos sondeos», *Bulletin Hispanique*, tomo 113, n.º 1, 129-162.
- DURÁN LÓPEZ, Fernando (2013), «Las ediciones de poesía del Siglo de Oro en la prensa de la Ilustración: *Seminario de Salamanca* (1793-1798) y *Correo de Sevilla* (1803-1808)», en José Lara Garrido y Belén Molina Huete (coords.), *Estudios sobre la recepción y el canon de la*

- literatura española*, vol. 2: *La poesía del Siglo de Oro en el Siglo de las Luces*, Madrid, Visor, 347-478.
- DURÁN LÓPEZ, Fernando (2015), «La recepción británica de la Floresta», en Juan Nicolás Böhl de Faber, *Floresta de rimas antiguas castellanas*, 3 vols., estudios preliminares de Belén Molina Huete, Emilia Merino Claros, Francisco Báez de Aguilar González y Fernando Durán López, México, Frente de Afirmación Hispanista.
- DURÁN, Agustín (1828), *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del Teatro Antiguo Español, y sobre el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito peculiar*, Madrid, Ortega y Compañía.
- GARRETT, Almeida (1828), *Adozinda: romance*, Londres, Bossey & Son.
- GIES, David T. (1975), «Criticism and the *Romancero*», en Agustín Durán. *A Biography and Literary Appreciation*, London, Tamesis, 92-119.
- GIES, David T. (1980), «El romance y el romanticismo: perspectivas de Agustín Durán», *Dieciocho*, vol. 3, n.º 1, 62-68.
- GINER DE LOS RÍOS, Francisco (1919), *Estudios de literatura y arte. Obras completas*, vol. III, Madrid, La Lectura.
- JURETSCHKE, H. (1951), *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista*, Madrid, CSIC.
- KISH, Kathleen (1981), «The Spanish Ballad in the Eighteenth Century: A Reconsideration», *Hispanic Review*, vol. 49, n.º 3, 271-284.
- LA FUENTE, Emilio (1865), *Cancionero popular. Colección escogida de seguidillas y coplas*, Madrid, Bailly-Bailliere.
- LAMA, Miguel Ángel (1990), «La difusión de la poesía greco-latina y del Siglo de Oro en la prensa española del siglo XVIII», *Estudios de historia social*, 52-53 (Monográfico Periodismo e Ilustración en España), 295-302.
- LARA GARRIDO, José (2010), «Quintana y la revalorización del romancero: arqueología de un paradigma equívoco, con Góngora al fondo», *Rilce*, vol. 26, n.º 1, 97-117.
- LARRA, Mariano José de (1997), *Fígaro: colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*, ed. Alejandro Pérez Vidal, Barcelona, Crítica.
- LISTA, Alberto (1828), «*Romancero de romances moriscos*, [...] por D. Agustín Durán», *Gaceta de Bayona*, n.º 1 (3 de octubre), 3-4.
- «LITERATURA ESPAÑOLA. COLECCIÓN DE LOS MÁS CÉLEBRES ROMANCES ANTIGUOS ESPAÑOLES, históricos y caballerescos» (1825), *Ocios de españoles emigrados*, tomo 4, n.º 16, 1-20.

«LITERATURA. EL MORO EXPÓSITO» (1834), *La Revista Española*, n.º 223 (24 de mayo), 1-4.

LLORENS, Vicente (1979), *Liberales y románticos: una emigración española en Inglaterra (1823-1834)*, Madrid, Castalia.

M. C. (1806). «LITERATURA ESPAÑOLA. NOTICIA DEL JUICIO INSERTO EN LOS NÚMEROS 19 Y 20 DEL PERIÓDICO FRANCÉS INTITULADO: ARCHIVOS LITERARIOS DE EUROPA, sobre la Literatura moderna de los españoles, y varias observaciones críticas», *Memorial literario o Biblioteca periódica de ciencias, literatura y artes*, n.º 25 (10 de septiembre), 296-320.

MARÍAS, Clara (2022), «La construcción del Romancero desde Inglaterra: John Bowring (1821-24) & Mary Shelley (1835-37)», *XIV Encuentros PASO. Hacia la institucionalización literaria: debates historiográficos (1750-1844)*, 9, 10 y 11 de noviembre de 2022, Facultad de Filología-Universidad de Sevilla (en prensa).

MÁRMOL, Manuel María del (1805), «Sr. Director del *Correo de Sevilla*», *Correo de Sevilla*, n.º 153 (16 de marzo), 98-100.

MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús Antonio (2005), «La lectura en la España contemporánea: lectores, discursos y prácticas de lectura», *Ayer*, n.º 58, 15-34.

MATUTE, Justino (1807), «Discurso sobre los romances castellanos», *Correo de Sevilla*, n.º 417, (26 de septiembre).

MEDINA CALZADA, Sara (2022), «Shifting Views on the Political Nation: A Comparison of British and Spanish Criticism of Spanish Ballads», en M.ª Eugenia Perojo Arronte y Cristina Flores (coords.), *British Periodicals and Spanish Literature. Mapping the Romantic Canon*, Berlin, Peter Lang, 79-98.

MENDÍBIL, Pablo de (1825), «Influencia de los árabes sobre la lengua y la literatura española», *Ocios de los emigrados españoles*, tomo 3, 150 y 291-299.

MOLINA HUETE, Belén (2010), «La Floresta de rimas antiguas castellanas de Böhl de Faber: proyecto antológico y canon romántico», en Victoriano Gaviño Rodríguez y Fernando Durán López (eds.), *Gramática, canon e historia literaria. Estudios de filología española entre 1750 y 1850*, Madrid, Visor, 289-326.

MORA, José Joaquín de (1824a), «Spanish Poetry», *The European Review*, vol. 1, n.º 3, 373-383.

MORA, José Joaquín de (1824b), «Spanish Poetry: First Period», *The European Review*, vol. 1, n.º 4, 535-541.

MORA, José Joaquín de (1826), «Spanish Poetry: Moorish Romances», *The European Review*, vol. 2, [s/n], 292-297.

- MUNÁRRIZ, José Luis (seud. Pablo Zamalloa) (1794), «Bellas letras», *Semanario de Salamanca*, n.º 41 (18 de febrero), 134-135.
- «NATURALEZA Y ANTIGÜEDAD DE LA POESÍA ROMÁNTICA POPULAR EN PORTUGAL» (1837), *El Guardia Nacional*, año 3, n.º 716 (24 de noviembre), 1-2.
- NIETO SORIA, José Manuel (2014), «Dos Medievos para dos Españas: gestación y claves interpretativas», en Julián M. Ortega y Rebeca Sanmartín (eds.), *Pasados apropiados. El medievalismo español del siglo XIX*, Molina de Segura (Murcia), Nausicaä, 15-40.
- OLAY VALDÉS, Rodrigo (2023), «La construcción del canon poético en los ensayos de Manuel José Quintana», en Mercedes Comellas (coord.), *Literatura para construir la nación. Estudios sobre historiografía literaria en España (1779-1850)*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 203-232.
- PALENQUE, Marta (1987), «El Cisne, periódico semanal de Literatura y Bellas Artes (Sevilla, 1838)», *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, tomo 70, n.º 213, 141-178.
- PROT, Frédéric (2014), «"Asociar al parnaso español con el francés". La primera colección hispano-francesa de poesías del Siglo de Oro: *Espagne poétique* (1826-1827) de Juan María Maury», en Begoña López Bueno (dir.), *Entre sombras y luces. La recepción de la poesía del Siglo de Oro de 1700 a 1850*, Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 325-362.
- QUINTANA, Manuel José (1796), «Prólogo» a las *Poesías escogidas de nuestros cancioneros y romanceros antiguos*, Madrid, Imprenta Real, i-xxiv.
- QUIROGA, Alejandro (2013), «La nacionalización en España. Una propuesta teórica», *Ayer*, n.º 90, 17-38.
- REINOSO, Félix José (1829a), «Historia de la literatura española, escrita en alemán por F. Bouterwek», *Gaceta de Bayona*, n.º 112 (26 de octubre), 2-3; n.º 113 (30 de octubre), 3-4; n.º 114 (2 de noviembre), 2-3.
- REINOSO, Félix José (1829b), «Variedades. ¿El romance es la poesía lírica de los españoles?», *Gaceta de Bayona*, n.º 123 (4 de diciembre), 3-4.
- REY FUENTES, J. (1989), *Vida y obra de Manuel María del Mármol (1769-1840)*, Sevilla, Universidad de Sevilla (tesis doctoral en microfichas).
- ROMERO TOBAR, Leonardo (1994), *Panorama crítico del Romanticismo español*, Madrid, Castalia.
- ROMERO TOBAR, Leonardo (2002), «1854, El Romanticismo reexaminado», *Romanticismo 8. Los románticos teorizan sobre sí mismos*, Bologna, Il Capitello del Sole, 193-207.

- ROMERO TOBAR, Leonardo (2006), «Las revistas de los exiliados del XIX y el Romanticismo», *Laberintos: revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*, n.ºs 6-7, 87-98.
- ROMERO TOBAR, Leonardo (2008), «El Romancero, testimonio concluyente para la literatura nacional», *Literatura y nación. La emergencia de las literaturas nacionales*, Zaragoza, Pressas de la Universidad de Zaragoza, 467-490.
- ROMERO TOBAR, Leonardo (2009), «La Gaceta de Bayona (1828-1830) ante el Romanticismo y los exiliados», *Romanticismo 10. Romanticismo y exilio*, Bolonia, Il Capitello del Sole, 239-250.
- ROMERO TOBAR, Leonardo (2012), «La visión del "Volkgeist" en la crítica de los románticos españoles», en Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez (coords.), *Individuo y sociedad en la literatura del XIX*, Santander, Tremontorio, 11-18.
- «SAMMLUNG SPANISCHER ROMANZEN AUS DER FRÜHERN ZEIT. AARAU 1821 [...] ALTSPANISCHE ROMANZEN, besonders vom Cid und Kaiser Karls Paladinen. Übersetzt von Friederich Diez. Berlin, Georg Reimer, 1821» (1822), *Literatur Blatt* [suplemento], n.º 12, *Morgenblatt für gebildete Stände*, n.º 34 (8 de febrero), 45-47.
- «SAMMLUNG SPANISCHER ROMANZEN» (1832), *Magazin für Literatur des Auslandes*, n.º 46 (14 de mayo), 1.
- STAËL, Mme. (1991), *Alemania*, Madrid, Espasa.
- TULLY, Carol (2016), «How German Romanticism Travelled to Spain: The Intellectual Journey of Johann Nikolas Böhl von Faber», *Publications of the English Goethe Society*, vol. 71, n.º 1, 78-90.
- VALDELOMAR Y PINEDA, Javier (1838), «Literatura. La inspiración», *El Cisne*, n.º 13 (26 de agosto), 145-148.
- VALERA, Juan (1854), «Del Romanticismo en España y de Espronceda», *Revista Española de Ambos Mundos*, tomo 2, 610-630.
- VALERA, Juan (1958), «La poesía popular, ejemplo del punto en que deberían coincidir la idea vulgar y la idea académica sobre la lengua castellana» (Discurso de ingreso en la RAE, 1862), *Obras completas*, vol. III, Madrid, Aguilar, 1047-1062.
- WIFFEN, Jeremiah Holmes (1828), «Castilian poetry», *Foreign Review*, vol. I, 49-84.
- WOLF, Ferdinand (1852), «Zur spanischen Literatur», *Blätter für literarische Unterhaltung*, n.º 16 (17 de abril), 361-374 y n.º 17 (24 de abril), 387-397.

La reedición y reimpresión de pliegos poéticos: un problema metodológico

Mario Garvin

Universität Konstanz

mario.garvin@uni-konstanz.de

En uno de sus numerosos e imprescindibles trabajos sobre el romancero, Giuseppe Di Stefano se refirió a los pliegos sueltos poéticos quinientistas que han llegado hasta nosotros como «reliquias fortuitas de un naufragio de proporciones inimaginables» (1990: 32)¹. No le faltaba razón: el número de pliegos sueltos documentados entre el *Diccionario* de Antonio Rodríguez-Moñino (1970), actualizado por Víctor Infantes y Arthur L. Askins (1997), y el posterior *Suplemento* (2014) es de aproximadamente 1300, cifra que incluye no solamente ejemplares conservados, sino también menciones dispersas en catálogos –como el de Hernando Colón, que incluye unas doscientas referencias– e inventarios de impresores². Si cuantificásemos solo aquellos ejemplares que realmente han sobrevivido al paso del tiempo y pueden consultarse en bibliotecas públicas o privadas, estaríamos en torno a los mil pliegos. Teniendo en cuenta que, como recordaba Jaime Moll, «la tirada media de un día de trabajo son mil quinientos pliegos, lo que recibe el nombre de jornada, o sea un total de tres mil golpes por cada cara del pliego, lo que representa

¹ Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i «Poesía, ecdótica e imprenta» (PID2021-123699NB-I00), financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ y «FEDER Una manera de hacer Europa».

² Véanse por ejemplo los trabajos de Griffin (1993 y 1998).

seis mil golpes de prensa» (2003: 32), en un único día un taller que se dedicara exclusivamente a estos impresos podía sacar mil quinientos pliegos poéticos. Una única tirada, por tanto, superaba en medio millar de ejemplares todos los pliegos poéticos conocidos en la actualidad. Desde esta perspectiva, la cita de Di Stefano con que comenzaba está en todo punto justificada.

Con todo, algo que no deja de resultar sorprendente es que, siendo los pliegos conservados únicamente una ínfima parte de lo que debió imprimirse, haya entre ellos bastantes, al menos proporcionalmente hablando, en los que de un mismo pliego conocemos varias ediciones. Así, por enumerar solo algunos casos, conocemos tres (RM90, RM91, RM92³) del *Milagro de San Diego* de Benito Carrasco y dos del *Rosario de Nuestra Señora*, del mismo autor (RM93, RM94); de las *Maldiciones* de Garcisánchez de Badajoz, dos ediciones (RM45-46 y RM47); también dos del *Nuevo vergel* de Diego Bernal (RM53 y RM54), tres de las *Coplas de Magdalenica* (RM665, RM666, RM667); cuatro de los *Triumphos de locura* de López de Yanguas (RM305, RM306, RM307, RM307.5); cinco de los *Dichos o sentencias de los siete sabios de Grecia* (RM302, RM303, RM304, RM304.3, RM304.5) y hasta seis de la *Glosa peregrina* de Luis de Aranda (RM23.5, RM24, RM25, RM26, RM27, RM28).

Estos ejemplos recién mencionados corresponden a obras más o menos unitarias de autor conocido, pero no parece que este sea un factor de importancia determinante que justifique la conservación de varias ediciones. También conocemos no pocos casos de reediciones entre pliegos con varias composiciones poéticas y, en particular, en los pliegos con romances, en los que voy a centrarme en este trabajo, si bien creo que, debido a la tipología editorial y las condiciones socioliterarias que en gran parte comparten, las conclusiones extraíbles son válidas para cualquier impreso de estas características. Así, tenemos por ejemplo el caso de RM659 y RM660, titulados ambos *Aquí comiençan dos romances con sus glosas. El primero de Durandarte, etc.*, dos pliegos que mantienen una evidente relación de dependencia. También RM673, *Aquí comiençan quatro romances del rey don Rodrigo* es reedición de RM674, y la misma relación existe, sin ánimo de exhaustividad, en los ejemplos listados, entre RM680-681 (dos ejemplares de un mismo pliego) y RM682, o entre RM685 y RM686, *Aquí comiençan tres romances glosados y este primero dize*,

³ Con esto remito, obviamente, al *Nuevo Diccionario* y, en su caso, al *Suplemento*, donde el lector interesado hallará la información específica referente al pliego en cuestión.

Desamada siempre seas. Estos datos se vuelven más significativos aún si nos centramos en un periodo bien documentado como es el de la primera mitad del siglo. El *Repertorio abreviado de fuentes impresas del romancero (1501-1552)*⁴ contiene en la actualidad 262 fuentes, de las que aproximadamente doscientas son pliegos sueltos con romances; entre ellas, encontramos al menos ocho casos de reediciones que afectan a dos o más pliegos, y ello operando –como en seguida argumentaré– con una definición estricta de lo que entendemos por reedición.

No resulta nada sencillo explicar esta aparente contradicción entre el número de ejemplares conservados que están vinculados editorialmente entre ellos y la casi nula representatividad numérica que, estadística y teóricamente, hemos de suponer a esos ejemplares conservados frente a la producción total del periodo, según veíamos en la cita inicial de Di Stefano. Una explicación simple, pero posible, a fin de cuentas, sería atribuir dicha situación al azar de la transmisión; esta explicación, con todo, resulta insatisfactoria, porque intuimos en los avatares históricos de los pliegos conservados circunstancias que pudieron favorecer esta situación. Una de estas circunstancias reside en la propia motivación de la reedición: si partimos de la base de que esta solamente se lleva a cabo en condiciones de éxito editorial, podemos pensar también que el número de ejemplares totales en circulación era mayor, algo que aumentaría estadísticamente las posibilidades de conservación. En ciertos casos, la explicación más plausible no reside tanto en características o circunstancias de los propios ejemplares y del momento en que se imprimieron, sino de las colecciones en que se han conservado, especialmente cuando un conjunto determinado de pliegos parece poder remontarse en última instancia a los gustos de un colector o al elenco de un vendedor ambulante. Por esa vía puede explicarse en ocasiones que muchas de las colecciones que conocemos, como

⁴ Mario Garvin (2022-), *Repertorio abreviado de fuentes impresas del Romancero (1501-1552)*, en POECIM: *Poesía, Ecdótica e Imprenta*, coord. Josep Lluís Martos, Alicante, Universitat d'Alacant, disponible en <<https://cancioneros.org/rar>>. Para aquellos impresos con romances pertenecientes al marco cronológico previsto en el repertorio, hago referencia al número que aquí le corresponde y, para mayor comodidad de uso y habida cuenta de que en este trabajo también se tratan impresos que superan esos límites temporales, añado a continuación el número del *Nuevo Diccionario*. Sobre la formación del *Repertorio*, véase Garvin (2024).

la que fue del Marqués de Morbecq⁵, el volumen de Perugia⁶ o los pliegos conservados en Cracovia⁷, contengan bien dos ejemplares de un mismo pliego (ocurre en Perugia, con los *Consell e bon[s] auisos*, n.º 5) o varios pliegos de un mismo impresor, como Carles Amorós (en el caso de Morbecq) o el granadino Hugo de Mena (en el caso de Cracovia). Pero en la mayoría de los casos que nos ocupan se trata de ejemplares procedentes de colecciones distintas y que han llegado a nosotros por diferentes vías. Todo parece indicar, por tanto, que todos estos factores han podido influir en la conservación de diversas ediciones; la conclusión provisional, en cualquier caso, es que la reedición hubo de ser un fenómeno editorial fundamental en la transmisión de impresos poéticos durante el siglo xv.

Llegados a este punto, sin embargo, no podemos obviar un problema inherente a la propia terminología y que, a la postre –al menos esa es una de las premisas teóricas de este trabajo– acaba redundando en nuestra comprensión de dicho fenómeno. En la actualidad, según la RAE, se entiende por *edición* el «conjunto de ejemplares de una obra impresos de una sola vez y por extensión la reimpresión de un mismo texto». Aunque a primera vista pueda parecer extraño que una *reimpresión* forme parte de una *edición*, debemos tener en cuenta que, como indica el CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos), una reimpresión es «simplemente la misma obra impresa de nuevo, sin ningún cambio en su formato o en su estructura y sin ningún proceso editorial nuevo, salvo que se hayan detectado erratas en el texto y se modifiquen sin cambiar su contenido»⁸. El tiempo no constituye aquí un factor determinante, sino que el elemento esencial para definir una reedición, es decir aquello que nos permite diferenciar una *edición* de una *reedición* es el cambio que supone esta sobre aquella, a la que modifica. De nuevo

⁵ Al estudio preliminar a la edición facsímil de Antonio Rodríguez-Moñino (1962), debemos añadir las investigaciones sobre la colección que aportan Consuelo Gonzalo García (2018) y Garvin (2020: 100-104).

⁶ Dado a conocer por Víctor Infantes (2013), para quien «es posible, entonces, que la colección se formara en esta ciudad levantina [i.e.: Valencia] y viajara con posterioridad a Italia; más difícil resulta suponer que se formó en Italia con pliegos importados por algún librero español. La presencia de ediciones conquenses no imposibilita ninguna de las dos opciones, pero parece más probable la primera hipótesis» (2013: 2). Véanse también los trabajos de Joan Mahiques (2013) y Giuseppe Di Stefano (2014) sobre la colección.

⁷ Véase el estudio de María Cruz García de Enterría precedente a la edición facsímil de Joyas Bibliográficas (1975).

⁸ En <https://www.cedro.org/blog/articulo/blog.cedro.org/2023/04/25/no-es-lo-mismo-reedici%C3%B3n-que-reimpresi%C3%B3n> [consulta: 11/09/23].

según el CEDRO, «la reedición de una obra conlleva cambios en su proceso editorial, no solo la corrección de erratas, sino modificaciones sustanciales en su forma externa o interna, como puede ser: omisión o aumento de capítulos, cambios en la portada, cambios en el formato o añadir un prólogo, traducciones...».

Estas definiciones remiten a la época contemporánea y no pueden trasladarse sin más al universo del libro antiguo. Fredson Bowers definió *edición* como «the whole number of copies of a book printed at any time or times from substantially the same setting of type-pages» (1962: 39 y también 108). Esta definición es la base de muchas posteriores. Así, para Philip Gaskell, edición son «all the copies of a book printed by any time (or times) from substantially the same setting of type» (1972: 313). De modo muy similar, Jaime Moll escribió que «el concepto de edición viene definido como el conjunto de ejemplares de una obra, impresos de una composición tipográfica única o que ofrece ligeras variaciones» (1979: 58), y en palabras de Julián Martín Abad «al concluir el proceso de fabricación, disponemos de un conjunto determinado de ejemplares, todos iguales, que constituyen la edición» (2004: 53). Todas estas definiciones, como podemos ver, son esencialmente iguales a la de la RAE, al menos en su primera parte. Pero el problema viene en la segunda. En la imprenta manual, como recuerda Moll, «si la obra tiene que ser impresa de nuevo, aunque el tiempo transcurrido sea breve, se precisa componer otra vez todas sus páginas, y el producto resultante será distinto del anterior, pues es imposible, aunque se componga a plana y renglón, lograr una igualdad absoluta en la distribución de las letras y los blancos, en el uso de letras defectuosas o de otras suertes, en las erratas, etc., además del reflejo de los usos habituales de cada componedor. En este caso, nos encontraremos con una nueva edición, o sea, con una reedición» (1979: 58).

Siendo muy estrictos, estas definiciones resultan contradictorias. Si bien, por un lado, se constata la imposibilidad material de lograr la igualdad absoluta, por otro se asume la posibilidad que dentro de los ejemplares que constituyen una edición haya «ligeras variaciones». Fermín de los Reyes Gómez advierte, con razón, que no hay consenso ni claridad sobre cuál es el número mínimo de variantes necesario para que pueda hablarse de una nueva edición: «se suele hablar de más del 50% de cambios para que se hable de ediciones distintas, pero a veces el límite es difuso» (2020: 40). Este problema se solventa, al menos en parte, recurriendo a los conceptos de *emisión* y *estado*, que permiten englobar esos cambios mínimos que se dan en el proceso de impresión, ya sean accidentales o intencionales, sucedan

antes de la puesta en venta del impreso o después de la misma, en un mismo concepto, el de *edición*. Pero superada esa variación indeterminada, estamos ya ante una nueva edición. Así, recurriendo a la imposibilidad de reproducir el impreso que sirve de base sin cambios, se recomienda no utilizar el concepto de *reimpresión* para tratar el libro antiguo. De nuevo según Moll, «refiriéndose a libros del período de la imprenta manual, no deberán usarse nunca las palabras “reimpresión” o “tirada”, pues llevan modernamente, una connotación de reuso de un material tipográfico preexistente, posible gracias a la estereotipia, el fotograbado, el *offset* y demás técnicas actuales» (1979: 58)⁹.

Por supuesto no voy a entrar a discutir la pertinencia de dichas definiciones: todos y cada uno de los autores citados ofrecen suficientes ejemplos de sus respectivos ámbitos culturales que justifican sobradamente la necesidad de dichas distinciones. Sí creo, sin embargo, que al hablar sobre pliegos poéticos quinientistas no poder distinguir entre *reedición* y *reimpresión* limita nuestras posibilidades y perspectivas de análisis, porque obliga a emplear un mismo término para referirse a fenómenos ciertamente semejantes, pero, según intentaré mostrar en estas páginas, también suficientemente distintos para merecer una denominación propia. El objetivo de este trabajo, por tanto, consiste en mostrar, de forma obligadamente sucinta, cuáles son esos fenómenos y en qué consisten dichas particularidades que los individualizan pese a referirnos a ellos hasta ahora con el nombre de *reedición*.

Edición y reedición: el concepto de obra y la intención editorial

Antes de pasar a enumerar algunos ejemplos que permitan mostrar la indicada necesidad de distinguir, pese a los reparos expresados, entre *reedición* y *reimpresión*, creo que resulta necesario volver al principio y, con ello, al centro del problema. Veámos que *edición* se define básicamente, con independencia de si lo empleamos en el sentido moderno o para referirnos a la época de la imprenta manual,

⁹ El propio Moll insiste en ello con algo más de detalle en un trabajo posterior (2000: 25). Apréciase, con todo, que la definición actual que da el CEDRO, pese a tener en cuenta obviamente los procesos modernos de reproducción –mucho más modernos y, por tanto, capaces de ofrecer reproducciones idénticas que aquellos que pudo conocer Moll en 1979– sí prevé la corrección de erratas dentro de los cambios asumibles dentro de una reimpresión.

como el conjunto de ejemplares de una obra impresos de una vez. Si hablamos de pliegos sueltos, no obstante, hemos de tener muy en cuenta que con independencia de si el cuaderno contiene una o varias composiciones¹⁰ y de si estas llevan indicaciones sobre el autor o no¹¹, la concepción del producto editorial debe adjudicarse casi siempre al impresor-editor¹². Por ello, al menos en el caso de los pliegos poéticos, el concepto de *obra* supera los límites textuales de cada una de las composiciones individuales y debe extenderse también a factores para- y metatextuales como los grabados elegidos, el orden de las composiciones que lo integran o incluso la tipografía empleada. Desde esta perspectiva, pues, en el caso de pliegos de romances, *edición* significa también el conjunto de ejemplares de una obra –en el sentido recién mencionado–, pero una *reedición* exige, además de una serie de cambios que la distinguen de la edición previa, un conjunto de elementos no textuales que se mantengan constantes en sus características esenciales y que permitan, con ello, identificar dicho conjunto *como la misma obra*, requisito indispensable para hablar de reedición. Una obra literaria de entidad propia, como el *Quijote* o el *Lazarillo*, tolera una serie de variación en torno a un núcleo textual fijo, moldeado sobre la idea de una intención autorial. Los elementos paratextuales, por otra parte, no se consideran parte de esta intención y, de hecho, al menos en la imprenta antigua, el autor no solía tener ni voz ni voto en este tipo de decisiones. En el caso de los pliegos sueltos, la instancia en torno a la que constatar la variación es la intención editorial, que sí es responsable ideológica de todos los aspectos textuales y materiales de que se compone un pliego. Para poder considerar a un pliego reedición de otro, por tanto, es necesario poder reconocer en él la intención editorial del pliego que le sirve de modelo y, al mismo tiempo, cierta variación que lo individualice¹³. Veámoslo en algunos ejemplos.

¹⁰ Aunque son los menos, conviene recordar que hay algunos pliegos con un único romance, como sucede con los que transmiten el romance del conde Dirlas (10*CD, 10*CDF, 30*CD, 38CD y 40*CD).

¹¹ Sobre los autores de los romances, véase el trabajo de Beltrán (2019).

¹² Intento tener en cuenta, por supuesto, todas las posibilidades y entre ellas está la de que un autor sea responsable en última instancia del pliego o que este vaya financiado por un editor y el impresor solamente sea agente ejecutor, pero, como mencionaba al principio, me centro en los pliegos de romances y, en estos, suele ser el impresor-editor quien decide sobre los modos de impresión. Los talleres de los Cromberger y de los Junta, como veremos enseguida, son claros ejemplos de ello.

¹³ Si se trata de un modelo directo o indirecto es una cuestión indisoluble en la inmensa mayoría de los casos, pues ni la crítica textual, ni la bibliografía material, ni ninguna otra herramienta ecdótica nos permite, lamentablemente, descartar la posibilidad de (re)ediciones intermedias que nos son desconocidas. Volveré sobre ello al final del trabajo.

En la British Library se conserva un pliego suelto, impreso en Sevilla por Jacobo Cromberger entre 1511 y 1515¹⁴. Se trata de un pliego modelo en formato y extensión, es decir, en cuarto y de cuatro hojas y titulado *Romance del moro calaynos de como requeria de amores ala infanta Sebilla y ella le demandando en arras tres cabeças de los doze pares*. La R del título es una capitular y el texto va a dos columnas. Encima de la primera, precediendo al texto, dos figuras, dama y caballero, ambos mirando hacia la izquierda. Hasta donde sabemos, se trata de la primera aparición conocida de este romance. También el diseño editorial del pliego es algo particular y característico –más abajo veremos otros ejemplos– de esta fase temprana de la transmisión impresa de romances y de la imprenta de los Cromberger, en la que, antes de que se asentara el diseño más estandarizado, en el que además del formato en cuarto y el texto a dos columnas, el grabado suele aparecer bajo el título abarcando todo el ancho de página, se experimentó con otros diseños. Al contrario de lo que sugiere el título, el pliego no contiene solamente el romance *Ya cabalga Calaiños* (IGR: 0609), sino también *Dos terribles pensamientos*, composición que en el pliego en cuestión se titula *Coplas hechas por Juan del Enzina*. Que dicha composición, aunque aparezca en el cuerpo del impreso, no se mencione en el título es, en mi opinión, claro indicio de que se trata de un poema incluido con la intención de llenar espacio tipográfico al final del pliego¹⁵. El de Calaiños es un romance largo, de casi quinientos versos, que se extienden hasta el vuelto de la cuarta hoja; allí, sin embargo, solamente ocupa los doce primeros versos, de modo que la composición de Juan del Encina alcanza para llenar el espacio sobrante. La solución es bien conocida, pero resulta algo extraña: las dos figuritas que mencionábamos arriba ocupan tanto espacio como doce versos, de modo que hubiera bastado la presencia de un grabado (o dos figuritas más) que abarcaran el ancho de página para que el vuelto de la última página tuviera dos columnas de doce versos cada una. Sin embargo, el modelo se mantuvo y conocemos dos pliegos sueltos más que aceptan esta intención editorial y que, por tanto, podemos considerar reediciones de este.

¹⁴ CIM/RAR16-13*RC, RM1028. Hay reproducción facsimilar del pliego en Askins (1981: n.º 91). Para todo lo relativo a este taller, remito al trabajo de Griffin (1991).

¹⁵ Aunque ello no signifique necesariamente que, a la hora de escoger estas composiciones de relleno, no se tengan también en cuenta cuestiones semánticas que las hagan especialmente o, al menos, mejor indicadas que otras composiciones para esa función.

El primero de estos dos pliegos, 20*RC, fue impreso en el mismo taller sevillano unos años más tarde, en torno a 1520¹⁶. Nada ha cambiado en la concepción editorial: sigue siendo un pliego en cuarto y de cuatro hojas, con el mismo título y la R capitular, el texto distribuido a dos columnas y, sobre la primera, dos grabaditos. En el vuelto de la cuarta hoja, aparece también aún la composición de Juan del Encina. Y, sin embargo, hay muchas diferencias entre uno y otro pliego. En primer lugar, en el título, donde encontramos ligeras variantes (del moro /dl moro; Sebilla/sibilla; demando/d|mando), luego las dos figuritas, que ya no son las mismas que en el pliego anterior, y finalmente la composición de Juan del Encina, que ya no se denomina *Coplas* sino *Villancico*.

Un problema recurrente a la hora de juzgar estos cambios se debe a que, en ocasiones, podemos constatar si la intención editorial de un pliego se sigue en sus reediciones o no, pero, aun cuando se siga, casi nunca estamos en condiciones de valorar si dichos cambios se deben a cuestiones editoriales o si, por el contrario, son fruto de errores o incluso necesidades materiales. La sustitución de un grabado por otro distinto, por ejemplo, es un caso que, cuando las reediciones tienen lugar dentro de un mismo taller con unos años de diferencia, bien pudiera deberse a la no disponibilidad del taco empleado en la edición anterior, ya sea por pérdida o por rotura. Sin embargo, en este caso concreto, sabemos que la figurita de la dama mirando hacia la izquierda que se emplea en el primer pliego (RAR-13*RC) aún estaba en uso hacia 1520, cuando se imprime la reedición (20*RC), pues la hallamos decorando junto con otras tres figuras un pliego con el romance del conde Alarcos (20*AR, RM486¹⁷). Aquí, por tanto, el cambio de grabado probablemente sí deba interpretarse como corrección, igual que la sustitución de *Coplas* por *Villancico*. Quizá el problema residiera en que en el primer pliego ambas figuras mirasen hacia la izquierda (en el nuevo pliego, el taco de la izquierda representa a dos damas mirando hacia la derecha y el taco de la derecha, a un caballero que mira a la izquierda, de modo que las figuras están encaradas), pero esto es solo una suposición.

¹⁶ 20*RC, RM1029. El pliego se conserva en la Bibliothèque Nationale de France, que ofrece digitalización en línea: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k327337m>.

¹⁷ Pliego conservado, igual que el anterior, en París. La digitalización en: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k327337m>.

Salimos ahora de Sevilla y vamos hacia Burgos, donde hacia 1530, en el taller de los Junta, encontramos aún otra reedición de este pliego (RAR-30*RC, RM1030¹⁸). Un cotejo textual de las variantes del texto no permite afirmar con seguridad que el pliego burgalés proceda del anterior: aunque sí se refiere a la composición de Encina como *Villancico*, en algunas lecciones coincide con RAR-13*RC¹⁹. Aunque, curiosamente, se mantiene el diseño –algo extraño, estadísticamente hablando– con dos figuritas sobre la primera columna del texto en la primera hoja, dichas figuritas han cambiado de nuevo y ahora ya ni siquiera representan una(s) dama(s) y un caballero, sino –de izquierda a derecha– un árbol y un caballero o paje. Al tratarse de otro taller distinto no podemos proceder del mismo modo que antes, aunque sí es posible afirmar que, en los años en que se imprimió el pliego, el taller de los Junta tenía en uso figuras que representaban a una dama, tanto mirando a la izquierda como a la derecha, y que hubiera podido emplear en el pliego. ¿Las razones que llevaron al cambio fueron editoriales o materiales? No lo sabemos. Pero, aunque donde había una dama luego haya dos, o donde había dos ahora haya un árbol, aunque haya variantes en el título, aunque la composición de Encina se llame en un lado *Coplas* y en otro *Villancico*, resulta evidente que estos tres pliegos comparten una misma intención editorial.

Estos conceptos muestran su utilidad cuando nos enfrentamos a casos menos claros. Sin salir del taller burgalés de los Junta nos encontramos dos pliegos de idéntico título y contenido: *Glosa de los romances que dizen Cata francia montesinos: y la de sospirastes Valdouinos: E ciertas coplas hechas por Juan del Enzina*. Uno de ellos, 30*CFA (RM894²⁰), ha sido fechado por Mercedes Fernández Valladares «c. 1530» (2005: n.º 233), mientras que el otro, 30*CFB (RM895²¹), lo fecha la misma autora en «c. 1530-1535» (2005: n.º 286). Como sabemos, este tipo de dataciones se realizan partiendo de las horquillas temporales en las que se documenta el uso de las diversas tipografías empleadas en los impresos a datar, de modo que en este caso concreto cualquiera de los dos pliegos podría preceder al otro. Sin embargo, aunque el contenido –según decíamos– es idéntico,

¹⁸ Para la datación del pliego, Fernández Valladares (2005: n.º 291). El pliego se conserva en la Biblioteca Nacional de Praga, hay edición facsímil en Menéndez Pidal (1960: n.º 10) y también digitalización del volumen completo de pliegos donde se conserva: https://www.manuscriptorium.com/apps/index.php?direct=record&pid=AIPDIG-NKCR_9_H_231_1QCCLDA-cs#search.

¹⁹ Un cotejo detallado de las variantes puede verse en el aparato de la edición crítica del romance (Higashi y Garvin, 2021: 773 y ss.).

²⁰ Hay edición facsímil en García Noblejas (1957-61: II, n.º 52).

²¹ También conservado, igual que el anterior, en la Biblioteca Nacional de España, Madrid. Facsímil en García Noblejas (1957-61: IV, n.º 147).

no lo es su diseño editorial: 30*CFB se nos presenta como un pliego estandarizado, con el grabado bajo el título y precediendo al texto en dos columnas; 30*CFA, por su parte, lleva el mismo grabado que el anterior, si bien enmarcado ahora por tres piezas tipográficas (no lleva la que correspondería a la derecha de la imagen) y con el título centrado debajo del grabado, de modo que el texto de los romances, por tanto, comienza en el vuelto de la primera hoja. Para determinar la relación exacta entre ambos pliegos sería necesario, por supuesto, un análisis detallado del texto de todas las composiciones que incluyen y, al mismo tiempo, de toda la transmisión, pero hay suficientes argumentos –mismo taller de imprenta, fechas semejantes, mismos textos, con el mismo título y en el mismo orden– para considerar plausible, al menos como hipótesis de trabajo, que uno es reedición directa o indirecta del otro.

Si atendemos ahora a la transmisión completa, vemos que existe también un pliego impreso en Burgos, aunque esta vez en el taller de Melgar, aproximadamente hacia 1525 (Fernández Valladares, 2005: n.º 167). Dicho pliego, 25*PS (RM893²²) tiene el mismo diseño que 30*CFB, es decir, en la primera página encontramos, en el orden y disposición habitual en el espacio, título, grabado debajo y luego, a dos columnas, los primeros versos de la primera composición. Textualmente, 30*CFB está también mucho más cerca de 25*PS que 30*CFA, que se caracteriza por algunos errores separativos. Así, por ejemplo, solo en *Por sierras entristecidas*, la primera glosa, ya encontramos:

- 48** y entre tanto mira vey 25*PS, 30*CFB mira y vey 30*CFA
61 manda no lleve conmigo 25*PS, 30*CFB mando 30*CFA
105 era ydo yo por pan 25*PS, 30*CFB era yo por pan 30*CFA
116 pues mi muerte no sesconde 25*PS, 30*CFB se asconde 30*CFA

O la siguiente glosa, *Quando el amor lisonjero*, donde 25*PS y 30*CFB leen el verso 146 como *a ti quiero complazer*, que en 30*CFA se convierte en *a ti quiero con plazer*.

Más allá de esto, resulta significativa la cercanía que mantiene 30*CFB frente a 25*PS incluso en cuestiones ortográficas, lo que sugiere una relación muy directa. En la misma *Por sierras entristecidas*, llama la atención que se mantengan en mayúscula los nombres de los caballeros, «*Porque alli estaua Oliveros / y esse mi primo Roldan / y essotro infante Gayferos*» (vv. 171-173), que 30*CFA escribe en minúscula,

²² Facsímil en Askins (1981: n.º 79).

además de otras particularidades (p.ej. *sofrir* 25*PS, 30*CFB; *sufrir* 30*CFA, v. 174). Ocurre lo mismo en *Quando el amor lisonjero*, donde:

- 27 *la color llieva amarilla* 25*PS, 30*CFB *lleva amarilla* 30*CFA
 70 *me aclarays la fatiga* 25*PS, 30*CFB *maclarays* 30*CFA
 109 *que vos mora y yo christiano* 25*PS, 30*CFB y yo x[P]iano 30*CFA
 139 *me tornare christiana* 25*PS, 30*CFB x[P]iana 30*CFA

En principio, pues, a la vista de estos datos parecería que la relación directa entre 25*PS y 30*CFB es indudable, mientras que 30*CFA constituiría un experimento editorial, motivado por no sabemos qué razones, en el que se emplea –contra corriente, si atendemos a los pliegos conservados– un diseño en el que el texto no comienza hasta el vuelto de la primera hoja. Hay, sin embargo, un detalle que resulta irritante: en 25*PS a la glosa *Por sierras entristecidas* le faltan dos versos que los otros dos pliegos sí tienen, en concreto los versos 35-36, *en este triste espesura/ deuemos a dios hacer* (30*CFB lee el primero como *esta triste*). Los escenarios que abren estos dos versos ausentes son diversos. Dado que la estrofa de 25*PS tiene solo ocho versos, pudo notarse el error y subsanarse, o uno de los dos pliegos de Junta puede proceder de un testimonio perdido que ya llevaba la glosa, o incluso –opción no descartable– 30*CFA es un experimento editorial basado en 25*PS, donde los errores que hemos visto vienen provocados por los cambios que implica la redistribución del texto en el impreso, mientras que 30*CFB procede de 30*CFA, pero se basa en 25*PS para corregir²³. Sea como sea, estas hipótesis nos alejan del problema central que venimos tratando, y es que según lo que plantea la bibliografía material estamos ante tres pliegos que –en el orden que sea y dejando abierta, por supuesto, la posibilidad de testimonios intermedios perdidos– son *reedición* el uno del otro. Y aquí es donde juzgo que la supuesta impropiedad de uso que supone emplear *reimpresión* para obras de la imprenta manual constituye un innecesario obstáculo terminológico a la hora de tratar la relación entre los testimonios existentes. Ocurriera como ocurriese la transmisión textual que acabamos de esbozar, es indudable e indiscutible que –reitero: pese

²³ Quizá sea este el lugar adecuado para recordar que nuestro conocimiento real de los procesos que sufría un romance en la imprenta no se corresponde apenas a lo que nuestro conocimiento teórico del proceso de impresión sugiere. No conocemos prácticamente nada, por ejemplo, de los documentos que servían como original de imprenta para un pliego suelto: ¿eran manuscritos, como conocemos en obras mayores?, ¿otros impresos anteriores?, ¿podía, por su brevedad, un pliego suelto servir sin más como original de imprenta para otro? Sobre estas cuestiones, véase Garvin (2017: 135-137).

a sus indudables semejanzas– la relación que mantienen 25*PS y 30*CFB es distinta en puntos esenciales a la que mantienen esos con 30*CFA.

La reimpresión: perspectivas materiales y perspectivas editoriales

Afrontemos ahora este mismo problema desde la perspectiva opuesta. En el taller burgalés de Alonso de Melgar se imprime un pliego con el siguiente título: *Aqui comiença vna glosa al romance de Amadis y es de saber que el romance es nueuo y la glosa asimesmo nueva sentida y muy gentil segun por ella veres. Con vna glosa hecha a la mia gran pena forte tan bien nueuamente trobada: va solamente la Glosa del romance sin el: porque quien lo quisiere hallarle ha en los dos pies postreros de las coplas* (25*GA, RM701²⁴). Más de una década después, hacia 1540, aparece en el taller de Juan de Junta otro pliego, 40*GA (RM702²⁵) con el mismo título, el mismo grabado y también el mismo contenido. Los dos pliegos no son idénticos: en el de Junta, el grabado aparece dentro de un marco de doble filete, mientras que en el de Melgar aparecía solo. Sabemos también, gracias a los análisis tipobibliográficos, que las letterías empleadas son distintas²⁶, y un análisis detallado de ambos pliegos revela numerosas microvariantes tipográficas²⁷. La tipografía que el pliego de Junta emplea en el título es más grande, de modo que mientras Melgar necesitaba seis líneas, Junta precisa de siete, de modo que no cada línea contiene las mismas palabras. Sin embargo, ninguno de estos elementos altera lo más mínimo el contenido del texto ni tampoco la distribución de los versos. Insisto en que estas diferencias se ven tras un análisis detallado; a primera vista, podría pensarse que se trata de dos ejemplares del mismo pliego y esto es algo que, obviamente, Junta o el operario de turno no solo

²⁴ Hay edición facsímil en Askins (1989: n.º 23).

²⁵ Pliego suelto conservado en la Biblioteca Nacional, en Madrid. Edición facsímil en García Noblejas (1957-61: IV, n.º 146).

²⁶ Según Fernández Valladares (2005: n.º 162), 25*GA utiliza tres tipos de fundiciones: M2 c.160 G en la primera línea de título; M3 c.137 G para encabezamientos interiores y M6(b) c.97 G. En 40*GA, se usan tipos de dos fundiciones, MA c.148 en la primera línea del título y del encabezamiento interior, y M6(c) c.98 G, resto del título y texto (2005: n.º 357).

²⁷ Aunque es un término nada nuevo, tampoco en el estudio del romancero, debemos a Alejandro Higashi su más reciente reivindicación o, en las propias palabras del autor, su «rescate conceptual», entendiendo por microvariante «aquella variante gráfica entre dos o más testimonios, siempre debajo de la unidad léxica» (2014: 305).

sabía perfectamente, sino que también buscaba. Estamos, no cabe duda, ante una *reedición*, pero mucho me temo –y creo que los ejemplos expuestos lo van confirmando– que el concepto no basta para expresar las diferencias tipológicas que pueden darse en la relación de un impreso con aquel que le sirve de base.

He dejado para el final un ejemplo que me parece el más extremo de los que hemos visto y, al mismo tiempo, más representativo. Los actores son los mismos que en los casos anteriores: hacia 1520, Jacobo Cromberger imprime en su taller sevillano un pliego con el romance de Floriseo y la reina de Bohemia, 20*AO (RM408). Hasta donde sabemos, es, igual que ocurría en casos anteriores, el primer testimonio documentado del romance, en cualquier caso, el inicio de la transmisión impresa que conocemos. Para el diseño del pliego, Cromberger elige una opción que ya hemos visto, pero que no por ello deja de ser poco común, como es dejar la portada solo para el título y un grabado y comenzar con el texto del romance al vuelto de la primera hoja. Sobre los motivos que pudieron llevar a Cromberger a elegir ese diseño para este pliego solo puede especularse, aunque creo que el hecho de que estemos ante un único romance bastante largo, de 434 versos, pudiera ser una de las razones: con el texto distribuido a dos columnas, el pliego tiene 32 versos por columna, es decir, 64 versos en todas las caras salvo en la primera, que es la ya mencionada portada, y la última, donde solo hay 25 versos por columna, quedando un mínimo espacio equivalente a siete versos al final de la hoja. Para decorar la portada, Cromberger escoge una combinación de tacos; los dos primeros, con figuras humanas, los sitúa de tal modo que los personajes parecen estar los unos frente a los otros, a la izquierda dos damas, una de ellas escribiendo, y a la derecha un taco con tres caballeros, uno de ellos arrodillado, que miran hacia la izquierda. Finalmente, a la derecha, el tercer taco, que parece representar un capitel.

Pocos años después, ahora en el taller de Alonso de Melgar, el pliego se edita de nuevo (25*OF, RM410), esta vez con un diseño más usual: título, grabado y debajo, ya en la primera hoja, el texto a dos columnas. Como hemos visto, se trata de un romance de 434 versos, de modo que el espacio mínimo que el diseño de Cromberger dejaba en el vuelto de la cuarta hoja, se ve ahora aumentado a consecuencia de la nueva distribución de los elementos, pues en la primera caben 28 versos, 14 por columna. Para solucionar el espacio resultante, Melgar recurre a la técnica habitual de escoger una composición adicional, en este caso un villancico, de cuya presencia se deja constancia en el título, aumentando así el original sevillano en tres palabras al final, después incluso del punto: *Romance nueuamente hecho por Andres ortiz en que se tratan*

los amores de floriseo y de la reina de bohemia. con un villancico. El grabado, por razones obvias, no es el mismo, ni tampoco estamos exactamente ante una imitación, pero me parece evidente la intención de Melgar de sugerir la misma escena que Cromberger. Antonio Rodríguez-Moñino describió en su momento el grabado del pliego burgalés como «escena de boda» (1970: 293), información que Mercedes Fernández Valladares retoma y amplía al describirlo como «la celebración de una boda en el interior de una iglesia» (2005: 582), y resulta, desde luego, muy sugerente pensar que eso también era exactamente lo que interpretaban los contemporáneos de Cromberger cuando veían la combinación de tres tacos que hemos descrito arriba. En cualquier caso, ni las diferencias en los grabados, ni tampoco la presencia del villancico suponen aquí desacuerdo con la intención editorial de Cromberger, que se acepta y se reproduce. En otras palabras: estamos, otra vez más, ante una *reedición*.

Ante ejemplos como este, el uso del término *reedición* no presenta mayores dificultades y expresa con claridad lo que aparentemente sucede. Pero la transmisión continúa. Pocos años después sale del taller de Junta un pliego, 30*OF (RM409), con el mismo título e igual contenido que el de Melgar que acabamos de ver, un pliego del que, curiosamente, se conservan dos ejemplares, ambos en la Biblioteca Nacional de España, en Madrid: R/9436 y R/31364-15. Estos dos ejemplares forman parte, evidentemente, de una misma edición y son, además, idénticos²⁸. La relación que mantienen entre ellos, por tanto, es distinta a la que estos dos, a su vez, mantienen frente a 25*OF, pues no son, en ese mismo sentido, *idénticos* al pliego de Melgar: usan letre-rías distintas y también podemos encontrar entre ellos variantes gráficas, como puede verse ya desde el título: *Romance nuevamente hecho por Andres Ortiz en que se tratan los amores de floriseo: y de la reyna de bohemia Con un villancico* (25*OF) frente a *Romance nuevamente hecho por Andres Hortiz en que se tratan los amores de Floriseo: y de la Reyna de Bohemia con un Villancico* (30*OF). Sin embargo, cualquiera que se tome la molestia de colocar los tres pliegos –20*AO, 25*OF y 30*OF– uno al lado del otro y los compare visualmente, podrá constatar lo insatisfactorio de denominar del mismo modo la relación que se establece entre ellos. O al menos, lo insatisfactorio que resulta denominar del mismo modo la relación entre estos pliegos cuando el objetivo que se persigue va más allá de la mera descripción.

²⁸ Me limito a recordar la diferencia significativa entre ejemplares *iguales* y ejemplares *idénticos* que se usa en bibliografía material. Véase Martín Abad (2004: 53-56).

Ese es, en mi opinión, el origen último del problema y el punto de partida para una posible solución. Las definiciones de la bibliografía material atienden únicamente a la realidad empírica del impreso, y no a la intención editorial que motiva dicha impresión. Esto no es, en absoluto, una crítica: la bibliografía tiene unos objetivos concretos, meramente descriptivos, unos objetivos que ayudan casi siempre a la filología y a la historiografía literaria, pero que difieren de ella. Reitero por tanto que mis reflexiones se dirigen únicamente a encontrar la mejor forma de abordar los problemas y situaciones que nos plantea la transmisión impresa del romancero quinientista y, en este contexto, los conceptos usuales nos imponen un problema metodológico notable si los objetivos que perseguimos van más allá de la mera descripción material de los transmisores. Si optamos por limitarnos a la descripción acurada de los impresos, la imposibilidad de reproducción exacta se nos revela como un continuo en el que un único tipo mal colocado acaba adquiriendo el mismo peso que un grabado distinto o una estrofa de más. Si, por el contrario, nos decantamos por subsumir dicha imposibilidad dentro de un marco editorial más amplio, veremos que una misma constatación fáctica –los impresos A y B no son idénticos– puede corresponder a dos intenciones editoriales distintas, fenómeno que merecería, en mi opinión, terminología propia.

No deja de resultar irónico que sea precisamente un error compartido por 25*OF y 30*OF el que nos ofrezca una posible solución al problema. El error que comparten es, en concreto, la repetición de uno de los versos del romance, el 425: *essa reyna con su amar*. Si observamos la posición del verso en cuestión, veremos que en los dos pliegos que nos ocupan este aparece como último verso del recto de la cuarta hoja y como primer verso del vuelto de esta. Ya hemos descrito más arriba las diferencias entre el pliego de Cromberger y el de Melgar. Pasar del uno al otro teniendo el primero como modelo, supone, a nivel técnico, contar ese pliego para determinar qué porciones de texto van a colocarse dónde en el nuevo impreso. Esto hubo de suceder necesariamente así, con independencia de si del pliego –algo que me parece poco probable– se extrajo un manuscrito que sirvió como original o si fue el propio impreso el que sirvió como original de imprenta. En ese original, entonces, se colocaría una marca que, a la hora de componer el nuevo pliego, se interpretó dos veces, de forma distinta, la una como señal de que ese era el último verso de la cara y la otra como que era el primero (Garvin, 2014: 298-299). Hay que tener en cuenta, para comprender esto, que en un pliego de cuatro hojas y en cuarto como el presente, ambas caras de la cuarta hoja corresponden a formas distintas, la interna y la externa. El error, cuando Melgar reedita el pliego de Cromberger, se produce,

en última instancia, como consecuencia de realizar cambios sobre él, es decir, porque el pliego en cuestión no intenta reproducirse de manera exacta. En cambio, cuando Junta toma la decisión de imprimir un pliego como el de Melgar, lo hace con la intención de reproducirlo exactamente; es más: la perpetuación del error que se comete al repetir el verso nos está sugiriendo que el propio pliego de Melgar pudo actuar como original de imprenta.

Emisión, estado, edición, reedición y reimpresión son, todos ellos, términos que la bibliografía material emplea para describir las diferencias entre diversos impresos y ejemplares que, de modos distintos, están relacionados entre sí. Se basa para ello, ya lo hemos mencionado, en una cantidad indeterminada de cambios materiales y constatables en torno a una misma obra, que es a fin de cuentas el marco en el que tienen lugar las interrelaciones entre el conjunto de ejemplares a analizar. Sin embargo, si el objetivo de nuestras pesquisas no es la descripción acurada de los transmisores, sino la descripción y análisis de los mecanismos editoriales en los que se hallan inmersos, las particularidades materiales pasan a un segundo plano en favor de los factores que motivan su existencia y aclaran las relaciones entre ellos. Comenzaba mi trabajo con una metáfora del profesor Di Stefano en que se comparaban los pliegos sueltos conservados a los restos de un naufragio, pero quizá se parecen más al esqueleto de un dinosaurio cuyo número exacto de huesos desconocemos. Intuimos su disposición e intentamos colegir el total a partir de los indicios que extraemos de lo poco conservado. Nuestro objetivo último es, abandonando ya la metáfora, saber de qué partes se componía todo el conjunto, determinar cómo estaban conectadas e intentar describir cuáles eran sus particularidades. Y esto incluye comprender procesos culturales complejos cuya caracterización sobrepasa los límites de la descripción concreta de ejemplares. Las decisiones tomadas durante el proceso de edición e impresión respecto de un ejemplar que sirve de modelo tienen un reflejo material sobre el papel y la tinta, pero también afectan al significado. En los ejemplos que hemos visto a lo largo de este trabajo, los hay donde la voluntad del impresor-editor era la de reeditar un pliego, esto es, editar un pliego basándose en otro anterior que le sirve de modelo y los hay en los que la intención editorial era la de reproducir el modelo con exactitud. *Reedición* implica cambios a nivel material y a nivel semántico. Una *reimpresión*, sin embargo, a pesar de que su realización material en la época que nos ocupa resulta constatablemente imposible, no busca ningún tipo de resemantización frente a su modelo. En su sentido etimológico último de *volver a imprimir*, las limitaciones mediales impuestas al propio acto material no deberían hacernos perder de vista las motivaciones culturales que le subyacen.

Bibliografía

- ASKINS, Arthur Lee-Francis (ed.) (1989), *Pliegos poéticos españoles de la British Library, Londres (impresos antes de 1601)*, 4 vols., Madrid, Joyas Bibliográficas.
- ASKINS, Arthur Lee-Francis y Víctor INFANTES (2014), *Suplemento al Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (Siglo XVI) de Antonio Rodríguez-Moñino*, edición de Laura Puerto Moro, Madrid, Editorial Academia del Hispanismo.
- BELTRAN, Vicenç (2019), «Los autores de los romances», en Isabella Tomassetti (coord.), *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 85-107.
- BOWERS, Fredson (1962), *Principles of Bibliographical Description*, New York, Russell & Russell.
- DE LOS REYES GÓMEZ, Fermín (2020), «La Bibliografía material y su utilidad para el análisis de incunables y libros impresos antiguos», *Memória e Informação*, vol. 4, n.º 2, 27-50.
- DI STEFANO, Giuseppe (1990), «Edición "crítica" del romancero antiguo: algunas consideraciones», en Enrique Rodríguez Cepeda (ed.), *Actas del Congreso Cancionero-Romancero, UCLA, 1984*, Madrid, Porrúa Turanzas, 29-46.
- DI STEFANO, Giuseppe (2014), «Para la historia textual del romancero. Los pliegos sueltos de Perugia», en Luis Gómez Canseco, Juan Montero y Pedro Ruiz Pérez (eds.), *Aurea poesis: estudios para Begoña López Bueno*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 13-32.
- FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes (2005), *La imprenta en Burgos (1501-1600)*, Madrid, Arco Libros.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz (1975), *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Universitaria de Cracovia*, Madrid, Joyas Bibliográficas.
- GARCÍA NOBLEJAS, José Antonio (ed.) (1957-1961), *Pliegos poéticos góticos de la Biblioteca Nacional de Madrid*, 6 vols., Madrid, Joyas Bibliográficas.
- GARVIN, Mario (2017), «Mecanismos del cambio textual en el romancero impreso», en Josep Lluís Martos (ed.), *Variación y testimonio único: la reescritura de la poesía*, Alacant, Universitat d'Alacant, 129-140.
- GARVIN, Mario (2020), «La condición bifolia: los impresos de dos hojas y la transmisión del pliego suelto poético», *Revista de poética medieval*, vol. 34, 83-106.
- GARVIN, Mario (2022-), *Repertorio abreviado de fuentes impresas del Romancero (1501-1552)*, en Josep Lluís Martos (coord.), *POECIM: Poesía, Ecdótica e Imprenta*, Alicante, Universitat d'Alacant, disponible en <<https://cancioneros.org/rar>>, consultado en 25/10/2023.
- GARVIN, Mario (2024), «Repertorio abreviado de fuentes impresas del romancero (1501-1552): justificación y criterios de un catálogo en open access (CIM/RAR16)», *Lemir. Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, n.º 28, 49-66.
- GASKELL, Philip (1972), *A New Introduction to Bibliography*, Oxford, Clarendon Press.

- GONZALO GARCÍA, Consuelo (2018), *El legado bibliográfico de Juan Pérez de Guzmán y Boza, Duque de T'Serclaes de Tilly. Aportaciones a un catálogo descriptivo de relaciones de sucesos (1501-1625)*, Madrid, Arco-Libros.
- GRIFFIN, Clive (1991), *Los Cromberger. Historia de una imprenta española del siglo XVI en Sevilla y México*, Instituto de Cooperación Iberoamericana - Comisión Nacional del V Centenario del Descubrimiento de América.
- GRIFFIN, Clive (1993), «Un curioso inventario de libros de 1528», en Pedro M. Cátedra y M. Luisa López Vidriero (coords.), *El libro antiguo español (I). Actas del primer Coloquio Internacional*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 189-224.
- GRIFFIN, Clive (1998), «El inventario del almacén de libros del impresor Juan Cromberger, Sevilla 1540», en María Isabel Hernández González (ed.), *El libro antiguo español (IV)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 257-273.
- HIGASHI, Alejandro (2014), «Función de la microvariante: del pliego suelto al *Cancionero de romances*», en Josep Lluís Martos (ed.), *La poesía en la imprenta antigua*, Alicante, Publicaciones Universidad de Alicante, 305-324.
- INFANTES, Víctor (2013), «Una cuarentena poética desconocida. Los pliegos sueltos del siglo XVI de la Biblioteca Comunale Augusta de Perugia», *Criticon*, n.º 117, 29-63.
- MAHIQUES, Joan y Helena ROVIRA (2013), «Goigs valencians en dos plecs poètics de la Biblioteca Comunale Augusta de Perugia», en *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes. Miscel·lània Jordi Bruguera*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 3-37.
- MARTÍN ABAD, Julián (2004), *Los libros impresos antiguos*, Valladolid, Universidad de Valladolid - Servicio de Publicaciones.
- MOLL, Jaime (1979), «Problemas bibliográficos del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española*, tomo 59, n.º 216, 49-107.
- MOLL, Jaime (2000), «La imprenta manual», en Francisco Rico (dir.), Pablo Andrés y Sonia Garza (ed. lit.), *Imprenta y Crítica Textual en el Siglo de Oro*, Valladolid, Universidad de Valladolid - Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 13-27.
- MOLL, Jaime (2003), «El impresor, el editor y el librero», en V. Infantes, F. Lopez & J. Botrel (dir.), *Historia de la edición y de la lectura en España 1472-1914*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 77-84.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1962), *Los pliegos poéticos de la colección del Marqués de Morbecq, siglo XVI. Edición en facsímil precedida por un estudio bibliográfico*, Madrid, Estudios Bibliográficos.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1997), *Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (Siglo XVI)*, edición actualizada y corregida por Arthur Lee-Francis Askins y Víctor Infantes, Castalia (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica).

ROMANCEIRO NOVO

Romances nuevos allende las fronteras: cancioneros en Roma

Patrizia Botta

Università di Roma «La Sapienza»

patrizia.botta@uniroma1.it

En años recientes, con el equipo romano que coordino estuvimos estudiando los cancioneros españoles conservados en las bibliotecas de Roma. Entre varios que abordamos, últimamente nos centramos en tres, todos manuscritos, uno de la Accademia dei Lincei y dos de la Vaticana:

Accademia dei Lincei, Ms. Corsini 625, *Canzonette diverse in lingua spagnuola* (1605-1613)

Vaticana, Ms. Ottoboniano 2882 [*Poesías varias*], (fines s. xvi)

Vaticana, Ms. Reginensis Latini 1635 [*Cancionero*], (1570-1580)

Los tres son de la misma época (fines del xvi y comienzos del xvii), en plena eclosión del Romancero Nuevo¹. Y, efectivamente, en los tres se copian romances nuevos y cancioncillas de lírica tradicional (villancicos y letrillas) si bien alternando con unos pocos textos de tipo italianizante. Dos de ellos se copilan en Italia (con

¹ Este trabajo se inscribe en el proyecto *El Romancero Nuevo: corpus, edición y estudio (primera etapa 1580-1603)* (PID2020-117488GB-I00), dirigido por Mariano de la Campa Gutiérrez (Universidad Autónoma de Madrid), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España (del 1-IX-2021 hasta el 31-VIII-2025).

certeza el Corsini y quizás el Ottoboniano), y son un valioso documento de cómo y cuánto se apreciaba la poesía española fuera de la Península, máxime la de la veta popular cantada y acompañada por la guitarra (uno de los cancioneros es musical, el Corsini). En cambio el *Reginensis* no se copia en Italia sino que llega a Italia a través de un largo recorrido, ya que tras escribirse en Andalucía pasa al norte de Europa y de allí a Roma al formar parte de los libros de la reina Cristina de Suecia (que se traslada a la Ciudad Eterna y deja en donación toda su biblioteca al Vaticano). Por tanto, los tres cancioneros por conservarse en Roma están técnicamente «allende las fronteras», como reza mi título, pero en realidad solo dos son producción local copilada en esa Segunda Patria o Patria Chica que era la Italia coetánea para los españoles, mientras que el tercero es español y exportado, y sus textos hay que encasillarlos en ese «millar de cantares exportados» que inventarió Devoto en uno de sus últimos trabajos (Devoto, 1994)².

Por lo que atañe a los romances acogidos, estos tres cancioneros tienen dos rasgos en común: o bien traen versiones únicas que no constan en otras colectáneas ni itálicas ni peninsulares (y que enriquecen mucho el corpus romancístico), o bien, en caso de tradición múltiple, traen versiones aisladas de las peninsulares, con variantes propias y con largos trozos añadidos que suponen una redacción muy distinta del romance. En ambos casos, son rasgos distintivos muy marcados y opositivos con respecto a la tradición.

Dos de estos cancioneros fueron publicados modernamente (el Corsini por nosotros –Botta, 2022–, y el *Reginensis* por Labrador, DiFranco y Parrilla, 2008), mientras que el Ottoboniano permanece inédito, pero prepara su edición Aviva Garribba que ya adelantó varios trabajos sobre el tema (Garribba, 2015, 2017, 2018, 2020, 2024, en prensa a, en prensa b, y Garribba *et al.*, 2018).

² Al escribir Devoto su trabajo ignoraba la existencia del *Reginensis* (que era por entonces un manuscrito poco conocido), y por tanto él no cita ni el manuscrito entre las fuentes ni sus romances en el listado alfabético de los «cantares exportados».

Paso a describir los romances de cada colectánea. Empiezo con el Corsini, que entre sus 33 poemas acoge seis romances (marco con asterisco los *única*):

Ms. Corsini 625

n.º 6, 9^r-11^r, *Canción sesta*, «Por las montañas de Jaca / furioso baxa otra vez»

[*Zaragozano*] (**Lupercio Leonardo de Argensola**)

* n.º 7, 11^v-13^r, *Canción sétima*, «En el suelo alumbra / del çielo una estrella»

* n.º 8, 13^v-14^v, *Canción otava*, «Zagaleja pues te vas / a bivar entre las fieras»

* n.º 22, 34^r-36^v, [*Percacho*], «De Nápoles me partí / un sábado de mañana»

* n.º 22, 36^v-37^v, [*Percacho*], «La çena os quiero contar / sin que falte punto en nada»

* n.º 27, 50^v-55^v, *Romanze de la caza de Bracciano*, «La vida del cazador, / señores, quiero cantar»

Siendo el Corsini un cancionero musical, todos estos romances traen la notación de acordes de guitarra para acompañar el canto. Los tres primeros reciben el rótulo de «Canción», que no tiene acepción métrica sino musical (vale 'texto que se canta', respectivamente canción «sesta», «sétima» y «otava»). Los dos romances siguientes vienen engarzados en una ensalada polimétrica titulada *Percacho* (n.º 22), donde representan un momento descriptivo. El último de la lista (n.º 27) es el único que se rotula de «Romanze» y es el más largo de todos (unos 200 vv.): narra una batida de caza en el coto de Bracciano (cerca de Roma) protagonizada por la aristocracia romana en los años 90 del siglo XVI, y por ello mismo está repleto de nombres históricos romanos y de referencias geográficas de gran precisión (parece un romance noticioso de trasfondo histórico; fue estudiado por Garribba en Botta y Garribba, 2017). Otro texto de tema histórico, pero esta vez de historia española, es el n.º 6, también conocido como *Romanze del Zaragozano*, que nos cuenta la historia de Lucidoro, un caballero de Zaragoza traicionado por su amada, y alude a Lupercio Sanz de Latrás, un bandolero aragonés que vivió en la segunda mitad del XVI (1555-1590); comparte rasgos con el género morisco y con el ariostesco y es sin duda el romance más llamativo del Corsini (fue estudiado por Garribba, 2021).

En cuanto a tradición textual, uno solo, el del *Zaragozano*, es de tradición múltiple y es compartido por unas diez fuentes, sea manuscritas (conservadas en Madrid, Nápoles y Viena) sea impresas (como pliegos y *Flores* publicados entre 1591 y 1593), frente a las cuales la versión del Corsini opone variantes propias y queda aislada del

resto de la tradición. En cambio los restantes cinco romances son únicos y exclusivos del Corsini y en dos casos presentan un tema italiano, lo que deja pensar que son ejemplos de producción *in loco*, es decir, que se escribieron en la Italia española e hispanizante de la época. Los textos son todos anónimos salvo el del *Zaragozano*, que en uno de los testimonios se atribuye a Lupercio Leonardo de Argensola (destacado en negrita en el listado).

Se puede reconocer cierta zona del Corsini dedicada a los romances, ya que cinco vienen uno tras otro, repartidos en dos grupos. El primero es un trío de romances consecutivos, los n.ºs 6, 7 y 8 (con 7 y 8 que son de tema pastoril, y no de casualidad vienen reunidos). El segundo grupo es una pareja, la de los dos textos engarzados en el *Percacho* (n.º 22) que también vienen adyacentes.

En casi todos ellos es muy marcado el movimiento cuaternario y la narración procede por cuartetos conceptuales. Tres de ellos (n.ºs 7, 8, 27) tienen estribillo tras un cierto número de cuartetos (cada cuatro el n.º 7 y cada dos los n.ºs 8 y 27).

Estos seis romances fueron visitados por los críticos en los años 80 del pasado siglo: el del *Zaragozano* lo estudió Giovanni Caravaggi (1979) y el de la caza de Bracciano José Luis Gotor (1989). Más recientemente en nuestro equipo los abordamos todos, tanto Aviva Garribba (el del *Zaragozano* en Garribba, 2021 y el de la caza de Bracciano en Botta y Garribba, 2017) como yo (los dos pastoriles en Botta y Garribba, 2017 y los dos insertados en la ensalada polimétrica en Botta y Zimei, 2018), y estos trabajos confluyeron en nuestra edición colectiva.

Paso ahora al Ms.Ottoboniano 2882, una colectánea de fines del *xvi* que recoge 57 textos, de los que siete son romances. El Ottoboniano es, de los tres, el cancionero menos conocido porque solo lo estudiaron Maite Cacho (1994) y Aviva Garribba que, como dije, prepara su edición. El manuscrito perteneció a la colección del anticuario Philipp von Stosch y luego pasó al fondo del Cardenal Ottoboni que fue adquirido por la Vaticana a mediados del *xviii*. Comparte varios poemas con otras colectáneas conservadas en Italia, por lo que acaba brindando un repertorio italiano de poemas en español y es de suponer que dichos poemas se compusieron en Italia y que el propio cancionero se copió por allí (aunque no lo sepamos a ciencia cierta como en el caso del Corsini).

Los siete romances que el Ottoboniano acoge no vienen agrupados sino sueltos³:

Ms. Ottoboniano 2882

n.º 17, 17^v-20^r, *Letrilla*, «Riñó con Juanilla / su hermana Miguela»

(Liñán de Rianza)

n.º 33, 39^v-41^r, *Romance*, «El disanto fue Velilla / a la bayla de su aldea»

n.º 38, 46^r-47^r, *Romance*, «Con dos mil ginetes moros / Reduán corre la vega»

n.º 43, 51^v-52^v, *Romance*, «Una pastora hermosa / más que el sol de claro día»

n.º 45, 55^v-57^r, *Letrilla*, «Una buena vieja / de gloriosa fama»

(continuación de Góngora)

n.º 49, 61^r-62^r, *Romance*, «En su balcón una dama / que engañó el traydor Vireno»

(estribillo de Góngora)

n.º 52, 65^r-66^r, *Romance*, «En la villa de Antequera / Jarifa cautiva estaua»

(Pedro de Padilla)

La rúbrica que los presenta es «Romance» si el verso es octosílabo (en cinco casos) y «Letrilla» si es un romancillo corto de metro hexasílabo (en dos casos). Los poemas vienen anónimos pero, según vemos por las negritas, gracias a otras fuentes sabemos que el n.º 17 es de Liñán de Rianza y el n.º 52 es de Pedro de Padilla mientras que dos están relacionados con Góngora: el n.º 45 por ser una continuación de un poema suyo y el n.º 49 por compartir con Góngora un estribillo y un diálogo con un papagayo.

También estos romances en cuatro casos vienen segmentados por un estribillo (n.ºs 38, 43, 45 y 49) mientras que en los n.ºs 17, 33, 43 y 52 nos deparamos con citas líricas al final, a manera de *desfecha*: una especie de ‘cauda’ cantada que le da al romance un contrapunte lírico incorporando cancioncillas archiconocidas (como «Si eres niña y has amor» en el n.º 17, o «El mi corazón madre / robado me lo hane» en el n.º 33). Es de notar que el n.º 43 es portador de ambos: del estribillo y de la cauda lírica.

En cuanto a contenidos, son de tono popular con protagonistas femeninas los n.ºs 17 y 33 y también el n.º 43 que es pastoril. Son moriscos el n.º 38, que alude

³ Me cño a la nueva numeración de los poemas hecha por Garribba, en prensa c.

al sitio de Baeza, y el n.º 52, que es afín al ciclo del *Abencerraje* sobre los amores de Jarifa con Boabdil, el Rey Chico de Granada. De los dos relacionados con Góngora el n.º 45 es satírico y de tema celestinesco ya que habla de una tercera y de un ambiente de burdel, y el n.º 49 es de tema ariostesco.

Son todos textos de tradición múltiple que constan en otras fuentes. En algún caso, como dije, son de tradición solo italiana, esto es, de circulación muy local: un ejemplo es el n.º 43 de tema pastoril que solo consta en otros dos cancioneros conservados en la Vaticana: uno es el Ms. Chigi L.VI.200, musical, fechado en 1599, titulado *Libro de cartas y Romances españoles del illustrissima señora duchessa di Traetta* (un sitio cerca de Nápoles); y otro es el Ms. Patetta 840 copiado en 1595 en la Italia del Norte, en la corte saboyana de Turín. En los dos casos, se trata de cancioneros compilados en Italia, por lo que es muy posible que también este romance se compusiera *in loco*.

Estos siete romances, por conocerse poco el manuscrito, no fueron estudiados hasta ahora y sus versiones quedaron desconocidas. Últimamente los abordó Garribba en dos entregas, una sobre el romance n.º 43 de tema pastoril (Garribba, en prensa a) y otra sobre el n.º 49 de tema ariostesco (Garribba, 2020), mientras que tres los estudié yo, el n.º 45 de origen gongorino y de tema celestinesco (Botta, en prensa a) y los n.º 17 y 33 con sus desechas (Botta, en prensa b).

Vengamos ahora al tercer cancionero romano, el Ms. Reginensis Latini 1635, sobre el que me detengo por ser más copioso su caudal. En 137 folios recoge 323 textos de los que 34 son romances: un buen número que representa una parte considerable de la colectánea y un verdadero corpus de romances. Antes de comentarlos, diré dos palabras sobre este manuscrito, que ya estuvimos estudiando al ocuparnos de ocho poemas de Pedro de Padilla (Botta, Garribba y Vaccari, 2023 y 2024).

El *Reginensis* no es un cancionero desconocido. El primero en citarlo fue Menéndez Pidal en su *Romancero Tradicional* (1957: I, 119) para dar cuenta de una nueva versión del romance del rey Rodrigo («De las batallas cansado», n.º 300). Años después, el florilegio fue descrito por Jones (1972) cuando él andaba por la Vaticana preparando su *Catálogo* de los manuscritos españoles del fondo Barberini (Jones, 1978). El *Reginensis* no fue publicado por el hispanista inglés, como él prometía, sino que lo fue 30 años después por Labrador, DiFranco y Parrilla (2008), y fue mencionado al pasar por varios estudiosos. El manuscrito, tras ser copiado en Andalucía por dos

sevillanos que reunieron poemas de ambiente granadino, fue llevado a Amberes antes de 1586 según indica una nota de posesión en uno de los folios preliminares, que reza: «Este libro es del Señor Martin Alonso López, Enveres a 4 de agosto de 1586». Unos setenta años más tarde, el código fue adquirido en Flandes por la reina Cristina de Suecia, que al poco tiempo (en 1655) se trasladó a Roma llevándose su biblioteca. Antes de morir (1689), Cristina donó sus libros a la Vaticana y de ahí deriva el título de *Reginensis* que marca toda su colección. En cuanto a la datación, la colectánea es claramente anterior a 1586, año de la nota de posesión, sin embargo Jones (1972: 372) adelanta su fecha a la década de 1570-1580 porque en su opinión el estadio documentado por los romances de Padilla y Lucas Rodríguez representa una «etapa anterior a la de los impresos» (es de 1583 el *Romancero* de Padilla y de 1582 el *Romancero Historiado* de Rodríguez).

Vengamos pues, al listado de los 34 romances, donde destaqué con asterisco los 17 *unica* exclusivos del cancionero, en versalitas los 14 que son de tema ariostesco⁴ y en negrita los pocos autores que los editores reconocen (porque en el original no hay paternidad expresa).

Ms. Reginensis Latini 1635

- * n.º 43, 21^v-22^r, *Romançe*, «Diome, en pago del amor, / una dama a quien servía»
- n.º 137, 50^v-51^r, *Romance*, «Alrededor de Çamora / andava el Cid castellano»
- n.º 148, 54^v-56^v, *Romançe*, «De amores está Fileno / aburrido y maltratado»
- n.º 156, 59^v-60^r, *Romançe de Sanct Francisco*, «Andava el buen san Francisco / por los montes apartado»
- n.º 159, 60^v-61^r, ROMANCE DE RODAMONTE, «EN EL SOLENE CONBITE / SIENDO RUGERO CASADO» (**Pedro de Padilla**)
- * n.º 160, 61^v, OTRO ROMANÇE, «LA HERMOSA BRADAMANTE / DE MAL DE AMORES FERIDA»
- n.º 161, 61^v-62^v, OTRO ROMANÇE, «BLASFEMANDO DE SUS DIOSES / EL REY DE ÇARÇA SALÍA»

⁴ Por ser el *Reginensis* desconocido por entonces tampoco lo citó Maxime Chevalier a la hora de redactar su famosa monografía sobre los temas ariostescos en la poesía española del Siglo de Oro (Chevalier, 1968). En un artículo posterior el estudioso pudo comentar algún que otro romance (Chevalier, 1998).

- * n.º 163, 62^v-63^v, ROMANCE DE CÓMO CONTÓ YSABELLA SU DESVENTURA A ORLANDO,
«A DON ROLDÁN LE CONTAVA / SUS DESVENTURAS UN DÍA»
- * n.º 164, 63^v-64^v, OTRO ROMANCE DE OLINPIA QUANDO CONTÓ SUS DESVENTURAS
A ORLANDO, «DE LA FURIA DE LOS VIENTOS / EN ALTA MAR CONTRASTADO»
- n.º 165, 64^v-65^v, OTRO, «CON SU QUERIDO VIRENO / CONTENTA OLINPIA BIVÍA»
(Pedro de Padilla)
- n.º 167, 65^r-67^r, *Romançe*, «A la sombra de una haya /
Durandarte está apeado»
- * n.º 177, 70^r-70^v, *Romançe de un milagro de Nuestra Señora*, «La casa que
en Nazarén / la sacra Virgen María»
- * n.º 237, 99^r-99^v, *Romançe*, «Çerca de Hierusalén / vna muger abitava»
- * n.º 239, 100^r-100^v, *Romançe*, «En los algibes del agua / que allí
en l'Alhambra avía»
- n.º 240, 100^v-101^r, *Romançe*, «Riberas de un hondo río / do muy clara agua
corría» **(Juan de Timoneda)**
- n.º 241, 101^r, *Romançe*, «En el tiempo de los godos / que no avía rey en Castilla»
(Juan de Timoneda)
- n.º 244, 102^r-103^r, *Romançe*, «En una pequeña villa / que el Alameda se llama»
- * n.º 250, 105^r-105^v, *Romançe*: «Dentro de Valladolid / esa villa
tan nombrada»
- n.º 262, 108^v, *Romançe*, «Muy furioso andava el moro / por el africano canpo»
- * n.º 277, 111bis^r-112^r, ROMANÇE, «CON EL GRAN SEÑOR DE ANGLANTE /
YSABELLA CAMINAVA»
- * n.º 278, 112^r-112^v, ROMANÇE, «CON ANGÉLICA LA BELLA / FUE GRAN
TIEMPO ENAMORADO»
- * n.º 279, 112^v-113^r, ROMANÇE, «DE LA SANGRIENTA BATALLA / EN QUE
CARLOS FUE VENCIDO»
- * n.º 280, 113^r-113^v, ROMANÇE, «DESPUÉS QUE AQUELLA BATALLA / TAN
ESPANTOSA Y REÑIDA»
- * n.º 281, 114^r, ROMANÇE, «POR UNA GRAN ESPESURA / QUE JUNTO A PARÍS AVÍA»
- * n.º 282, 114^r-114^v, ROMANÇE, «DEL VALIENTE SARRAÇINO / FERRAGUT,
FIERO Y GALLARDO»
- * n.º 283, 114^v, *Romançe*, «Preso estava el primer hombre / que Dios
le mandó prender»
- * n.º 296, 122^v-123^r, *Romançe*, «Hazia la ysla de Traçia / una donzella bivía»
- n.º 297, 123^r-125^v, ROMANÇE, «EL SOBERVIO RODOMONTE / DE DORALIÇES NEGANDO»
(Pedro de Padilla)

- n.º 300, 126^r, *Romançe*, «De las batallas cansado / se sale el rey don Rodrigo»
- * n.º 301, 126^r, *Romançe*, «A pie estava Durandarte / a pie está,
que no a cavallo»
- n.º 309, 128^r-128^v, *ROMANÇE*, «SOBRE LA PROFUNDA ARENA / MEDORO
TRISTE YAZÍA»
- n.º 312, 129^r-129^v, *Romançe*, «El valiente don Manuel / ese león afamado»
- n.º 316, 131^v-132^v, *Una carta que un soldado dio al rey don Felipe
de reqüesta* (contiene: *Romançe* «Muerta queda la meliça / que
yo la vide matar»)
- n.º 321, 135^v, *Romançe*, «Esperança me despide / tristeza no me falleçe»

Ensaladas:

- n.º 42, 20^r-21^v, *Coplas de don Diego de Mendonça contra don Francisco
de Fonseca*, «Quién os engañó, señor»
- n.º 317, 133^r-124^v, *Carta que un soldado embió del castillo de Emberes
a un gentilhombre*, «Salgan las palabras mías»

Según sus tres editores (Labrador, DiFranco y Parrilla, 2008: 37), el manuscrito brinda 95 textos únicos o exclusivos, de los que unos 20 son romances, con un buen número de ariostescos. En mi cuenta los únicos son 17, la mitad de los 34. Los no marcados con asterisco (la otra mitad) son de tradición múltiple y en ella dominan los testimonios de Padilla (uno de los poetas más representados en el cancionero, y no de casualidad en nuestro listado es el autor de tres romances).

Al listado se pueden añadir dos ensaladas (n.ºs 42 y 317) que van engarzando dícticos de romances viejos: la primera cita siete⁵ romances y la segunda nueve⁶ amén

⁵ Las citas de la primera ensalada son: «todo lo mirava Nero / y él de nada se dolía», «sino don Sancho que calla», «durmiendo está el Conde Claros / la fiesta por reposar», «muerto yaze Durandarte», «que fuera dentro en Çamora / por su patria peleando», «que ni posa en árbol verde / ni en rama que lleve flor», «con la candela en la mano».

⁶ Las citas de la segunda ensalada son: «Paseábase el Rey Moro / por la çibdad de Granada», «Riberas de Duero arriba / cavalgan dos sarraçenos», «pesar del rey don Rodrigo», «ando fecho un Durandarte / buen caballero probado», «Tiempo es el caballero / tiempo es de andar de aquí» (con suplemento «que me crece la barriga / se me acorta el vestir»), «de seys sayas que tenía / ya no me queda ninguna», «que así hizo Lanzarote / quando de Bretaña vino», «que tiene los pies a oriente / y la candela en la mano», «de un cabo le cerca Duero / del otro Peña Tajada».

de tres cantos líricos archiconocidos⁷. Portanto, a los 34 romances (casi todos nuevos) se suman dos ensaladas que van nombrando 16 textos del Romancero Viejo: y todo ello recogido en los ambientes poéticos sevillanos de la década de 1570.

Los contenidos de estos romances son variados: los más abundantes son los de tema ariostesco, que reconocemos en el listado por las versalitas, y son 14 de los que tres son de Pedro de Padilla (dos sobre Rodamonte –n.ºs 159 y 297– y uno sobre Bireno –n.º 165–) y los demás anónimos (n.ºs 160, 161, 163, 164, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 309). De los 14 ariostescos nueve al mismo tiempo son versiones únicas del cancionero (el asterisco coincide con las versalitas), lo cual sugiere que la principal novedad que exhiben los romances del *Reginensis* es precisamente el tema ariostesco tan de moda por entonces. Otros núcleos temáticos bastante nutridos son el religioso y el épico. Los textos religiosos son cinco y versan sobre San Francisco (n.º 156), un milagro de Nuestra Señora (n.º 177), la vida de la Magdalena (n.º 237), Adán y Eva (n.º 283), y un convento de frailes en clave satírica (n.º 244). Los épicos son cuatro (uno sobre el rey Rodrigo –el n.º 300 estudiado por Menéndez Pidal–, uno sobre el Cid –n.º 137–, y dos sobre épica francesa, ambos de Durandarte –n.ºs 167 y 301–). También cuatro son los textos eruditos (dos de Timoneda –n.ºs 240-241– y los n.ºs 250, 312), mientras que son dos tanto los fronterizos (n.ºs 239, 262) como los de tema amoroso (n.ºs 43, 321). Un ejemplo solo atañe a sendos temas: pastoril (n.º 148), mitológico (n.º 296 sobre Orfeo y Eurídice), e histórico (n.º 316 engarzado en una *Carta* dirigida a Felipe II).

Llama la atención la distribución dentro del manuscrito, porque hay zonas con una verdadera densidad 'demográfica' de romances copiados. Ello se nota con los ariostescos que se reparten en dos bloques netos, y en cada uno vienen seguidos. Siguiendo el mapa de las versalitas, el primero de esos bloques es del n.º 159 al n.º 165, seis romances todos seguidos, todos ariostescos, con tres (la mitad) que son exclusivos del *Reginensis*, y con dos que son de Padilla. El segundo bloque va del n.º 277 al n.º 282, y son otros seis romances todos seguidos, todos ariostescos, y esta vez todos versión única del *Reginensis*. Es como si el copista de nuestro cancionero hubiese bajado el contenido de dos pliegos independientes, o dos

⁷ Las citas líricas de la segunda ensalada son: «Justa fue mi perdición / de mis males soy contento», «La bella malmaridada», y «Bive leda si podrás / y no penes atendiendo».

cuadernillos manuscritos sueltos, cada uno con seis romances ariostescos, y los hubiese copiado en dos zonas distintas del cancionero, a distancia de tiempo el uno del otro, conforme le llegaban los materiales que copiar. De los cuadernillos que sirvieron de modelo desconocemos el paradero, pero nos queda el *Reginensis* como depositario extante de la versión primitiva y única de estos romances.

Un último comentario atañe a la peculiaridad de las versiones. Poco a poco las vamos estudiando y de momento comenzamos con las tres ariostescas de Padilla que son de tradición múltiple (Botta, Garribba y Vaccari, 2023 y 2024). En los tres casos, el *Reginensis* nos documenta versiones muy distintas y con versos adicionales que derivan directamente del *Orlando Furioso* del Ariosto: por tanto, versiones muy alejadas de las canónicas conocidas de Padilla de las que son portadores, en fecha temprana, el *Autógrafo* (1579) y el *Romancero* (1583)⁸. O sea, las del *Reginensis* nos brindan una redacción primitiva y más completa de los romances que luego Padilla acortaría. Es precisamente lo que decía Jones (1972) al describir el *Reginensis*: que el estadio documentado por los romances de Padilla representa una etapa anterior a la del impreso (y, añadimos nosotros, no solo por su fecha sino también por la historia de la redacción, o historia del texto).

En definitiva, los tres cancioneros romanos nos entregan su propio caudal de romances nuevos en pleno auge del Romancero Nuevo, y dos de ellos demuestran que en Italia estaban muy al tanto de las últimas tendencias literarias peninsulares, y que por su parte contribuían a enriquecerlas aportando romances escritos en Italia, esto es, componiendo y cantando en Italia como se componía y se cantaba en España.

⁸ Editados por Labrador y DiFranco respectivamente en 2007 y 2010.

Bibliografía

- BOTTA, Patrizia y Aviva GARRIBBA (2017), «Romances en cuatro cancioneros tardíos de transmisión romana: textos únicos», en Josep Lluís Martos (ed.), *Variación y testimonio único. La reescritura de la poesía*, Alicante, Universitat d'Alacant, 35-71.
- BOTTA, Patrizia y Francesco ZIMEI (2018), «Poesía y música en el Ms. Corsini 625: el *Percacho* multilingüe», en Isabella Tomassetti (ed.), *Tradizioni, modelli, intersezioni: la poesia castigliana fra XIV e XVII secolo*, San Millán, Cilengua, 131-66.
- BOTTA, Patrizia (coord.) (2022), *Poesía y música en la Roma barroca. El cancionero español Corsini 625*, Napoli, Liguori Editore (col. «Barataria – Saggi», 6).
- BOTTA, Patrizia, Aviva GARRIBBA y Debora VACCARI (2023), «Cinco poemas de Padilla en la versión del Ms.Reg.Lat.1635», *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, n.º 12, 219-254.
- BOTTA, Patrizia (en prensa a), «Romances nuevos en Roma: "Una buena vieja" (Ms.Ottoboniano 2882) frente al gongorino "Érase una vieja"», en Mariano de la Campa (coord.), *III Seminario de Corte y Literatura. Cambio del modelo cortesano: del cortesano al discreto. El Romancero Nuevo como literatura cortesana* (Madrid, 13-14 de octubre de 2022).
- BOTTA, Patrizia (en prensa b), «Romances Nuevos en Roma: dos ejemplos (con desecha) en el Ms.Ottoboniano 2882», en Mariano de la Campa (coord.), *V Seminario de Corte y Literatura "La Corte del Barroco. La literatura cortesana (1589-1604): de las Flores de romances varios al Romancero general*.
- BOTTA, Patrizia, Debora VACCARI y Aviva GARRIBBA (2024), «Tres poemas de Padilla en la versión del Ms. Reg.Lat.1635», en M.ª Antonia García Garrido e Inés Velázquez Puerto (eds.), M.ª Isabel Toro Pascua y Gema Vallín (dirs.), *Tradiciones poéticas de la Romania (entre la Edad Media y la Edad Moderna)*, Salamanca, Universidad, 175-203.
- CACHO PALOMAR, María Teresa (1994), «Poesías castellanas manuscritas en el fondo Ottoboniano de la Biblioteca Apostólica Vaticana», en F. Cerdan (ed.), *Hommage a Robert Jammes*, vol. I, Toulouse, Presses Univ. du Mirail, 111-29.
- CARAVAGGI, Giovanni (1979), «Il Romance del Zaragozano, secondo il Cancionerillo inedito della Biblioteca dell'Accademia dei Lincei», en *Ricordo di Cesare Angelini. Studi di letteratura e Filologia*, Milano, Il Saggiatore, 195-210.
- CHEVALIER, Maxime (1968), *Los temas ariostescos en el Romancero y la poesía española del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.
- CHEVALIER, Maxime (1998), «El romancero ariostesco revisitado», *Bulletin Hispanique*, tomo 100, n.º 2, 401-410.

- DEVOTO, Daniel (1994), «Un millar de cantares exportados», *Bulletin Hispanique*, tomo 96, n.º 1, 5-115.
- GARRIBBA, Aviva (2015), «Canzonieri spagnoli popolareggianti conservati a Roma (II): il Ms. Ottoboniano 2882», *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, n.º 4, 47-59.
- GARRIBBA, Aviva (2017), «“Caracoles habéis comido”: una letrilla erótica del Ms. Ottoboniano 2882», en Patricia Marín Cepeda (ed.), *En la concha de Venus amarrado. Literatura y erotismo en el Siglo de Oro*, Madrid, Visor, 217-232.
- GARRIBBA, Aviva (2018), «Algo más sobre el Ms. Ottoboniano 2882», en Andrea Zinato y Paola Bellomi (eds.) *Poesía, poéticas y cultura literaria*, Como - Pavia, Ibis, 436-445.
- GARRIBBA, Aviva, Debora VACCARI y Massimo MARINI (2018), «Poemas misóginos en dos cancioneros españoles conservados en Roma», en Isabella Tomassetti (ed.), *Tradizioni, modelli, intersezioni: la poesia castigliana fra XIV e XVII secolo*, San Millán, Cilengua, 87-110.
- GARRIBBA, Aviva (2020), «El romance pseudo-ariostesco “En su balcón una dama” en el Cancionero Ottoboniano 2882», en Sandra Boto y Pere Ferré (eds.), «*Viejos son, pero no cansan*». *Novos estudos sobre o Romanceiro*, Coimbra - Madrid - Faro - Lisboa, Fundación Ramón Menéndez Pidal - Instituto Universitario Seminario Menéndez Pidal - Centro de Investigação em Artes e Comunicação - Centro de Literatura Portuguesa - Instituto de Estudos de Literatura e Tradição, 661-674.
- GARRIBBA, Aviva (2021), «El romance “Por las montañas de Jaca” en el Ms. Corsini 625», *Cultura Neolatina*, vol. 81, n.ºs 1/2, 113-45.
- GARRIBBA, Aviva (2024), «Avatares de una novella de Boccaccio en un Cancionero del Siglo de Oro: la letrilla *Un mañoso sacristán* en el ms.Ottoboniano 2882», *Cultura Neolatina*, LXXXIV,1-2, 243-62.
- GARRIBBA, Aviva (en prensa a), «Romances nuevos en Roma: “Una pastora hermosa” (Ms. Ottoboniano 2882)», en Mariano de la Campa (coord.), *III Seminario de Corte y Literatura. Cambio del modelo cortesano: del cortesano al discreto. El Romancero Nuevo como literatura cortesana* (Madrid, 13-14 de octubre de 2022).
- GARRIBBA, Aviva (en prensa b), *Poesía española en Roma: el Cancionero Ottoboniano 2882*, Napoli, Liguori.
- GOTOR, José Luis (1989), «Romance de la caza de Bracciano (del repertorio de un guitarrista español en Italia)», en Blanca Periñán y Francesco Guazzelli (eds.) *Symbolae pisanae. Studi in onore di Guido Mancini*, vol. I, Pisa, Giardini, 251-74.

JONES, Harold G. (1972), «El cancionero español (Cod.Reg.Lat.1635) de la Biblioteca Vaticana», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 21, n.º 2, 370-392.

JONES, Harold G. (1978), *Hispanic manuscripts and printed books in the Barberini collection*, 2 vols., Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana.

LABRADOR, José J. y Ralph DiFRANCO (2007), *Cancionero autógrafo de Pedro de Padilla. Manuscrito 1579 de la Biblioteca Real de Palacio*, México, Frente de Afirmación Hispanista.

LABRADOR, José J., Ralph DiFRANCO y Carmen PARRILLA (2008), *Cancionero de Poesías varias. Ms. Reginensis Latini 1635 de la Biblioteca Vaticana*, Almería, Editorial de la Universidad.

LABRADOR, José J. y Ralph DiFRANCO (2010), Pedro de Padilla, *Romancero*, estudios de Antonio Rey Hazas y Mariano de la Campa, México, Frente de Afirmación Hispanista.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1957), *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas. Romanceros del rey Rodrigo y de Bernardo del Carpio*, Rafael Lapesa, Diego Catalán, Alvaro Galmés, J. Caso (eds.), Madrid, Gredos.

La edición del romancero nuevo a principios del siglo XVII: los pliegos sueltos¹

Mariano de la Campa

Universidad Autónoma de Madrid

IULCE, UAM

mariano.campa@uam.es

El corpus del Romancero nuevo

Desde hace varios años vengo trabajando en la elaboración de un corpus del *Romancero nuevo* que incluye aquellas composiciones en metro romance que aparecieron en impresos desde 1589 (libros y pliegos sueltos) y en manuscritos desde 1580 hasta finales del siglo XVII (la fecha de impresión del último de los romanceros nuevos, aparecido en Ámsterdam, en 1688, con el título de *Romances varios de diferentes autores*; para los pliegos sueltos la fecha podría ampliarse a los primeros años del siglo XVIII). Estos romances aparecieron como anónimos, salvo algunas excepciones con las que sí contamos con el nombre del autor (Campa, 2005). La forma de difusión de este Romancero nuevo se realizó por varios canales: «Porque a partir de 1580, el Romancero nuevo se difunde por cuatro

¹ Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación «El Romancero nuevo: corpus, edición y estudio (primera etapa 1580-1603)» PID2020-117488GB-I00, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España, en el marco del proyecto de I+D+i, convocatoria 2020, del programa estatal de generación del conocimiento y fortalecimiento científico y tecnológico, desde el 01/09/2021 hasta el 31/08/2025.

cauces: el canto, los pliegos sueltos, los tomitos con nombre de *Flor* o *Ramillete*, y, por último, el *Romancero General*» (García de Enterría, 1973: 20).

Las Flores de varios romances nuevos (1589-1600)

El primer paso para la elaboración del corpus consistió en registrar el número de romances que se incorporaron en los volúmenes impresos de las *Flores de romances varios* entre la impresión de la primera *Flor* (Huesca 1589) hasta la impresión de la novena *Flor* (Alcalá de Henares 1600) (Campa, 2022: 16-21). Posteriormente se comprobó la presencia o no de cada una de estas piezas en el *Romancero general* impreso en Madrid 1600 (y en su reedición de Valladolid 1602), antología que incluye la mayoría de romances de las nueve partes de las *Flores* aparecidas hasta ese año (Campa, 2022: 21-46). El inventario de las composiciones presentes en las *Flores de varios romances nuevos* entre 1589 y 1600 asciende a un total de 3.338 romances impresos, de ellos 846 se imprimían por vez primera, sin repetirse, el resto son reediciones de los 846 impresos. El éxito de las *Flores* impresas entre 1589 y 1600 inundó el mercado editorial con un nuevo tipo de romances, los romances cultos, de estilo barroquizante, anónimos en su mayor parte, cuya producción se propaga durante más de un siglo².

Los pliegos sueltos (1589-1604)

La publicación desde los años 70 del siglo xx de facsímiles de pliegos sueltos, en la colección dirigida por Carlos Romero de Lecea, y el acceso a catálogos de pliegos poéticos de distintas bibliotecas del mundo (impresos o en línea) permite inventariar los poemas que en metro romance se incluyeron en los impresos llamados pliegos sueltos, pliegos de cordel o pliegos de ciego (Mendoza Díaz-Maroto, 2000). Por ahora, el cómputo que he realizado asciende a unos 320

² Falta completar el panorama con el escrutinio de los impresos que aparecieron ya anónimos ya con nombre de autor entre 1601 y 1604. Actualmente me ocupo de ello y puedo adelantar un total de unas 680 composiciones de las cuales aproximadamente la mitad se imprimieron por vez primera.

romances, de los cuales 188 está solo testimoniados en pliegos sueltos de entre 1589 y 1605, y 132 los encontramos tanto en pliegos sueltos como en impresos anteriores a 1605 (las *Flores*, el *Romancero general*, o impresos con nombre de autor). Los romances impresos en pliegos sueltos son un importante testimonio a la hora de fijar el corpus de romances nuevos, en este caso sujeto a los límites temporales entre 1589 y 1605, y constituyen un valioso testigo a la hora de preparar la edición de los textos.

Para los inventarios y catálogos de pliegos sueltos contamos con la inicial labor de don Agustín Durán de mediados del siglo XIX (Durán, 1849: lxxvii-xcvi), que bajo el epígrafe de *Catálogo por orden alfabético de varios pliegos sueltos que contienen romances, villancicos, canciones, etc., de poesía popular o popularizada* dio cuenta de todos los pliegos que consultó para la edición de su *Romancero general* (Campa Gutiérrez, 2010: 8 y n. 28 y Campa Gutiérrez, 2011b: 173 y n. 33). Posteriormente el *Catálogo* de Pedro Salvá (1872) y el *Ensayo* de Bartolomé José Gallardo (1863) contribuyeron a completar el trabajo inicial de Durán. Ya en el siglo XX, el riguroso trabajo de Antonio Rodríguez-Moñino (1970), *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)* (Campa Gutiérrez, 2011a: 90-99) y los de María Cruz García de Enterría (1973, 1974a, 1974b, 1974c, 1977, 1978, 1998, 2000) ofrecieron a los investigadores la posibilidad de contar con las herramientas necesarias para intentar reconstruir el panorama de la poesía impresa en pliegos sueltos (Campa, 2013: 82-84). La labor de García de Enterría debe destacarse como esencial, pues junto a las ediciones facsímiles de los pliegos incorporó las descripciones bibliográficas de los mismos y, al mismo tiempo, introdujo valiosos estudios preliminares. El volumen dedicado a los pliegos poéticos de la Biblioteca Universitaria de Pisa incluye un estudio de nuestro homenajeado sobre las series valencianas de pliegos sueltos (Di Stefano, 1974: 15-23) en el que ponía de manifiesto tres aspectos fundamentales al estudiar las series valencianas: el tamaño en 8.º, las colecciones en series, el especial ambiente cultural valenciano de fines del siglo XVI³.

El estudio de los pliegos sueltos presenta numerosos problemas o incógnitas que han sido señalados por la crítica especializada: no podemos saber cuántos

³ La dificultad para estudiar las series valencianas con los testimonios conservados y reconstruir las series que nos faltan queda patente en los trabajos sobre las series valencianas por Foulché Delbosc (1925), Rodríguez-Moñino (1963, 1970, 1997), Di Stefano (1974 15-23), García de Enterría (1974c: 33-41) y Romero de Lecea (1974: 105-141).

se imprimieron ya que el número de los perdidos es muy superior al de los conservados, además muchos aparecieron sin fecha, lo que complica la datación de los poemas. La crítica especializada pudo fijar que las series valencianas pueden adscribirse a un arco temporal que abarca de 1589 a 1602 (Rodríguez-Moñino, 1963: 33), sin embargo, años más tarde, se describieron dos pliegos seriados fechados después de 1602, uno de Alcalá de Henares en 1606 y otro valenciano de 1607, que nos indican el terreno tan frágil en el que nos movemos (García de Enterría, 1973: 49-51).

Otro ejemplo que a continuación detallamos nos permiten confirmar el cuidado que hay que tener al fechar estas composiciones. Así, por ejemplo, el romance noticiero «Ati, Celimo (Selimo) sultán» lo conservamos en 3 pliegos sueltos (Copenhague-36-1639) (Coimbra-5-Cádiz 169-?) (Cambridge-SP 70, Sevilla 1682) y en 5 libros impresos: en la *Primera parte de la Silva de varios romances* por Juan de Mendaño, Granada, Hugo de Mena, 1588 y su reimpresión *Primera y segunda parte de la Silva de varios romances* por Juan de Mendaño, Cádiz, Francisco Juan de Velasco, 1646 (Svr 1.^a 1588, Svr 1.^a y 2.^a 1646), en la *Flor de varios romances nuevos y canciones* de Pedro de Moncayo de Huesca 1589 (Flor H89), en numerosas ediciones de la *Silva de varios romances* (Svr 1578, 1582, 1587, 1602, 1611, 1612, 1617, 1622, 1635, 1636, 1645, 1666, 1675, 1684, 1696), en la *Flor de varios romances nuevos* de Pedro de Moncayo, Barcelona, Sebastián Cormellas, 1646 (Fvrn 1646) y también en las abundantes impresiones de la *Floresta de varios romances* de Damián López de Tortajada (Fvr 1642, 1646, 1652; 1668-1673, 1688, 1711, 1713, 1726, 1728, [s.a.], [s.a.], [s.a.], [s.a.], 1746, 1764). Con estos datos podemos deducir que la primera impresión conservada es de 1578 (*Silva de varios romances*) y el texto de este romance permaneció vigente desde entonces hasta la segunda mitad del siglo XVIII (*Floresta de varios romances* de Tortajada 1746). Sin embargo, la existencia de noticias indirectas en ejemplares no conservados (y no localizados hoy día) nos dicen que existió un pliego suelto de Zaragoza de 1571 y que continuó imprimiéndose tanto en el siglo XVIII (BNE-[s.l., s.n., s.a.] [1700-1825], Salvá-Valencia [1735-1788], BNE-s.l., s.n., [1700-1825], AMP-Barcelona [1760-1770]), como en el siglo XIX, según lo testimonian varios pliegos sueltos conservados (Sevilla 1816, Barcelona [1820-1860] y Madrid 1874). Y lo mismo ocurre con los romances «Yo el gran Celim Sultán (sultán Selim)» y «Con gran poder de Sicilia (De Sicilia con poder)». Otro ejemplo podemos verlo en el romance «Antes que barbas tuviese» que lo conservamos en un pliego sevillano del siglo XVII (Cambridge-SP 66, Sevilla 1681-1683?), pero ya había aparecido en uno de los volúmenes de las *Flores de varios romances nuevos*, la *Flor cuarta de romances nuevos*, impresa en Lisboa, por António

Álvarez, impresor, el año de 1593. Lo que nos permite fechar el romance en 1593 o antes. Lo mismo nos sucede con el romance «Aquella Luna hermosa» del que conservamos 7 testimonios, 6 de ellos fechados a partir de 1605 (Barcelona-BC 19-Barcelona 1605; Londres, BM-LVI-1606; Madrid-RM-7-Lisboa/Braga 1610; Copenhagen-17-Madrid 1638; Cambridge-SP 33 (1), Sevilla 1677; Londres, BM-CLXXXIX-1679?; BNE-Valladolid [1600-1700]) por lo que quedaría fuera del marco cronológico que nos hemos impuesto en este trabajo. Afortunadamente, uno de los pliegos de las series valencianas nos permite fecharlo en 1601 o antes (Munich 7, Valencia 1601). Caso similar es el de «Áspero llanto hacía» del que se nos ha conservado un pliego del siglo xvii (Copenhagen-16-Madrid 1638), por lo que podríamos pensar que el texto se compuso en torno a esos años, sin embargo, el poema hace su aparición en el *Manojuelo de romances nuevos y otras obras* de Gabriel Lasso de la Vega, Zaragoza, 1601 (*Manojuelo* 1601), por lo que podemos atribuirle autor y podemos pensar que se compuso hacia esa fecha o poco antes. Como último ejemplo el romance «La tragedia lastimosa» que encontramos en 5 pliegos sueltos del siglo xvii (Barcelona-CA-Barcelona 1608; Madrid-RM-7-Lisboa/Braga 1610; Copenhagen-17-Madrid 1638; Cambridge-SP 33 (1), Sevilla 1677; Londres, BM-CLXXXIX-1679?) y en el libro *Tragedia verdadeira e lastimosa na qual se relata a vida, prisão & morte de dom Alvaro de Luna, condestable de Castella* publicado en Lisboa por António Álvarez en 1633 (*Tragedia* 1633). Pues bien, gracias a un pliego de las series valencianas podemos atestiguar su existencia en 1598 o antes (Pisa 3, Valencia 1598).

Sin duda el estudio de los romances nuevos conservados en pliegos sueltos nos permitirá tener una visión más completa de la poesía del Siglo de Oro.

Bibliografía

- ARAÚJO, Teresa (2019), *Floresta de varios romances, sacados de las historias antiguas de los hechos famosos de los doze Pares de Francia, agora nuevamente corregidos por Damián López de Tortajada, en Valencia 1642*, México, Frente de Afirmación Hispanista.
- ASKINS, Arthur Lee-Francis (1989), *Pliegos poéticos españoles de la British Library, Londres (impresos antes de 1601)*, edición en facsímil precedida de una presentación y notas bibliográficas, 4 vols., Madrid, Joyas Bibliográficas.
- BELTRAN, Vicenç (2020), Joan Timoneda, *Rosa de Romances, II, Rosa Española. Rosa Real*, México, Frente de Afirmación Hispanista, A. C.

- BLECUA, José Manuel (1976), *Pliegos Poéticos del s. XVI de la Biblioteca de Cataluña*, Madrid, Joyas Bibliográficas.
- CAMPA GUTIÉRREZ, Mariano (2005), «Algunas observaciones para la revisión de un género barroco: *El Romancero nuevo*», en Antony Close (ed.), *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO) (Robinson College, Cambridge, 18-22 julio, 2005)*, Madrid, AISO, 137-142.
- CAMPA GUTIÉRREZ, Mariano (2010), «El Romancero nuevo entre neoclásicos y románticos», en Pierre Civil y Françoise Crémoux (eds.), *XVI Congreso Internacional de Hispanistas. Nuevos caminos del hispanismo (París, 9 al 13 de julio 2007)*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 77-88.
- CAMPA GUTIÉRREZ, Mariano (2011a), «El Romancero Nuevo: Recuperación, publicaciones y estudios en el tercer cuarto del siglo XX (1953-1973)», *Acta Poética*, vol. 32, n.º 2, 75-114.
- CAMPA GUTIÉRREZ, Mariano (2011b) «El Romancero Nuevo en la segunda mitad del siglo XIX (1856-1899)», en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coords.), *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), Santiago de Compostela, (7-12 de julio de 2008)*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 185-195.
- CAMPA GUTIÉRREZ, Mariano (2013), «Los estudios y ediciones sobre el Romancero Nuevo en los últimos cuarenta años (1973-2012)», *Edad de Oro*, vol. 32, 9-101.
- CAMPA GUTIÉRREZ, Mariano (2022), «El romancero nuevo a fines del siglo XVI: catalogación, transmisión, edición», *Revista de Cancioneros Impresos y manuscritos*, n.º 12, 1-46. <https://doi.org/10.14198/rcim.2023.12.01>
- CAMPO, Victoria, Víctor INFANTES y Marcial RUBIO ÁRQUEZ (1995), *Catálogo de los pliegos sueltos poéticos del siglo XVII de la Biblioteca de Antonio Rodríguez-Moñino*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones Universidad de Alcalá.
- CARREIRA, Antonio (2018), *Romancero General en que se contienen todos los Romances que andan impressos en las nueve partes de Romanceros. Ahora nuevamente añadido y emendado*. 2 vols., Madrid, Juan de la Cuesta, 1604, México, Frente de Afirmación Hispanista, A. C.
- CATALÁN, Diego (1998), *Catálogo analítico del Archivo Romancístico Menéndez Pidal-Goyri. Romances de tema nacional*, 2 vols., Barcelona, Quaderns Crema - Fundación Menéndez Pidal.
- CORDÓN MESA, Alicia (2001), *Catálogo de los Pliegos sueltos poéticos en castellano del siglo XVII de la Biblioteca de Catalunya*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá Servicio de Publicaciones.

- CORREA RODRÍGUEZ, Pedro (1999), Ginés Pérez de Hita, *Historia de los bandos de zegríes y abencerrajes (primera parte de las guerras civiles de Granada)*. Edición facsímil. Estudio preliminar e índices, Granada, Universidad de Granada (edición facsímil de Ginés Pérez de Hita, *Guerras Civiles de Granada, primera parte*, introducción de la edición príncipe del año 1595 publicada por Paula Blanchard-Demouge, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1913).
- DI STEFANO, Giuseppe (1974), «Series valencianas del Romancero nuevo y pliegos de cordel: una hipótesis», en *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Universitaria de Pisa*, [ed.] facsímil, introducción por Giuseppe Di Stefano, [y] estudio por María Cruz García de Enterría, vol. 1, Madrid, Joyas Bibliográficas, 15-23.
- DURÁN, Agustín (1849), *Romancero general, o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, tomo 1, Madrid, Rivadeneyra.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Carlos (2020), «La colección de pliegos sueltos españoles del siglo XVII de la Kongelige Bibliotek de Dinamarca», *JANUS*, n.º 9, 146-182.
- FOULCHÉ-DELBOSC, Raymond (1925), «Les Romancerillos de Pise», *Revue Hispanique*, tomo 65, 160-263.
- GALLARDO, Bartolomé José (1863), *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, I, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz (1973), *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Ambrosiana de Milán*, [ed.] facsímil [y] estudio, 2 vols., Madrid, Joyas Bibliográficas.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz (1974a), *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Universitaria de Gotinga*, [ed.] facsímil [y] estudio, 2 vols., Madrid, Joyas Bibliográficas.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz (1974b), *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca del Estado de Babiera de Munich*, [ed.] facsímil [y] descripciones bibliográficas e índices generales de los pliegos de Milán, Pisa y Munich, 3 vols., Madrid, Joyas Bibliográficas.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz (1974c), *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Universitaria de Pisa*, [ed.] facsímil [y] estudio, introducción por Giuseppe Di Stefano, 2 vols., Madrid, Joyas Bibliográficas.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz (1977), *Catálogo de los pliegos poéticos españoles del siglo XVII en el British Museum de Londres*, Pisa, Giardini Editori e Stampatori.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz (1978), *Pliegos Poéticos Españoles en Bibliotecas de Portugal*, Madrid, Joyas Bibliográficas.

- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz (1998), *Catálogo de Pliegos sueltos poéticos de la Biblioteca Nacional. Siglo XVII*, Madrid, Biblioteca Nacional-Universidad de Alcalá.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz y Maria José RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN (2000), *Pliegos poéticos españoles en siete bibliotecas portuguesas (s. XVII). Catálogo*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá Servicio de Publicaciones.
- LABRADOR HERRAIZ, José J. y Ralph A. DIFRANCO (1993), *Tabla de los principios de la poesía española, siglos XVI-XVII*, prólogo de Arthur L-F. Askins, Cleveland, Cleveland State University.
- MENDOZA DÍAZ-MAROTO, Francisco (2000), *Panorama de Literatura de Cordel española*, Madrid, Ollero & Ramos.
- PENNEY, Clara Louisa (1965), *Printed Books 1468-1700 in the Hispanic Society of America*, The Hispanic Society of America.
- PROFETI, Maria Grazia y Bernardo J. GARCÍA GARCÍA (2004), Vega, Lope de, *Fiestas de Denia*, introducción y texto crítico de M. G. Profeti, apostillas históricas de B. J. García García, Firenze, Alinea.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1962), *Los pliegos poéticos de la colección del marqués de Morbecq (siglo XVI). Edición en facsímile, precedida de un estudio bibliográfico*, Madrid, Estudios Bibliográficos.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1963), *Las series valencianas del Romancero nuevo y los Cancionerillos de Munich (1589-1602). Noticias bibliográficas*, Valencia, Instituto de Literatura y Estudios Filológicos - Institución Alfonso el Magnánimo - Diputación provincial de Valencia.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1966a), *Silva de varios romances, recopilados por Juan de Mendaño (Granada 1588). Reimpresión del ejemplar único con una advertencia*, Madrid, Editorial Castalia.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1966b), *Primera parte de los romances nuevos, compuestos por Hieronimo Francisco Castaña (Zaragoza, 1604). Reimpresión por vez primera del ejemplar único, con un estudio preliminar*, Valencia, Editorial Castalia.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1970), *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, Madrid, Editorial Castalia.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1973), *Manual Bibliográfico de Cancioneros y Romanceros. Impresos durante el siglo XVI*, coordinado por Arthur L.-F. Askins, 2 vols., Madrid, Castalia.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1977-1978), *Manual Bibliográfico de Cancioneros y Romanceros. Impresos durante el siglo XVII*, coordinado por Arthur L.-F. Askins, 2 vols., Madrid, Castalia.

- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1997), *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, edición corregida y actualizada por Arthur L.-F. Askins y Victor Infantes, Madrid, Editorial Castalia - Editora Regional de Extremadura.
- ROMERO DE LECEA, Carlos (1974), *La imprenta y los pliegos poéticos*, Madrid, Joyas Bibliográficas.
- SALVÁ Y MALLÉN, Pedro (1872), *Catálogo de la Biblioteca de Salvá*, I, Valencia, Imprenta de Ferrer de Orga (reimpresión facsímil, Madrid, Julio Ollero, 1992).
- WILSON, Edward M. (1955), «Samuel Pepys's Spanish Chap-Books, Part. I», *Transactions of the Cambridge Bibliographical Society*, 2, n.º 2, 127-154.
- WILSON, Edward M. (1956), «Samuel Pepys's Spanish Chap-Books, Part. II», *Transactions of the Cambridge Bibliographical Society*, 2, n.º 3, 229-268.
- WILSON, Edward M. (1957), «Samuel Pepys's Spanish Chap-Books, Part. III», *Transactions of the Cambridge Bibliographical Society*, 2, n.º 4, 305-322.

APÉNDICE I

Claves bibliográficas

- (Milán n.º-lugar y año) = GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz (1973).
- (Munich n.º-lugar y año) = GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz (1974b).
- (Pisa- n.º-lugar y año) = GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz (1974c).
- (Gotinga n.º-lugar y año) = GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz (1974a).
- (Londres-BL-n.º-lugar y año) = ASKINS, Arthur Lee-Francis (1989).
- (Londres, BM-n.º-lugar y año) = GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz (1977).
- (Cambridge-SP-n.º-lugar y año) = WILSON, Edward M. (1955), WILSON, Edward M. (1956), WILSON, Edward M. (1957).
- (Portugal Brito-n.º- lugar y año) = GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz (1978).
- (Portugal-lugar y año) = GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz y Maria José RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN (2000).
- (Copenhague n.º, lugar y año) = FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Carlos (2020).
- (Barcelona-BC n.º, lugar y año [antes de 1601]) = BLECUA, José Manuel (1976).
- (Barcelona-BC n.º, lugar y año [d. de 1600]) = CORDÓN MESA, Alicia (2001).
- (Madrid-RM-7-Lisboa/Braga 1610) = CAMPO, Victoria, Victor INFANTES y Marcial RUBIO ÁRQUEZ (1995).
- (BNE-n.º, lugar y año) = GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz (1998).
- (HSA-lugar y año) = PENNEY, Clara Louisa (1965).
- (Salvá I, n.º-lugar y año) = SALVÁ Y MALLÉN, Pedro (1872).

- CAARMPG = CATALÁN, Diego (1998).
 (HSA-Sevilla 1693) = CAARMPG, pl. s. n.º 163.
 (Salvá I, n.º 95-s.l. 1606) = CAARMPG, pl. s. n.º 164.
 (Salvá I, n.º 96-Alcalá de Henares 1607) = CAARMPG, pl. s. n.º 165.
 (BNE-Valladolid [1700-1760]) = CAARMPG, pl. s. n.º n. 170, corregida la sig. U/10502(1).
 (BNE-Valladolid [1700-1760]) = CAARMPG, pl. s. n.º 180, corregida la sig. U/10502(4).
 (Barcelona-CA-Barcelona 1608) = CAARMPG, pl. s. n.º 185. Casa del Arcediano. Archivo Histórico de la ciudad de Barcelona.
 (Cambridge-BEMW-Salamanca 1607) = CAARMPG, pl. s. n.º 187.
 (HSA-Málaga 1627) = CAARMPG, pl. s. n.º 189.
 (BNE-Alcalá de Henares 1596) = CAARMPG, pl. s. n.º 259.
 (Salvá I, n.º 53-Madrid [1675-1700]) = CAARMPG, pl. s. n.º 281.
 (BNE-Madrid [1675-1700]) = CAARMPG, pl. s. n.º 282, no localizado. Gallardo I, col. 894.
 (BNE-Valladolid [1700-1760]) = CAARMPG, pl. s. n.º 283. Durán I, LXXXIII.
 (Salvá I, n.º 40-Valencia [1735-1788]) = CAARMPG, pl. s. n.º 285.
 (BNE-[S.l., s.n., s.a.] [1700-1825]) = CAARMPG, pl. s. n.º 286.
 (AMP-Barcelona [1760-1770]) = CAARMPG, pl. s. n.º 287.
 (BMT-Sevilla 1816) = CAARMPG, pl. s. n.º 288.
 (BERC-Barcelona [1820-1860]) = CAARMPG, pl. s. n.º 289.
 (AMP-Madrid 1874) = CAARMPG, pl. s. n.º 290.
 (BML-Barcelona 1573) = CAARMPG, pl. s. n.º 292.
 (BNE-Salamanca 1572) = CAARMPG, pl. s. n.º 293.
 (BNE-[s.l., s. i., s.a.] [1597-1600]) = CAARMPG, pl. s. n.º 303.
 (Gallardo I-col. 1401-Madrid-1653) = GALLARDO, Bartolomé José (1863).
 (Escorial-Valencia 1599) = PROFETI, Maria Grazia (2004).
 (Valencia-SM-Valencia 1599) = PROFETI, Maria Grazia (2004).
 (BDT'S-Zaragozas 1597) = RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1997), n.º 1095.
 (BMM-XXVIII-s.l., s.n., s.a. [1570-1600]) = RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1962).
 (No localizado-Zaragoza 1571) = RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1997), n.º 1094.3.
 (No localizado-Zaragoza 1586) = RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1997), n.º 1094.4.

- Flor* H89 = Campa Gutiérrez (2022). Apéndice I (Huesca 1589).
Flor 1.^a y 2.^a = Campa Gutiérrez (2022). Apéndice I (Barcelona 1591) (*Flor fragmentaria* s.a.).
Flor 1.^a, 2.^a y 3.^a = Campa Gutiérrez (2022). Apéndice I (Lisboa 1591) (Lisboa 1592) (Valencia 1593) (Madrid 1593) (Madrid 1595) (Alcalá de Henares 1595) (Madrid 1597).
Flor 4.^a y 5.^a = Campa Gutiérrez (2022). Apéndice I (Burgos 1592) (Burgos 1594).
Flor 4.^a, 5.^a y 6.^a = Campa Gutiérrez (2022). Apéndice I (Lisboa 1593).

Flor 6.^a = Campa Gutiérrez (2022). Apéndice I (Toledo 1594) (Alcalá de Henares 1595) (Zaragoza 1596) (Alcalá de Henares 1597).

Flor 7.^a = Campa Gutiérrez (2022). Apéndice I (Madrid 1595) (Toledo 1595).

Flor 8.^a = Campa Gutiérrez (2022). Apéndice I (Toledo 1596).

Flor 7.^a y 8.^a = Campa Gutiérrez (2022). Apéndice I (Alcalá de Henares 1597).

Flor 9.^a = Campa Gutiérrez (2022). Apéndice I (Madrid 1597) (Alcalá de Henares 1600).

Rg 1600 = Campa Gutiérrez (2022). Apéndice I (*Romancero general* 1600).

Rg 1602 = Campa Gutiérrez (2022). Apéndice I (*Romancero general* 1602).

Rg 1604 = CARREIRA, Antonio (2018).

Tragedia 1633 = RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1977-1978), III, XXIV.

Fvrn 1646 = RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1977-1978), III, XXXIX.

Fvr 1642 = ARAÚJO, Teresa (2019).

Rr 1573 = BELTRAN, Viçenç (2020).

Pprn 1604 = RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1966b).

gcg 1595 = CORREA RODRÍGUEZ, Pedro (1999).

Ryt 1587 = RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1973), I, LXIII.

Svr1.ª 1588 = RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1966a) y RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1973), II, LXV.

Svr1.ª y 2.^a 1646 = RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1973), II, LXV.

Svr 1578, 1582, 1587, 1602, 1611, 1612, 1617, 1622, 1635, 1636, 1645, 1666, 1675, 1684, 1696 = RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1973), I, XXXIV.

Fvr 1646, 1652; 1668-1673, 1688, 1711, 1713, 1726, 1728, [s.a.], [s.a.], [s.a.], [s.a.], 1746, 1764) = RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1977-1978), III, XXXVIII.

Elogios 1601 = RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1977-1978), III, II.

Manojuelo 1601 = RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1977-1978), III, I.

Manojuelo 1603 = RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1977-1978), III, V.

gcg 1595 = *Guerras civiles de Granada* de Ginés Pérez de Hita, Zaragoza, 1595.

Ryt 1587 = *Romancero y tragedias* de Gabriel Laso de la Vega, Alcalá de Henares, 1587.

Svr 1578 = *Silva de varios romances, recopilados y con diligencia escogidos de los mejores romances de los tres libros de la Silva [...]*, Barcelona, layme Sendrat, 1578 (y las sucesivas ediciones)

Svr1.ª 1588 = *Primera parte de la Silva de varios romances* por Juan de Mendaño, Granada, Hugo de Mena, 1588.

Svr1.ª y 2.^a 1646 = *Prime.ra y segunda parte de la Silva de varios romances* por Juan de Mendaño, Cádiz, Francisco Juan de Velasco, 1646.

Fvrn 1646 = *Flor de varios romances nuevos* de Pedro de Moncayo, Barcelona, Sebastián Cormellas, 1646.

Fvr 1642 = *Floresta de varios romances* de Damián López de Tortajada, Valencia, Bernardo Noguès, 1642.

Elogios 1601 = *Elogios en loor de los tres famosos varones*, por Gabriel Lasso de la Vega, Zaragoza, 1601.

Manojuelo 1601 = *Manojuelo de romances nuevos y otras obras* de Gabriel Lasso de la Vega, Zaragoza, 1601.

Manojuelo 1603 = *Segunda parte del monojuelo de romances nuevos* de Gabriel Lasso de la Vega, Zaragoza, 1603.

Pprn 1604 = *Primera parte de los romances nuevos*, por Hieronimo Francisco de Castaña, Zaragoza, 1604.

Tragedia 1633 = *Tragedia verdadeira e lastimosa na qual se relata a vida, prisão & morte de donm Alvaro de Luna, condestable de Castella, & Mestre de Santiago, recopilada en romances antiguos, & modernos pollo famoso poeta Lopo da Veiga Carpio e leua no cabo dous romances novos sobre o que dixe el rei d. Filipe a seu filho el rey nosso señor, podese imprimir*, Lisboa en S. Eloy, 7 de Julho de 1629. Vicente da Resurreção, con as licenças necessarias, por Antonio Alvarez, na rua de Dom Iulianes, sobre o Arco de Iesus de 1633, taysa na mesa do Pacó a tres reis a folha.

Fvr = *Floresta de varios romances*.

Fvrn = *Flor de varios romances nuevos*.

Rr = *Rosa real*.

Svr = *Silva de varios romances*.

Svr 1.^a = *Primera parte de la Silva de varios romances*.

Svr 1.^a y 2.^a = *Primera y segunda parte de la Silva de varios romances*.

gcg = *Guerras civiles de Granada*.

AMP = Archivo Menéndez Pidal. Biblioteca de la Fundación Ramón Menéndez Pidal.

BML = Biblioteca del marqués de Lede.

BMT = Biblioteca del marqués de Toca.

BMM = Biblioteca del Marqués de Morbecq.

BERC = Biblioteca de Enrique Rodríguez Cepeda.

BDT'S = Biblioteca del duque de T'Serclaes de Tilly.

Se recogen en el siguiente inventario los romances nuevos conservados en pliegos sueltos anteriores al año de 1605. También identificamos aquellos romances que además de registrarse en pliegos sueltos se localizan en libros impresos ya sea en antologías anónimas o en libros con nombre de autor hasta 1605. Si el romance lo conservamos en pliegos fechados antes de 1605 ampliamos los testimonios de ese romance en todos los pliegos sueltos posteriores que hemos

podido localizar. En el caso de libros impresos solamente hemos consignado testimonios posteriores a 1604 en el caso de la *Silva de varios romances, recopilados y con diligencia escogidos de los mejores romances de los tres libros de la Silva* (Svr 1578, 1582, 1587, 1602, 1611, 1612, 1617, 1622, 1635, 1636, 1645, 1666, 1675, 1684, 1696), de la *Flor de varios romances nuevos* de Pedro de Moncayo (Fvrn 1646) y de la *Floresta de varios romances* de Damián López de Tortajada (Fvr 1642, 1646, 1652; 1668-1673, 1688, 1711, 1713, 1726, 1728, [s.a.], [s.a.], [s.a.], [s.a.], 1746, 1764)⁴.

ROMANCES NUEVOS CONSERVADOS SOLO EN PLIEGOS (188)

- «A Dios señora sotana» (Munich 12, Valencia 1597) (Pisa 8, Valencia 1597)
- «Alas bodas venturosas» (Londres-BL-47-Valencia 1599) (Escorial-Valencia 1599) (Valencia-SM-Valencia 1599)
- «A los hierros de una reja» (Pisa 13, Valencia s.a.)
- «A los pies de la fortaleza» (BNE-Valladolid [1600-1700])
- «A los pies de la fortuna» (Londres, BM-CXCII-1679)
- «A penas di fin al canto» (Munich 31, Valencia 1599)
- «A penas el sol rayaua» (Munich 6, Valencia s.a.)
- «A veros llegue señora» (Munich 7, Valencia 1601)
- «Abre Menandra los ojos» (Munich 31, Valencia 1599)
- «Adorna tu faz hermosa» (Barcelona-BC 83- Barcelona 1604)
- «Afuera, afuera vano pensamiento» (Milán 16, Valencia 1592)
- «Afuera, afuera, aparta, aparta» (Gotinga 8-s.l., s.a.)
- «Al pie de un álamo blanco» (Milán 17, Valencia 1594) (Pisa 8, Valencia 1597) (Munich 12, Valencia 1597)
- «Al regazo de su esposa» (Munich 5, Valencia 1602)
- «Al tiempo quel rubio» Phebo (Londres, BM-LV-1606)
- «Albenzaide moro ilustre» (Milán 6, Valencia 1593)
- «Alégrate toda España» (Barcelona-BC 81-Barcelona 1601)
- «Algo enfadada replica» (BNE 1005-[Sevilla] [1601?])
- «Aliatar pues mis desdichas» (Milán 18, Valencia 1594)
- «Alta mar esquiva» (Pisa 4, Valencia 1598) (Munich 6, Valencia s.a.)
- «Altas y encumbradas peñas» (Munich 3, Valencia 1602) (Londres, BM-XXVI-1601)
- «Altas y encumbradas torres» (BNE 1005, [Sevilla] [1601?])

⁴ Para regularizar el índice de los primeros versos de los romances modernizo las grafías.

- «Altísimo rey sin par» (Londres-BL-62-Barcelona 1600)
- «Amantes agradecidos» (Munich 28, Valencia 1595)
- «Año de mil y quinientos» (BNE- Bilbao, Pedro Cole de Ybarre, 1593) (Potugal Brito-1, Bilbao 1593)
- «Año de mil y seis cientos» (Londres, BM-XXII-1601) (Londres, BM-XXII-1601a)
- «Aquel pajarillo» (Milán 9, Valencia 1593)
- «Aquella Luna hermosa» (Munich 7, Valencia 1601) (Barcelona-BC 19-Barcelona 1605) (Londres, BM-LVI-1606) (Madrid-RM-7-Lisboa/Braga 1610) (Copenhague-17-Madrid 1638) (Cambridge-SP 33 (1), Sevilla 1677) (Londres, BM-CLXXXIX-1679?) (BNE-Valladolid [1600-1700])
- «Aquí donde fue Sagunto» (Pisa 12, Valencia s.a.)
- «Aquí que nadie me escucha» (Munich 10, Valencia s.a.)
- «Ardiéndose estaba Troya» (Milán 5, Valencia 1593)
- «Así granen con el tiempo» (Milán 14, Valencia 1593)
- «Atento escuchaba el rey» (Munich 5, Valencia 1602) (Cambridge-SP 33 (4), Sevilla 1677) (Londres, BM-CXCII-1679) (BNE-Valladolid [1600-1700])
- «Ausente Adonis querido» (Pisa 10, Valencia s.a.) (Munich 16, Valencia s.a.)
- «Axa Zulema celosa» (Milán 7, Valencia 1594) (Pisa 17, Valencia 1594) (Munich 19, Valencia 1600)
- «Banderas antiguas tristes» (Pisa 3, Valencia 1598) (Munich 5, Valencia 1602)
- «Bajad pensamiento dice» (Barcelona-BC 20-Barcelona 1605) (Madrid-RM 6, Barcelona 1611)
- «Bajaua ya a su ocidente» (Barcelona-BC 22-Barcelona 1605) (Madrid-RM-7-Lisboa/Braga 1610)
- «Bercebú os lleve adorantes» (Pisa 15, Valencia 1595)
- «Bien sabes cruel señora» (Munich 24, Valencia 1602)
- «Campo inútil de pizarras» (Pisa 11, Valencia 1596) (Munich 23, Valencia 1596)
- «Cano sacro y fértil Turia» (Pisa 6, Valencia 1596) (Munich 17, Valencia 1596)
- «Caballero en un jumento» (Pisa 14, Valencia 1596) (Munich 27, Valencia 1596)
- «Cerca de una clara fuente» (Milán 13, Valencia 1589)
- «Con amarilla marlota» (Pisa 4, Valencia 1598) (Munich 19, Valencia 1600)
- «Con frente erguida y soberbia» (Londres, BM-XIV-1601)
- «Con funeral apariencia» (Londres-BL-6-s.l, [c. 1600?]) (Londres, BM-I-1600?) (Cambridge-BEMW-Salamanca 1607) (Copenhague- 28-Cuenca 1639)
- «Con gran razón Cataluña» (Londres, BM-XIX-1601)
- «Consolando al noble viejo» (Londres, BM-CLVII-1653)
- «De estos álamos las hojas» (BNE-316, Valencia, [1599-1612?])

- «De los andamios reales» (Milán 11, Valencia 1592)
- «De mil necias opiniones» (Pisa 11, Valencia 1596) (Munich 23, Valencia 1596)
- «De Ronda sale Almadán» (Gotinga 1-Sevilla 1594)
- «De unos dorados cabellos» (Munich 6, Valencia s.a.)
- «Debajo el siniestro brazo» (BNE-Valladolid [1600-1700]) (Copenhague-11-Madrid 1636) (Barcelona-BC 21-Barcelona 1605) (Cambridge-SP 33 (3), Sevilla 1675-1681?) (Londres, BM-CXCI-1679)
- «Del Real de Manzanares» (Munich 13, Valencia 1602)
- «Del templo de san Lorenzo» (BNE-316, Valencia, [1599-1612?])
- «Después de mañana mozas» (Pisa 12, Valencia s.a.)
- «Después que el cuerpo mortal» (Munich 40, Valencia 1601)
- «Después que Pisuerga y Duero» (BNE-[s.l., s. i., s.a.] [1597-1600])
- «Deseosa Axa Çulema» (Milán 7, Valencia 1594) (Pisa 17, Valencia 1594)
- «Dividida de los hombros» (Barcelona-BC 21-Barcelona 1605) (Copenhague-11-Madrid 1636) (Cambridge-SP 33 (3), Sevilla 1675-1681?) (Londres, BM-CXCI-1679) (BNE-Valladolid [1600-1700])
- «Don Álvaro el condestable» (BNE-Valladolid [1600-1700])
- «Donde las aguas del Turia» (Pisa 7, Valencia s. a.)
- «Donde vais mi pensamiento» (Munich 8, Valencia 1597)
- «Dos crueles animales» (Milán 12, Valencia 1592)
- «El día que el rey Felipe» (Munich 32 Valencia 1599)
- «El gallardo abencerraje» (Gotinga 7-s.l., s.a.)
- «El gran monarca del mundo» (Cambridge-SP 30, Sevilla 1682)
- «El infante don Fernando» (Pisa 5, Valencia 1598)
- «El maestre de Santiago» (Madrid-RM-7-Lisboa/Braga 1610) (Barcelona-BC 19-Barcelona 1605)
- «El pastor Belardo» (Munich 24, Valencia 1602)
- «El poderoso Alexandro» (Londres, BM-XLVIII-1605)
- «El serenísimo rey» (Cambridge-SP 30, Sevilla 1682)
- «En aquella edad dichosa» (Pisa 4, Valencia 1598)
- «En Barcelona enviudó» (Barcelona-BC 35, [Barcelona] 1600)
- «En dando sal, doy la vuelta» (Munich 28, Valencia 1595)
- «En el alto Lilibeo» (Pisa 2, Valencia 1598)
- «En el tiempo más humilde» (Pisa 13, Valencia s.a.)
- «En la ciudad donde Turia» (Pisa 14, Valencia 1596) (Munich 27, Valencia 1596)
- «En la ciudad donde Venus» (Munich 13, Valencia 1602)
- «En la Corte está Cortés» (BNE-316, Valencia, [1599-1612?])

- «En nombre de Dios, yo el Cid» (Pisa 7, Valencia s. a.)
- «En Sant Lorenzo el Real» (Munich 40, Valencia 1601)
- «En Sevilla el paraíso» (Munich 24, Valencia 1602)
- «En siendo Agricán vencido» (Milán 10, Valencia 1589)
- «En tiempo que Mauregato» (Pisa 9, Valencia 1597) (Munich 26, Valencia 1597)
- «En una mula enlutada» (á-o) (BNE-Valladolid [1600-1700]) (Londres, BM-CXCII-1679)
- «En Valladolid la noble» (BNE-[s.l., s.i., s.a.] [1597-1600])
- «En un estrado de damas» (Pisa 3, Valencia 1598) (Munich 5, Valencia 1602)
- «En una junta solene» (Pisa 13, Valencia s.a.)
- «Entre la más verde juncia» (Londres, BM-VI-1601)
- «Entremos en cuenta agora» (Munich 17, Valencia 1596)
- «Ese conde Cabreruelo» (Munich 5, Valencia 1602)
- «Estando el triste en la cama» (Londres-BL-62-Barcelona 1600) (Londres, BM-III-1600)
- «Estando en la gran Sagunto» (Munich 21, Valencia 1598)
- «Estando para partirse» (Milán 17, Valencia 1594)
- «Galanes los que servís» (Munich 15, Valencia 1596)
- «Gallardo entra un Caballero» (Coimbra-BGU-5-Cádiz 169-?)(Salvá I, n.º 53-Madrid [1675-1700]) (BNE-Madrid [1675-1700]); (*Rr* 1573, *Svr* 1.ª y 2.ª 1646, *Fvrn* 1646)
- «Hablando estaba en el claustro» (Munich 24, Valencia 1602)
- «Hagamos paces Cupido» (Milán 20, s.a.)
- «Haganme vuestas mercedes» (Milán 17, Valencia 1594)
- «Hazme niña un ramillete» (Milán 5, Valencia 1593)
- «Hermosísima pastora» (Munich 11, Valencia 1602)
- «Hincadas ambas rodillas» (é-o) (Londres, BM-CXCII-1679) (BNE-Valladolid [1700-1760])
- «Ingrata después que faltas» (Munich 24, Valencia 1602)
- «La bella Zaida y Celinda» (Milán 16, Valencia 1592)
- «La costumbre de mis males» (Pisa 1, Valencia 1598) (Munich 1, Valencia 1598)
- «La gracia de hacer milagros» (Londres, BM-XXI-1601)
- «La que a nadie non perdona» (Pisa 3, Valencia 1598)
- «Las reliquias de la noche» (Munich 8, Valencia 1597)
- «Las tres de la noche han dado» (Pisa 6, Valencia 1596) (Munich 17, Valencia 1596)
- «Lisandro un pastor de agravios» (Pisa 16, Valencia 1595) (Munich 29, Valencia 1595)
- «Los martinetes al sesgo» (Pisa 11, Valencia 1596) (Munich 23, Valencia 1596)
- «Losqueenlamesadelmundo(é-o)(Londres,BM-CXCII-1679)(BNE-Valladolid[1600-1700])
- «Madrid y Valladolid» (Londres, BM-XXVI-1601)
- «Mal puede fingir pasiones» (Munich 10, Valencia s.a.)
- «Marica la de la ciudad» (Munich 9, Valencia 1596)

- «Marmor de eterno consuelo» (Londres, BM-VII-1601)
- «Media noche era por filo» (Milán 7, Valencia 1594) (Pisa 17, Valencia 1594)
- «Medio día era por filo» (Milán 5, Valencia 1593)
- «Metido entre las ruinas» (Munich 18, Valencia 1598)
- «Mira Fátima la fiesta» (Pisa 9, Valencia 1597) (Munich 26, Valencia 1597)
- «Miras Muza que te aviso» (Gotinga 7-s.l., s.a.)
- «Mirando estaba Belisa» (Munich 11, Valencia 1602)
- «Mirando estaba Fidenio» (Munich 11, Valencia 1602)
- «Mujeres del tiempo» (Munich 8, Valencia 1597)
- «Muéstraseme el cielo amigo» (Milán 1, Valencia 1593)
- «Narra pluma con razón» (Londres, BM-XX-1601)
- «Neptuno tan enojoso» (BNE-[s.l., s. i., s.a.] [1597-1600])
- «No ay ánimo tan soberbio» (Munich 24, Valencia 1602)
- «No ay que dar crédito al tiempo» (Pisa 12, Valencia s.a.)
- «No pido yo que me quieras» (Milán 4, Valencia 1593)
- «No pienses aunque me río» (Pisa 14, Valencia 1596) (Munich 27, Valencia 1596)
- «No piques Zaide el caballo» (Milán 2, Valencia 1593)
- «No quieras hermano mío» (Munich 22, Valencia 1601)
- «No se me da dos cornados» (Pisa 11, Valencia 1596) (Munich 23, Valencia 1596)
- «No soy Lucenda Narciso» (Pisa 10, Valencia s.a.) (Munich 16, Valencia s.a.)
- «Noche tenebrosa y triste» (Pisa 12, Valencia s.a.)
- «Para confirmar sospechas» (Milán 7, Valencia 1594) (Pisa 17, Valencia 1594)
- «Pastoras de nuestra aldea» (Londres, BM-X-1601)
- «Perdido va Reduán» (Milán 11, Valencia 1592)
- «Perlas y diamantes» (Munich 11, Valencia 1602)
- «Peinando las blancas canas» (Munich 5, Valencia 1602)
- «Pirámides y obeliscos» (Munich 15, Valencia 1596)
- «Por la dolencia del viejo» (Barcelona-BC 33, Barcelona 1600) (Londres, BM-XXXI-1602)
- «Por las montañas de Xaca» (Milán 8, Valencia 1592) (Munich 13, Valencia 1602). Véase ROMANCES
NUEVOS CONSERVADOS EN PLIEGOS Y EN IMPRESOS «De las montañas de Xaca»
- «Por las riberas de Turia» (Pisa 10, Valencia s.a.) (Munich 16, Valencia s.a.)
- «Por los más soberbios montes» (Milán 8, Valencia 1592) (Pisa 16, Valencia 1595)
(Munich 29, Valencia 1595)
- «Por morir sin tener hijos» (Munich 7, Valencia 1601)
- «Presentaron en Saboya» (Munich 13, Valencia 1602)
- «Quando la argentada luna» (Munich 10, Valencia s.a.)
- «Que necio que era yo antaño» (Munich 6, Valencia s.a.)

- «Que todos somos locos» (BNE-316, Valencia, [1599-1612?])
- «Quando dos amigos suelen» (Barcelona-BC 39, Barcelona 1599)
- «Quando el Cid casó sus hijas» (Munich 3, Valencia 1602)
- «Quien vio al conde Pero Anzules» (Milán 5, Valencia 1593)
- «Quando la noche suave» (Pisa 2, Valencia 1598)
- «Rey y señor don Alfonso» (Milán 2, Valencia 1593)
- «Sacóme de la prisión» (Pisa 7, Valencia s. a.)
- «Sagala de lindos ojos» (BNE-316, Valencia, [1599-1612?])
- «Sal y ponte en tu azotea» (Pisa 8, Valencia 1597) (Munich 12, Valencia 1597)
- «Sale de la gran ciudad» (BNE- Valencia, [s.i.], 1584)
- «Salió a misa de parida» (Munich 11, Valencia 1602)
- «Sangrientas las hebras d'oro» (Milán 21, s.a.)
- «Según que a mí me han contado» (Londres-BL-62-Barcelona 1600)
- «Segunda vez desterrado» (Pisa 1, Valencia 1598) (Munich 1, Valencia 1598)
- «Sentado a orillas de un río» (Munich 20, Valencia 1596)
- «Señora doña Madrid» (Londres, BM-XXVI-1601)
- «Si ay quien tenga de mi quejas» (Pisa 2, Valencia 1598)
- «Si de mortales heridas» (BMM-XXVIII-s.l., s.n., s.a. [1570-1600])
- «Si por ti Valencia hermosa» (Pisa 18, Valencia s.a.)
- «Si sus mercedes me escuchan» (Pisa 16, Valencia 1595) (Munich 29, Valencia 1595)
- «Si un alma rendida puede» (Pisa 10, Valencia s.a.) (Munich 16, Valencia s.a.)
- «Simulacros y memorias» (Munich 15, Valencia 1596)
- «Supo el amor que en la Cithia» (Munich 25, Valencia 1589)
- «Tendida en la seca arena» (Munich 25, Valencia 1589)
- «Toledo ciudad famosa» (Milán 5, Valencia 1593)
- «Venid, venid o cristianos» (Barcelona-BC, 36, s.l., s. n., s.a. [s. xvi]) «Vecina pues veys que somos» (Munich 14, Valencia 1597)
- «Viviendo Venus en Chipre» (Milán 16, Valencia 1592)
- «Un suspiro envuelto en celos» (Munich 28, Valencia 1595)
- «Una niña tierna» (Pisa 9, Valencia 1597) (Munich 26, Valencia 1597)
- «Vecina pues veis que somos» (Munich 14, Valencia 1597)
- «Vos sois el que me ha retado?» (BNE-316, Valencia [1599-1612?])
- «Vuestro Madrid, vuestra Corte» (BNE-1005-[Sevilla] 1601?)
- «Ya non quiero más la guerra» (Milán 17, Valencia 1594)
- «Ya que alegre el mar sulcava» (Milán 19, Valencia 1594)
- «Yo que en algún tiempo» (Gottinga 15-Zaragoza 1595)

ROMANCES NUEVOS CONSERVADOS EN PLIEGOS Y EN IMPRESOS (132)

- «A don Álvaro de Luna» (Pisa 4, Valencia 1598) (Barcelona-BC 19- Barcelona 1605) (Londres, BM-LVI-1606) (Salvá-s.l. 1606) (Madrid-RM-7-Lisboa/Braga 1610) (Copenhague-17-Madrid 1638) (Cambridge-SP 33 (1), Sevilla 1677) (Londres, BM-CLXXXIX-1679?) (BNE-Valladolid [1700-1760]); (*Rg* 1600, *Rg* 1602, *Rg* 1604, *Svr* 1612, 1622, 1635, 1636, 1645, 1666, 1675, 1684, 1696, *Tragedia* 1633)
- «A la burladora Filis» (Milán 17, Valencia 1594); (*Flor* 7.^a, *Rg* 1600, *Rg* 1602, *Rg* 1604)
- «A la postrimera hora» (Munich 20, Valencia 1596); (*Rg* 1600, *Rg* 1602, *Rg* 1604)
- «A las costas de Almería» (BNE-271-1637) (Copenhague-25-Madrid 1639); (*Elogios* 1601, *Rg* 1604)
- «A los pies de don Henrique» (Milán 9, Valencia 1593) (Cambridge-SP 66, Sevilla 1681-1683?); (*Rg* 1600, *Rg* 1602, *Rg* 1604)
- «A los soldados que hacían» (HSA-Málaga 1627) (BNE-271-1637) (Copenhague-25-Madrid 1639) (Cambridge-SP 69, Madrid 1671); (*Manojuelo* 1603, *Rg* 1604)
- «A ti, Celimo (Selimo) sultán» (No localizado-Zaragoza 1571) (No localizado-Zaragoza 1586) (BDT'S-Zaragozas 1597) (Copenhague-36-1639) (Coimbra-5-Cádiz 169-?) (Cambridge-SP 70, Sevilla 1682) (Salvá-Madrid, [1675-1700]) (BNE-Madrid [1675-1700]) (BNE-[s.l., s.n., s.a.] [1700-1825]) (Salvá-Valencia [1735-1788]), (BNE-s.l., s.n., [1700-1825]), (AMP-Barcelona [1760-1770]), (BMT-Sevilla 1816), (BERC-Barcelona [1820-1860]), (AMP-Madrid 1874); (*Svr* 1.^a 1588, *Svr* 1.^a y 2.^a 1646, *Flor* H89, *Svr* 1578, 1582, 1587, 1602, 1611, 1612, 1617, 1622, 1635, 1636, 1645, 1666, 1675, 1684, 1696; *Fvrn* 1646, *Fvr* 1642, 1646, 1652; 1668-1673, 1688, 1711, 1713, 1726, 1728, [s.a.], [s.a.], [s.a.], [s.a.], 1746, 1764)
- «Abindarráez y Muza» (Gotinga 8-s.l., s.a.) (*Flor* H89, *Flor* 1.^a, 2.^a y 3.^a, *Rg* 1600, *Rg* 1602, *Rg* 1604)
- «Acabado el Rey Fernando» (Munich 14, Valencia 1597); (*Flor* 1.^a, 2.^a y 3.^a, *Rg* 1600, *Rg* 1602, *Rg* 1604)
- «Alegre estaba el gran Turco» (BML-Barcelona 1573) (BNE-Madrid [1675-1700]) (Salvá I, n.º 53-Madrid [1675-1700]) (BNE-Valladolid [1700-1760]); (*Fvrn* 1646)
- «Ansí (así) no (lo) marchite el tiempo» (Milán 14, Valencia 1593) (*Flor* 2.^a, *Flor* 3.^a, *Flor* 4.^a, *Rg* 1600, *Rg* 1602, *Rg* 1604)
- «Antes que barbas tuviese» (Cambridge-SP 66, Sevilla 1681-1683?) (*Flor* 4.^a, *Flor* 6.^a, *Rg* 1600, *Rg* 1602, *Rg* 1604)
- «Áspero llanto hacía» (Copenhague-16-Madrid 1638); (*Manojuelo* 1601)
- «Atento escucha las quejas» (Munich 14, Valencia 1597) (*Flor* 3.^a, *Rg* 1600, *Rg* 1602, *Rg* 1604)
- «Ay amargas soledades» (Milán 18, Valencia 1594) (Pisa 15, Valencia 1595); (*Flor* 7.^a, *Rg* 1600, *Rg* 1602, *Rg* 1604)

- «Bañando está las prisiones» (Milán 19, Valencia 1594); (*Flor* 1.^a, 2.^a y 3.^a, *Rg* 1600, *Rg* 1602, *Rg* 1604)
- «Besando siete cabezas» (Pisa 11, Valencia 1596) (Munich 23, Valencia 1596); (*Rg* 1600, *Rg* 1602, *Rg* 1604)
- «Cien doncellas pide el moro» (BNE-271-1637) (Copenhague-25-Madrid 1639); (*Elogios* 1601, *Manojuelo* 1603, *Rg* 1604)
- «Con crespa y dorada crin» (Copenhague-16-Madrid 1638); (*Ryt* 1587, *Manojuelo* 1601)
- «Con el gallardo Lautaro» (Munich 22, Valencia 1601); (*Flor* 2.^a, *Rg* 1600, *Rg* 1602, *Rg* 1604)
- «Con gran poder de Sicilia (De Sicilia con poder)» (No localizado-Zaragoza 1571) (No localizado-Zaragoza 1586) (BDT'S-Zaragozas 1597) (Copenhague-36-Madrid 1637) (Cambridge-SP 70, Sevilla 1682) (Coimbra-5, Cádiz 169-?) (Salvá-Madrid, [1675-1700]), (BNE-Madrid [1675-1700]) [(BNE-[S.I., s.n., s.a.] [1700-1825]) (Salvá-Valencia [1735-1788]) (AMP-Barcelona [1760-1770]) (BMT-Sevilla 1816), (BERC-Barcelona [1820-1860]), (AMP-Madrid 1874); (*Svr* 1.^a 1588, *Svr* 1.^a y 2.^a 1646, *Flor* H89, *Svr* 1578, 1582, 1587, 1602, 1611, 1612, 1617, 1622, 1635, 1636, 1645, 1666, 1675, 1684, 1696; *Fvrn* 1646, *Fvr* 1646, 1652; 1668-1673, 1688, 1711, 1713, 1726, 1728, [s.a.], [s.a.], [s.a.], [s.a.], 1746, 1764)
- «Con lágrimas de amargura (sus ojos)» (Copenhague-19-Cuenca 1638) (Gallado I-col. 1401-Madrid-1653); (*Flor* H89)
- «Con los mejores de Asturias» (Milán 2, Valencia 1593) (*Flor* 1.^a, 2.^a y 3.^a, *Flor* 4.^a, *Rg* 1600, *Rg* 1602, *Rg* 1604)
- «Con solo diez de los suyos» (Copenhague-16-Madrid 1638); (*Flor* 7.^a, *Rg* 1600, *Manojuelo* 1601, *Rg* 1602, *Rg* 1604)
- «Con triste y grave semblante» (Munich 4, Valencia 1602); (*Rg* 1600, *Rg* 1602, *Rg* 1604)
- «Consolando al noble viejo» (Copenhague-13-Madrid 1637); (*Rg* 1600, *Rg* 1602, *Rg* 1604)
- «Contándole estaba un día» (Copenhague-16-Madrid 1638) (Cambridge-SP 66, Sevilla 1681-1683?) (*Flor* 4.^a, 5.^a y 6.^a, *Rg* 1600, *Rg* 1602, *Rg* 1604)
- «Cortezanas de mi alma» (Pisa 14, Valencia 1596) (Munich 27, Valencia 1596) (*Flor* 9.^a)
- «Cuidando Diego Laines» (Pisa 15, Valencia 1595) (*Flor* 9.^a, *Rg* 1600, *Rg* 1602, *Rg* 1604)
- «Daba sal Risello vn día» (Milán 6, Valencia 1593) (*Flor* 1.^a, 2.^a y 3.^a, *Flor* 9.^a, *Rg* 1600, *Rg* 1602, *Rg* 1604)
- «De celos dey [sic] rey su ermano» (Gotinga 8-s.l., s.a.) (*Flor* 2.^a, *Rg* 1600, *Rg* 1602, *Rg* 1604)
- «De/Por las montañas de Xaca» (Milán 8, Valencia 1592) (Munich 13, Valencia 1602); (*Flor* 1.^a, 2.^a y 3.^a).
- «De Madrid sale don Juan (á-o)» (BNE-Madrid [1675-1700]); (*Fvrn* 1646)
- «De pechos a una (en la) ventana» (Milán 15, Valencia 1593) (Milán 16, Valencia 1592); (*Flor* 4.^a, 5.^a y 6.^a, *Rg* 1600, *Rg* 1602, *Rg* 1604)

- «De pechos sobre una torre» (Milán 22, s.a.) (Pisa 5, Valencia 1598)); (*Flor* 4.^a, 5.^a y 6.^a, *Rg* 1600, *Rg* 1602, *Rg* 1604)
- «De Sicilia con poder» véase «Con gran poder de Sicilia»,
- «Dentro en Constantinopla» (BNE-Salamanca 1572); (*Svr* 1578, 1582, 1587, 1602, 1611, 1612, 1617, 1622, 1635, 1636, 1645, 1666, 1675, 1684, 1696; *Fvrn* 1646, *Fvr* 1646, 1652; 1668-1673, 1688, 1711, 1713, 1726, 1728, [s.a.], [s.a.], [s.a.], [s.a.], 1746, 1764)
- «Después que con alboroto» (Gotinga 8-s.l., s.a.) (*Flor* 2.^a, *Rg* 1600, *Rg* 1602, *Rg* 1604)
- «Después que Pialí Baxá» (Salvá I, n.º 53-Madrid [1675-1700]) (BNE-Madrid [1675-1700]); (*Rr* 1573, *Svr* 1578, 1602, 1611, 1612, 1617, 1622, 1635, 1636, 1645, 1666, 1675, 1684, 1696)
- «Di Zayda de que me avisas» (Milán 2, Valencia 1593) (Pisa 1, Valencia 1598) (Munich 1, Valencia 1598) (Gotinga 7-s.l., s.a.); (*Flor* 1.^a, 2.^a y 3.^a, *gcg* 1595, *Rg* 1600, *Rg* 1602, *Rg* 1604)
- «Dígame un requiebro» (Munich 30, Valencia 1601); (*Rg* 1604)
- «Donde ay celos ay amor» (Pisa 11, Valencia 1596) (Munich 23, Valencia 1596) (*Manojuelo* 1603, *Rg* 1604)
- «Doña Blanca está en Sidonia» (Cambridge-SP 66, Sevilla 1681-1683?) (*Flor* 2.^a, *Rg* 1600, *Rg* 1602, *Rg* 1604)
- «Durandarte buen amigo» (Milán 5, Valencia 1593); (*Rg* 1604)
- «Durmiendo estaba Lautaro» (Munich 22, Valencia 1601) (*Flor* 2.^a, *Rg* 1600, *Rg* 1602, *Rg* 1604)
- «Eclipsada ya del todo» (Munich 4, Valencia 1602) (Barcelona-BC 20-Barcelona 1605) (Madrid-RM 6, Barcelona 1611) (Copenhague-14-Madrid 1637) (Cambridge-SP 33 (2), Sevilla 1675-1681?) (Londres, BM-CXC-1679) (BNE-Valladolid [1600-1700]); (*Manojuelo* 1601, *Svr* 1612, 1622, 1635, 1636, 1645, 1666, 1675, 1684, 1696, *Tragedia* 1633)
- «El cabello de oro puro» (Munich 22, Valencia 1601) (*Flor* 2.^a, *Rg* 1600, *Rg* 1602)
- «El encumbrado Aluaycín» (Milán 16, Valencia 1592) (*Flor* 4.^a, *Flor* 6.^a, *Rg* 1600, *Rg* 1602)
- «El enfermo rey Enrique» (Cambridge-SP 66, Sevilla 1681-1683?) (*Flor* 7.^a, *Rg* 1600, *Rg* 1602, *Rg* 1604)
- «El segundo (sigundo) rey don Juan» (Munich 7, Valencia 1601) (Barcelona-BC 19-Barcelona 1605?) (Londres, BM-LVI-1606) (Salvá-Alcalá de Henares 1607) (Madrid-RM-7-Lisboa/Braga 1610) (Copenhague-17-Madrid 1638) (Cambridge-SP 33 (1), Sevilla 1677) (Londres, BM-CLXXXIX-1679) (BNE-Valladolid [1600-1700]); *Svr* 1612, 1622, 1635, 1636, 1645, 1666, 1675, 1684, 1696, *Tragedia* 1633)
- «El vasallo desleal» (Copenhague-13-Madrid 1637) (Londres, BM-CLVII-1653); (*Rg* 1600, *Rg* 1602, *Rg* 1604, *Manojuelo* 1601)
- «En el espejo los ojos» (Milán 10, Valencia 1589) (Pisa 5, Valencia 1598); (*Flor* H89, *Flor* 1.^a, 2.^a y 3.^a, *Rg* 1600, *Rg* 1602, *Rg* 1604)
- «En el Serralle (Cerralle) está el Turco» (Salvá I, n.º 53-Madrid [1675-1700]) (BNE-Madrid [1675-1700]); (*Rr* 1573, *Fvrn* 1646)

- «En espantoso silencio» (Copenhague-1-Madrid 1624); (*Ryt* 1587, *Manojuelo* 1601, *Manojuelo* 1603, *Rg* 1604)
- «En la entrecámara (antecámara) y solo» (Milán 4, Valencia 1593); (*Flor* 1.^a, 2.^a y 3.^a, *Rg* 1600, *Rg* 1602, *Rg* 1604)
- «En la más terrible noche» (Milán 12, Valencia 1592); (*Flor* 7.^a, *Rg* 1600, *Rg* 1602, *Rg* 1604)
- «En la vega está Jarife» (Milán 18, Valencia 1594); (*Flor* 7.^a, *Rg* 1600, *Rg* 1602, *Rg* 1604)
- «En los solares de Burgos» (Copenhague-13-Madrid 1637); (*Flor* 6.^a, *Flor* 7.^a, *Rg* 1600, *Rg* 1602, *Rg* 1604)
- «En tiempo del rey Thereso (Teseo)» (Munich 20, Valencia 1596); (*Rg* 1604)
- «En Valencia estaba el Cid» (Pisa 3, Valencia 1598); (*Rg* 1604)
- «En un alto cadahalso» (Munich 19, Valencia 1600) (Barcelona-BC 19- Barcelona 1605) (Londres, BM-LVI-1606) (Salvá-s.l., s.i., 1606) (Madrid-RM-7-Lisboa/Braga 1610) (BNE-Valladolid [1700-1760]); (*Svr* 1612, 1622, 1635, 1636, 1645, 1666, 1675, 1684, 1696, *Tragedia* 1633)
- «En una oculta capilla» (Barcelona-BC21-Barcelona 1605) (Madrid-RM-7-Lisboa/Braga 1610) (Copenhague-11-Madrid 1636) (Cambridge-SP33(3), Sevilla 1675-1681?); (BNE-Valladolid [1700-1760]) (HSA-Sevilla 1693); (*Svr* 1612, 1622, 1635, 1636, 1645, 1666, 1675, 1684, 1696, *Tragedia* 1633)
- «En un tribunal (teatro) supremo» (Munich 5, Valencia 1602) (Barcelona-BC 22-Barcelona 1605) (Londres, BM-LVI-1606) (Salvá-s.l., s.n. 1606) (Madrid-RM-7-Lisboa/Braga 1610) (Copenhague-14-Madrid 1638) (Londres, BM-CXC-1679) (Cambridge-SP33(2), Sevilla 1675-1681?) (BNE-Valladolid [700-1765]); (*Tragedia* 1633)
- «En una pobre cabaña» (Milán 19, Valencia 1594) (*Flor* 1.^a, 2.^a y 3.^a, *Flor* 4.^a, *Rg* 1600, *Rg* 1602, *Rg* 1604)
- «Entró Zoraida a deshora» (BNE-Alcalá de Henares 1596) (*Rg* 1600, *Rg* 1602, *Rg* 1604)
- «Estrecha cuenta le toman» (Copenhague-19-Cuenca 1638); (*Rg* 1600, *Rg* 1602, *Rg* 1604)
- «Fablando (Hablando) están sobremesa» (Barcelona-BC21-Barcelona 1605) (Copenhague-11-Madrid 1636) (Cambridge-SP33(3), Sevilla 1675-1681?) (Londres, BM-CXCI-1679) (BNE-Valladolid [1700-1760]); (*Svr* 1612, 1622, 1635, 1636, 1645, 1666, 1675, 1684, 1696, *Tragedia* 1633)
- «Funestos y altos cipreses» (Milán 1, Valencia 1593) (Pisa 4, Valencia 1598); (*Flor* 4.^a y 5.^a, *Rg* 1600, *Rg* 1602, *Rg* 1604)
- «Galanes los que tenéis» (Munich 13, Valencia 1602); (*Rg* 1604)
- «Galeritas nuevas» (Munich 11, Valencia 1602); (*Rg* 1604)
- «Galiana está en Toledo» (Gottinga 8-s.l., s.a.); (*Flor* H89, *Flor* 1.^a, 2.^a y 3.^a, *Rg* 1600, *Rg* 1602, *Rg* 1604)
- «Hagan bien para hacer bien» (Munich 4, Valencia 1602) ((Barcelona-BC 20-Barcelona 1605) (Madrid-RM 6, Barcelona 1611) (Copenhague-14-Madrid 1637)

- (Londres, BM-CXC-1679) [Munich 4,] (BNE-Valladolid [1600-1700]); (*Manojuelo* 1601, Svr 1612, 1622, 1635, 1636, 1645, 1666, 1675, 1684, 1696, *Tragedia* 1633)
- «Hermosas depositoras (depositarias)» (Milán 2, Valencia 1593); (*Rg* 1604)
- «Iba declinando el día» (Madrid-RM-7-1610) (Copenhague-11-Madrid 1636) (Cambridge-SP 33 (3), Sevilla 1675-1681?) (Londres, BM-CXC-1679) (BNE-Valladolid [1700-1760]); (*Sylva de varios romances*, 1612, 1622, 1635, 1636, 1645, 1666, 1675, 1684, 1696; *Tragedia*, 1633)
- «Illustrísimo señor» (Munich 7, Valencia 1601) (Barcelona-BC 19-Barcelona 1605) (Londres, BM-LVI-1606) (Salvá-Alcalá de Henares 1607) (Madrid-RM-7-Lisboa/Braga 1610) (Copenhague-17-Madrid 1638) (Cambridge-SP 33 (1), Sevilla 1677) (Londres, BM-CLXXXIX-1679?) (BNE-Valladolid [1600-1700]); (Svr 1612, 1622, 1635, 1636, 1645, 1666, 1675, 1684, 1696; *Tragedia* 1633)
- «La miserable tragedia» (Munich 4, Valencia 1602) (Barcelona-BC 20-Barcelona 1605) (Madrid-RM6, Barcelona 1611) (Copenhague-14-Madrid 1637) (Londres, BM-CXC-1679) (Cambridge-SP 33 (2), Sevilla 1675-1681?) (BNE-Valladolid [1600-1700]) (*Manojuelo* 1601, Svr 1612, 1622, 1635, 1636, 1645, 1666, 1675, 1684, 1696; *Tragedia* 1633)
- «La reina doña (La católica) Isabel» (Copenhague-1-Madrid 1624) (Cambridge-SP 47, Sevilla 1682); (*Rg* 1604, *Pprn* 1604)
- «Las obsequias funerales (funerales obsequias)» (Munich 21, Valencia 1598); (*Rg* 1604)
- «La tragedia lastimosa» (Pisa 3, Valencia 1598) (Barcelona-CA-Barcelona 1608) (Madrid-RM-7-Lisboa/Braga 1610) (Copenhague-17-Madrid 1638) (Cambridge-SP 33 (1), Sevilla 1677) (Londres, BM-CLXXXIX-1679?); (*Tragedia* 1633)
- «Lleve el diablo el potro rucio» (Milán 9, Valencia 1593); (*Flor* 7.^a, *Rg* 1600, *Rg* 1602)
- «Lodeayerse pasó» (Madrid-RM-7-1610) (Madrid-RM-7-Lisboa/Braga 1610) (Copenhague-17-Madrid 1638) (Cambridge-SP 33 (1), Sevilla 1677) (Londres, BM-CLXXXIX-1679?); (*Flor* 9.^a, *Rg* 1600, *Rg* 1602, *Rg* 1604)
- «Los fieros cuerpos revueltos» (Cambridge-SP 66, Sevilla 1681-1683?); (*Flor* 7.^a, *Rg* 1600, *Rg* 1602, *Rg* 1604)
- «Lunes era un triste día» (BNE 1005-[Sevilla] [1601?]) (Londres, BM-CLXXXIX-1679?); (*Tragedia* 1633)
- «Madre el (un) caballero» (Milán 2, Valencia 1593) (Munich 37, Valencia s.a.); (*Flor* 4.^a, *Flor* 6.^a, *Rg* 1600, *Rg* 1602, *Rg* 1604)
- «Memoria del bien pasado» (Munich 6, Valencia s.a.); (*Flor* 4.^a y 5.^a, *Flor* 6.^a, *Rg* 1600, *Rg* 1602, *Rg* 1604)
- «Mil celosas fantasías» (Milán 12, Valencia 1592) (Pisa 15, Valencia 1595); (*Flor* 7.^a, *Rg* 1600, *Rg* 1602, *Rg* 1604)
- «Mira Zaide que te aviso (digo)» (Milán 9, Valencia 1593) (Munich 21, Valencia 1598) (Gotinga 7-s.l., s.a.); (*Flor* 1.^a, 2.^a y 3.^a, *gcg* 1595, *Flor* 9.^a, *Rg* 1600, *Rg* 1602, *Rg* 1604)

- «Mirando el (un) corriente río» (Milán 19, Valencia 1594) (*Flor* 7.^a, *Rg* 1600, *Rg* 1602, *Rg* 1604)
- «Mirando está de Sagunto» (Pisa 16, Valencia 1595) (Munich 29, Valencia 1595); (*Flor* 7.^a, *Rg* 1600, *Rg* 1602, *Rg* 1604)
- «Mueva mi voz sus acentos» (Cambridge-SP 38, Sevilla 1675); (*Flor* 8.^a, *Rg* 1600, *Rg* 1602, *Rg* 1604)
- «Murmuraban los rocines» (Munich 30, Valencia 1601); (*Rg* 1604, *Svr* 1.^a y 2.^a 1646)
- «Niña de quince años» (Milán 5, Valencia 1593); (*Flor* 7.^a, *Rg* 1600, *Rg* 1602, *Rg* 1604)
- «No contento el rey don Pedro» (Cambridge-SP 66, Sevilla 1681-1683?); (*Flor* 6.^a, *Rg* 1600, *Rg* 1602, *Rg* 1604)
- «No os llamo canalla vil» (Copenhague-16-Madrid 1638); (*Manojuelo* 1601)
- «No salgas de tus umbrales» (Milán 14, Valencia 1593) (Pisa 6, Valencia 1596) (Munich 17, Valencia 1596); (*Flor* 12.^a, *Rg* 1604)
- «No (non) me culpedes si he fecho» (Pisa 15, Valencia 1595); (*Rg* 1600, *Rg* 1602, *Rg* 1604)
- «Ocho a ocho y diez a diez» (Milán 13, Valencia 1589) (Gotinga 8-s.l., s.a.); (*Flor* 2.^a, *gcg* 1595, *Rg* 1600, *Rg* 1602, *Rg* 1604)
- «Ocupada en un papel» (Milán 5, Valencia 1593); (*Flor* 7.^a, *Rg* 1600, *Rg* 1602)
- «Otra vez (Ahora) vuelvo a temprarlos» (Milán 1, Valencia 1593) (Pisa 10, Valencia s.a.) (Munich 16, Valencia s.a.); (*Flor* 1.^a y 2.^a, *Flor* 3.^a, *Flor* 4.^a, *Rg* 1600, *Rg* 1602, *Rg* 1604)
- «Oíd amantes noveles» (Milán 1, Valencia 1593) (Pisa 9, Valencia 1597) (Munich 26, Valencia 1597); (*Flor* 1.^a, 2.^a y 3.^a, *Rg* 1600, *Rg* 1602, *Rg* 1604)
- «Oíd señor don Gaiferos» (Milán 5, Valencia 1593) (Pisa 12, Valencia s.a.); (*Flor* 1.^a y 2.^a, *Flor* 3.^a, *Flor* 4.^a, *Rg* 1600, *Rg* 1602, *Rg* 1604)
- «Oídme atentos agora» (Munich 9, Valencia 1596); (*Rg* 1600, *Rg* 1602, *Rg* 1604)
- «Paseándome una noche» (Munich 11, Valencia 1602); (*Flor* 8.^a, *Rg* 1600, *Rg* 1602, *Rg* 1604)
- «Pidiendo a las diez del día» (Copenhague-13-Madrid 1637) (Londres, BM-CLVII-1653); (*Rg* 1600, *Rg* 1602, *Rg* 1604)
- «Ponte a la rejas azules» (Milán 8, Valencia 1592) (Pisa 5, Valencia 1598); (*Flor* 1.^a, 2.^a y 3.^a, *Flor* 4.^a, *Flor* 5.^a, *Rg* 1600, *Rg* 1602, *Rg* 1604)
- «Por la calle de su dama» (Gotinga 7-s.l., s.a.); (*gcg* 1595)
- «Por los cristalinos ojos» (Munich 22, Valencia 1601); (*Flor* H89, *Flor* 1.^a, 2.^a y 3.^a, *Rg* 1600, *Rg* 1602, *Rg* 1604)
- «Por ver la feria en Sevilla» (Milán 2, Valencia 1593) (Pisa 7, Valencia s. a.) (Munich 37, Valencia s.a.); (*Flor* 1.^a, 2.^a y 3.^a, *Flor* 7.^a, *Rg* 1600, *Rg* 1602, *Rg* 1604)
- «Que olas de congoja» (Milán 3, Valencia 1593) (*Flor* 7.^a, *Rg* 1600, *Rg* 1602, *Rg* 1604)
- «Que soberuio está el farándulo (poeta)» (Pisa 6, Valencia 1596) (Munich 17, Valencia 1596); (*Flor* 8.^a, *Rg* 1600, *Rg* 1602, *Rg* 1604)
- «Quando las aguas del Tajo» (Pisa 4, Valencia 1598); (*Flor* 1.^a, 2.^a y 3.^a, *Rg* 1600, *Rg* 1602, *Rg* 1604)

- «Quando yo peno de veras» (Milán 4, Valencia 1593); (*Flor* 1.^a, 2.^a y 3.^a, *Flor* 4.^a, *Flor* 6.^a, *Rg* 1600, *Rg* 1602, *Rg* 1604)
- «Qué es esto pensamiento» (Pisa 15, Valencia 1595); (*Flor* 9.^a, *Rg* 1600, *Rg* 1602, *Rg* 1604)
- «Recordad hermosa Celia» (Pisa 5, Valencia 1598) (Munich 5, Valencia 1602); (*Rg* 1604)
- «Riguroso desengaño» (Munich 4, Valencia 1602) (Barcelona-BC 20-Barcelona 1605) (Madrid-RM 6, Barcelona 1611) (Copenhague-14-Madrid 1637) (Cambridge-SP 33 (2), Sevilla 1675-1681?) (Londres, BM-CXC-1679) (BNE-Valladolid [1600-1700]); (*Manojuelo* 1601)
- «Señores papantes aire (Milán 20, s.a.); (*Flor* 8.^a, *Rg* 1600, *Rg* 1602, *Rg* 1604)
- «Servía en Orán al rey» (Milán 15, Valencia 1593); (*Flor* 2.^a, *Flor* 3.^a, *Flor* 4.^a)
- «Sobre moradas violetas» (Pisa 15, Valencia 1595); (*Flor* H89, *Flor* 1.^a, 2.^a y 3.^a, *Rg* 1600, *Rg* 1602, *Rg* 1604)
- «Su remedio en el ausencia» (Milán 7, Valencia 1594) (Pisa 17, Valencia 1594); (*Flor* 4.^a y 5.^a, *Rg* 1600, *Rg* 1602, *Rg* 1604)
- «Suspensos estaban todos» (Milán 17, Valencia 1594); (*Flor* 7.^a, *Rg* 1600, *Rg* 1602, *Rg* 1604)
- «Tirad, fidalgo, tirad» (Londres-BL-47-Valencia 1599) (Escorial-Valencia 1599) (Valencia-SM-Valencia 1599), (*Rg* 1604)
- «Tocaban (Tocaba) las oraciones» (Munich 7, Valencia 1601) (Barcelona-BC 19-Barcelona 1605) (Madrid-RM-7-Lisboa/Braga 1610) (Copenhague-17-Madrid 1638) (Cambridge-SP 33 (1), Sevilla 1677) (Londres, BM-CLXXXIX-1679?) (BNE-Valladolid [1700-1760]); (*Svr* 1612, 1622, 1635, 1636, 1645, 1666, 1675, 1684, 1696; *Tragedia* 1633)
- «Temerario pensamiento» (Pisa 9, Valencia 1597) (Munich 26, Valencia 1597); (*Manojuelo* 1603)
- «Tendiendo sus blancos paños» (Munich 8, Valencia 1597); (*Rg* 1604)
- «Vestido un gabán leonado» (Milán 20, s.a.) (Munich 14, Valencia 1597); (*Flor* 7.^a, *Rg* 1600, *Rg* 1602)
- «Vitorioso vuelve el Cid» (é-a) (Copenhague-13-Madrid 1637) (Londres, BM-CLVII-1653); (*Flor* 7.^a, *Rg* 1600, *Rg* 1602, *Rg* 1604)
- «Un grande tahúr de amor» (Pisa 16, Valencia 1595) (Munich 29, Valencia 1595); (*Flor* 1.^a, 2.^a y 3.^a, *Rg* 1600, *Rg* 1602, *Rg* 1604)
- «Un lencero português» (Milán 12, Valencia 1592); (*Flor* 8.^a, *Rg* 1600, *Rg* 1602, *Rg* 1604)
- «Un pastor soldado» (Pisa 5, Valencia 1598); (*Flor* 1.^a, 2.^a y 3.^a, *Rg* 1600, *Rg* 1602)
- «Una niña hermosa» (Milán 12, Valencia 1592); (*Flor* 7.^a, *Rg* 1600, *Rg* 1602, *Rg* 1604)
- «Ya don Álvaro de Luna» (Munich 22, Valencia 1601) (Barcelona-BC 22-Barcelona 1605) (Salvá-Alcalá de Henares 1607) (Madrid-RM-7-Lisboa/Braga 1610) (Copenhague-17-Madrid 1638) (Cambridge-SP 33 (1), Sevilla 1677) (Cambridge-SP 33 (4), Sevilla 1677) (Londres, BM-CLXXXIX-1679?) (Londres, BM-CXCII-1679) (BNE-Valladolid [1700-1760]); (*Tragedia* 1633)

- «Yo el gran Celim Sultán (sultán Selim)» (No localizado-Zaragoza 1571) (BML-Barcelona 1573 (No localizado-Zaragoza 1586) (BDT'S-Zaragozas 1597) (Copenhague-36-Madrid 1639) (Cambridge-SP 70, Sevilla 1682) (Coimbra-5-169-?) (Salvá-Madrid, [1675-1700]), (BNE-Madrid [1675-1700]) (BNE-s.l., s.n., [1700-1825]) (Salvá-Valencia [1735-1788]), (BNE-s.l., s.n., [1700-1825]), (AMP-Barcelona [1760-1770]), (BMT-Sevilla 1816), (BERC-Barcelona [1820-1860]), (AMP-Madrid 1874); (*Svr*1.^a 1588, *Svr*1.^a y 2.^a 1646, *Flor* H89; *Svr* 1602, 1611, 1612, 1617, 1622, 1635, 1636, 1645, 1666, 1675, 1684, 1696, *Fvrn* 1646, *Fvr* 1646, 1652; 1713, 1726, 1728, [s.a.], [s.a.], [s.a.], [s.a.], 1746, 1764)
- «Zaida esparce por el viento» (Gotinga 7-s.l., s.a.) (*Flor* 4.^a y 5.^a, *Flor* 6.^a, *Rg* 1600, *Rg* 1602, *Rg* 1604)
- «Zaide a prometido fiestas» (Munich 25, Valencia 1589); (*Flor* 5.^a, *Flor* 6.^a, *Rg* 1600, *Rg* 1602, *Rg* 1604)

Nota: en una última revisión del trabajo se han añadido los textos que figuran a continuación.

«A siete del mes de julio» (BMM-XXIV-Barcelona, 1583) (BNRJ-Barcelona, [1583?], «Aquel sol de castellanos» (BMM-XXVIII-[s.l. 1570-1600]), «Asida esta del estrivo» (TCroft-12, ([s.l. (Toledo?) c. 1595?]), «Consolando al noble viejo» (BMM-XXIX-s.l., [c. 1600], «Cuydando Diego Laynez» (BMM-XXIX-s.l., [c. 1600]), «De moros van por Castilla» (BNE-Cuenca, 1596), «Don Felipe gran monarca» (BNE-[Burgos, 1580-1588?]), «El sol esconde sus rayos» (Barcelona-BC nº 40, Barcelona, 1599), «El vasallo desleal» (BMM-XXIX-s.l., [1570-1600], «En los solares de Burgos» (BMM-XXIX-s.l., [c. 1600]), «Entre Gerez y san Lucar» (Gotinga 7-s.l., s.a.), «La que a nadie no perdona» (BMM-XXVIII- [s.l. 1570-1600]), «Los que priváis con los reyes» (TCroft-12, ([s.l. (Toledo?) c. 1595?]), «Mientras con estilo altivo ¿romance?» (BNE-Logroño, 1599), «Pidiendo a las diez del día» (BMM-XXIX-s.l., [c. 1600]), «Resuene por las Españas» (BNE-[Burgos, 1580-1588?]), «Si de mortales feridas» (BMM-XXVIII-[s.l. 1570-1600]), «Suspende o sagrado Hiberno» (BNP-Çaragoza, 1598), «Vitorioso vuelve el Cid» (BMM-XXIX-s.l., [c. 1600]).

(TCroft-nº, lugar y año) = CÁTEDRA, Pedro y Víctor INFANTES (1983).

CÁTEDRA, Pedro y Víctor INFANTES, *Los pliegos sueltos de Thomas Croft (siglo XVI)*, 2 vols. (Valencia: Albatros Ediciones, 1983)

(TCroft-12, ([s.l. (Toledo?) c. 1595?]) = CÁTEDRA, Pedro y Víctor INFANTES (1983).

BNRJ = Biblioteca Nacional de Río de Janeiro.

BNP = Biblioteca Nacional de París.

(BMM-XXIX-s.l., [c. 1600]) = RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1962).

(BNRJ-Barcelona, [1583?]) = RODRÍGUEZ-MOÑINO, ANTONIO (1997), nº 1014.

(BNE-Cuenca, 1596) = RODRÍGUEZ-MOÑINO, ANTONIO (1997), nº 1086.

(BNE-[Burgos, 1580-1588?]) = RODRÍGUEZ-MOÑINO, ANTONIO (1997), nº 739.

(BNE-Logroño, 1599) = RODRÍGUEZ-MOÑINO, ANTONIO (1997), nº 979.

(BNP-Çaragoza, 1598) = RODRÍGUEZ-MOÑINO, ANTONIO (1997), nº 1013.

¿Escribió Lucas Rodríguez romances moriscos?¹

José Luis Eugercios Arriero

Universidad San Pablo - CEU

joseluis.eugerciosarriero@ceu.es

A Laura García Sánchez

Planteamiento

En casi todas las poéticas descritas para el romancero que solemos llamar morisco se especifica que es romancero nuevo², seguramente por deslindarlo mejor de aquel viejo fronterizo del que procede. Asumido este criterio, pueden clasificarse los romances de asunto moro como fronterizos o moriscos dependiendo

¹ Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación PID2020-117488GB-I00, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España, en el marco del proyecto de I+D+i, convocatoria 2020, del programa estatal de generación del conocimiento y fortalecimiento científico y tecnológico, desde el 01/09/2021 hasta el 31/08/2025.

² Así figura en las propuestas por Wolf y Hofmann (1856: 44-45), Menéndez Pidal (1953: II, 126-130), Goyri (1953: 403-404), Carrasco Urgoiti (1956: 47-51), Alvar (1970: 90-93) y García Valdecasas (1987a: 16-18). Para los textos, véase el apartado de «Romances moriscos novelescos» en el *Romancero* de Durán (1849: 5-128), que a día de hoy sigue siendo la vulgata del género aunque incluye algunos romances viejos fronterizos.

de que sean, respectivamente, viejos o nuevos, y funcionará las más de las veces³. Aun así, quedan todavía en un incómodo limbo taxonómico los que se escriben durante ese período transicional, interregno de tanteo le dice Carreira (1998: 361), al que la tradición crítica se viene refiriendo como erudito⁴. Vale que el mismo rótulo indica que no son todavía nuevos, y así escribe María Goyri (1953: 404) que

la *Flor de romances* recopilada por Andrés de Villalta, con licencia fechada en 1588, es la primera colección conocida en que aparecen romances propiamente moriscos. No existen en los *Cancioneros*, ni en las *Silvas* de mediados del siglo XVI, ni en las *Rosas* de Timoneda de 1573, ni menos en el *Romancero* de Pedro de Padilla de 1583⁵.

Nótese, con todo, cómo la rotundidad del párrafo la matiza ese «propiamente» puesto tan a propósito. Se diría que Goyri, por más que quisiera restringir el romancero morisco canónico a los poetas barrocos⁶, reconocía en las obras listadas textos que podrían considerarse bien aledaños. A fin de cuentas, nada surge de la nada y en algún momento el romancero fronterizo hubo de empezar a mutar en morisco. Para García Valdecasas sucedió justamente durante el antedicho período erudito,

³ Aunque no siempre, porque todavía se escribe algún romance fronterizo nuevo, como «A vista de los dos reyes», que pasa al *Romancero General* desde la *Flor cuarta* de Lisboa (1593). Consta en las nóminas de moriscos elaboradas por Durán (1849: 128) y García Valdecasas (1987a: 172), pero sin duda por ser romance nuevo, porque se trata del típico episodio fronterizo del encuentro de armas entre un moro y un cristiano, en esta ocasión el caballero lusitano don Francisco de Almeyda.

⁴ También artificioso, aunque alguna vez se le ha llamado así al romancero nuevo; o libresco, rótulo menos asentado. Sobre las connotaciones peyorativas de estas denominaciones, véanse las cautelas de Higashi (2017: 159). En cuanto a la de romancero erudito, que aquí se preferirá, Margit Frenk (1972: xxix), la justifica por un supuesto «propósito didáctico de corregir las falsedades históricas de los romances viejos» que, a decir verdad, cuesta ver en muchos casos.

⁵ Conviene completar el párrafo con el comentario que le dedica Carreira (2018a: I, 32-33, nota 30): «María Goyri afirma que los romances moriscos no existen en el *Romancero* de Padilla (y no hace referencia al *Thesoro* del mismo poeta, ni al *Romancero hystoriado* de Rodríguez), lo cual es aceptable o no según cómo se definan. En cuanto a que la *Flor de Romances* de Andrés de Villalta (Valencia, 1593) sea la primera en que aparecen, se explica porque aún no había publicado Rodríguez-Moñino las *Fuentes del Romancero General* (1957). En la *Flor* de Moncayo (1589), se cuentan ya 34, un 40% del total». Es el porcentaje ofrecido por Menéndez Pidal (1953: 125) a partir de los índices que preparó González Palencia (1947: I, xxiii-xxxii) para su edición del *Romancero General*. De acuerdo con mis cuentas (Eugercios, 2018: 629), y tras restar entre otros los de Lucas Rodríguez, la *Flor* de Huesca contiene 23 romances moriscos, lo que hace el 20% de un total de 113 romances.

⁶ En este trabajo, en lo que toca al romancero, barroco y nuevo se darán por intercambiables.

y consideraba que esa «etapa intermedia en que ya apuntan elementos moriscos» (1987: 23) la representan Juan de Timoneda, Lucas Rodríguez y Pedro de Padilla, e incluso el Gabriel Lobo Laso del *Romancero y Tragedias*. Aunque hacen los cuatro un grupo ciertamente heterogéneo⁷, tienen en común que cultivan el romance de moros enamorados después del *Abencerraje* pero antes de las *Flores*: en efecto, la novelita había inaugurado el género, y Pedro de Moncayo es el primero en publicar romances moriscos en su *Flor de Huesca*, salida en 1589, de manera que la clasificación reviste cierta lógica. Ahora bien, desde años antes, con Padilla todavía en activo y Lucas Rodríguez que sigue dando a la estampa su *Romancero historiado*⁸, se vienen difundiendo por la corte varios de los romances moriscos más emblemáticos de Lope y Góngora⁹, con lo que tampoco cabe trazar un corte cronológico. La de 1580 es, sin duda, la década de transición, y de ello da buena muestra aquella primera *Flor* de Moncayo, que alterna indistintamente romances nuevos con otros viejos y eruditos¹⁰, incluidos varios de Lucas Rodríguez. La imprenta, eso sí, iba todavía rezagada de la moda, y el tomito de Huesca, quién sabe si por la mezcolanza que ofrecía a un público ya familiarizado con esa nueva manera de hacer romances que traían los jóvenes autores barrocos, no tuvo demasiada fortuna ni conoció más ediciones. Metido a justificar su fracaso editorial, Montesinos no se privó de hacer mención poco elogiosa del poeta alcalaíno: «Apenas aparecido su libro, Moncayo se percató de que se había equivocado, de que el arte romanceril emprendía otros caminos que el pobre Rodríguez, tan prosaico siempre, no había

⁷ Particularmente por la presencia de Laso, que todavía publica sus dos *Manojuelos* pasada la frontera del nuevo siglo. Es más, varios romances suyos pasan, se maliciaba Menéndez Pidal (1953: 120) que a su pesar, ya al *Romancero General* de 1604; y Carreira (2018a: I, 91) estima que en el *Romancero General* de 1614 habrá unos ochenta. Si es así, habrá que replantearse la habitual tendencia de mantenerlo al margen del grupo del romancero nuevo, como ya hizo en su día el añorado Aurelio González (2013: 190) tras estudiar la producción poética entera del madrileño. De hecho, González clasificó algunos romances del madrileño como moriscos. He discrepado con él en Eugercios (2020) sobre unos pocos textos particulares, pero no sobre sus conclusiones.

⁸ Todavía se edita en 1586, y precisamente en Huesca.

⁹ «Aquel rayo de la guerra», de Góngora, es de 1584. En cuanto a Lope, «Ensíllenme el potro rucio», «Sale la Estrella de Venus» y «Mira, Zaide, que te digo», esto es, los romances matrices de los ciclos de, respectivamente, Azarque, Gazul y Zaide, están en el ms. 973 de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, que se puede datar hacia 1586. Es más, el del potro debe de ser, como muy tarde, de 1585, que es el año en que Góngora lo parodia en «Ensíllenme el asno rucio».

¹⁰ También Pérez de Hita va a incluir en sus *Guerras Civiles* romances nuevos y viejos, que prosifica y a los que da el mismo valor de fuente. Rey Hazas (2005: 15) se pregunta «si se trata de un error tremendo o de una peculiar estrategia artística», pero por las fechas en que escribe el murciano, y siendo él mismo romancista, parece más razonable inclinarse por la segunda opción.

sospechado siquiera» (2004: 483). Y Rodríguez-Moñino concluía en la misma línea, aunque cargando menos las tintas, el estudio preliminar a su edición del *Romancero historiado*:

Pero hacia 1590 los gustos se orientaban claramente hacia el *romancero nuevo* y mucho del material puesto en circulación por Lucas Rodríguez no tenía prácticamente aficionados, sobre todo en gran cantidad. La *Flor* de Moncayo es un intento más de aliar lo que se iba y lo que comenzaba (1967: 20).

Sin embargo, fue el propio Montesinos quien escribió que en libros de Lucas Rodríguez o Pedro de Padilla hay «romances moriscos y pastoriles *avant la lettre*» (2004: 484). Contra lo que pudiera parecer, esta afirmación no se opone tanto a la precitada de Goyri, porque al punto anotaba el maestro que tales romances son «inconfundibles con los de Lope o Liñán». Dicho más claro, también consideraba que el canon lo fijan los poetas barrocos, solo que las diferencias de estilo no le bastaban para excluir a los eruditos del género morisco, comprendido ahora, eso sí, desde un criterio ciertamente más ancho. Las palabras y autoridad de Montesinos las iba a invocar Carrasco Urgoiti al inicio del trabajo que les dedicó a los romances moriscos del *Thesoro* de Padilla¹¹, y no ha faltado quien a la zaga de ella ha seguido explorando la veta¹². Los de Rodríguez que pudieran serlo no los ha trabajado nadie, probablemente por asistirle menor talento, y tampoco es lugar este para reivindicar su altura poética, que llega hasta donde llega¹³. Ello no quita para que merezca una cierta consideración en lo que toca a la poesía de moros, por haberla trabajado con especial afición y por haberse quedado en la orilla misma de la serie de las *Flores*. Si hay un precursor inmediato del romancero que todos reconocemos como morisco es precisamente él, y siquiera por ello conviene volver

¹¹ Aunque, pese al entrecomillado, no da la cita textualmente: «Pedro de Padilla escribió romances moriscos *avant la lettre*» (Carrasco Urgoiti, 2001: 89).

¹² Particularmente Rey Hazas, quien en sus trabajos de 2010 (71-91) y 2013 concede que Padilla escribió romances moriscos.

¹³ Lo que tampoco termina de justificar que haya recibido tan poca atención por parte de la crítica. Aunque ajeno a nuestro negociado, quede constancia del trabajo que Higashi (2016) le ha dedicado al ciclo del cerco de Zamora, con especial atención a Rodríguez. Por el contrario, la figura del linarense han contribuido a rehabilitarla en los últimos años trabajos como los de Valladares Reguero en 2010 y 2011; así como, principalmente, las ediciones de su obra preparadas por Labrador y DiFranco para el Frente de Afirmación Hispanista.

sobre aquellos romances suyos que lindan con el género para decidir hasta qué punto lo anticipan e, incluso, si pueden integrarlo.

Acotando el romance morisco

Claro que, de convenirse que el romancero morisco es romancero nuevo, la pregunta sobre si Lucas Rodríguez lo cultivó se hará necesariamente retórica, como encaminada a justificar la negación. En cualquier caso, y aun cuando así se concluya, lo que hay que justificar es por qué restringimos el género a un determinado período y si esta restricción aporta algo. Después de todo, a los romances pre-barrócos de pastores nadie les disputa el título de pastoriles, ni se ha acuñado otro distinto para las vicisitudes de Riselo o Belardo¹⁴. En buena lógica, podría hacerse lo mismo con los moros poéticos, y simplificar el asunto hablando, sencillamente, de romances viejos, eruditos o nuevos de asunto moro. Reservarles la consideración de moriscos a estos últimos por el hecho de que son nuevos solamente tendrá razón de ser si el romance nuevo de moros presenta, además, unos rasgos distintivos suficientes como para hablar de un género distinto. No se trata ahora, pues, de describir otra poética del romancero morisco, que exigiría más espacio¹⁵, sino de buscar qué es eso que hace al romance nuevo de moros inasimilable con el que se cultiva durante los períodos anteriores.

La esencia del género morisco la cifró Carrasco Ugoiti, y es cita bien conocida pero ineludible, en que contemplaba «la figura del moro bajo un prisma de estilización favorable» (2005: 63). Aun siendo así, y más allá de lo complicado que se antoja objetivar dicha estilización, si por tal se entiende un tratamiento amable de la figura del musulmán, de ello se encontrará sobrada muestra siglos antes del

¹⁴ Los alias pastoriles preferidos de, respectivamente, Liñán y Lope, los dos principales impulsores del género morisco. Y es que ambos géneros, el pastoril y el morisco, son para el romancero, salvando el adorno, códigos hermanos, como ya explicaron Menéndez Pidal (1953: 164-165), Di Stefano (1974: 28) o Márquez Villanueva (1984: 118).

¹⁵ Y ya están las citadas en la nota 2 de este trabajo, que pueden completarse con el último de Sánchez López (2023). Todas se tienen en cuenta en lo que sigue.

que ahora nos ocupa¹⁶, hasta el punto de que Carreño ha reconocido una «materia morisca en la tradición medieval» (1979: 55). Yendo al romancero, suele decirse que el morisco es de moros enamorados, que en esencia lo es¹⁷, pero ya en algunos romances fronterizos viejos de los más tardíos aparecen caballeros musulmanes que acuden al combate inspirados por amor de dama y lo confiesan al punto de ser vencidos¹⁸. Con todo, lo más interesante en estos casos quizás no sea tanto el tema como el cambio de perspectiva que proponen, porque el darle voz a un moro enamorado invita al lector a adoptar su mirada: de hecho, a esos romances que lo hacen se refirió Menéndez Pidal (1963: 11), en nomenclatura que más tarde ha asumido Di Stefano (1973: 59), como «primitivos moriscos»; y don Ramón sentenció que el romancero morisco tiene su antecedente en «los romances fronterizos vistos desde el campo moro» (1953: 126).

Pero un romance fronterizo no deja de serlo por contemplar el frente desde uno u otro lado. Quizás su principal diferencia con el morisco es que este no es ya de moros y cristianos, sino de moros solamente¹⁹, y ello tiene repercusiones tanto temáticas como estructurales. Por de pronto, ya no es necesario el pretexto del encuentro de armas sobre el que suelen fundarse tantos romances viejos. Además, la disparidad de cultos no solo imponía la victoria del paladín cristino, que otro desenlace habría resultado provocación excesiva, sino que impedía el duelo por razón de amores. Así, la mera supresión de la figura del cristiano permite el definitivo encumbramiento del tipo literario moro, a quien hasta aquí le correspondía necesariamente la condición de vencido. Entre los de su mismo credo y nación sí puede destacarse, ya sea por las armas, en los juegos o en los lances de amor, sin agravio para los lectores cristianos. Por ello, los romances moriscos le dan la espalda

¹⁶ Incluso en algunas crónicas tardomedievales. A este respecto, véase el trabajo de García Valdecasas y Beltrán Llavador (1989) sobre «La maurofilia como ideal caballeresco en la literatura cronística del xiv y xv».

¹⁷ Como concluye García Valdecasas (1987a: 25 y 1987b: 32).

¹⁸ Esta progresiva apertura de los romances fronterizos al tema amoroso la ha señalado Rey Hazas (2005: 8).

¹⁹ No así la novela y comedia llamadas moriscas, que sí suelen ser de moros y cristianos, y de ahí la dificultad de proponer una poética conjunta del género en todas sus vertientes.

a la frontera para volver su mirada sobre la suntuosa corte musulmana²⁰, donde apenas llegan ecos del frente. Allí, unos galantes caballeros poco adictos a la guerra compiten entre sí por amor de dama y para agrado de un público al que las viejas gestas de Reconquista le iban resultando cada vez más ajenas y demandaba asuntos más próximos: los de estos moros sentimentales de nuevo cuño bien podían ser, salvando las distancias, los de tantos jóvenes amadores de la corte. No se olvide que el principal impulsor del género, Lope, muy probablemente se sirvió de sus alias moriscos para airear aquellos tormentosos amores suyos con Elena Osorio. Sin ánimo de elevar el caso del Fénix a categoría²¹, no es descabellado pensar que otros poetas se sumaran al mismo juego de máscaras, ya con amores reales o, las más de las veces, pretendidos. Fuera o no, y aunque quizás a los lectores no les interesaba tanto la biografía sentimental de los poetas, Lope incluido, como al crítico moderno, sí resultaron unos moros más cortesanos que de frontera y más enamorados que guerreros. Alardearán de sus méritos bélicos, pero prefieren los saraos palaciegos, con especial afición por el baile de la zambra o los juegos de cañas y toros, que es donde mejor pueden destacarse ante damas y rivales; y si retornan al frente será no pocas veces por mandato de un rey celoso y siempre con ella en la mente. Rara vez se dedican a otra cosa los moros sentimentales, que para hazañas más solemnes ya estaban los géneros heroico e histórico. En el morisco apenas suele suceder nada, tan solamente asuntillos domésticos de amor: disputas por celos, lamentos por ausencia, reproches por mudanza, si acaso algún desafío por causa de dama, y poco más. Con ello, aparte de un estilo remozado, le bastó para adaptar al moro granadino a los nuevos gustos y a la nueva sensibilidad.

Como la forma siempre es contenido, esta nueva orientación pronto cristalizó en un código retórico y ornamental. Súmese que detrás andan los jóvenes poetas de la primera promoción del Barroco pleno y, aunque recuperan el tradicional molde del octosílabo asonantado, se apartan de sus viejos usos casi cronísticos

²⁰ De ello habló el profesor Felipe Pedraza Jiménez en la ponencia inaugural del *III Seminario de Corte y Literatura*, celebrado en la Universidad Autónoma de Madrid los días 13 y 14 de octubre de 2022, que pronunció bajo el título de «Cortes fantásticas y crónicas sentimentales en el romancero morisco». Durante el presente año se espera que vea la luz su versión escrita.

²¹ Como quizás hacía Menéndez Pidal (1953: 130) cuando propuso que hubiera aquella edad que llamó chismográfica. De ahí que convenga hacerse eco de las oportunas prevenciones de Carreira: que don Ramón exageraba la nota (2018a: 33) y que tal edad chismográfica seguramente no dio para más de lo que hoy dan las noticias del periódico (2018b: 239).

para aplicar todo el artificio retórico de la poesía culta²². Así, en un romancero que se funda sobre la estilización del tipo literario moro, desde bien pronto uno de sus principales reclamos va a ser el minucioso retrato indumentario del caballero, que tan bien se presta al artificio, y romances hay dedicados casi exclusivamente a dar el detalle de sus galas y arreos. Además, por ser su tema eminentemente amoroso, los poetas suelen aplicar el simbolismo cromático, de manera que los colores escogidos son expresión de los sentimientos²³. Esto, que es signo distintivo del género y viene como exigido por código²⁴, implica que la narración va cediendo ante la descripción. También ante la declaración, porque ahora el sentimiento amoroso se prefiere puesto en boca de los amantes, a veces en estilo indirecto, y se expresa, conforme al espíritu barroco, con todo tipo de figuras de oposición que reflejan, de común, la firmeza de él y la mudanza de ella, o algún obstáculo, normalmente un rival poderoso, que se interpone ante ambos. Resulta así un romancero más lírico que narrativo, que cuida y privilegia la forma poética, y tiende a ser mucho más breve que las larguísimas crónicas rimadas, puesto que ahora no hay historias que contar²⁵. Nunca dejaría de concebirse el romance como metro particularmente hábil para la narración²⁶, pero los romancistas barrocos comienzan a darle un tratamiento cada vez más próximo a la alta poesía²⁷.

¿Cuáles son, entonces, las principales novedades del romancero morisco frente al de moros que se cultiva antes del Barroco? Tratando de objetivar lo hasta aquí dicho en una matriz de rasgos, serían las siguientes:

²² Para la retórica del romancero morisco, véase el exhaustivo trabajo de García Valdecasas (1987b).

²³ Ya apuntó Carrasco Urtoiti (2005: 69) que las armas y galas del moro «proclaman emblemáticamente su situación emotiva a través de los detalles cromáticos de su atuendo». Para el simbolismo particular de cada color en el romancero morisco, véase el trabajo de García Valdecasas (1986: 28-45).

²⁴ Aunque siempre hay excepciones, porque en un romance tan emblemático del género morisco como el lopesco «Mira, Zaide, que te digo» no se encontrará la descripción indumentaria del moro.

²⁵ Otra cosa es que varios romances protagonizados por el mismo moro sí puedan componer una historia. Así, Goyri (1953) supo articular los de Gazul en una unidad de sentido argumental que, según creía, hacía el correlato poético de los avatares sentimentales de Lope durante la década de 1580.

²⁶ Y nada menos que Lope recomienda este uso, «las relaciones piden los romances» (v. 309), en la parte doctrinal de su *Arte nuevo de hacer comedias*, que leo por la edición de Rodríguez Cuadros (2011).

²⁷ Así explicaba Menéndez Pidal (1953, II: 117) la génesis del romancero nuevo: «los verdaderos poetas, incluso un Góngora o un Lope de Vega, se apoderan del romancero, en lugar de aquellos ramplones Lorenzo de Sepúlveda o Pedro de Padilla, rimadores de crónicas, y la producción romancística del día emprende una nueva vida». La oposición es sangrante, sobre todo en lo que toca a Padilla, pero ilustra bien el paso de la crónica rimada a la poesía.

- a. Tema eminentemente amoroso.
- b. Supresión de la figura del cristiano.
- c. Inmersión en el universo doméstico moro.
- d. Primacía de la descripción y la declaración sobre la narración.
- e. Prolijas descripciones de las galas del caballero, que acentúan su exotismo y, a través del uso simbólico de los colores, expresan su disposición y ánimo.
- f. Dimensiones más contenidas.

Claro que, puesto que esta matriz se propone para deslindar el romance nuevo de moros enamorados, podría parecer que tiene también el propósito de negarles a los de Rodríguez la consideración de moriscos. No se trata de ello, sino de calibrar en qué medida el alcalaíno cumple o anticipa alguno de los rasgos propuestos, y decidir así si puede figurar entre los precursores del género. Toca ahora, pues, comprobar hasta qué punto se quedó a sus puertas, o incluso si con algún romance en concreto llegó a cruzarlas.

El romance de moros en el *Romancero historiado*

García Valdecasas no solo situó a nuestro poeta en el período intermedio entre los géneros fronterizo y morisco, sino que se apoyó en la presencia de textos suyos en *Flor de Huesca* para adscribir el tomito entero a dicho período, justamente porque «recoge veintidós romances del *Romancero* de Rodríguez» (1987a: 24). Choca por ello que en el inventario de romances moriscos que preparó como apéndice a su monografía sobre el género (1987a: 171-179) figuren, sin anotación alguna que lo justifique, los siguientes: *Al campo sale Narváez*, *Cercada está Santa Fe*, *Como quedó con tristeza*, *Con los francos Bencerrajes*, *Cuando el rubicundo Febo*, *De puro amor abrasado*, *Después que la clara Aurora*, *Entre los moros guerreros*, *Por una verde espesura*, *Tan quejoso está y sañado* y *Ya se parte un diestro moro*. Con lo que pueda tener de cierta incongruencia metodológica, parece claro que prefirió mantener

a podar, y así no se atrevió a descartar los que había incluido Moncayo en su primera compilación²⁸. Más recientemente, Carreira ha aceptado también que el alcaíno escribiera romances moriscos, bien que inconfundibles con los nuevos barrocos²⁹, y rescata los que siguen: *Por una verde espesura*, *El moro alcaide de Ronda*, *Después que el rey don Fernando*, *Siendo llegada el aurora*, *Cuando el rubicundo Febo*, *Con los francos Bencerrajes*, *Criose el Abindarráz* y *Al campo sale Narváez*. Esta lista resulta más interesante que la de García Valdecasas porque la estudiosa solo tuvo en cuenta los textos del romancerillo de Huesca, no en vano el objeto de su estudio estaba circunscrito a las *Flores*. Carreira, por el contrario, ha trabajado el *Romancero historiado* entero, de manera que acepta textos que descartó Moncayo. Además, es obvio que se ha metido a desbrozar el libro de Rodríguez a conciencia, puesto que se queda con apenas ocho romances cuando allí se encontrará, sin entrar ahora a discriminar por géneros o ciclos, un número potencialmente muy superior³⁰: *Al campo sale Narváez*, *Cercada está Santa Fe*, *Como quedó con tristeza*, *Con ansia extrema y lloroso*, *Con extraño temporal*, *Con los francos Bencerrajes*, *Con soberbia muy crecida*, *Criose el Abindarráz*, *De puro amor abrasado*, *De sus dioses blasfemando*, *Después que el rey don Fernando*, *Después que la clara aurora*, *El moro Alcayde de Ronda*, *El valiente don Manuel*, *En el real de Agramante*, *En llamas de amor deshecho*, *Entre los moros guerreros*, *La hermosa Bradamante*, *Llanto hacia Doralice*, *Por el rastro de la sangre / que Durandarte dejaba*, *Por la parte donde vido*, *Por los muros de Tarifa*, *Por una triste espesura*, *Por una verde espesura*, *Cuando el rojo y claro Apolo*, *Cuando el rubicundo Febo*, *Siendo llegada el Aurora*, *Sobre la desierta arena*, *Tan quejoso está y sañudo*, *Vente a mí, el perro moro*, *Ya se parte el moro Urgel* y *Ya se parte un diestro moro*. En todos ellos desempeñan los moros, ya individualizados o como colectivo, un papel importante, y será, aparte de tedioso, innecesario para lo que aquí interesa ir uno por uno. Así, entre los listados hay romances fronterizos puros, alguno heroico protagonizado por Bernardo del Carpio, e incluso unos pocos inspirados en los sarracenos del *Orlando furioso*, que obviamente tienen bien poco que ver con el género morisco. Tras una selección previa, se tratarán ahora tan solamente aquellos que pueden mostrar elementos moriscos. En cuanto al orden, lo más lógico sería seguir aquel en que aparecen el en *Romancero historiado*. Hay,

²⁸ Me he ocupado de ello en Eugercios (2018: 628, nota 24).

²⁹ «Sin duda hay diferencias con los de los poetas más jóvenes, pero estos, en cualquier caso, no tuvieron que crear el estilo de la nada» (Carreira, 2018a: I, 33).

³⁰ Portítulo se toma el primer verso, totalmente modernizado, que leo por la edición de Rodríguez-Moñino (1967).

sin embargo, textos que no aparecen seguidos pero pueden agruparse, atendiendo a los personajes o a la trama, en ciclos o historias; y para estos casos es preferible un tratamiento conjunto con vistas a su mejor comprensión.

Por ejemplo, un ciclo componen los romances que dedica Rodríguez a la figura del caballero sevillano don Manuel Ponce de León³¹, variaciones todos sobre el motivo bien conocido del encuentro de armas en la frontera entre un moro retador y un campeón cristiano. Solo por esto se ve ya que donde caben mejor es en el género fronterizo, pero algún interés tienen para nuestro negociado. Son seis que se pueden dividir a su vez en tres pares, atendiendo a quién sea el moro: Muza, el alcaide de Ronda o Mudáfar, por el orden en que aparecen. Nótese, por tanto, que hacen un ciclo si se agrupan desde la perspectiva del cristiano, pero tres si privilegiamos al personaje moro. Es más, de los dos de Muza, que son *En llamas de amor deshecho* y *Como quedó con tristeza*, solo en este segundo aparece el cristiano. En el primero, el moro mata a cinco caballeros a quienes venga, ya en el siguiente, don Manuel. Por tanto, ambos romances componen una trama que recuerda bastante a la del *Abencerraje*, solo que aquí no hay piedad para con el moro, y muestran la devoción de Rodríguez por la novelita. Y, como en ella, el vencido por las armas se impone por las vías sentimental y estética desde el mismo inicio. Así arranca el primer romance³²:

En llamas de amor deshecho
y qual fiero Marte ayrado
se parte el valiente Muça
al campo del rey Fernando.
Vnas armas lleua negras,
las faldetas de morado,
con el nombre de su amiga
lleua el arnés esmaltado (vv. 1-8)

Este caballero es ya distinto a los insolentes retadores del romancero fronterizo tradicional, puesto acude al combate lloroso y enamorado, «preso de amor» (v. 20)

³¹ Sobre este caballero y su fortuna literaria, véanse los trabajos de Fradejas Lebrero (2008: 24) y Carriazo Rubio (2002); así como el perfil biográfico elaborado para la web de la Real Academia de la Historia por Rafael Sánchez Saus: <<https://dbe.rah.es/biografias/39351/manuel-ponce-de-leon>>.

³² Aunque sigo la edición de Rodríguez-Moñino (1967), puntúo a la moderna atendiendo al sentido.

especifica el poeta. Y no solo, sino que por Muza habla también su atuendo, tanto por los colores simbólicos como por llevar el nombre de aquella dama por quien combate. Si el romance hubiera parado antes de pronunciar el moro su desafío a los cinco cristianos habría que darlo por morisco. No lo es, pues, no por faltarle algo, sino porque le sobra lo que sigue, desde la narración del combate hasta el espanto de Isabel la Católica cuando conoce el suceso y pide venganza. Por cierto que las palabras de la reina, con que concluye el romance:

¿Quál será aquel cauallero
de los míos más priuado
que me traiga la cabeça
de aquel moro renegado? (vv. 61-64);

son, con apenas un par de variantes significativas, la misma cuarteta inicial de la glosa de Padilla al romance viejo *¿Quién será aquel caballero?*, transmitido por el Cancionero de Wolfenbüttel³³: sobre Rodríguez no deja nunca de pesar la sospecha de que pueda estar copiando al linarense³⁴. Sea o no, la versión del *Romancero historiado* es de factura suya y como tal hay que tratarla. En el otro romance del par, *Como quedó con tristeza*, acude don Manuel al llamado de su reina. Será esta de las pocas ocasiones, y es reseñable, en que un romance nos dé la descripción indumentaria también del cristiano, que viste de negro y plata, con una serpiente pintada y un lema que promete venganza (v. 54); y el moro lo aguarda con parecidos adornos, aunque lleva en el tocado de nuevo el nombre de su amiga (v. 80). Podía haber aprovechado el poeta para hacer que también a don Manuel lo moviera el amor de alguna dama, aunque quizás entendió que ya tenía causa suficiente. En cualquier caso, el personaje moro, aunque siempre enemigo, se iba especializando para el papel de amador trágico, mientras que a los solemnnes héroes del bando cristiano les bastaba con la elevada tarea de defenderlo.

³³ Así arranca la versión de Padilla: «¿Quál será aquel cauallero / de los míos más preciado / que me trayga la cabeça / de aquel moro señalado?». Puede consultarse el libro en Biblioteca Nacional de España bajo la signatura R/9497; o también en línea, en la Biblioteca Digital Hispánica, en el siguiente enlace: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000290199>>. En cuanto al romance glosado, comienza: «¿Quién será aquel caballero de todos tan esforçado / que me trayga la cabeça de aquel moro senalado, / el de la marlota azul y el albornoz alorado?» (vv. 1-3). Tomo el texto de Soons (1991: 305).

³⁴ Quien quizás lo tenía en mente cuando se quejaba, en el «Prólogo al lector» de su *Thesoro*, de ver «algunos hijos de mi pobre entendimiento tratados menos bien que merecen de muchos que no siendo sus padres los han hecho hijos adoptivos, para solo destruirlos» (Padilla, 2008: 35).

El mismo Ponce de León protagoniza *El valiente don Manuel* y *El moro alcaide de Ronda*. La historia original debe de ser de Padilla, puesto que ambos romances hacen uno en el *Thesoro* de 1580 y vuelven a aparecer, esta vez escindidos, en su *Cancionero* de 1588³⁵. No por ello hay que dejar de lado estas versiones del alcalaíno que, copiadas o no, llevan su impronta y presentan variaciones reseñables. Así, *El valiente don Manuel* reproduce el típico desafío por carta del moro, pero en la versión primera de Padilla buscaba ante todo acrecer su honra, mientras que Rodríguez amplía los motivos al hacer que quiera, además, presentarle la cabeza de don Manuel a cierta dama a quien sirve en Sevilla. Con este ánimo acude el moro al duelo, ya en *El moro alcaide de Ronda*, y lo hace convenientemente adornado tanto en Padilla como en Rodríguez. Este último, sin embargo, aprovecha la tópica descripción indumentaria para proclamar su condición de enamorado, de tal suerte que

Conforme con el vestido
que el moro lleua aquel día,
que es de amor desesperado,
viste marlota amarilla;
vn albornoz lleua azul,
que en mil sospechas vivía.
(vv. 9-14)

³⁵ La versión del *Thesoro*, que se va hasta los 179 versos, es uno de los dos «Romances de don Manvel de León y el moro alcaide de Ronda». El plural del título, más el hecho de que la continuación venga presentada como «Segvndo romance prosigviendo la historia», invita a considerar que se trata, en efecto, de dos romances. Labrador y DiFranco (2008), sin embargo, los reproducen con numeración de versos continua, de manera que el conjunto hace el número 324 en su edición. Respecto a la historia y transmisión del texto que ahora interesa, plantea no pocos problemas, porque la primera vez que aparece escindido en dos romances autónomos lo hace a cargo de Lucas Rodríguez; y no conocemos versión similar de Padilla antes de la de 1588. Labrador y DiFranco (2009: 79), constatan esta secuencia, pero no aventuran ninguna hipótesis al respecto: ¿Rehízo Padilla su creación, antes del *Romancero historiado*, en alguna versión que no nos ha llegado pero de la que sí tuvo conocimiento Rodríguez? De ser así, ¿por qué el linarense no la incluyó en su *Romancero*, sobre todo después de haberla visto ya plagiada en letra impresa? Claro que pensar que Padilla le copió a Rodríguez la idea de dividir su romance original en dos quizás sea rizar el rizo pero, atendiendo tan solo a los textos conocidos, faltan pruebas para cualquier opción distinta.

Se está asentando ese código simbólico que refiere los colores a distintos estados anímicos, y Rodríguez lo aplica con total coherencia, porque el amarillo y el azul suelen indicar celos o desesperación, que son dos de los sentimientos más repetidos en el romancero morisco. Además, aunque un moro enamorado tampoco supusiera gran novedad para estas fechas, el que acuda al combate envuelto en celos invita a volver la vista hacia su corte y su dama, así como hacia los motivos del estado que trae. Este alcaide de Ronda, pues, va siendo ya un personaje equiparable a los moros sentimentales barrocos; y de nuevo el romance no vale todavía como morisco, sencillamente, porque sigue siendo un duelo de frontera. Así y con todo, las últimas palabras del moro, mortalmente herido por don Manuel, son confesión de amor, puesto que muere «[...] no de tus heridas, / que las que en el alma traygo / me dan muerte conocida» (vv. 86-88). El doble sometimiento por las armas y el amor debe de ser nueva deuda con el *Abencerraje*, pero lo que en la novelita exigía restauración aquí hace el final. Al menos le queda al vencido, eso sí, el consuelo de que, con su muerte, «[...] alegría / tomará quien amo y quiero» (vv. 90-91): aquella dama sevillana, cuyo nombre desconocemos³⁶, bien se parece a las ingratas por quienes sufren los moros del romancero morisco.

Por último, similar esquema siguen *Después que el rey don Fernando y Siendo llegada el aurora*, de nuevo un romance de desafío y otro donde se resuelve el asunto con victoria del cristiano sobre el moro, que esta vez es Mudáfar, hermano del Rey Chico. A pesar de ello, quizás esta vez no cabe hablar de episodio fronterizo, o al menos no de los típicos, puesto que todo sucede recién tomada Granada. Retirados los Reyes Católicos a León, ordenan unas cañas, juego tan propio de las cortes moras del romancero, y allí se presenta Mudáfar solicitando de ellos licencia para batirse con tres de sus caballeros. Lo que más llama la atención es la familiaridad con que se contempla a un moro que, sin patria ya que defender, parece asimilado por la corte cristiana como un personaje exótico y pintoresco. A ello contribuye la consabida descripción indumentaria, apenas tres cuartetas, pero que para Lucas Rodríguez parece que pedían los de su nación. En fin, poco más de morisco tiene este romance, que termina cuando, pronunciado el reto, solo un joven don Manuel se levanta y queda concertado el duelo. Lo relata *Siendo llegada el aurora*, lo cierto es que sin mayor historia. Allí concurren los dos contendientes, y de los dos se nos da puntual retrato, solo que otra vez hay que la desproporción entre

³⁶ En la versión del *Thesoro* es Fátima.

uno y otro: los veinte primeros versos los ocupa el del moro, y apenas un par el del cristiano, de quien solo se nos dice que iba «más humilde que una dama. // Lleua yelmo en su cabeça / y vna cota plateada» (vv. 24-26).

Con tal afición se recrea Rodríguez en la figura del caballero moro que lo hace incluso en *Cercada está Santa Fe*, otra de tantas versiones que se hicieron sobre el célebre duelo de Garcilaso con Tarfe. Es, por tanto, romance fronterizo rehecho, por más que pasara a la *Flor de Huesca* y figure en el inventario de moriscos de García Valdecasas; y de morisco no tiene otra cosa que el retrato formulario del atuendo y armas del moro. Lo que llama la atención es que nuestro poeta se lo aplique, en lo que no deja de ser un ejercicio de exoneración por la vía estética, incluso a quien desde la tradición venía ofendiendo a la misma fe cristiana por haberse colgado en la cola del caballo un pergamino con el Ave María: bien se ve que, a sus ojos, solo por ser moro pedía el adorno.

Más próximo al género morisco queda el curiosísimo *De puro amor abrasado*, primero de los cuatro textos que componen la curiosa historia de Albenzaidos, cuyo retrato ocupa nada menos que los primeros 24 versos, en un inicio típicamente morisco. Es romance de salida donde el moro se dirige a entrevistarse con el maestro de Calatrava para pedirle seis hombres que le ayuden a rescatar a su amada Tarifa. Esta se halla presa del Rey Chico, que la desposó la noche anterior para casarla «con vn moro de gran fama» (v. 54); y resulta imposible no recordar al Gazul de *Sale la estrella de Venus*, a quien Zaida había dejado por otro moro acaudalado de nombre Albenzaide ¿Leyó Lope el romance de Rodríguez y lo tuvo en cuenta a la hora de componer el más célebre de los suyos? Es difícil que no lo conociera, aunque ni Gazul ni ningún otro de los moros sentimentales barrocos habrían solicitado jamás ayuda a un cristiano en materia de amores, y menos le habrían ofrecido, como sí hace este Albenzaidos, su conversión en pago³⁷. El romance lo continúa, consecutivo, *Tan quejoso está y sañado*, que pasó también a la *Flor de Huesca* y bien poco tiene de morisco aunque sea, paradójicamente, el único en el que

³⁷ Es solución conocida en la novela morisca, pero no en el romancero. En un romance conservado en el ms. 996 de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, la dama mora sí ofrece cambiar su fe, pero por celos de las cristianas que sirven a su amado, un jenízaro cautivo del Conde de Palma. Estas son las dos primeras cuartetas: «Christiana me vueluo, Çayde, / celosa y desesperada, / de verte yngrato y cautivo / de los cristianos de España. // No quiero en tu ley quererte, / sino seguir la contraria, / que yo sé que en tu prisión / damas christianas te agradan (vv. 1-8).

no aparecen cristianos: relata tan solo la reunión del Rey Chico con sus consejeros para decidir cómo vengan el rapto de Tarifa. Se determina finalmente, siguiendo el consejo del anciano Trapisando, solicitarla al rey Fernando a cambio de amistad y joyas, y a tal fin envían, ya en *Ya se parte un diestro moro*, un mensajero con la oferta. Declinada por el Católico, acuerdan moros y cristianos disputarse a la mora en batalla campal que tendrá lugar en el último romance de este ciclo, *Después que la clara aurora*. Por el bando moro acuden cuatro, de nombre inconfundible con los caballeros del género morisco: Moraycelo, Mandroco, Alayzín y Alayn; mientras que a Albenzaidos lo acompañan tres cristianos: Gonzalo Figueroa, Vasco Ponce, y don Enrique. Asimilado el moro a ellos como uno más, esta vez Rodríguez no se detiene en el detalle de sus armas, y las de los cuatro contrarios se han dado de manera colectiva, sin que se individualice a uno solo de ellos con algún lema o divisa particular. Por otra parte, nada dice de amor este romance, aun cuando uno y otro bando se disputen una dama, y ni siquiera se encomienda Albenzaidos a ella antes de entrar en batalla. Todo es, al fin, la narración encuentro de armas, resuelta con cierta viveza, pero ajena quizás a los gustos que se iban imponiendo entre el público, porque en las *Flores* no se encontrarán historias del tipo de esta.

Sin que pueda agruparse con ningún otro romance, en el libro de Rodríguez se incluye *Con los francos Bencerrajes*, que podría considerarse, pese a las fechas en que nos movemos, contribución tardía al ciclo antequerano. Se trata, en efecto, de un romance fronterizo visto desde el campo moro³⁸, y describe la reacción del Rey Chico cuando recibe la noticia de que Antequera ha caído en manos de los cristianos y, con ella, su amada, que allí estaba. Aunque el tema era bien conocido, esta vez el alcalaíno sí sabe darle un tono nuevo, y la tosquedad de sus romances narrativos se dulcifica aquí, en gran medida, porque lo exige un registro más intimista. Ahora no hay, ni se justificaría, descripción indumentaria, salvo la muy escueta del mensajero; pero sí un rey moro que, por razones de amor, «llora, lamenta y sospira, / y, al fin, della se desmaya» (vv. 41-42). Y ello en una Granada descrita como verdadero *locus amoenus* donde moros y moras enamorados se obsequian y bailan la zambra, ajenos a lo que sucede en la frontera. Por los ojos del rey se nos da una panorámica de la ciudad en la mañana fresca, con sus fuentes y frutales y el canto de los ruiseñores, esa Granada que será horizonte referencial preferido para los

³⁸ Porque, curiosamente, casi todos los romances del ciclo antequerano daban la noticia de la toma de la ciudad desde el campo moro, según recuerda Martínez Iñiesta (2003: 6).

moros sentimentales del barroco. Quizás ello no baste para considerarlo romance morisco³⁹, pero sí da testimonio de la fascinación que el universo nazarí ejercía sobre los poetas, y a la que tanto debe el género.

Por último, antes de pasar a los romances del *Abencerraje*, conviene hacer mención de *Entre los moros guerreros*, que no es romance puro, sino que viene en décimas, y se presenta como glosa del fronterizo *Caballeros granadinos*. Se trata de una versión breve de la conjura contra los Abencerrajes, explicada por los celos que suscitaban entre los rivales, y no presenta rasgos moriscos. Sin embargo, piezas como esta debieron de contribuir al encumbramiento poético de aquel linaje, al que pertenecía el doliente Abindarráez. Siendo que su novela es la primera morisca, se pensaría en buena lógica que también deben de ser moriscas sus versiones rimadas. No en vano López Estrada (2005: 33) generalizó que «los romances derivados del Abencerraje se encuentran dentro de la división de los moriscos», aunque es obvio que aplicaba un criterio demasiado ancho y no procede exigirle una precisión taxonómica que seguramente no pretendía. Es más, Abindarráez ni siquiera es de los moros más nombrados en el tiempo de las *Flores*, cuando les cupo mejor fortuna a Zaidés, Gazules y Muzas⁴⁰. Llama por ello la atención que los textos que incluye el *Romancero historiado* inspirados en su historia sean quizás los que quedan más próximos al género morisco, según se verá, y por ello vienen ahora al final. Cuatro se encuentran dispersos por la obra: *Al campo sale Narváez*, *Por una verde espesura* y *Cuando el rubicundo Febo*, que pasaron a la *Flor de Huesca*; más *Criose el Abindarráez*, que figura en el *Cancionero* manuscrito de Padilla de 1587 y, quien sabe si por ello, descartó Moncayo⁴¹.

³⁹ Como no lo es el gongorino *Ilustre ciudad famosa*, dedicado a la ciudad de Granada, que García Valdecasas (1987a: 176) sí da por morisco, quizás, sobre la base mínima de unas pocas alusiones a Cegriés, Gomeles y demás linajes moros célebres.

⁴⁰ Tiene su cierta lógica, porque la figura de Abindarráez estaba tan encasillada en una historia de todos conocida que ello inhabilitaba al personaje para nuevas aventuras. Además, los poetas que, como Lope, se sirvieron de sus moros para airear amores propios, difícilmente se habrían atrevido a tomar por alias nada menos que al protagonista del *Abencerraje*. De hecho, cuando el propio Lope pasó la novela a rima para su *Dorotea*, de 1632, el género morisco llevaba décadas extinto del romancero.

⁴¹ No es criterio decisivo de autoría, desde luego, pero sí indicio a tener en cuenta. Labrador Herraiz y DiFranco (2009: 78, nota 39), que han editado el texto de Padilla, le atribuyen en principio al linarense todos los que figuran en el cartapacio y no se le han dado a ningún otro autor, al menos mientras «no prosperen otras investigaciones»; de manera que tácitamente conceden que este es suyo.

Los dos primeros no dejan de ser variaciones en rima de la novela, solo que uno adopta la perspectiva del moro y el otro la de Rodrigo de Narváez, en lo que constituye un interesante ejercicio de interpretación independientemente del talento con que se haya resuelto. Así, *Al campo sale Narváez* rememora el argumento desde el punto de vista del cristiano, que sale, somete, perdona y restaura. No resulta sencillo decidir si nos encontramos ante una versión completa de la historia, como piensa Rey Hazas (2010: 89), o solo parcial, según prefieren López Estrada (2005: 76) y García Valdecasas (1987a: 23): la dificultad estriba en que, aunque se relata entera, viene a completarla la presentación del moro en *Por una verde espesura*, mucho más breve pero, quizás, más interesante por cuanto contempla la acción desde el campo moro. Lo que ahora se cuenta va desde la salida de Abindarráez hasta que lo somete Narváez, no sin que antes haya vencido aquel a los cinco escuderos del alcaide cristiano. El episodio de armas, sin embargo, se resuelve muy por encima, y solo a partir del verso 34 de los 76 que componen el romance. Hasta aquí, todo ha sido la descripción de la figura y adorno del moro sin escatimar detalle, sin duda porque, conforme al código morisco, «bien muestra en su gala el moro / que amor lo señorea» (vv. 43-44). Moreno Báez pensó que *Al campo sale Narváez* era ampliación del *Por una verde espesura*⁴², pero pudo suceder justo lo contrario, esto es, que Rodríguez primero versionara el hilo medular de la novela para, posteriormente, extraer de allí el breve pasaje de la presentación del moro y ofrecerlo independiente y amplificado. Fuera lo uno o lo otro, no se limita a rimar el *Abencerraje*, sino que trabaja su materia tanteando nuevas vías y registros, y el solo intento de hacerlo denota que intuye el potencial de la novelita.

Con todo, se trata de versiones muy al uso, todavía demasiado apegadas al texto original. *Cuando el rubicundo Febo*, en rigor, no lo es; o será, en todo caso, de esas que López Estrada llamó «versiones desviadas del *Abencerraje*» (2005: 85), porque no se corresponde ya con ningún pasaje concreto de la novelita, a la que

⁴² Conviene reproducir por extenso su argumento, por cuando ilustra la manera en que Rodríguez trabaja el *Abencerraje*: «El deseo de escribir romances que vivieran con independencia de la novelita le lleva [a Rodríguez] a tomar como tema el eje de la misma, que es la prisión del moro por Narváez, que podía interesar a los que no supieran otra cosa de ambos personajes, y a escribir dos romances, de ritmo muy vivo en la descripción del combate y que se distinguen por terminar el primero con la derrota de Abindarráez, mientras que en el segundo, que lo amplifica, el alcaide cristiano le permite ir a ver a Jarifa» (Moreno Báez, 1954: 320).

remite por los personajes⁴³. Y no solo, sino que Abindarráez no aparece ahora más que en boca de las damas, que son Jarifa y Fátima en disputa de celos y suspicacias por él. Así, el romance se introduce en el universo doméstico moro para ofrecerle al lector una escena íntima de discreto, y otros bien parecidos se encontrarán entre los moriscos puros. ¿Lo es este? Cuesta encontrar argumentos en contra fuera del de estilo, y justo es reconocer que si fuera de Lope o Liñán entraría en el canon. Si este no lo hace, es claro que queda muy a las puertas y, desde luego, anticipa su sentimentalidad. Como lo hace, sea o no de Padilla, *Criose el Abindarráez*, que está a medio camino entre las versiones rectas de la novelita y las desviadas, puesto que desarrolla, muy libremente, aquel pasaje de la autobiografía del moro en que él y Jarifa descubren que no son hermanos. Por lo demás, el texto viene escrito con aquella sobrecarga de imperfectos verbales tan propia del estilo cronístico, del que rara vez logra despegarse Rodríguez. Acaba, sin embargo, con una cuarteta en presente que valdría para cualquier romance morisco: «Y, estando los dos amantes / en su triste despedida, / llega a Auindarráez vn page / a pedille las albricias» (vv. 49-52). Este recurso de interrumpir la acción en su cénit con la irrupción de alguien que la deja en suspenso va a ser muy querido por los poetas barrocos, sobre todo en sus romances de moros, y da nueva muestra de que el alcalaíno, aun con sus limitaciones, trataba de aprovechar el ejercicio de rimar materiales previos para tantear nuevos cauces.

Si estas versiones del *Abencerraje* favorecieron la génesis del romancero morisco no podemos saberlo a ciencia cierta, y lo mismo cabe preguntarse para las de Timoneda o Padilla⁴⁴. Tanto ellos como Rodríguez contribuyeron, desde luego, a convertir la novela en materia poética, pero no es menos cierto que lo de pasar la prosa a rima era una tarea con la que los tres estaban bien familiarizados. Una de las principales aportaciones del alcalaíno es que parcela la trama, y así se va amoldando a la nueva manera de hacer romances, que los prefiere más breves. Al tiempo, para este ejercicio de parcelación privilegia los amores del moro sobre el asunto de armas, esto es, extrae de la novela su parte más morisca. Después de todo, el *Abencerraje* no deja de ser una historia de moros enmarcada

⁴³ Por haber romances que versionan la novela y otros que se apartan de su trama, Durán (1849: 131), propuso, sin dar otro argumento, la existencia de dos Abindarráez distintos, el tío y el sobrino.

⁴⁴ Alvar (1974: 134), contra la opinión más generalizada, pensaba que su influencia debió de ser mínima.

en un asunto típico de frontera, pero eleva a Abindarráez a «espejo de caballeros y enamorados», en feliz fórmula Carrasco Urgoiti (1956: 49), y muestra las posibilidades estéticas y sentimentales del tipo literario moro. Rodríguez las vislumbra, e incluso adivina que para explotarlas tiene que sumergirse en el universo del vencido, y por ello en sus versiones de la historia es donde más cerca se queda del romance morisco.

Conclusiones

Nadie confundiría, y menos los lectores del tiempo, un romance de moros de Lope con otro de Rodríguez, pero probablemente los mismos poetas no eran conscientes de estar cultivando géneros distintos⁴⁵. Aparte de que los rótulos de género casi siempre los acuña y describe el crítico moderno, lo que quiere decir que dependen, en última instancia, de una convención artificial. Por tanto, a los romances del alcalaíno se les podrá decir o no moriscos según se aplique un criterio más o menos laxo, y para cualquier solución hay base. Incluso se podría pensar que meterse a decidir qué afiliación les vale mejor no tiene otro sentido que esa «manía taxonómica» a la que recientemente se ha referido Carreira⁴⁶, por cuanto la historia del romance de moros traza un *continuum* donde fronterizo va evolucionando hacia lo morisco⁴⁷ sin que pueda resolverse en qué momento acaba lo uno y comienza lo otro. No fue del todo así, aunque el género fronterizo sí había ido experimentando una evolución interna desde sus orígenes noticiosos hacia nuevos intereses. En efecto, una vez acabada aquella última guerra de Granada que le dio su primer sentido como «gaceta y noticiario de hechos memorables», que decía Alvar (1990: 42), comenzó a privilegiar los episodios caballerescos de duelo entre pares sobre las gestas colectivas. Que el moro, ya individualizado, se fuera beneficiando del cambio era cuestión

⁴⁵ ¡Ah, mis señores poetas!, una de las más célebres censuras poéticas al romancero morisco, ataca a un tal Lagartu Hernández que podría ser, según Carrasco Urgoiti (1986: 128), Pedro de Padilla. Si así fuera, ¿habría que concluir que el linareño escribió romances moriscos? Seguramente el censor, puede que Laso, no criticaba un género, porque no lo tendría por tal, sino el abuso de una moda, la del romance de moros, sin que le importasen gran cosa las cuestiones de estilo.

⁴⁶ A propósito de Antonio Machado, pero vale también aquí. Véase Carreira (2022: 17).

⁴⁷ De ahí que a Carrasco Urgoiti (1956: 47) le pareciera imposible deslindarlos con precisión.

de tiempo, y pronto, por un sencillo fenómeno de contaminación, comenzaron a proyectarse en él virtudes de los caballeros del bando propio. Quien lleva esto a su máxima expresión es el anónimo autor del *Abencerraje*, que consagra al moro como guerrero valiente, hombre de palabra y amador leal. No podía compararse con su adornada figura la sobriedad de Rodrigo de Narváez, ni la de ningún otro cristiano del romancero; y traía consigo, además, el exotismo de una Granada pretérita, la del xv, que permanecía todavía idealizada en el imaginario cristiano. Lucas Rodríguez supo entenderlo, pero no atinó a explotar todo lo que ofrecía, aunque un poco se aproximó en alguna de sus versiones rimadas de la novelita. Sí supieron hacerlo los jóvenes poetas de la generación siguiente, y de la mano de ellos se produce la plena emancipación del tipo literario moro frente a sus rivales cristianos y frente a los asuntos de frontera. Para ello, claro, era necesario desprenderse del marco referencial de la novela y traer otros moros distintos de Abindarráez, sin historias previas que los condicionasen e ideados exclusivamente para la corte y el amor. Hasta aquí no llegó el alcaíno.

¿Qué hacer, entonces, con aquellos romances suyos que parecen aproximarse al romancero morisco? Decirles pre-moriscos o proto-moriscos no deja de ser otra manera de soslayar el problema, y tampoco procede proponer una nueva etiqueta que venga a complicar más las cosas. Vistos uno por uno, la que mejor les cuadra a casi todos sigue siendo la de fronterizos. Sí parece que vislumbra que el género es susceptible de renovarse a partir de un nuevo tratamiento del moro literario, pero apenas sabe desarrollarlo más allá del adorno. Por lo demás, los suyos siguen siendo todavía aquellos mismos moros de la tradición, abocados a la derrota ante un campeón cristiano; y, aunque unos cuantos vienen enamorados, el amor no es tema principal de sus romances. La poesía de Lucas Rodríguez ilustra, en el mejor de los casos, hasta dónde podía llegar el género fronterizo para irse adecuando a las nuevas exigencias y sensibilidad del público, pero no alcanza a desprenderse de sus moldes, temas y motivos. O quizás sí llegó a hacerlo y hay romances suyos diseminados anónimos por las *Flores*, eso no lo sabemos. De los que nos han llegado a su nombre, y de acuerdo con lo hasta aquí expuesto, a ninguno se le puede llamar con propiedad morisco.

Bibliografía

- ALVAR, Manuel (1974), *El Romancero: Tradicionalidad y pervivencia*, Barcelona, Planeta.
- ALVAR, Manuel (1990), *Granada y el Romancero*, Granada, Archivum.
- CARRASCO URGOITI, María Soledad (1956), *El moro de Granada en la literatura (Del siglo xv al xx)*, Madrid, Revista de Occidente.
- CARRASCO URGOITI, María Soledad (1986), «Vituperio y parodia del romancero morisco en el romancero nuevo», en C. Lison Tolosana y D. Ozanam (eds.), *Culturas populares: diferencias, divergencias, conflictos: Actas del Coloquio celebrado en la Casa de Velázquez, los días 30 y 1-2 de diciembre de 1983*, Madrid, Casa de Velázquez - Universidad Complutense, 115-138.
- CARRASCO URGOITI, María Soledad (2001), «El romancero morisco de Pedro de Padilla en su *Thesoro de varia poesía* (1580)», en I. Lerner, R. Nival y A. Alonso (eds.) *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas : New York, 16-21 de Julio de 2001*, tomo 2, 89-99.
- CARRASCO URGOITI, María Soledad (2005), *Estudios sobre la novela breve de tema morisco*, Barcelona, Edicions Bellaterra.
- CARREIRA, Antonio (1998), *Gongoremas*, Barcelona, Ediciones Península.
- CARREIRA, Antonio (2018a), *Romancero General, en que se contienen todos los Romances que andan impresos. Aora nvevamente añadido, y enmendado. Año 1604*, México, Frente de Afirmación Hispanista.
- CARREIRA, Antonio (2018b), «Lope de Vega, *Romances de juventud*. Ed. de Antonio Sánchez Jiménez. Cátedra, Madrid, 2015», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 66, n.º 1, 239-250.
- CARREIRA, Antonio (2022), *Estudios de literatura contemporánea*, Sevilla, Renacimiento.
- CARREÑO RODRÍGUEZ, Antonio (1979), *El Romancero Lírico de Lope de Vega*, Madrid, Gredos.
- DI STEFANO, Giuseppe (ed.) (1973), *El Romancero*, Madrid, Narcea.
- DI STEFANO, Giuseppe (1974), «Introducción», en M.ª. C. García de Enterría, *Pliegos poéticos de la Biblioteca Universitaria de Pisa*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 13-29.
- DURÁN, Agustín (1849), *Romancero general o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII. Recogidos, ordenados, clasificados y anotados por don Agustín Durán*, tomo 2, Madrid, Rivadeneyra.
- EUGERCIOS ARRIERO, José Luis (2018), «Sobre el romancero morisco en la *Flor de Huesca* (1589): porcentajes y anotaciones», *Hipógrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, vol. 6, n.º 2, 621-637.

- EUGERCIOS ARRIERO, José Luis (2020), «El romancero morisco de Gabriel Lobo Lasso (a propósito de un trabajo de Aurelio González)», *Janus: estudios sobre el Siglo de Oro*, n.º 9, 379-401.
- FERNÁNDEZ MONTESINOS, José (2004), «El Romancero Nuevo», en F. López Estrada (ed.), *Historia y Crítica de la Literatura Española*, vol. 2, Barcelona, Crítica.
- FRENK ALATORRE, Margit (1972), *Cancionero de Romances Viejos*, México, Dirección General de Publicaciones.
- GARCÍA VALDECASAS, Amelia (1986), «Formas alegóricas y simbólicas en el romancero morisco», *Boletín de la Real Academia Española*, tomo 66, n.º 237, 21-62.
- GARCÍA VALDECASAS, Amelia (1987a), *El género morisco en las Fuentes del «Romancero General»*, Valencia, UNED Alzira - Diputación de Valencia - Interciencias 4.
- GARCÍA VALDECASAS, Amelia (1987b), «La retórica del romancero morisco», *Revista de Literatura*, tomo 49, n.º 97, 23-71.
- GARCÍA VALDECASAS, Amelia y Rafael BELTRÁN LLAVADOR (1989), «La maurofilia como ideal cabaleresco en la literatura cronística del XIV y XV», *Epos*, n.º 5, 115-140.
- GONZÁLEZ, Aurelio (2013), «Temas y recursos de los romances de Gabriel Lobo Lasso de la Vega», *Edad de Oro*, vol. 32, 177-197.
- GOYRI DE MENÉNDEZ PIDAL, María (1953), «Los romances de Gazul», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 7, n.ºs 3-4, 403-416.
- HIGASHI, Alejandro (2016), «El romancero artificioso y erudito en la formación del ciclo sobre el Cerco de Zamora», *Studia Zamorensia*, vol. 15, 103-115.
- HIGASHI, Alejandro (2017), «La amplificación en el romancero erudito y artístico» en J. Ll. Martos (ed.), *Variación y testimonio único. La reescritura de la poesía*, Alicante, Publicacions de la Universitat d'Alacant.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (2005), *El Abencerraje (Novela Y Romancero)*, Madrid, Cátedra.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1984), «El Problema historio-gráfico de los moriscos», *Bulletin Hispanique*, tomo 86, 61-135.
- MARTÍNEZ INIESTA, Bautista (2003), «Los romances fronterizos: crónica poética de la reconquista granadina y antología de romances fronterizos», *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, n.º 7, 8-52.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1953), *Romancero Hispánico (Hispano-Portugués, Americano y Sefardí). Teoría e Historia*, Madrid, Espasa-Calpe.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1963), *Poesía árabe y poesía europea*, Madrid, Austral.

- MORENO BÁEZ, Enrique (1954), «El tema del *Abencerraje* en la literatura española», *Archivum: Revista de La Facultad de Filología*, n.º 4, 310-329.
- PADILLA, Pedro de (2008), *Thesoro de varias poesías*, José J. Labrador y Ralph DiFranco (eds.), México, Frente de Afirmación Hispanista.
- PADILLA, Pedro de (2009), *Cancionero de Pedro de Padilla con algunas obras de sus amigos. Manuscrito 1587 de la BRP*, José J. Labrador y Ralph DiFranco (ed.), Pontevedra, Colección Cancioneros Castellanos.
- REY HAZAS, Antonio (2005), *Jarifas y Abencerrajes: Antología de la literatura morisca*, Madrid, Mare Nostrum.
- REY HAZAS, Antonio (2010), «Introducción al *Romancero* de Padilla», en Pedro de Padilla, *Romancero*, José J. Labrador Herráiz y Ralph DiFranco (eds.), México, Frente de Afirmación Hispanista, 15-95.
- REY HAZAS, Antonio (2013), «Sobre los romances moriscos de Padilla y *El Abencerraje*: ¿Era Padilla morisco?», *Edad de Oro*, vol. 32, 327-350.
- RODRÍGUEZ, Lucas (1967), *Romancero historiado, compuesto y recopilado por Lucas Rodríguez (Alcalá, 1582)*, Antonio Rodríguez-Moñino (ed.), Madrid, Castalia.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Raquel (2023), «Retórica Cultural y sátira barroca: el Romancero nuevo de temática morisca. Una aproximación teórica», *Castilla: Estudios de Literatura*, n.º 14, 379-408.
- SOONS, Alan (1991), «The Romances of the *Cancionero de Wolfenbüttel*», *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 68, n.º 2, 305-309.
- VALLADARES REGUERO, Aurelio (2010), *Pedro de Padilla. Una singular aportación giennense a la poesía española del siglo XVI*, Jaén, Universidad de Jaén.
- VALLADARES REGUERO, Aurelio (2011), «La revalorización crítica del poeta linarense Pedro de Padilla», *Siete Esquinas*, n.º 2, 67-84.
- VEGA, Lope de (2011), *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. E. Rodríguez Cuadros, Madrid, Castalia.
- WOLF, Fernando José y Conrado HOFMANN (1856), *Primavera y flor de romances ó colección de los más viejos y más populares romances castellanos*, Berlín, A. Asher y Comp.

Nuevos hallazgos de fuentes del *Romancero General* en bibliotecas italianas

Aviva Garribba

LUMSA (Roma)

a.garribba@lumsa.it

En la serie editorial de doce volúmenes denominada *Fuentes del Romancero General (Madrid 1600)*, Antonio Rodríguez-Moñino (1957), como es sabido, publicó en facsímil las colectáneas poéticas cuyos textos formaron las nueve *Partes* de esa gran colectánea impresa en Madrid en 1600 que las mencionaba en su título: *Romancero general, en que se contienen todos los Romances que andan impressos en las nueve partes de Romanceros*¹. Los tomitos que se reproducían en esta serie, publicados entre 1589 y 1600 con títulos distintos (aunque casi todos conteniendo

¹ Este trabajo se inscribe en el proyecto *El Romancero Nuevo: corpus, edición y estudio (primera etapa 1580-1603)* (PID2020-117488GB-I00), dirigido por Mariano de la Campa Gutiérrez (Universidad Autónoma de Madrid), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España (del 1-IX-2021 al 31-VIII-2025). Quedo muy agradecida a Massimo Marini, José Luis Eugercios y Mariano de la Campa por sus valiosas sugerencias.

la palabra *Flor*), representan un testimonio de gran importancia para la historia del Romancero Nuevo².

En el volumen II de las *Fuentes*, dedicado al facsímil de la *Flor de varios romances nuevos. Primera y segunda parte, recopiladas por Pedro de Moncayo* (Barcelona, 1591), Rodríguez-Moñino destacó que esta *Flor* en dos partes con toda seguridad había sido precedida por otras que «no llegaron a nuestro tiempo o permanecen ocultas en bibliotecas inexploradas» (Rodríguez-Moñino, 1957: II, *Nota editorial*). Años más tarde, el mismo estudioso volvería sobre este tema en su *Manual Bibliográfico de Romanceros y Cancioneros*, que se publicó póstumo entre 1973 y 1978 al cuidado de Arthur L.-F. Askins, haciendo suposiciones más específicas acerca de un volumen perdido sobre las que volveré más adelante (Rodríguez-Moñino y Askins, 1973-1978: II, núm. 209).

En 1969, el filólogo italiano Mario Damonte descubrió e identificó en la Biblioteca Universitaria de Génova una de dichas ediciones que permanecían ocultas, aunque no era una de las anteriores a la de Barcelona 1591. Se trataba de la *Flor de varios y nvevos romances* impresa en Lisboa en 1592 por Manuel de Lyra, con tres Partes, y la noticia de su descubrimiento apareció en un artículo de *Cultura Neolatina* (Damonte, 1969). El propio Rodríguez-Moñino animó a Damonte a añadir a la serie *Fuentes* –como volumen XIII– la edición facsimilar de este tomito, que saldría en 1971 (Damonte, 1971).

Otros hallazgos de ediciones desconocidas de las *Flores* cuyos textos confluyeron en las Partes del *Romancero General* han tenido lugar mucho más recientemente:

² En esta serie Rodríguez-Moñino reunió no solo los tomitos portadores de las nueve partes del *Romancero General*, sino también algunos otros que llamó «extravagantes», por quedar sus textos fuera de la colectánea de 1600 (Rodríguez-Moñino, 1957: I, *Nota editorial*). Los títulos de los volúmenes de la serie son los siguientes: I. *Flor de varios romances nuevos y canciones* (Huesca, 1989); II. *Flor de varios romances nuevos. Primera y segunda parte* (Barcelona, 1591); III. *Flor de varios romances nuevos. Tercera parte* (Madrid, 1593 y Valencia, 1593); IV. *Cuarta y quinta parte de Flor de Romances* (Burgos, 1592); V. *Ramillete de flores. Cuarta parte de Flor de romances* (Lisboa, 1593); VI. *Ramillete de flores. Quinta parte de Flor de Romances* (Lisboa, 1593); VII. *Ramillete de flores. Sexta parte de Flor de romances* (Lisboa, 1593); VIII. *Sexta parte de Flor de Romances nuevos* (Lisboa, 1594); IX. *Séptima parte de Flor de Varios Romances nuevos* (Madrid, 1595); X. *Flores del Parnaso. Octava parte* (Toledo, 1596); XI. *Flor de varios romances. Novena parte* (Madrid, 1597); XII. *Suplemento*. Sobre el papel de esta serie para la historia del Romancero Nuevo cf. Campa (2023).

en 2010, Alfredo Baras Escolá buceando en el Catálogo de la Biblioteca Nacional de España, encontró una *Primera, segunda y tercera parte* asimismo impresa en Lisboa por el mismo editor Manuel de Lyra en 1591, un tomito cuya adquisición por parte de la Biblioteca en 1986 había pasado desapercibida y que resultó ser la *Flor* más antigua conocida hasta entonces formada por tres Partes (Baras Escolá, 2010).

Aún más recientemente, en un amplio artículo que sistematiza los conocimientos actuales acerca de la transmisión del Romancero Nuevo a finales del XVI, Mariano de la Campa ha señalado que en la Biblioteca Alessandrina de Roma se guarda un ejemplar de la *Flor* de Barcelona de 1591 que representa una emisión hasta ahora ignorada, pues las dos de las que se tenía conocimiento³ están costeadas por Arnau Garrich y Onofre Gori, mientras que esta se declara impresa a costa de Bernat Cusana (Campa Gutiérrez, 2023: 8). Finalmente, al margen de estos hallazgos, también cabe mencionar otro descubrimiento bibliográfico reciente relacionado con el Romancero, el de la edición de Medina del Campo 1562 de los *Romances* de Sepúlveda que se consideraba perdida, cuya presencia una vez más en la Biblioteca Alessandrina señaló Paola Laskaris (2019: 111).

Dichos hallazgos de *Flores* desconocidas, y en particular los que se dieron en Italia, me estimularon a acudir a los fondos de las Bibliotecas italianas para averiguar si guardaban más ediciones o ejemplares de colectáneas hasta ahora ignorados que puedan contribuir a arrojar luz sobre el panorama y la historia del Romancero Nuevo impreso a finales del s. XVI. También me impulsó a esta búsqueda el hecho de que en los últimos años en Italia hemos asistido a una notable ampliación de los catálogos electrónicos de las bibliotecas, que han empezado a incluir los fondos antiguos, y asimismo se ha producido un avance notable de los proyectos de digitalización de los fondos más valiosos y raros con el objetivo de hacerlos públicos en la red.

³ Una se conserva en la Biblioteca de la Real Academia Española y la otra en la de la Hispanic Society (cf. Rodríguez-Moñino y Askins, 1973-78: núms. 210-211). Como señala Mariano de la Campa, el volumen de la Alessandrina ha sido digitalizado y se encuentra disponible en Google Books: https://books.google.com/books?id=RzTgjOF_760C&printsec=frontcover&dq=flor+de+varios+romances&hl=it&newbks=1&newbks_redir=1&sa=X&ved=2ahUKewjAlpnT5sWCaxWIRvEDHTvZDHcQ6AF6BAgJEAI.

Efectivamente, una pesquisa detallada en el Sistema Bibliotecario Nazionale, el portal en línea que permite consultar en paralelo la mayoría de los catálogos electrónicos de las Bibliotecas italianas⁴, dio por resultado el hallazgo afortunado de dos *Flores*, siendo la primera una edición totalmente desconocida y la segunda una que se consideraba perdida. La aparición de estos dos tomitos, como veremos, además de contribuir a mejorar nuestro conocimiento del Romancero Nuevo incluso aportando nuevos textos, modifica el panorama editorial de las Fuentes del *Romancero General* conocido hasta ahora llenando algunos huecos en nuestro conocimiento de la serie. Además de estos dos hallazgos, cabe señalar que la pesquisa me ha permitido localizar asimismo otras colectáneas de Romances Nuevos que son rarezas bibliográficas hasta ahora no tomadas en consideración por los estudiosos y cuyo análisis dejo para otra ocasión⁵.

Los dos tomitos de Fuentes del *Romancero General* que encontré se hallan en sendas Bibliotecas Universitarias italianas, la de Turín y la de Bolonia. La *Flor* de la Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino⁶, es una edición cuya existencia se desconocía totalmente, publicada en Tarragona en 1591 en la imprenta de Felipe Roberto,

⁴ Sistema Bibliotecario Nazionale, <https://opac.sbn.it>.

⁵ En la Biblioteca Statale de Lucca se encuentra otro ejemplar de la *Flor* impresa en Lisboa de 1591 cuyo único ejemplar conocido hasta ahora es el conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid e identificado recientemente por Baras Escolá (2010); en la Biblioteca Aurelio Saffi e Fondo Piancastelli de Forlì se halla un ejemplar del *Coro Febeo de romances historiales* de Juan de la Cueva (Sevilla, 1587) que no aparece en el recuento de las ediciones de esta obra hecho por Ángela M. Bello Urrets-Zavalía en su tesis reciente (2022). Finalmente, en varias bibliotecas italianas se hallan ejemplares de algunas ediciones raras de la *Silva «compendiada»*, como, en primer lugar, la de 1578 (Barcelona, Jaime Cendrat) cuyo ejemplar (falto de portada) se custodia en la Biblioteca Alessandrina de Roma y de la que solo se conoce otro ejemplar conservado en la Hispanic Society y, en segundo lugar, la de Zaragoza 1617 (Juan de Larumbe), que está en la Biblioteca Nacional de Nápoles y de la que solo consta otro ejemplar en la Biblioteca Nacional de Austria (Rodríguez-Moñino 1973-78: I, núms. 100 y 108).

⁶ Su signatura es: F.XII.165. La Biblioteca Nazionale Universitaria de Turín (<https://bnuto.cultura.gov.it/>) se fundó alrededor de 1723, con el nombre de Regia Biblioteca dell'Università di Torino, cuando el rey Vittorio Amedeo II de Saboya mandó reunir en la sede de la Universidad tres colecciones de libros: los del Ayuntamiento, los de la Universidad y los de la colección de los Saboya. Aquí se conserva asimismo el Cancionero Musical de Turín, también de finales del xvi. El patrimonio de la biblioteca a lo largo del s. xix se fue ampliando notablemente a través de la incorporación en la época napoleónica de las bibliotecas eclesiásticas y de numerosas donaciones de fondos particulares. En 1876 se convirtió en la única Biblioteca Universitaria de Italia que tiene el título de Nacional.

a costa del librero Lázaro Salom⁷. En cambio, la *Flor* conservada en la Biblioteca Universitaria di Bologna⁸ es una edición publicada en Zaragoza en 1592 por Miguel Jimeno Sánchez, cuya existencia se conocía solo gracias a la descripción somera que hizo del volumen Juan Manuel Sánchez en su *Bibliografía Aragonesa* (1913-1914: 432-434), basándose en un ejemplar que él mismo poseía y del que luego se perdió el rastro⁹. De hecho, Rodríguez-Moñino en su *Manual Bibliográfico de Romanceros y Cancioneros* (Rodríguez-Moñino y Askins, 1973-1978: núm. 214) solo pudo incluir los datos que ofrecía Sánchez, esto es, una breve descripción (sin los incipits de los poemas y no totalmente correcta) y el facsímil de la portada.

Los títulos de los dos tomitos coinciden en su parte inicial: *Flor de varios romances nuevos. Primera y Segunda Parte*, pero se distinguen en lo que sigue. El de Tarragona 1591 reza: *Agora nueuamente recopilados y puestos por orden, y añadidos muchos Romances que se han cantado despues de la primera impression, y corregidos por el Bachiller Pedro de Moncayo, natural de Borja*, mientras que en el de Zaragoza 1592 se lee: *Agora nueuamente recopilados y puestos por orden, y añadidos muchos Romances que se han cantado antes desta impression, y corregidos por el Bachiller Pedro de Moncayo natural de Borja*.

⁷ Paradójicamente, las huellas de esta *Flor* desconocida resultan visibles en la red para quien las busque: de hecho, está digitalizada en Google Books y además consta la indicación de su presencia en la biblioteca Universitaria de Turín en la base de datos The Universal Short List Catalogue (www.ustc.ac.uk) en la que confluyeron los datos del proyecto Iberian Books (Wilkinson 2010-2016). Según esta base de datos existe también otro ejemplar en la Biblioteca estatal de Rusia en Moscú y en efecto su ficha se encuentra en el catálogo electrónico (<https://www.rsl.ru/en/catalogues>); sin embargo parecería ser una emisión distinta pues, según la descripción del catálogo, es «a costa de Diego Martínez».

⁸ Su signatura es V.BB.VIII.33. La Biblioteca Universitaria de Bolonia (<https://bub.unibo.it/>) nació a comienzos del siglo XVIII como biblioteca de la Academia de las Ciencias y a lo largo de su historia fue reuniendo numerosas colecciones de varias procedencias. En 1755 el papa Benedetto XIV donó 25.000 libros y el año siguiente el acceso a la biblioteca fue abierto al público. Hasta 1869 se llamó Pontificia Biblioteca de Bologna y se convirtió en Biblioteca Universitaria en 1885.

⁹ La base de datos Universal Short Title Catalogue (www.ustc.ac.uk) señala que un ejemplar se encuentra en una biblioteca particular, sin más indicaciones.

Reproduzco a continuación las dos portadas (Fig. 1):



FIG. 1.

Bib. Nazionale Universitaria di Torino (F.XII.165)

BIB. Univ. di Bologna (V.BB.VIII.33)

Ambos tomitos son en doceavo¹⁰. La *Flor* conservada en Turín tiene 130 folios más dos sin numerar de la tabla. Se imprimió en Tarragona en la imprenta de Felipe Roberto, quien ejerció su oficio en esta ciudad desde 1588 –tras la marcha a Valencia de Felipe Mey, del que había sido ayudante– hasta 1614 (Delgado Casado, 1996: II, 589; Alcina, 2004: 39-40). La imprenta de Roberto, así como anteriormente la de Mey, estuvo vinculada con el arzobispado de esta ciudad, por lo que de su taller salieron sobre todo obras de carácter religioso, aunque no exclusivamente (Arco y Molinero, 1916: 145-160; Salvat y Bové, 1977: 64-70)¹¹. Quien costea esta *Flor* de Tarragona es el «ilustrado librero» Lázaro Salom (Arco y Molinero, 1916: 253), natural de Lleida, que colaboró con Felipe Roberto también en otras ediciones y cuya marca campea en la portada del volumen. En cambio,

¹⁰ El de Turín mide 140x70x15 mm. y el de Bolonia 140x80x20 mm.

¹¹ Felipe Roberto publicó la *General historia del esforçat cavaller Partinobles* en 1588 (también costeadada por Lázaro Salom), la *Celestina* en 1595, el *Guzmán de Alfarache* en 1603. También resulta ser el impresor del *Quijote* de Avellaneda en 1615, aunque Vindel sostuvo, y otros después de él, que se trata de un pie de imprenta falso y que en realidad el *Quijote* de Avellaneda se imprimió en Barcelona por Sebastián de Comellas (Arco y Molinero, 1916: 153-154; Vindel, 1937; Blasco, 2006: 120-124 y opinión contraria de Gómez Canseco, 2016).

la marca del impresor Felipe Roberto (Vindel, 1942: num. 354) aparece en el f. 2^o, al final del Prólogo «Al lector». En la portada del tomito conservado en Turín se leen las siguientes palabras manuscritas en los dos lados de la marca: «ex libris B. Marię de Testona», seguidas por una sigla (AV), indicando que el volumen procede de la biblioteca del monasterio de S. Maria di Testona, situado en Piamonte, cerca de Moncalieri¹².

La *Flor* de Bolonia, en cambio, tiene 165 folios, seguidos por una tabla sin numerar de tres folios. La publicó Miguel Jimeno Sánchez, de quien solo se sabe que desarrolló su actividad en Zaragoza entre 1592 y 1597 y estuvo casado con la viuda de otro impresor (Delgado Casado, 1996: I, 346; Pedraza-Gracia, 2016: 644-645). En la portada del volumen aparece el sello de la Biblioteca Pontificia di Bologna, que es como se llamó la Biblioteca Universitaria antes de 1871, cuando pasó a pertenecer al estado italiano recién nacido.

Por lo que se refiere al contenido de los tomitos, hay que destacar ante todo una diferencia relevante entre las dos *Flores*, en su organización interna y en el número de textos. En la *Flor* de Tarragona solo constan las dos Partes efectivamente anunciadas en el título («Primera y segunda parte»), cada una formada por 52 textos, la segunda de las cuales se anuncia con una portada interior propia, en la que se repite el nombre del copilador y el pie de imprenta y que va adornada por

¹² Este monasterio fue confiado desde 1617 hasta 1801 a la congregación reformada del Císter llamada «dei Foglianti», que estuvo especialmente vinculada con el proyecto político, religioso y cultural del duque Carlo Emanuele I de Saboya (1562-1630), cuya primera mujer fue la infanta Catalina Micaela (1567-1597), hija de Felipe II. Cierta cantidad de los libros de este monasterio (veinte o más) fueron a parar en la Biblioteca Nazionale Universitaria en 1802 durante la época napoleónica, cuando se suprimieron las órdenes religiosas y se repartieron sus libros entre la Biblioteca Nacional y otra biblioteca de Turín tras un proceso de selección atestiguado por esa sigla AV manuscrita en la portada (De Pasquale, 2006: 47). No se sabe por qué en el convento se guardaba este libro de tema profano, pero sabemos que los frailes custodiaban otro libro profano en español (de tema médico) que les había donado el fundador del Monasterio. Cfr. Marchetti (2011 y 2015: 65). La corte del duque Carlo Emanuele I, él mismo poeta aficionado (incluso en español) y Catalina Micaela se caracterizó por su vivacidad cultural, por la organización de fiestas y espectáculos y por su especial apego a la cultura española, muy difundida en el Piamonte de los siglos XVI y XVII. Cfr. Formica (1976); Labrador y Di Franco (2008), Bertini y Acutis (1970: 55-123).

un grabado que representa a un caballero con espada y bonete con pluma¹³ (véase Fig. 2).



FIG.2.

Flor Tarragona (1591) [I parte: 52 textos, II parte: 52 textos]

En cambio, en el volumen impreso en Zaragoza, tras las dos primeras partes, casi iguales a las de Tarragona (una con 47 romances y la otra con 52) sigue una Tercera Parte. Esta última está formada por 21 romances, y aunque no va mencionada en el título del volumen, está claramente separada de las otras dos y es anunciada (en el f. 138, tras el último folio de la segunda parte) por una portada interior formada por una larga rúbrica y dos *figuritas factótum*. En dicha rúbrica se lee: *Tercera parte de este Romancero. Ahora nuevamente*

¹³ Cabe notar que la figurita factótum de la portada interior de la Segunda Parte de esta *Flor* es la misma utilizada en la portada del *Partinobles* de 1588, una de las primeras obras impresas por Felipe Roberto en 1588 y asimismo costeada por Lázaro Salom (Arco y Molinero, 1916: 458).

añadida en esta impresión, y puestos muchos y muy graciosos Romances, los quales hasta hoy no han salido a luz. Recopilados por el dicho Pedro de Moncayo natural de Borja (Fig. 3). En este caso también las portadas interiores de la Segunda y Tercera parte están decoradas con dos o tres tacos y en la de la segunda parte también va el pie de imprenta, como en las ediciones anteriores de Barcelona y de Tarragona.



FIG.3.

Flor Tarragona (1592) [I parte: 57 textos, II parte: 52 textos, III parte: 21 textos]

El único texto preliminar que ambos tomitos traen es el prólogo «Al lector», que consta en todas las *Flores* publicadas entre 1591 y 1592, en el que Pedro de Moncayo justificaba su nuevo proyecto editorial emprendido tras la *Flor* de 1589.

Para poder aclarar cómo el hallazgo de estos dos tomitos incide en el cuadro de las Fuentes del *Romancero General* que trazó la magna labor de Rodríguez-Moñino y que los ejemplares descubiertos en años más recientes contribuyeron a completar, antes de seguir con el análisis de los dos volúmenes será oportuno describir el panorama editorial de las *Flores* publicadas entre 1589 y 1593. En la tabla a continuación van las ediciones de las *Flores* que conocíamos hasta

ahora¹⁴; tras comentarla, pasaré a colocar en ella los dos nuevos hallazgos. Para cada tomito se indica lugar y año de edición, título y, para cada Parte, el nombre del copilador y el número de textos que contiene.

	Lugar	Año	Título	I parte	II parte	III parte
1	Huesca	1589	Flor de varios romances nuevos y canciones. Agora nuevamente recopilados de diversos autores, por [...]	Moncayo 112 textos	[-]	[-]
2	Barcelona	1591	Flor de varios romances nuevos. Primera y segunda parte del bachiller [...] Agora nuevamente en esta postrera impresion añadidos otros muchos Romances y Letras que se han cantado después de las otras impresiones y hasta aquí sacados a luz	Moncayo 52 textos	Moncayo 52 textos + adición 21 textos	[-]
3	[falta] «Flor fragmentaria»	[falta]	[falta]	Moncayo 52 textos	Moncayo 52 textos + adición 7 textos	[-]
4	Lisboa	1591	Flor de varios romances nuevos. Primera, segunda y tercera parte: agora nueuamente recopilados y puestos por orden y añedidos [sic] muchos Romances que se han cantado después de la primera impresion y corregidos por [...] Demas de la primera y segunda parte que andaua impressa, se añadio agora la tercera en esta vltima impresion collegida por [...]	Moncayo 52 textos	Moncayo 51 textos	Flores 75 textos
5	Lisboa	1592	Flor de varios y nuevos romances. Primera y segunda parte. Agora nuevamente recopilados y puestos en orden por [...] Añadiose ahora la tercera parte en esta ultima impresión collegida por [...]	Moncayo 52 textos	Moncayo 51 textos	Flores 73 textos

¹⁴ No incluyo la *Flor de varios romances* impresa en Perpignan en 1591, que solo menciona Nicolás Antonio y de la cual no hay rastro (Rodríguez-Moñino y Askins, 1973-78: núm. 208).

	Lugar	Año	Título	I parte	II parte	III parte
[-]	[Zaragoza]	[1592]	[-]	[Moncayo] [47 textos]	[Moncayo] [49 textos]	[Moncayo] [20 textos]
6	Valencia	1593	Flor de varios y nuevos romances. Primera y segunda parte. Agora nuevamente recopilados y puestos por orden por [...] Añadióse a ora nuevamente la tercera parte por [...]	Villalta 52 textos	Villalta 50 textos	Mey 72 textos
7	Madrid	1593	Flor de varios romances nuevos. Primera, segunda y tercera parte [...] Agora nuevamente recopilados y puestos por orden y añadidos muchos romances que se han cantado después de la primera impression. Y corregidos por [...]	Moncayo 52 textos	Moncayo 52 textos	Moncayo 107 textos

Como se sabe, Pedro de Moncayo, tras la publicación en 1589 en Huesca de su colección conocida hoy como *Flor primera* (núm. 1 de la tabla), en la cual se mezclaban romances nuevos con otros eruditos y con canciones, decidió rehacerla parcialmente ajustándola a los nuevos gustos del público que se inclinaban decididamente hacia el Romancero nuevo (Montesinos, 1952; Rodríguez-Moñino, 1957: II; Campa, 2023: 3-6). Así, llevó a la imprenta una nueva *Flor* con dos Partes, *Primera y segunda*, en la que se volvían a incluir algunos de los romances nuevos de la edición de Huesca y se añadían otros. En su prólogo *Al lector* Moncayo pedía disculpas por «el descuido que tuve en la primera impresión»¹⁵. El ejemplar más antiguo de esta *Flor primera y segunda* conocido hasta ahora era la edición de Barcelona de 1591 (núm. 2 de la tabla), impresa por Jaime Cendrath, de la que se conocen tres emisiones, cada una costeada por una persona distinta, como ya he adelantado. Su título reza: *Flor de varios romances nuevos. Primera y segunda parte, del Bachiller Pedro de Moncayo, natural de Borja. Agora nuevamente en esta postrera*

¹⁵ «Algunos culparon el descuido que tuue en la primera impression, y para disculpa dél he recogido en ésta los mejores Romances que en estos años se han cantado» (Rodríguez-Moñino, 1957: II). Montesinos (1952) definió la *Flor* de Huesca una «obra malograda» que Moncayo quiso emendar posteriormente, sin embargo, Campa (2023: 3-6) destaca que los Romances Nuevos de la *Flor* de Huesca que se volvieron a publicar en una o más ediciones de la *Flor* primera fueron 48 de 65, más uno que se volvió a publicar directamente en el *Romancero General* de 1600.

impresión añadidos otros muchos Romances y letras que se han cantado después de las otras impressiones y hasta aquí sacados a luz (Rodríguez-Moñino, 1957: II; Rodríguez-Moñino y Askins 1973-78: núm. 207). Los romances añadidos («que se han cantado después de las otras impresiones») a los que se refiere el título son los 21 que se encuentran colocados al final de la segunda parte (f. 130^r), siguiendo un epígrafe colocado en lo alto del folio 130^v que reza: *Síguense los romances y letras añadidas en esta postrera impresión*.

Otra edición de la *Primera y Segunda Parte*, asimismo con una adición al final de la Segunda se encuentra en la Biblioteca Nacional de España (núm. 3 de la tabla): se trata de un volumen conocido como la *Flor fragmentaria*, porque le faltan la portada y el primer folio, por lo tanto no tenemos datos acerca de su publicación. Contiene los mismos textos de la Primera y Segunda parte de Barcelona, pero al final de la Segunda trae un añadido distinto, formado solamente por siete poemas anunciados por el epígrafe *Romances compuestos por Rodrigo de Torres y Lizana* (Rodríguez-Moñino, 1957: XII; Rodríguez-Moñino y Askins, 1973-78: II, núm. 212).

Rodríguez-Moñino, basándose en los rasgos de las dos ediciones que acabo de mencionar, avanzó la hipótesis de que debió de existir una edición publicada en 1590 o 1591 en la que constaran únicamente la *Primera y Segunda parte*, de la cual se derivasen tanto la de Barcelona 1591 como la *Fragmentaria* de la Biblioteca Nacional, pues ambas añadían poemas al final de la Segunda, algo que además parecía implícito en el título de Barcelona que aludía a «las otras impresiones» anteriores¹⁶. En su opinión, estos progresivos añadidos «dieron lugar a la Tercera Parte» (Rodríguez-Moñino, 1957: III, *Nota editorial*).

Volviendo a nuestra tabla (n. 4), a finales del mismo año 1591, se imprimió en Lisboa una *Flor* que por primera vez añadía una *Tercera parte* propiamente dicha, al parecer una innovación de Pedro Flores, un librero español afincado en Portugal, quien sería después responsable también de otras ediciones siguientes de las *Flores*.

¹⁶ «Flor de varios romances, recopilada por Pedro de Moncayo. ¿circa 1590-91? Primera y segunda parte. Sospecho la existencia de una edición con estas características de la cual se derivasen: la incompleta que existe en la Biblioteca Nacional, que añade los romances de Rodrigo de Torres Lizana y la de Barcelona 1591 que aumenta bastante romances más, ya que el texto de una y otra, en lo relativo a las partes Primera-Segunda es igual» (Rodríguez-Moñino y Askins, 1973-78: núm. 209).

En la portada de esta edición de 1591 se lee: *Flor de varios romances nuevos. Primera, segunda y tercera parte*, tras lo cual se repite el mismo anuncio de los romances añadidos que se lee en la portada de Barcelona, y se agrega: «Demás de la primera y segunda parte que andaua impressa se añadió agora la tercera en esta ultima impresión collegida por Pedro Flores librero» (Baras Escolá, 2010). Las primeras dos partes son las mismas de las ediciones anteriores, con pequeñas variantes, mientras que la *Tercera parte* que se estrenaba incluía 75 poemas totalmente distintos de los que se habían añadido al final de la *Segunda parte* en las otras ediciones (la de Barcelona y la *Fragmentaria*). Otra edición de Lisboa (núm. 5 de la tabla) lleva la fecha de 1592, se publica en la misma imprenta y con muy pocos cambios (Damonte, 1969 y 1971), aunque curiosamente se titula *Primera y segunda parte*¹⁷ y solo menciona la presencia de la *Tercera parte* en el subtítulo («Añadiose ahora la tercera parte en esta ultima impresión»).

La *Flor* de 1592 que sigue en la tabla es la de Zaragoza, uno de mis hallazgos. No lleva número y sus datos están entre corchetes porque reproduzco la descripción somera de Juan Manuel Sánchez que era lo único de lo que disponíamos hasta ahora. Esta descripción mencionaba 47 poemas en la primera parte, 49 en la segunda y 20 en la tercera, aunque veremos que no es exactamente así (Sánchez, 1913-1914: 432-434). Rodríguez-Moñino, sin poder ver esta *Flor* perdida y sin conocer las de Lisboa, barajó que pudiese ser una primera tentativa de Tercera parte¹⁸ y que tal vez sería «una ligerísima modificación de las *Adiciones* a la barcelonesa de 1591, que ya incluía veintiuno» (Rodríguez-Moñino, 1957: III, *Nota editorial*). En realidad, como veremos, la Tercera parte de Zaragoza es totalmente distinta tanto de la adición de Barcelona 1591 como de la de Lisboa 1591.

¹⁷ Es de notar, además, que su título es un poco distinto: *Flor de varios y nuevos romances* y no *Flor de varios romances nuevos* como las ediciones anteriores.

¹⁸ «Desconocemos cuál fue la primera edición, pero posiblemente salió a la luz en Zaragoza en 1592. Del único ejemplar que ha llegado a nuestros días y que figuraba en la biblioteca de don Juan Manuel Sánchez, se ha perdido la pista a partir de 1914, año en que fue descrito por su propietario en el número 378 de su *Bibliografía aragonesa del s. XVI* (Sánchez, 1914: 432-434). Por él sabemos que los treinta últimos folios del volumen los ocupaba la Tercera parte con un total de veinte romances» (Rodríguez-Moñino, 1957: III, *Nota editorial*).

Finalmente, las últimas dos ediciones que van en la tabla (núms. 6 y 7) son dos *Flores Primera, Segunda y Tercera* de 1593, la una publicada en Valencia y la otra en Madrid. La de Valencia es el fruto de la apropiación por parte del impresor Felipe Mey de la edición de Lisboa del año anterior, ya que simplemente la volvió a imprimir poniendo el nombre de Andrés de Villalta en lugar del de Moncayo y el suyo propio en lugar del de Flores, atribuyéndose así la recopilación de la Tercera parte. En cambio, la *Flor Primera, segunda y tercera* de Madrid 1593, según Baras Escolá (2010: 11-12) debió de nacer de la reacción de Moncayo ante la noticia de que se había imprimido en Lisboa una *Flor* que añadía una Tercera parte a sus Primera y segunda, por lo que decidió hacer lo mismo, componiendo a su vez una Tercera parte más amplia, formada por 107 textos que luego llegarían a formar la tercera parte del *Romancero General*.

Veamos ahora cómo se colocan en este panorama editorial las dos *Flores* recién halladas. Las agrego, marcándolas en negrita, en la misma tabla que acabo de comentar. Para que no cambien los números asignados en la tabla anterior, utilizaré el *bis* para los dos volúmenes añadidos:

	Lugar	Año	Título	I parte	II parte	III parte
1	Huesca	1589	Flor de varios romances nuevos y canciones. Agora nuevamente recopilados de diversos autores, por [...]	Moncayo 112 textos		
1bis	Tarragona	1591	Flor de varios romances nuevos. Primera y segunda parte. Agora nuevamente recopilados y puestos por orden y añadidos muchos Romances que se han cantado después de la primera impresión y corregidos por [...]	Moncayo 52 textos	Moncayo 52 textos	
2	Barcelona	1591	Flor de varios romances nuevos. Primera y segunda parte del bachiller [...] Agora nuevamente en esta postrera impresion añadidos otros muchos Romances y Letras que se han cantado después de las otras impresiones y hasta aquí sacados a luz	Moncayo 52 textos	Moncayo 52 textos + adición 21 textos	

	Lugar	Año	Título	I parte	II parte	III parte
3	[falta] <i>Flor fragmentaria</i>	[falta]	[falta]	Moncayo 52 textos	Moncayo 52 textos + adición 7 textos	
4	Lisboa	1591	Flor de varios romances nuevos. Primera, segunda y tercera parte: agora nueuamente recopilados y puestos por orden y añedidos [sic] muchos Romances que se han cantado después de la primera impression y corregidos por [...] Demas de la primera y segunda parte que andaua impressa, se añadio agora la tercera en esta vltima impression collegida por [...]	Moncayo 52 textos	Moncayo 51 textos	Flores 75 textos
5	Lisboa	1592	Flor de varios y nuevos romances. Primera y segunda parte. Agora nueuamente recopilados y puestos en orden por [...] Añadiose ahora la tercera parte en esta ultima impresión	Moncayo 52 textos	Moncayo 51 textos	Flores 74 textos
5bis	Zaragoza	1592	Flor de varios romances nuevos. Primera y segunda parte. Agora nueuamente recopilados y puestos por orden, y añadidos muchos Romances que se han cantado antes desta impression, y corregidos por [...]	Moncayo 47 textos	Moncayo 52 textos	Moncayo 21 textos
6	Valencia	1593	Flor de varios y nuevos romances. Primera y segunda parte. Agora nueuamente recopilados y puestos en orden por Añadiose a ora nueuamente la tercera parte por [...]	Villalta 52 textos	Villalta 50 textos	Mey 72 textos
7	Madrid	1593	Flor de varios romances nuevos. Primera, segunda y tercera parte [...] Agora nueuamente recopilados y puestos por orden y añadidos muchos romances que se han cantado después de la primera impression. Y corregidos por [...]	Moncayo 52 textos	Moncayo 52 textos	Moncayo 107 textos

Como ya he adelantado, la *Flor* de Tarragona de 1591 (núm. 1bis), conservada en Turín, solo está formada por Primera y Segunda Parte, ambas con 52 romances, los mismos de las ediciones de Barcelona 1591 y de la *Flor fragmentaria*¹⁹. Sin embargo, mientras que estas últimas traen, al final de la Segunda, sendos grupos de romances añadidos (21 en una y 7 en la otra, sin ningún texto en común), la *Flor* de Tarragona no trae ningún añadido. La alusión en el título a los «muchos romances añadidos» podría referirse al hecho de que esta recopilación aumentaba el número de los romances contenidos en la *Flor* de 1589 («la primera impresión»), en la que constaban 87 romances y 25 canciones.

Por sus rasgos, pues, esta *Flor* de Tarragona se corresponde plenamente con la hipótesis de Rodríguez-Moñino ya mencionada, es decir la de un volumen, impreso en 1590 o 1591, con dos partes y sin añadidos, del cual se desarrollarían las ediciones que traían un añadido después de la Segunda, eso es la *Flor* de Barcelona y la *Flor Fragmentaria* (Rodríguez-Moñino y Askins, 1973-1978: II, núm. 209). La *Flor* de Tarragona, pues, precedería la de Barcelona impresa ese mismo año, que sería, por lo tanto, una copia a plana y renglón de aquella, pero con la añadidura de otros 21 romances al final de la segunda parte. Además, vuelvo a destacar que el título de Tarragona 1591 reza: *Flor de varios romances. Primera y segunda parte. Agora nuevamente recopilados y puestos en orden y añadidos muchos romances que se han cantado después de la primera impresión*, mientras que el de Barcelona del mismo año menciona los *romances y letras que se han cantado después de las otras impresiones*²⁰. Finalmente, no deja de ser un dato interesante el hecho de que el impresor de la *Flor* de Tarragona, Felipe Roberto, tuvo estrechas relaciones con Felipe Mey, pues trabajó por él y le sucedió en la imprenta tarraconense (Arco y Molinero, 1916: 145-154), siendo el mismo Felipe Mey que en 1593 se apropiaría de la *Flor* en tres partes de Lisboa, sustituyendo en la portada los nombres de los verdaderos responsables de la obra, Moncayo y Flores, por el de Andrés de Villalta y el suyo.

¹⁹ De hecho, la *Flor* de Tarragona 1591 y la de Barcelona 1591 resultan ser copias a plana y renglón la una de la otra hasta el folio 130.

²⁰ Las *Flores* sucesivas hasta 1593 volverán casi todas a escribir en su título «después de la primera impresión», ya convertido en una especie de fórmula.

El segundo de mis hallazgos, la *Flor* de Zaragoza (núm. 5bis de la tabla), publicada un año después de la de Tarragona, nos depara algunas sorpresas notables. En la primera parte trae 47 textos y 52 en la segunda (no 49 como se lee en la descripción de Sánchez)²¹. Pero lo más relevante es que esta edición representa una tentativa más de desarrollo de la *Flor primera y segunda* mediante un añadido, en este caso de 21 romances (no 20, según escribió Sánchez) colocados al final. En este tomito, sin embargo, se aprecia una diferencia importante con respecto a las demás tentativas de ampliación ya descritas y anteriores (la de Barcelona 1591 y la llamada *Flor fragmentaria*): aunque, como en aquellas, en el título de la obra no se menciona la presencia de una Tercera Parte y solo se declara, como siempre, que se han añadido muchos romances (prefiriendo «que se han cantado antes de esta impresión» al «después de la primera impresión» de las otras *Flores*), esta vez el añadido forma efectivamente una sección aparte, abierta por una portada propia que reza: *Tercera parte de este Romancero. Ahora nuevamente añadida en esta impresión y puestos muchos y muy gratiosos Romances los quales hasta hoy no han salido a luz* (Fig. 3). Esto hace suponer que el impresor Jimeno Sánchez no conocía la edición de Lisboa de 1591 y no se había enterado de la innovación aportada por su título *Primera, segunda y tercera parte*²².

Pero lo más sorprendente es que la Tercera parte de Zaragoza no coincide con el añadido de la *Flor* de Barcelona (como barajó Rodríguez-Moñino 1957: III, *Nota editorial*) ni tampoco es muy similar, pues solo comparten 2 romances (*Servía en Orán al Rey* y *Ciego que apuntas y aciertas*). Con la tercera Parte de Lisboa 1591 en cambio comparte cuatro (*Servía en Orán al Rey*, *Mira Zaide que te aviso*, *El escudo en quien fortuna y Por las montañas de Jaca*). Su innovación aparece clara en la tabla a continuación, en la que se indica la presencia de cada uno de los 21 romances

²¹ Cuatro de los cinco textos que faltan en la primera parte, que tiene 47 en lugar de los 52 de las *Flores* anteriores, se corresponden con un ciclo derivado de *La Araucana*, que tiene como protagonistas los mapuches Lautaro y Guacolda (*Durmiendo estaua Lautaro*; *Con el gallardo Lautaro*; *Por los christalinos ojos*; *El cabello de oro puro*). El quinto es un romance pastoril (*Oluidada del successo*). Lo curioso es que en el punto de la omisión (f. 59^v) se insertan dos figuritas factótum representando a un hombre y una mujer, debajo de los cuales siguen otros cuatro romances con los que se concluye la Primera Parte.

²² Y, de hecho, aunque la Tercera parte de la *Flor* de Zaragoza 1592 tiene tres romances en común con la *Flor* de Lisboa de 1591, las variantes textuales muestran que no hay relación entre ambas *Flores* (a ello dedicaré un próximo trabajo).

en otras *Flores*, en el *Romancero General* y, a falta de estos, en otras fuentes impresas o manuscritas²³:

	ROMANCES DE LA TERCERA PARTE de la <i>Flor de Zaragoza</i> 1592	Otros testimonios
1	Seruia en Oran al Rey / vn español con dos lanças	Flor2 (B91), Flor3 (L91, L92, V93), Flor4 (L93)
2	En la mas terrible noche / que enbio a la tierra el cielo	Flor7 (M95), RG00, RG02 (IX)
3	Alcayde Moro Aliatar /con la Reyna os congraciastes	Flor5 (L93), Flor6 (T94, AH95, AH97, Z96, AH97), RG00 (VI), RG02 (VI)
4	Mira Zayde que te auiso / que no passes por mi calle ²⁴	Flor3 (L91, L92, V93), Flor6 (L93)
5	Sustentando el cuerpo bello / sobre vna formada lança	[-]
6	El escudo en quien fortuna / sus duros golpes descarga	Flor3 (L91, L92, V93, M93, M95, AH95, M95), Flor4 (L93), RG00 (III) e 02 (III)
7	Con vn bonete de mezcla / sin pluma y sin medalla	[-]
8	Ciego que apuntas y aciertas / caduco dios y rapaz ²⁵	Flor2 (B91), Flor3 (M93, AH935), Flor 4 (BU92, BU94, L93), RG00 (IV), RG02 (IV)
9	Nauegando va la Naue / por el mar del alegria	Timoneda, <i>Rosa de amores</i> (1573), ff. 14 ^r -15 ^r
10	Olympia sobre vna roca / dentro de la mar Byreno	[-]
11	Al pie de vna clara fuente / que baxaua murmurando	[-]
12	El muy rutilante Phebo / de resplandor coronado	[-]

²³ Para indicar las distintas ediciones de la *Flores* y del *Romancero General* adopto las abreviaciones de Campa (2023). La letra inicial indica la ciudad donde se imprime (B= Barcelona, L= Lisboa, BU= Burgos, V= Valencia, M= Madrid, T= Toledo, Z= Zaragoza, AH= Alcalá de Henares) y los números que siguen se refieren al año de edición (de 1589 hasta 1602). Las siglas RG00 y RG02 se refieren al *Romancero General* de 1600 y 1602 y el número romano entre paréntesis que sigue indica la Parte.

²⁴ En L91 y en las *Flores* siguientes el incipit es: *Mira Çaide que te digo*.

²⁵ En el añadido de la Segunda parte de B91 el incipit de este Romance es: *Ciego que apuntas y atinas*.

	ROMANCES DE LA TERCERA PARTE de la <i>Flor de Zaragoza</i> 1592	Otros testimonios
13	Celoso y enamorado / rompe los ayres con queexas	Flor7 (M95, T95, AH96) RG00, RG02
14	Mostrays os tan cortesano / por esse papel y tinta	[-]
15	Congoxosa estaua / triste y muy suspensa	Ms. Magliabechiano 373 de la Bib. Nac. de Florencia, ff. 166 ^{r-v}
16	Zagala assi Dios te guarde / que me digas por quien penas	[-]
17	Cansado viue Tissandro / del engaño y de su dicha	Flor7 (M95, T95, AH97), BRG00 (VII), RG02 (VII)
18	Este que corre es Hamete / y aquel que para es Audalla ²⁶	Flor3 (M93, M95, AH95, M97, RG00) (III), RG02 (III)
19	La hermosa y bella Celinda / de celos herida rabia	Ms. Bib. Real II 1581 (Cartapacio Pedro de Penagos), ff. 122 ^{r-v}
20	Por las montañas de laca / furioso baxa otra vez ²⁷	Flor3 (L91, L92, V93)
21	A[h] mis señores poetas / acabense ya estas zambra	Flor5 (BU92, BU94), Flor4 (L93), RG00 (V), RG02 (V)

Como se ve, la *Flor de Zaragoza* 1592 es novedosa no solo porque por primera vez tiene una Tercera Parte separada de la segunda y anunciada como tal en una portada interior, sino también porque varios de los romances de dicha Tercera parte no se habían incluido en las *Flores* anteriores ni tampoco constarían después ni en las *Flores* ni en ningún Romancero impreso, y algunos ni siquiera en otra fuente. En concreto, solo cinco de los veintiún romances de esta Tercera parte ya habían aparecido anteriormente en otras *Flores*, dos en el añadido de Barcelona 1591 (núms. 1 y 8) y tres más en las de Lisboa 1591 y 1592 (núms. 4, 6, 20)²⁸. Otro consta en la *Cuarta Parte* de la *Flor de Burgos* publicada en el mismo año de 1592 (núm. 21)²⁹. Y uno más, el núm. 9, un romance amoroso de construcción alegórica,

²⁶ En las *Flores* siguientes el incipit de este Romance es: *Aquel que para es Hamete*.

²⁷ A la versión de este romance contenida en el Ms. Corsini 625 dediqué recientemente un trabajo (Garribba, 2022) sin conocer todavía este testimonio.

²⁸ Más el núm. 1 que vuelve a publicarse también en L91 y L92.

²⁹ En BU92 se vuelve a publicar también el núm. 8.

había sido publicado antes en una colectánea de Romances, pero no en las *Flores* sino en la *Rosa Gentil* de Timoneda (1573, ff. 14^r-15^r, Beltran 87-99).

De los catorce romances restantes, cinco aparecerían en una o más *Flores* siguientes y en el *Romancero General* (núms. 2, 3, 13, 17, 18) mientras que nueve no van incluidos en ninguno de los tomitos publicados después ni en la gran recopilación de 1600 y 1602. Siete de estos nueve romances son textos hasta ahora desconocidos e inéditos, pues solo de dos se encuentran otros testimonios (en ambos casos manuscritos): el núm. 15 que consta en el Ms. Magliabechiano 373 (f. 166^v) de la Biblioteca Nacional de Florencia (un ms. copiado en España hacia 1604 por Girolamo da Sommaia)³⁰, y el núm. 19 incluido en el Cartapacio de Pedro de Penagos (Ms. Bib. Real II 1581, f. 122^{r-v}).

Los siete *única* hasta ahora desconocidos que nos brinda el hallazgo de esta *Flor* de Zaragoza son los que en la tabla no presentan ninguna fuente en la columna de la derecha, es decir los números 5, 7, 10, 11, 12, 14, 16. Se trata de romances que pertenecen en su mayoría a los tipos más en boga de finales del xvi: tres son de tema pastoril (11. *Al pie de una clara fuente*, 12. *El muy rutilante Phebo* y 16. *Zagala assi Dios te guarde*), dos de tema ariostesco, uno sobre Bradamante y el otro sobre Olimpia (5. *Sustentando el cuerpo bello* y 10. *Olympia sobre una roca*) y uno es un romance morisco (7. *Con un bonete de mezcla*); el último es, en cambio, un perqué de tono burlesco (núm. 14. *Mostrays os tan cortesano*)³¹.

En conclusión, el hallazgo de estas dos *Flores* nos permite acercarnos un poco más a la historia de la difusión del Romancero Nuevo en las primeras décadas de su eclosión. La *Flor* conservada en Turín nos muestra una fase temprana del desarrollo de las Fuentes del *Romancero general* de la que hasta ahora no teníamos documentación y que solo cabía en las hipótesis acertadas de Rodríguez-Moñino. La *Flor*

³⁰ Se trata de la continuación anónima del «Romance de la moza gallega» de Luis de Salinas (*Poesías humanas*, p. 109). Ofrecen esta indicación tanto la rúbrica de la *Flor* de Zaragoza («Segundo romance de la/ moça Gallega») como el Ms. de Sommaia («En el Romancero está la primera parte 3b / La moça Gallega / que está en la posada etc»). El romance está mal atribuido a Góngora en dos fuentes. Cf. Góngora/Carreira (1998: 522) y De Santis (2006: I, 208-210; II: 243-244).

³¹ De estos siete romances (que estudio en Garribba en prensa) uno tiene un incipit muy parecido a un romance publicado en el añadido de la segunda parte de B91 (*Aquel rutilante Febo*) y otro lo tiene idéntico a un romance de Lope de Vega (*Zagala así Dios te guarde*), pero en ambos casos se trata de textos distintos.

de Zaragoza, en cambio, nos brinda siete Romances Nuevos hasta ahora desconocidos y por estudiar y nos muestra que alrededor de estas colectáneas hubo una gran actividad de impresores y colectores, deseosos de aprovechar la nueva moda literaria, creando volúmenes cada vez más novedosos y atractivos para el público comprador. El estudio y edición de estos *única* de la *Flor* de Zaragoza, así como la descripción detallada de ambas colectáneas y el análisis profundizado de sus relaciones con las demás Fuentes del *Romancero General* de 1600 quedan para trabajos futuros. Los datos recolectados hasta ahora permiten afirmar que estos dos hallazgos enriquecen nuestro conocimiento del Romancero Nuevo a finales del s. XVI y de su difusión impresa y nos animan a emprender nuevas búsquedas de otras ediciones aún escondidas en los anaqueles de las Bibliotecas españolas y europeas, ayudados por las oportunidades que nos brindan los avances de la catalogación electrónica.

Bibliografía

- ALCINA ROVIRA, Joan F. (2004), «Aventures d'un impressor a Tarragona: Felip Mei i Antoni Agustín», *Estudi General*, n.º 23, 33-62.
- ARCO Y MOLINERO, Ángel de (1916), *La imprenta en Tarragona: Apuntes para su historia y bibliografía*, Tarragona, Imprenta de José Pijoan.
- BARAS ESCOLÁ, Alfredo (2010), «Un romancero desconocido: *Flor de varios romances nuevos. Primera, segunda, y tercera parte* (Lisboa, Manuel de Lyra, 1591)», *Boletín de la Real Academia Española*, tomo 90, n.º 301, 5-35.
- BELLO URRETS-ZABALÍA, Angela María (2022), *Una edición del «Coro febeo de romances historiales de Juan de la Cueva»*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, disponible en <<https://docta.ucm.es/entities/publication/951b92dc-e80d-4439-8bc5-914d-f50ae7b1>>, última consulta el 28/09/2024.
- BERTINI, Giovanni y Cesare ACUTIS, (1970), *La romanza spagnola in Italia*, Torino, Giappichelli.
- BLASCO, Javier (2006), «Notas sobre un artista del fraude y del engaño: Avellaneda», *Edad de Oro*, vol. 25, 117-128.
- CAMPA, Mariano de la (2023), «El romancero nuevo a fines del siglo XVI: catalogación, transmisión, edición», *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, n.º 12, 1-46.
- DAMONTE, Antonio (1969), «Un romancero sconosciuto», *Cultura Neolatina*, vol. 29, 174-190.

- DAMONTE, Antonio (1971), *Las fuentes del Romancero General (Madrid, 1600)*, vol. 13, Madrid, Real Academia Española.
- DE PASQUALE, Andrea (2006), *Il sapere per tutti. La politica bibliotecaria a Torino tra XVII e XIX secolo*, Savigliano, L'artistica.
- DE SANTIS, Francesca Anna (2006), *Il manoscritto magliabechiano VII-353. Edizione dei testi e studio*, tesis doctoral inédita, 2 vols., Pisa, Università di Pisa, disponible en <<https://etd.adm.unipi.it/t/etd-04102006-133233/>>.
- DELGADO CASADO, Manuel (1996), *Diccionario de impresores españoles* (s. XV-XVII), 2 vols., Madrid, Arco Libros.
- FORMICA, Mercedes (1976), *La infanta Catalina Micaela en la corte alegre de Turín*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- GARRIBBA, Aviva (2022), «6. *Por las montañas de Jaca*», en Patrizia Botta (coord.) con Aviva Garribba, Isabella Iannuzzi, Cristina Mantegna, Massimo Marini, Francesca Santoni, Debora Vaccari, Francesco Zimei, *Poesía y música en la Roma barroca. El cancionero español Corsini 625*, Napoli, Liguori.
- GARRIBBA, Aviva (en prensa), «Tres romances unica de la *Flor* de Zaragoza 1592 recién hallada en Bolonia», en *Actas del V Seminario Corte y Literatura La literatura cortesana (1589-1604): de las Flores de romances al Romancero general* (Madrid, Universidad Autónoma, 28-29 octubre 2024).
- GÓMEZ CANSECO, Luis (2016), «Avellaneda en la imprenta: Tarragona 1614», en Hanno Ehrlicher (ed.), *El otro Don Quijote. La continuación de Fernández de Avellaneda y sus efectos*, Augsburg, Universitt Augsburg.
- GÓNGORA, Luis de (1998), *Romances*, ed. Antonio Carreira, 4 vols., Barcelona, Quaderns Crema.
- LABRADOR HERRAIZ, José J. y Ralph A. DiFRANCO (2008), *Dos cancioneros hispano-italianos. Patetta 840 y Chigi L.VI.200*, Málaga, Analecta Malacitana.
- LASKARIS, Paola (2019), «Los *Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la crónica de España* de Lorenzo de Sepúlveda: varia lectio de un éxito editorial del Siglo de Oro», en Andrea Baldissera (ed.), *Cancioneros del Siglo de Oro. Forma y formas*, Como, Ibis, 103-127.
- MARCHETTI, Marco (2011), *Il monastero cistercense di Testona attraverso i documenti (1614-1816)*, Torino, Ananke.

- MARCHETTI, Marco (2015), «Testona e i suoi libri», *L'Araldo del Piemonte e Valle d'Aosta. Periodico di lingua, storia, cultura, identità, tradizioni e ambiente del Piemonte e Valle d'Aosta*, n.º 5, 60-69.
- MONTESINOS, José (1952), «Notas a la primera parte de *Flor de romances*», *Bulletin Hispanique*, tomo 54, n.ºs 3-4, 386-404.
- PEDRAZA-GRACIA, Manuel-José (2016), «Prensas y mujeres. La intervención femenina en la transmisión y la gestión de las imprentas zaragozanas de los siglos xv y xvi», *Bulletin Hispanique*, tomo 118, n.º 2, 629-646.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1957), *Las fuentes del Romancero General (Madrid, 1600)*, vols. I-XII, Madrid, Real Academia Española.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio y Arthur L. F. ASKINS (1973-1978), *Manual bibliográfico de romanceros y cancioneros*, 4 vols., Madrid, Castalia.
- ROMANCERO GENERAL (1904): *Romancero general en que se contienen todos los romances que andan impressos en las nueve partes de romanceros. Aora nuevamente impresso, añadido y enmendado*, [New York, De Vinne Press], 2 vols. [reproducción facsímil de la edición de Madrid, imp. por Luis Sánchez, a costa de Miguel Martínez, 1600, del ejemplar de Archer M. Huntington].
- SALVAT Y BOVÉ, Juan (1977), *La imprenta en Tarragona. Siglos xv-xvii*, Tarragona, Ayuntamiento.
- SÁNCHEZ, Juan Manuel (1913-1914), *Bibliografía Aragonesa del siglo xvi*, 2 vols., Madrid, Imprenta clásica española.
- TIMONEDA, Joan (2018), *Rosas de romances. Volumen I. Rosa de Amores. Rosa Gentil*, edición facsímil y estudio de Vicenç Beltran, México D. F., Frente de Afirmación Hispanista, A. C. [1.ª ed., 1573].
- VINDEL, Francisco (1937), *La verdad sobre el falso Quijote*, Barcelona, Antigua librería Babra.
- VINDEL, Francisco (1942), *Escudos y marcas de impresores y libreros en España en los siglos xv a xix*, Barcelona, Orbis.
- WILKINSON, Alexander S. (2010 and 2016), *Iberian books: Books published in Spanish or Portuguese or on the Iberian Peninsula before 1601 (vol. 1), between 1601 and 1650 (vols. 2-3)*, Leiden-Boston, Brill.

Los pliegos de romances de Juan Bautista Timoneda y el romancero de don Álvaro de Luna¹

Massimo Marini

Sapienza, Università di Roma

massimo.marini@uniroma1.it

El presente trabajo se centra en una serie de pliegos que se conocen como *Cuadernos de varios romances* y, en su conjunto, constituyen uno de los más importantes vehículos de difusión del Romancero nuevo entre finales del siglo XVI y principios del XVII, como antecedentes inmediatos y al lado de las grandes colecciones impresas, como el *Romancero General*². Los pliegos que se pueden reunir bajo este título y que han llegado hasta nuestros días son, según Rodríguez-Moñino (1963), cincuenta y nueve: en Valencia, entre finales de la década de los Ochenta del XVI y principios de la centuria sucesiva, «hubo un extraordinario comercio de estos cuadernos, reuniéndolos en series algunas de las cuales alcanzaba ocho folletos, tal vez con intento de constituir tomitos

¹ Este trabajo se inscribe en el proyecto «El Romancero Nuevo: *corpus*, edición y estudio (primera etapa 1580-1603)» (PID2020-117488GB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España, en el marco del proyecto de I+D+i, convocatoria 2020, del programa estatal de generación del conocimiento y fortalecimiento científico y tecnológico, desde el 01/09/2021 hasta el 31/08/2025.

² Como apunta Rodríguez-Moñino (1963: 33), la aparición en 1600 del *Romancero General* no acabó con la impresión de estos pliegos de romances.

formando volumen»³. Como advierte el estudioso se trata, sin embargo, de una mínima parte de lo que existió, que se nos conserva en las colecciones de pliegos de Milán (Biblioteca Ambrosiana), Pisa (Biblioteca Universitaria) y Múnich (Bayerische Staatsbibliothek), que presentan títulos parecidos, pero con suscripciones y contenido distinto, y van desde 1589 hasta 1602 aproximadamente, con especial concentración a partir de 1595. Estos pliegos transmiten romances de tema muy heterogéneo, la mayoría de ellos anónimos y con formas y recursos estilísticos propios del Romancero nuevo. Precisamente en esta serie valenciana de pliegos que reconstruyó Rodríguez-Moñino (1963 y 1997: 51-54) a partir de los testimonios supérstites es donde hallamos el legado más importante de la actividad como librero y editor de Juan Bautista Timoneda, quien tuvo un papel primario en la producción y en el comercio de estos impresos.

Entre los ciclos romancísticos publicados en estos pliegos, destacan los que tratan de don Álvaro de Luna. Evidentemente, las vicisitudes del Condestable de Castilla venían muy a propósito para todo tipo de consideración ética sobre la gloria mundana, el *ubi sunt*, los vaivenes y reveses de la vida, la Fortuna volitaria: su historia parecía expresamente pensada para que los ingenios poéticos pudiesen entrenar en ella sus habilidades versificadoras. Si ya sus coetáneos –Mena, Manrique y Santillana entre los más ilustres– incidieron en el carácter ejemplar del personaje en sus obras, es entre los siglos XVI y XVII cuando asistimos a una recuperación de la figura del Condestable, a través de manifestaciones las más veces literarias⁴. En los Siglos de Oro, uno de los géneros que más se presta para esta operación es, sin lugar a duda, el Romancero, que precisamente en estos años experimenta su renovación, con el florecimiento del que se conoce como Romancero nuevo (Campa Gutiérrez, 2006): según Roncero (2019: 153), el número de romances dedicados a don Álvaro es inferior solamente a los del Cid. En este marco, podemos aislar cinco pliegos que contienen romances sobre

³ Rodríguez-Moñino hablaba de una «serie valenciana de pliegos» en la primera edición de su *Diccionario bibliográfico* (1970: 47-52). Cito por la «Introducción» al *Nuevo Diccionario bibliográfico* (Rodríguez-Moñino, 1997: 50).

⁴ Para un recuento más detallado de los ecos literarios que tuvo la figura de don Álvaro de Luna, véanse Pérez Gómez (1953: 9-71) y Roncero (2019: 151-155).

el Condestable dentro de las distintas series de *Cuadernos* valencianos publicados por Juan Bautista Timoneda⁵:

n.º 1. Pisa, Biblioteca Universitaria, S.R. 6. 12. 04 (Rodríguez-Moñino, 1997: n.º 1150; Di Stefano y García de Enterría, 1974: n.º 4)		
A don Álvaro de Luna	<i>Qvinto qvaderno de varios Romances los mas modernos que hasta hoy se han can- tado. 1 A Don Alvaro de Luna. 2 Con amarilla marlota. 3 En aquella edad dichosa. 4 Alguno q canta, cantado reniega. 5 Quando las aguas del Tajo. 6 Estos son los asnos de sant Anton. 7 Ya no espere mi dolor </i> [xil. con dos figuritas de cuerpo entero, un galán tocando un instrumento de cuerdas y una doncella con una flor en la mano] Impresso en Valencia, junto al molino de Rouella. Año 1598. Vendese en casa de Ioan Baptista Timo- neda, junto a la Merced.	1598
	8.º [8] hojas, signatures: A2-A5. Letra redonda. Texto a una columna.	

n.º 2. München, Bayerische Staatsbibliothek, Rar. 1539 (19) (Rodríguez-Moñino, 1997: n.º 1151; García de Enterría, 1974: n.º 19)		
En un alto cadahalso	<i>Qvinto Qvaderno de va rios Romances, los mas moder- nos que hasta hoy se han can tado. 1 En vn alto cadahalso. 2 Con amarilla marlota. 3 Axa çulema celosa </i> [xil. con personaje bifronte sentado en una mesa] Impresso en Valècia, junto al molino de Rouella. Año 1600. Vendense en casa de Iuan Bautista Timo neda, junto a la Merced.	1600
	8.º [4] hojas, sin signatures. Letra redonda. Texto a una columna	

⁵ Además de la consulta de Rodríguez-Moñino (1997) –para los dos pliegos anteriores a 1601– y del CAAR, me he servido de la reproducción facsimilar del pliego de Pisa que se encuentra en el catálogo de Di Stefano y García de Enterría (1974: n.º 4); para los pliegos muniqueses, he utilizado tanto la digitalización de la Biblioteca del Estado de Baviera (<https://www.digitale-sammlungen.de/en>) como el catálogo de García de Enterría (1974). Para mayor comodidad, se numeran progresivamente los cinco pliegos según un criterio cronológico y se ofrecen en cada caso la ubicación y la signature actual, para facilitar así su individuación. Además de estos datos, para cada uno de ellos se da el incipit de los romances sobre Álvaro de Luna que contiene y se proporcionan la transcripción de portada y colofón (donde lo haya), junto con una escueta descripción bibliográfica.

n.º 3. München, Bayerische Staatsbibliothek, Rar. 1539 (7) (García de Enterría, 1974: n.º 7)		
El segundo rey don Juan / turbado toma la pluma Ilustrísimo señor Aquella luna hermosa Tocaban las oraciones	<i>Qvinto qvaderno de varios romances los mas modernos que hasta oy se han cantado. 1 Por morir sin tener hijos. 2 A veros llege señoa. 3 El sigundo Rey don luan. 4 Illustrissimo Señor. 5 Aquella Luna hermosa. 6 Tocauan las oraciones. 7 Salen de Seuilla</i> [xil. con dos figuritas de medio cuerpo y leyenda encima: D. Alvaro de Luna. El rey don luan] Impresso en Valencia, junto al molino de Rouella. Año M.D.CI. Vendese en casa de luan Bautista Timoneda, junto ala Merced. 8.º [8] hojas, signaturas: ¶ ₂ -¶ ₅ . Letra redonda. Texto a una columna	1601

n.º 4. München, Bayerische Staatsbibliothek, Rar. 1539 (4) (García de Enterría, 1974: n.º 4)		
Con triste y grave semblante Hagan bien para hacer bien Riguroso desengaño La miserable tragedia Eclipsada ya del todo	<i>Segvndo qvaderno de va- rios Romances y letras, las mas modernas que hasta hoy se han cantado. Cinco Romances de don Alvaro de Luna, diferentes de los passa- dos. Humillate puerto de Guadarrama</i> [xil. con dos figuritas: el busto de un rey enmarcado y un gentilhombre de figura entera] Vendense en casa de luã Bautista Timo- neda junto a la Merced. 1602. 8.º [8] hojas, signaturas: A2-A4. Letra redonda. Texto a una columna.	1602

n.º 5. München, Bayerische Staatsbibliothek, Rar. 1539 (5) (García de Enterría, 1974: n.º 19)		
En un tribunal supremo Atento escuchaba el Rey	<i>Tercero qvaderno de varios romances los mas modernos que hasta oy se han cantado. 1 En vn tribunal supremo. 2 Atento escuchaua el Rey. 3 Esse Conde Cabreruelo. 4 Al regaço de su esposo. 5 Peynando las blancas manos</i> [xil. Cupido lanza una flecha contra un pastor que se halla en el suelo] Vendese en casa de luan Bautista Timo neda, junto ala Merced.Y al enlo- sado de la Lonja. [colophon]: Impresso en Valencia, junto al molino de Rouella. Año M. D. CII. 8.º [8] hojas, signaturas: ¶ ₂ -¶ ₅ . Letra redonda. Texto a una columna	1602

Antes de pasar a un análisis de los pliegos mencionados, será oportuno dedicar unas líneas a su editor y al taller tipográfico que los imprimió. Como consta en las portadas, el financiador de todos estos cuadernos de romances es Juan Bautista Timoneda, hijo y heredero del famoso librero, editor y poeta valenciano Juan Timoneda. Martí Grajales (1927) afirma que no está documentalmente probado que Juan Timoneda y su hijo ejerciesen directamente la actividad de tipógrafos;

más probablemente, según él, costeaban las ediciones y las vendían en su librería valenciana. Pérez Priego (2018) afirma, en cambio, que Juan Timoneda «en 1547 ejercía ya de librero y enseguida pasó a impresor y editor».

En 1612 Juan Bautista aún vivía y, antes de la muerte de su padre, ocurrida en 1583, se dedicaba al oficio de *velluter* (terciopelero)⁶. Gracias a una apostilla posterior presente en el testamento que Juan Timoneda otorgó en julio de 1583, en la que se dice que sus últimas voluntades se leyeron ante los hijos el 1 de octubre del mismo año, Ruiz Morcuende (1958: XIII) puede colocar la muerte del librero valenciano alrededor del 22 de septiembre. Según se desprende por dicho testamento, su esposa Isabel fue nombrada heredera universal de sus bienes, aunque a los pocos días de la muerte del marido cedió la librería a su hijo Juan Bautista, quien por tanto la adquirió de su madre, como consta en otra acta notarial (Martí Grajales, 1927: 442-443)⁷. Anteriormente, Serrano y Morales (1898-1899: 541-556) había publicado documentos sobre la herencia de Juan Bautista; en el inventario de los bienes que le deja su padre encontramos también una nota que podría darnos cuenta de los pliegos sueltos que Juan Timoneda imprimía y comerciaba, pues en dicha lista aparecen voces muy genéricas, que hacen suponer la presencia de pliegos e impresos que los escribanos consideraban de escaso valor comercial

⁶ La actividad en el comercio de tejidos pertenecía tanto al padre como al hijo. Beltran afirma que «[Juan Timoneda] poseyó un buen patrimonio que le permitió invertir en el entonces floreciente negocio de la seda y murió en la misma ciudad [i.e. Valencia] en 1583; lo heredó y sucedió en el negocio su hijo Juan Bautista que hasta entonces había ejercido la profesión de “velluter”, o sea, terciopelero» (Beltran, 2018: 25). Siguiendo en esto a su padre, durante sus primeros años como editor Juan Bautista debió de mantener, en paralelo, su antiguo oficio de terciopelero, puesto que «aún seguía siéndolo en 1592» (Martí Grajales, 1927: 442). Gracias a los documentos que se han conservado, sabemos también que en 1580, unos años antes de la muerte de su padre, Juan Bautista se había casado con Úrsola Vicenta Juan, hija del cirujano Esteban Juan Castelló y de Isabel Juana Cardona y de Juan (Serrano y Morales, 1898-1899: 543) y que del matrimonio nacieron seis hijos (Martí Grajales, 1927: 442).

⁷ Confirma el dato también Ruiz Morcuende: «Isabel Ferrándiz, su viuda, vendió el 26 de octubre de 1583, en la cantidad de 262 libras, 11 sueldos y 11 dineros, a su hijo Juan Bautista, todos los libros de la bien abastecida librería de su padre, en la que figuraban volúmenes de filosofía, agricultura, matemáticas, novelas, libros de caballerías, poesías y, entre otras cosas originales de nuestro autor, *ciento ochenta y seis Patrañuelos y noventa y tres Sobremesas*» (Ruiz Morcuende, 1958: XIV). Según Romera Castillo (1986: 29), la venta se realizó el día 24. Efectivamente, el inventario de todos los bienes del difunto Juan Timoneda es del 24 de octubre, pero el de documento de la venta de libros al hijo Juan Bautista, en el cual se especifican los títulos, está fechado a 26 de octubre de 1583, dos días después del inventario general de sus bienes. Es este el que interesa, por contener los títulos exactos de la mayoría de los volúmenes (muchos de ellos sin encuadernar) que Timoneda padre poseía en su librería.

y que, por tanto, no indicaron de forma detallada. En algunas hojas del documento se leen entradas como: «setanta tres llibres chichs y llarguets en octauo y de differents sorts en sis liures setze sous», «Tretze llibres de romanços de differents sorts en tretze sous» o «Item moltes altres menudencies de llibretas enquadernats que per ser de poca calitat no se specifiquen en quatre liures» (Serrano y Morales, 1898-1899: 550-552). También el valor económico expresado para el conjunto de estos materiales sugiere que se trataba de pliegos sueltos o impresos de pocos folios. Por otra parte, la referencia al formato («en octauo») de algunos de ellos también es indicio de que en la librería de Juan Timoneda se vendían pliegos sueltos y, desde luego, no podía ser de otra manera, dada la rentabilidad de este tipo de negocio. Gracias a estos documentos, a los impresos suyos que se nos han conservado y a los repertorios bibliográficos, la crítica ha podido perfilar su fisonomía como editor e impresor de libros:

[Juan] Timoneda no fue un gran escritor, pero sí un gran cultivador de la literatura popular en el siglo XVI. Su escritura, qué duda cabe, está al servicio de los intereses que articulan la estructuración social imperante. Sus obras permiten conocer el funcionamiento de lo literario destinado a ser correa de transmisión de la ideología reinante, instrumento de entretenimiento popular y, a su vez, fuente de pingües beneficios» (Romera Castillo, 1986: 28). Su hijo Juan Bautista se hace, por tanto, con la parte más conspicua de la herencia paterna y la gestiona según sus posibilidades, puesto que «siguió el negocio de su padre, aunque no con tanto talento y éxito (Romera Castillo, 1986: 29).

Como el fundador de la empresa familiar, también su sucesor dedica una parte considerable de su propia actividad a la impresión y edición de pliegos sueltos, género editorial de poco coste y de ganancias seguras⁸. En cualquier caso, una diferencia llamativa entre el padre y el hijo es sobre todo con respecto a la autoría de los libros publicados, pues que se sepa Juan Bautista no nos dejó ninguna obra original suya, lo que en cambio sí hizo su padre: «Juan Bautista figura como editor de numerosos pliegos [...] pero significativamente no aparece como autor

⁸ También Juan Timoneda había empezado su actividad como impresor de pliegos, según afirma Serrano y Morales (1898-1899: 542), quien hace referencia a los pliegos 132-140 del *Catálogo* de la biblioteca de Salvá (Salvá y Mallén, 1872) como producto original de Timoneda y primeros pasos en su actividad como tipógrafo. Estos pliegos se publicaron sin lugar, impresor ni año, aunque se dice que el autor de los poemas ahí contenido es el propio Timoneda.

de los mismos» (Beltran, 2018: 25, n. 35). Según se dice en las portadas de nuestros romancerillos, la librería de los Timoneda se encontraba muy cerca del antiguo convento de la Merced, que ocupaba una posición importante en el mapa de la Valencia medieval: se hallaba junto a la plaza del Mercado, un lugar muy animado de la ciudad y, por el lado sur, daba a la calle de *Flasaders*⁹.

Por lo que concierne a la tipografía valenciana de la que salieron los pliegos, sabemos que la imprenta del «Molino de la Rovella» se hallaba cerca del molino que se alimentaba y traía su nombre de la homónima acequia que recorría la ciudad (Dualde Pérez, 1993); la calle del molino de Rovella se encontraba en la actual Plaça Ciutat de Bruges, dentro del recinto de la Ciutat Vella. Al frente de la oficina de este nombre encontramos a varios tipógrafos. Entre 1502 y 1530 Joan Jofré había instalado allí un taller bien surtido: tenía tres prensas, además de muchos instrumentos indispensables para el trabajo como punzones, letras capitulares de metal y madera, tabernáculos, grabados y figurillas. Tras su muerte, ocurrida en 1531 a causa de la peste, se arrendó la imprenta a Francisco Díaz Romano, quien, al mudarse allí desde su antigua oficina, situada junto al Estudi General, trabajó desde el año 1532 con los mismos materiales tipográficos que su anterior dueño. Con él estuvo instalado también Jorge Costilla, que asimismo se sirvió en estos años de las mismas herramientas. Posteriormente, Díaz Romano abandonó Valencia y en 1542 el taller fue vendido por las hijas de Jofré a Juan Navarro, quien a su vez ya tenía imprenta propia junto a San Salvador; la última obra que edita es de 1546: la actividad pasó luego en manos del hijo de este, que tenía el mismo nombre que su padre y, por tanto, firmaba sus productos «en casa de Juan Navarro». La relación entre el hijo de Juan Navarro y Juan Timoneda está bien documentada, pues en su taller se imprime el *Timón de tratantes* de Timoneda (1563). En general la producción de la imprenta es de carácter comercial y a veces aparece en las portadas y colofones el nombre de los libreros que costeaban la edición (como ocurre con el propio

⁹ El convento de la Merced de Valencia se fundó tras la conquista de la ciudad por Jaume I en 1238, sobre los restos de una antigua mezquita que surgía al lado de la puerta de Boatella. El propio rey cedió los terrenos a Pedro Nolasco, fundador de la Orden de la Merced, para levantar ahí un convento con una iglesia, dedicada a Santo Domingo de Silos. Entre las varias capillas que había en esta, se recuerdan la de los Santos Cosme y Damián, dedicada a cirujanos y barberos, y la de los santos Eloy y Lucía, vinculada con el gremio de los albéytas y herradores de Valencia. En 1649 se llevaron a cabo diferentes reformas y una ampliación del edificio, que fue demolido en 1840, después de las desamortizaciones de Mendizábal; en su lugar se abrió la actual plaza de la Merced, cuyo nombre recuerda la presencia del antiguo convento en este lugar.

Timoneda). Juan Navarro hijo imprimió hasta 1582; después de esta fecha aparecen libros con la suscripción «herederos de Juan Navarro»: los encontramos hasta bien entrada la década de los Noventa¹⁰; así pues, algún descendiente suyo debió de llevar adelante durante unos diez años la actividad familiar (Moll 1990: 207-209). Delgado Casado reconstruye la saga de tipógrafos que se sucedieron en la dirección de la imprenta al lado del molino: «en 1598 ya está trabajando en ella Juan Crisóstomo Garriz, el continuador de los Navarro y su sucesor en el taller» (Delgado Casado, 1996: II, 486, n.º 622). Sobre este último impresor, nos informa de que, pese a los pocos datos biográficos que poseemos, se sabe que empezó a imprimir en el año 1597 y su actividad se desarrolló con continuidad hasta el primer tercio del siglo XVII. En los años que nos interesan es él quien imprime los pliegos de romances; Delgado lo indica como impresor de la *Sylva de varios romances* de Carlos Boyl y de una serie de pliegos poéticos con la suscripción «junto al Molino de la Rovella» (Delgado Casado, 1996: I, 263-264, n.º 317). En 1629 imprimió su última obra antes de morir y luego la actividad pasó a su viuda y a sus herederos, que no tuvieron el mismo éxito comercial que su padre, pues a partir de 1642 empieza a imprimir en la oficina Bernardo Nogués (Delgado Casado, 1996: I, 264, n.º 318); Según Moll (1990: 209), «el antiguo taller establecido en el Molí de Na Rovella permanecerá activo hasta mediados del siglo XVIII, y muchos elementos gráficos de principios del siglo XVI seguirán figurando en sus impresiones».

Con estos datos esenciales sobre su editor y su impresor, es ahora posible abordar los rasgos materiales e internos de los cinco pliegos valencianos que aquí nos ocupan. Desde el punto de vista tipográfico, estos romancerillos presentan la estructura típica del pliego de romances: su formato es el octavo y tienen 8 hojas, o sea, 16 folios, generalmente sin numerar, pero con un sistema de firmas y de reclamos. La única excepción es el n.º 19 de la colección muniqués (el n.º 2 de nuestro listado), que solo posee reclamos. En estos cinco pliegos, tenemos un total de trece poemas sobre la historia de don Álvaro, publicados en un arco temporal que va desde 1598 hasta 1602. Como subraya Rodríguez-Moñino (1963: 42-43), este es el grupo de romances más numeroso entre los de tipo histórico, más aún

¹⁰ Es el *Viaje a Hierusalem* (1590), pero anteriormente con la misma suscripción había aparecido también el *Juego de la esgrima a lo divino* (1587).

de los de tema cidiano, que son ocho. Además, la presencia de estos pliegos ha permitido rectificar los datos cronológicos sobre las primeras documentaciones de los romances mencionados propuesta inicialmente por Pérez Gómez (1953: 53); en muchos casos ha sido posible antedatarla, a veces incluso de casi una centuria, como para el que empieza «Atento escuchaba el Rey», cuya primera aparición, documentada por el bibliófilo murciano en un pliego de 1693 con romances dedicados todos al mismo asunto¹¹, se remonta en realidad a 1602, fecha de publicación del pliego muniqués que lo contiene (n.º 5). Otros, como el que empieza «Con triste y grave semblante», preceden al *Romancero General* de 1604, pues se publican dos años antes en el *Segundo cuaderno* de 1602 (n.º 4), con cuatro romances más que no se recogen dos años después; como señala Carreira (2018: II, 1195), pese a la abundancia de poemas sobre Álvaro de Luna que aparecen en esta colectánea, hay muchos que no se incluyen y que solo se nos transmiten a través de los pliegos sueltos y de los romanceros manuscritos. Es el caso de varios de los que aquí nos ocupan, como por ejemplo el que empieza «El segundo rey don Juan / turbado toma la pluma», que no está en las ediciones del *Romancero General* y se publica en 1601 en el *Quinto cuaderno* de Múnich (n.º 3 de nuestra lista) y luego, como veremos, se encuentra en otros pliegos sueltos. Una variante del mismo, con íncipit parecido («El segundo rey don Juan / triste a su dolor escucha»), debió de circular antes, pues está copiada en el f. 23^v del *Romancero de Barcelona*, manuscrito que se puede fechar en la última década del xvi (Foulché-Delbosc, 1913: 133). En suma, como no ha dejado de señalar en muchas ocasiones Rodríguez-Moñino, lo que conservamos hoy en las bibliotecas no es sino una pequeña parte de lo que en realidad existió.

¹¹ *Historia de los Romances de Don Alvaro de Luna, recopilados por Pedro de Ortega corregidos por el padre Juan de Besgue En Madrid por Francisco Sanz* [colofón: Sevilla, Lucas Martín de Hermosilla], 1693. La fortuna de don Álvaro de Luna en el *Romancero* continúa bien entrado el siglo xvii: unos años antes de este pliego se publicaron series monográficas de pliegos de romances sobre este personaje, que reunían treinta poemas (García de Enterría, 1977: 123-126). Se trata de la *Primera, Segunda, Tercera y Cuarta parte de los romances de don Álvaro de Luna*, recopilados por Pedro de Ortega (*Primera-Tercera*) y Francisco de Montenegro (*Cuarta*), de las que han sobrevivido ediciones de 1679 (Madrid, Francisco Sanz). Sin embargo, conocemos también una publicación anterior de la que estas de 1679 serían reediciones (quizás aumentadas con la cuarta): se remontan a los años 1636-1638 las partes *Primera-Tercera*, al cuidado de Pedro de Ortega, de la que hoy tenemos testimonios conservados en Copenhague (Königliche Bibliothek, n.º XI, XIV y XVII; sobre esta colección de pliegos danesa, véanse Gigas, 1885 y, más recientemente, Fernández González, 2020).

En su estudio sobre los cancionerillos de Múnich pertenecientes a las series valencianas del Romancero Nuevo, el propio Rodríguez-Moñino identificó varias publicaciones seriadas que, a veces incluso de forma simultánea, salían de unos mismos talleres tipográficos o costeadas por un mismo editor. Ello fue posible gracias al estudio de las características tipobibliográficas de los distintos ejemplares que han llegado hasta nuestros días, que permitió aislar dentro de este conjunto pliegos que presentaban unos mismos rasgos tipográficos y podían considerarse eslabones de series hoy en parte perdidas. Procediendo en orden cronológico, tenemos el pliego denominado *Quinto quaderno*, fechado 1598, el más antiguo del conjunto y el único de Juan Bautista Timoneda con romances sobre Álvaro de Luna perteneciente a la colección de pliegos de Pisa. Es una pieza de la serie que Rodríguez-Moñino (1963: 40) indica con la letra / y el título de *Silva de varios romances y letras recopiladas por cuadernos*, como reza la portada, que se caracteriza por contener muchos textos del ya mencionado poeta valenciano Carlos Boyl, «las más modernas que hasta hoy se han cantado»¹². La serie de la que forma parte está integrada por cuatro cuadernos más: el primero y segundo, nuestro quinto y el sexto, faltándole así al menos el tercero y cuarto. Todos los pliegos se han conservado en la colección pisana¹³, pero otro ejemplar del primero de ellos está también en Múnich¹⁴. Nada se dice sobre la paternidad de nuestro romance, colocado al principio del pliego, cuyo íncipit es «A don Álvaro de Luna» y figura en varias fuentes impresas y hasta en dos manuscritas, aunque nuestro pliego es –de momento– el testimonio más antiguo que de él se conoce¹⁵.

¹² Además de ser dramaturgo, Carlos Boyl (1577-1617), señor de Massamagrell y de La Pobla de Farnals es uno de los poetas valencianos de esta época más entregado a publicar en los pliegos sueltos y a dar así difusión a su obra a través de este medio. En la misma ciudad ve la luz también una *Segunda parte de la Sylva de los versos y Loas de Lisandro. Compuesta por don Carlos Boyl a la divina Menandra* (Miguel Prats, 1600). Sobre el personaje, véase Sirera, 2003.

¹³ En edición facsimilar con estudio en Di Stefano y García de Enterría (1974: n.º 4).

¹⁴ München, Bayerische Staatsbibliothek, Rar. 1539 (1). Véase García de Enterría (1974: n.º 1).

¹⁵ El romance «A don Álvaro de Luna» se encuentra también en los pliegos sueltos identificados en el CAAR con los n.º 164, 166, 167, 170, 174, 175, 176; en sus investigaciones bibliográficas, Mariano de la Campa ha individuado, además, otro grupo de pliegos, desatendidos por los estudios sobre el Romancero de don Álvaro, conservados en la Samuel Pepy's Library de Cambridge, con una nueva edición –distinta de la anteriormente citada– de la *Primera (-cuarta) parte*, procedente de las prensas sevillanas de Juan Cabeças entre 1677 y 1681 (Wilson, 1955, 1956 y 1957). El mismo romance aparece en la *Silva recopilada* (Barcelona, Manuel Graells, 1612) y en el *Romancero General* (de 1600 y de 1604); se conocen además dos copias manuscritas del s. XVII (Madrid, BNE, Mss. 2856 y 4124).

Siguiendo a Rodríguez-Moñino (1957: XII, 40), Carreira (2018: II, 1145) señala que este es uno de los diez romances incluidos en la «Novena parte» del *Romancero General* que no fueron antes impresos en las *Flores*: de ahí la importancia de este testimonio para la historia de la transmisión del romance.

Todos los demás pliegos con versos dedicados a don Álvaro publicados por Juan Bautista Timoneda se encuentran hoy en la colección de Múnich y algunos de ellos forman parte de la serie que Rodríguez-Moñino (1963) reúne bajo la letra *B* y el rótulo de *Cuaderno de varios romances los más modernos que hasta hoy se han cantado*, según el título que solían presentar sus portadas. No obstante, la semejanza del epígrafe y de los demás datos editoriales (taller de imprenta y editor) no debe engañarnos: dentro de este marco común, el bibliógrafo identifica hasta diecinueve subconjuntos seriados distintos. Constituyen, por tanto, un precioso testimonio de la riqueza y variedad de la producción de las imprentas valencianas que, en un mercado muy efervescente y competitivo, publicaban continuamente pliegos en series parecidas, pero todas distintas en cuanto a los rasgos tipográficos y materiales concretos que presentan, y a sus contenidos. En 1600, ve la luz otro impreso denominado, como el anterior pliego de Pisa, *Quinto cuaderno*¹⁶, con un romance sobre don Álvaro, colocado asimismo al principio de la colección, cuyo incipit es «En un alto cadahalso». El pliego es el único supérstite de una serie específica que Rodríguez-Moñino (1963: 37) marca como subunidad XVII dentro del marco general de los *Cuadernos de varios romances*. El mismo poema lo encontramos en otros pliegos, todos posteriores a este: dos de 1606 (CAAR n.º 164, 166)¹⁷ y uno de 1610 (CAAR 167), que contiene hasta diecisiete romances sobre el Condestable¹⁸. Al igual que otros romances del ciclo sobre don Álvaro de los que se hablará luego, este también se halla en dos ediciones de la *Silva*

¹⁶ CAAR 184; una descripción bibliográfica pormenorizada en Rodríguez-Moñino (1963) y García de Enterría (1974: n.º 19).

¹⁷ La portada de los dos pliegos parece idéntica y se publican en el mismo año, pero el contenido es distinto. Uno de ellos está en la British Library, con signatura C. 63. g. 22 (1) (García de Enterría, 1977: n.º 1). Del otro, pertenecido a Salvá, no se localizan hoy ejemplares (Salvá y Mallen, 1872: n.º 95).

¹⁸ Este pliego se publicó en Braga, por Fructuoso Lourenço de Basto y hoy se encuentra en la Biblioteca de la Real Academia Española, fondo Rodríguez-Moñino, signatura E-38-6538 (Campo, Infantes y Rubio, 1995).

recopilada, la de 1612 y otra más tardía de 1696, además de copiarse en el manuscrito de poesías españolas del florentino Girolamo da Sommaia¹⁹.

Al año siguiente, en 1601, encontramos otro pliego con el mismo marbete (*Quinto cuaderno*), pero perteneciente a otra subserie –numerada como XVIII dentro del mismo conjunto *B* por Rodríguez-Moñino (1963: 37-38)– de la que tampoco han sobrevivido más piezas. Contiene un grupo de cuatro romances consecutivos, que esta vez se encuentran en posición interna, o sea, dentro de la sucesión de siete poemas que integra el pliego, ocupando los números 3 y 6 de la secuencia de textos. Los romances van ordenados cronológicamente, configurando así una serie de cuadros que iluminan progresivamente los últimos trances de la trayectoria humana del Condestable. Del primero de ellos ya hemos hablado al principio: es el que abre este apartado temático y lo hace *in medias res* –como en la mejor tradición romancística– al referirnos el momento en que el rey don Juan, entre muchos titubeos, decide por fin poner su firma en la sentencia de muerte contra su valido. En el segundo poema, «Ilustrísimo señor», el secretario del rey don Juan le comunica al Condestable el veredicto, noticia a la que este reacciona con honda amargura. La tercera escena de la historia está constituida por el romance «Aquella luna hermosa»: en él don Álvaro dicta sus últimas voluntades, que no son sino otra ocasión para dar pie a una serie de reflexiones morales centradas sobre los tópicos de la caída de los hombres ilustres y los reveses de la fortuna. Cierra este paréntesis narrativo dentro del pliego un romance con estribillo («Tocaban las oraciones»), que relata lo que ocurre inmediatamente después de la ejecución: un pregonero pide la limosna para el entierro del condenado al público que acaba de asistir a su ajusticiamiento. Para cargar la escena de acentos patéticos, el anónimo autor del romance acude a un expediente: el estribillo del romance es el propio pregón, caracterizado por un dístico monorrimo de un octosílabo y un endecasílabo: «Dadme por Dios hermano / para ayuda a enterrar este Christiano». La pareja de versos del pregonero se reitera con un acertado efecto dramático tres veces a lo largo del poema; las primeras dos después de cuatro cuartetas y una última después de tres. Del romance que abre el grupo («El segundo rey don Juan / turbado toma la pluma») se ha dicho

¹⁹ Florencia, Biblioteca Nazionale, Magliabechiano VII-353, f. 102^v. Sobre este testimonio, véase De Santis (2006 II: 187-188).

ya que este pliego muniqué constituyé el primer testimonio del que hoy se tiene noticia; lo mismo puede decirse del segundo («Ilustrísimo señor») y del tercero, conocido también como *Testamento de don Álvaro de Luna* («Aquella luna hermosa»). Estos poemas debieron de tener mucho éxito, pues los encontramos además en varios pliegos sueltos posteriores, con la parcial excepción del cuarto²⁰. El primero y el tercero se copian también en el citado cartapacio de Girolamo da Sommaia, pero en orden inverso (respectivamente, en los ff. 104^v y 101^r; De Santis, 2006: II, 189-190). Asimismo, el *Testamento de don Álvaro* se nos transmite en el manuscrito 4127 de la Biblioteca Nacional de España²¹. Todos estos romances figuran igualmente en las *Silvas recopiladas* (de 1612 y de 1696).

En 1602, Timoneda publica cinco romances más sobre don Álvaro, los que abren el *Segundo cuaderno*, perteneciente a otra serie individuada por Rodríguez-Moñino (1963: 39) e indicada con la letra G y bajo el título de *Cuaderno de varios romances y letras las más modernas que hasta hoy se han cantado*. Frente a la anterior (B) presenta como diferencia la inserción de letrillas en las últimas hojas de los cuadernos, recurso tipográfico empleado, evidentemente, para aprovechar el espacio del pliego que quedaba en blanco con composiciones breves que pudieran encontrar los gustos del público. Esta serie G está integrada por dos subconjuntos diferentes numerados, respectivamente, XXVI y XXVII; nuestro pliego es el único que ha quedado del segundo grupo. Como indica la portada, se trata efectivamente de romances «diferentes de los passados». De hecho, como los demás que hemos encontrado hasta ahora, ninguno de ellos se había publicado antes en las series valencianas de Juan Bautista Timoneda, detalle que convendrá retener y que resultará útil a la hora de sacar unas conclusiones de este recuento bibliográfico. Esta vez se sigue un criterio cronológico para su ordenación, pero con un singular hincapié en el momento culminante de la historia, el de la muerte

²⁰ CAAR n.º 164, 165, 166, 167, 170, 175, 176. El cuarto romance («Tocaban las oraciones») solo en los pliegos n.º 167, 175 y 176, pero también en el n.º 177. Además, los romances «Ilustrísimo señor», «Aquella luna hermosa» y «Tocaban las oraciones» se encuentran en otro pliego de la Samuel Pepy's Library de Cambridge, con signatura 33/93 (1), que ha individuado Campa a partir de los datos bibliográficos reunidos por Wilson (1955, 1956 y 1957).

²¹ Es un testimonio valioso, pues permite adelantar la fecha de composición del romance de una década. El título de este cancionero, según se lee en el f. I, es *Libro de romances nuevos con su tabla puesta al principio por el orden del A. B. C. echo en el año de 1592*. Amén de poemas anónimos, contiene obras de muchos ingenios áureos. Para más detalles bibliográficos, véase Jauralde Pou, Carreira y Sánchez (1998: I, 1910-1917).

del Condestable: el primer romance, «Con triste y grave semblante» describe el momento en el que don Álvaro escucha la sentencia de muerte; el segundo, «Hagan bien para hacer bien» se abre con otro pregón, esta vez el que anuncia el paso de don Álvaro dirigiéndose al patíbulo. El siguiente, tercero de la serie («Riguroso desengaño»), es el preludio de la ejecución y termina con el degüello del prisionero. En este punto de la progresión narrativa acontece algo que no había ocurrido en los pliegos anteriores: el cuarto texto («La miserable tragedia») repite –aunque de forma distinta– el mismo momento del episodio anterior, al referirnos otra vez el último acto del ocaso del valido, con la historia de su ejecución. La sucesión de romances se cierra con el quinto poema («Eclipsada ya del todo»), una lamentación fúnebre de otro personaje del ciclo sobre don Álvaro, el paje Morálico, en cuyas quejas, además de las canónicas consideraciones morales que caracterizan toda la producción romancística sobre el asunto, no le ahorra duras críticas al rey don Juan, culpable, según el servidor del Condestable, de la muerte de su amo. Del primer romance («Con triste y grave semblante») solo encontramos una versión en el *Romancero General* de 1604, que resulta ser «muy cercana» a la del *Segundo cuaderno valenciano* (Carreira, 2018: II, 1195). Los demás textos de esta serie se encuentran todos en los mismos cinco pliegos²² y en las Silvas recopiladas de 1612 y 1696; además, los tres últimos («Riguroso desengaño», «La miserable tragedia» y «Eclipsada ya del todo») figuran también en un pliego de la Samuel Pepy's Library de Cambridge²³.

En el mismo año sale de las prensas del Molino de la Rovella otro cuaderno, el *Tercero*, perteneciente también a la serie *B* de Rodríguez-Moñino (1963: 37-38) –la de los *Cuadernos de varios romances, los más modernos que hasta hoy se han cantado*. A diferencia de los demás que hemos visto hasta ahora, este lleva un colofón, en que se consignan lugar de impresión, taller de imprenta y año; otra característica peculiar de este impreso es que en la suscripción de la portada parecen indicarse dos lugares de venta para este pliego: la tienda de Juan Bautista Timoneda, «junto a la Merced» y otra, «al enlosado de la Lonja», librería que probablemente también había participado en la edición; es un caso único en las series de pliegos muniqueuses. El impreso contiene dos poemas sobre

²² Todos posteriores al *Segundo cuaderno valenciano* y son los que se indican en el CAAR con los números 171, 172, 177, 181 y 182. El más reciente es el n.º 177, cuyo impresor, Alonso del Riego, está activo entre 1700 y 1760.

²³ Es el que tiene como signatura 33/93 (2), individuado gracias a Campa (Wilson, 1955, 1956 y 1957).

el Condestable, que se encuentran en primera posición y narran la sentencia («En un tribunal supremo») y el ajusticiamiento de don Álvaro («Atento escuchaba el rey»), con los acostumbrados tonos dramáticos, aunque en el segundo de ellos se aprecia una diferencia frente a los demás hasta ahora reseñados. En el romance, el relato de la ejecución se inscribe dentro de otro marco narrativo: quien la refiere al rey es don Juan Pacheco, uno de los acérrimos adversarios del Condestable y a la vez futuro valido del sucesor de Juan II, el príncipe Enrique, hasta que su propio astro no fuera ofuscado por don Beltrán de la Cueva hacia finales de la década de los Cincuenta. Cabe destacar, por último, que el primer romance solo está documentado en otros pliegos posteriores²⁴, distintos de los que transmiten el segundo²⁵.

A modo de conclusión, tras estas calas bibliográficas en los cuadernos publicados por Juan Bautista Timoneda y en los romances sobre don Álvaro de Luna que contienen, podemos deducir varios elementos que nos permiten arrojar luz sobre las dinámicas de transmisión del Romancero nuevo y las finalidades de iniciativas editoriales de este tipo, que no debemos imaginar exclusivas de la imprenta valenciana, sino que pueden suponerse con razón también para otros centros de producción del libro peninsulares, más allá de los ejemplares concretos que nos han llegado. Ante todo, ya desde los paratextos, estos pliegos presentan indicios evidentes de la relación muy estrecha que guardan con la música. Todas las portadas insisten en el hecho de que dichos romances se cantaban: para promocionarlos siempre se dice que son «los más modernos que hasta hoy se han cantado». Prescindiendo de la serie a la que pertenecen, parece que estos romances iban muy de la mano con la música –y con los músicos. Todo apunta a ello y, por si no bastaran los títulos, así lo demuestran también los grabados xilográficos: por ejemplo, en la portada del pliego de Pisa (*Quinto cuaderno*, 1598, pliego n.º 1 de nuestro listado) se insertan las figuritas de un galán tocando un instrumento de cuerdas para una doncella. Por otra parte, también los textos contienen indicios de una destinación de uso o de una procedencia que tiene que ver directamente con la música; la estructura cuaternaria de la casi totalidad de estos romances

²⁴ Son los pliegos números 164, 166, 167, 177 y 173, para el siglo XVII y otro pliego de Alonso del Riego, el n.º 170, para el XVIII.

²⁵ De este tenemos otro pliego de Alonso del Riego (CAAR, n.º 180), que transmite un romance con una errata en el incipit («Atento escuchaba el rey / al noble Juan Pacho»), además del de la Samuel Pepy's Library de Cambridge, signatura 33/93 (4), otro hallazgo de Campa (Wilson, 1955, 1956 y 1957).

afianza dicha hipótesis. El hecho es muy evidente sobre todo en el romance con estribillo («Tocaban las oraciones») del pliego de 1601: no casualmente, este se repite cada dieciséis o doce versos, lo cual permite estructurar un desarrollo cuaternario antes de la reiteración de un dístico con el segundo verso alargado, una fórmula perfectamente en línea con las pautas musicales. En los estudios que se han ocupado de reconstruir las fuentes de estos romances anónimos, se registra una cercanía al repertorio musical de las capillas y de los ministriles que animaban las fiestas, tanto las palaciegas como las populares²⁶. Hablando de la seguidilla y de su «rápida y fulgurante expansión» Alín había individuado como causa principal de la fortuna de esta forma su asociación con el romance; en efecto, el mérito de haber traído por primera vez al público de lectores unas seguidillas impresas en los pliegos de romances es de Juan Bautista Timoneda: que se sepa, es el primero en imprimirlas en series colocadas al final de sus cancionerillos; lo hace en el *Quarto cuaderno* de 1597 y volverá a hacerlo en 1601, en el *Segundo* y *Séptimo* (Alín, 2006: 17-19).

Como hemos visto, los rasgos materiales de estas ediciones le han permitido a Rodríguez-Moñino aislar series distintas, que las demás veces se publicaban –como queda dicho– casi simultáneamente, con la implicación de varios talleres de imprenta y editores que costeaban la impresión para luego comercializar en sus librerías los productos. En los cinco pliegos con romances sobre don Álvaro que aquí hemos destacado se aprecian unos mismos datos editoriales: Juan Bautista Timoneda es el financiador, y el Molino de la Rovella (en la persona de Juan Crisóstomo Garriz) el taller encargado de imprimirlos. Evidentemente, la sociedad entre los dos funcionaba desde el punto de vista comercial, si atendemos a la cantidad de pliegos que van publicando en estos

²⁶ A este respecto, véase el valioso trabajo de Vicenç Beltran en este mismo volumen, donde se hace referencia precisamente a los *Cuadernos* de Juan Bautista Timoneda. Interesantes también las observaciones de Alatorre (2007) sobre las relaciones del Romancero nuevo con la música; en su introducción al facsímil del *Romancero General* de 1604, insiste en este tema también Carreira (2018: I, 119-122).

años²⁷. Los títulos seriados y otras características tipográficas, como la presencia de numeración de páginas, de firmas de cuadernos, etc. configuraban un producto editorial que posibilitaba dos tipos de fruición: el lector podía quedarse bien con un pliego suelto completo de portada y, solamente en un caso, también de colofón (*Tercero cuaderno* de 1602, pliego n.º 5), muy manejable por su consistencia y formato, o bien seguir comprando las distintas entregas de cada serie para confeccionar un volumen (para esto también servirían las firmas) y obtener así una colección de romances más o menos rica, según sus propios gustos o intereses particulares. No solo se evita reproducir los mismos romances, sino que tampoco se reiteran los temas dentro de una misma serie, lo cual permitía coleccionar los pliegos sin encontrarse con poemas repetidos o dobles de apartados temáticos. El dato parece interesante también por delatar la gran cantidad de romances que circulaban, incluso sobre un mismo asunto, como es el caso de don Álvaro. Es evidente que la historia del Condestable suscitaba mucho interés y garantizaba el éxito comercial de los cuadernos, al punto que en las portadas de dos de ellos –los n.º 3 y 4 de nuestra tabla– se colocan dos figuritas que representan al rey don Juan y a su valido, según reza la leyenda que se les coloca encima en el primero de ellos. Seguramente, más allá del empleo de adornos genéricos y factótum para decorar las portadas de los pliegos, su presencia constituía también un elemento muy llamativo, un reclamo colocado en el lugar más visible del impreso para atraer al público de lectores. Parecen testimonios de una verdadera inundación de romances sobre don Álvaro también las poéticas chanzas que Lope de Vega inserta en su comedia *La prueba de los amigos*; en un diálogo entre el personaje de Galindo y –nótese bien– unos músicos, el primero pide que se les canten romances y los segundos se precian de conocer muchos sobre don Álvaro, suscitando así la respuesta fastidiada de su interlocutor:

²⁷ Si hojeamos los catálogos bibliográficos, observamos una continuidad en las relaciones entre Juan Bautista Timoneda y la empresa tipográfica del Molino de Rovella. Durante la dirección de Juan Navarro y de sus herederos, que se prolonga hasta la década de los Noventa del siglo XVI, tenemos más pliegos que mencionan explícitamente la librería de Timoneda en la portada: son dos cuadernos de romances de 1592 y hasta 21 impresos, entre los pliegos pisanos, muniqueses y de Milán (Rodríguez-Moñino, 1963: 36-40). Este número podría ascender si se consideraran también las suscripciones que, aun sin mencionar a Juan Bautista Timoneda, remiten con toda seguridad a su librería, que se encontraba en la antigua «Calle de Flaçaderos», «junto a la Merced», todas referencias que aparecen en las portadas para referirse, es de creer, a su actividad.

GALINDO. [...] No sé si tenéis letras que toquen historias.

MÚSICOS. ¡Historia!... ¿Qué más notoria,

si de ellas gusto tenéis,

que aquesta del Condestable?

Dieciséis romances sé.

GALINDO. Daldo al diablo, que no fue

la de Orlando tan notable.

¿Qué piensan estos poetas,

pues que no hay semana alguna

sin don Álvaro de Luna

y otros cuarenta planetas?

Romances de tres en tres

a un enfadoso sujeto;

mas, como es luna en efeto,

sale nueva cada mes

(Sainz de Robles, 1946: I, 1432a).

Evidentemente, los editores tenían a su alcance una ingente cantidad de material poético fresco para diversificar sus ediciones y renovar al mismo tiempo un repertorio en continua evolución. La historia de don Álvaro podía resultar muy actual, pues permitía hablar indirectamente del presente político de la monarquía hispánica, en que la figura del privado había resucitado ya a partir de los últimos años del reinado de Felipe II. Por supuesto, los episodios de la historia que excitan más la fantasía de los lectores son los de su trágico final, donde se asiste a la caída del todopoderoso valido de Juan II. Al fin y al cabo, se sabe que las desdichas siempre han atraído más al público, al de todos los tiempos.

Bibliografía

- ALATORRE, Antonio (2007), «Avatares barrocos del romance», *Cuatro ensayos sobre arte poética*, México, El Colegio de México, 11-191 [1.ª ed. (1977), «Avatares barrocos del romance (de Góngora a Sor Juana Inés de la Cruz)», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 26, n.º 2, 341-459].
- ALÍN, José María (2006), «De las seguidillas a las seguidillas seriadas», en *La literatura popular impresa en España y en la América colonial. Formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, Salamanca, SEMYR, 17-41 («Actas», 5).
- BELTRAN, Vicenç (ed.) (2018), Juan Timoneda, *Rosas de romances. I. Rosa de amores, Rosa gentil*, México D. F., Frente de Afirmación Hispanista.
- CAAR = CATÁLOGO ANALÍTICO DEL ARCHIVO ROMANCÍSTICO MENÉNDEZ PIDAL-GOYRI. ROMANCES DE TEMA NACIONAL I Y II (1998), Inés de la Cruz González-Cutre, Belinda García Barba, Javier Gómez Gómez, María González Piñeiro y Joaquín López Martínez (eds.), Diego Catalán (dir.), 2 vols., Barcelona, Quaderns Crema -Fundación Ramón Menéndez Pidal.
- CAMPA GUTIÉRREZ, Mariano de la (2006), «Algunas observaciones para la revisión de un género barroco: el Romancero Nuevo», en Anthony Close, Sandra M.ª Fernández Vales (eds.), *Edad de Oro Cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO) (Robinson College, Cambridge, 18-22 julio, 2005)*, Madrid, Iberoamericana Vervuert - AISO, 137-142.
- CAMPO, Victoria, Victor INFANTES y Marcial RUBIO ÁRQUEZ (1995), *Catálogo de los pliegos sueltos poéticos del siglo XVII de la Biblioteca de Antonio Rodríguez-Moñino*, 2 vols., Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones Universidad de Alcalá.
- CARREIRA, Antonio (2018), *Romancero General de 1604*, 2 vols., México D. F., Frente de Afirmación Hispanista.
- DE SANTIS, Francesca (2006), *Il manoscritto magliabechiano VII-353. Edizione dei testi e studio*, tesis doctoral, 2 vols., Pisa, Università degli Studi di Pisa.
- DELGADO CASADO, Juan (1996), *Diccionario de impresores españoles (siglos XV-XVII)*, 2 vols., Madrid, Arco Libros.
- DI STEFANO, Giuseppe y María Cruz GARCÍA DE ENTERRÍA (1974), *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Universitaria de Pisa*, 2 vols., Madrid, Joyas Bibliográficas.
- DUALDE PÉREZ, Vicente (1993), «Datos para la historia de la Albeytería Valenciana», *Anales de la Real Academia de Cultura Valenciana*, n.º 73, 81-91.

- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Carlos (2020), «La colección de pliegos sueltos españoles del siglo XVII de la Kongelige Bibliotek de Dinamarca», *JANUS*, n.º 9, 146-182.
- FOULCHÉ-DELBOSC, Raymond (1913), «Romancero de Barcelona», *Revue Hispanique*, tomo 29, 121-194.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz (1974), *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca del Estado de Baviera de Múnich*, 3 vols., Madrid, Joyas Bibliográficas.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz (1977), *Catálogo de los pliegos poéticos españoles del siglo XVII en el British Museum de Londres*, Pisa, Giardini.
- GIGAS, Emil (1885), «Ueber eine Sammlung spanischer Romanzen in fliegenden Blättern in der Königl. Bibliothek zu Kopenhagen», *Zentralblatt für Bibliothekswesen*, 2, 157-172.
- JAURALDE POU, Pablo y Antonio CARREIRA (dirs.), Mercedes SÁNCHEZ SÁNCHEZ (coord.) (1998), *Catálogo de Manuscritos de la Biblioteca nacional con poesía en castellano de los siglos XVI y XVII*, 6 vols., Madrid, Arco Libros.
- MARTÍ GRAJALES, Francisco (1927), *Ensayo de un diccionario biográfico y bibliográfico de los poetas que florecieron en el reino de Valencia hasta el año 1700*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- MOLL, Jaime (1990), «La imprenta en Valencia de 1530 a 1532: notas para su estudio», *El Museo de Pontevedra*, n.º 44, 205-216.
- PÉREZ GÓMEZ, Antonio (1953), *Romancero de don Álvaro de Luna (1540-1800)*, Valencia, «la fonte que mana y corre...».
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (2018), «Timoneda, Juan», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*, disponible en <<http://dbe.rah.es>>, consulta en 12/06/2023.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (ed.) (1957), *Las fuentes del Romancero General (Madrid, 1600)*, 12 vols., Madrid, Real Academia Española.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1963), *Las series valencianas del Romancero nuevo y los cancionerillos de Múnich (1589-1602)*, Valencia, Instituto de Literatura y Estudios Filológicos - Institución Alfonso el Magnánimo - Diputación provincial.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO (1970), *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, Madrid, Castalia.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1997), *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, Arthur Lee-Francis Askins y Víctor Infantes (eds.), Madrid, Castalia.

- ROMERA CASTILLO, José (ed.) (1986), Juan Timoneda, *El Patrañuelo*, Madrid, Cátedra.
- RONCERO LÓPEZ, Victoriano (2019), «Las predicaciones de un bufón: "A los pies de la Fortuna", romance de Quevedo a don Álvaro de Luna», *La Perinola*, vol. 23, 151-180.
- RUIZ MORCUENDE, Federico (ed.) (1973), Juan Timoneda, *El Patrañuelo*, Madrid, Espasa-Calpe.
- SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos (ed.) (1946), Lope de Vega, *Obras escogidas, 1. Teatro*, Madrid, Aguilar.
- SALVÁ Y MALLÉN, Pedro (1872), *Catálogo de la Biblioteca de Salvá*, 2 vols., Valencia, Ferrer de Orga [reimpr. facs. Madrid, Ollero & Ramos, 1992].
- SERRANO Y MORALES, José Enrique (1898-1899), *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas que han existido en Valencia desde la introducción del arte tipográfico en España hasta el año 1868 con noticias bio-bibliográficas de los principales impresores*, Valencia, F. Domenech.
- SIRERA, Josep Lluís (2003), «Los prelopidistas valencianos», en Javier Huerta (dir.), *Historia del teatro español*, vol. I, Madrid, Gredos, 501-525.
- WILSON, Edward M. (1955), «Samuel Pepy's chapbooks», *Transactions of the Cambridge Bibliographical Society*, 2, n.º 2, 127-144.
- WILSON, Edward M. (1956), «Samuel Pepy's chapbooks», *Transactions of the Cambridge Bibliographical Society*, 2, n.º 3, 229-268.
- WILSON, Edward M. (1957), «Samuel Pepy's chapbooks», *Transactions of the Cambridge Bibliographical Society*, 2, n.º 4, 305-322.

ROMANCEIRO E MÚSICA

Aplicação criativa de romances antigos: a inclusão de informação musical no catálogo RELIT-Rom

Inês Thomas Almeida

Instituto de Estudos de Literatura e Tradição, Universidade Nova de Lisboa¹

inesthomas@fcsh.unl.pt

Introdução: Humanidades digitais no estudo musicológico

As humanidades digitais, entendidas como a utilização sistemática de métodos computacionais e recursos digitais no estudo de humanidades, são utilizadas há muito na investigação em música, sendo alguns dos primeiros exemplos os programas de notação musical, como Finale ou Sibelius. A ideia de utilizar meios informáticos no estudo de humanidades data de 1949, com as experiências pioneiras do padre jesuíta italiano Roberto Busa para catalogar, com a ajuda de computadores, um *index verborum* com todos os 11 milhões de palavras latinas utilizadas nas obras de São Tomás de Aquino (Hockey, 2004). Desde então, o uso de ferramentas informáticas que permitam colectar, organizar, analisar, expor e interpretar dados tem sido alvo de um interesse cada vez maior e um crescimento exponencial nas últimas décadas. Esta utilização gerou uma intersecção nova, que promove a reflexão sobre o próprio uso destas ferramentas e abriu

¹ Investigadora de Pós-Doutoramento no projecto *RELIT-Rom. Revisões literárias: a aplicação criativa de romances antigos (sécs. xv-xviii)*, com bolsa da Fundação para a Ciência e a Tecnologia/Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (UIDB/00657/2020).

um campo de estudo em si. Existe actualmente um volume considerável de bases de dados, catálogos, mapas de redes, exposições virtuais, bibliotecas e acervos digitais que se podem potencialmente interligar de forma interdisciplinar e combinar por forma a gerar cada vez mais informação e reflexão. Ao mesmo tempo, foram criadas em várias partes do globo sociedades de investigação sobre esta temática, como a European Association for Digital Humanities (EADH, fundada em 1973), que inclui associações locais italiana, checa, alemã, russa, e nórdica e báltica, ou a Alliance of Digital Humanities Organizations (ADHO, fundada em 2003), que congrega as várias associações regionais, desde a Europa até à Australásia.

Qualquer uso de ferramentas digitais será condicionado pela qualidade dos dados de que dispomos e pelas perguntas que colocamos. Uma base de dados é tanto mais útil e robusta quanto melhor a qualidade dos dados que a compõem, e quanto maior a qualidade das perguntas que potencialmente possibilita. Assim, além da inserção de dados sobre um determinado tópico, é de enorme importância o tipo de pesquisa que essa base de dados possibilita: não é a mesma coisa saber o nome dos livros que existem numa biblioteca pública ou poder folheá-los e fazer pesquisas sobre os seus autores; da mesma forma, não é a mesma coisa poder saber quantas peças de determinado estilo musical coexistiram num determinado período, ou saber que tipo de cadências existem nessas peças musicais, se há ou não repetições, de que forma a parte musical se relaciona com a parte literária, entre outros.

O enorme potencial das humanidades digitais na investigação musicológica traduz-se, sem se esgotar, na facilitação do acesso a fontes primárias, pela sua disponibilização *online*; na possibilidade de análise e visualização digital; na criação de *software* musical e de análise musical para comparar diferentes parâmetros como ritmo, forma, relação com o texto, entre outros. O *music encoding* permite criar bases de dados com itens mais variados e robustos de procura; a análise de redes sociais (*Network Analysis*) pode contribuir para a visualização de redes pessoais de compositores (com outros compositores, intérpretes e mecenas) e do seu contexto social e cultural; os arquivos digitais e as exposições virtuais ajudam o público a explorar a história e o contexto de um determinado género musical; e, de uma forma geral, o recurso à edição digital potencia e amplifica, de forma mais democrática, a disseminação do conhecimento, agora independente da localização geográfica ou da proximidade das fontes.

Na musicologia, exemplos recentes da aplicação das humanidades digitais têm passado pelo reconhecimento óptico de manuscritos (Helsen *et al.*, 2014) ou as bases de dados pessoais (por exemplo, a base de dados *BMLO-Bayerische Musiker-Lexikon Online* da Ludwig-Maximilians-Universität de Munique, que compreende mais de 28 mil instrumentistas relacionados com a história da música da Baviera) (Focht, 2004). Um uso muito comum tem sido o de catalogação e estudo de repertórios específicos, como a *chanson* renascentista francesa, na base de dados *Chansons nouvelles de Nicolas Du Chemin* (Freedman e Vendrix, 2023a; Freedman, 2014), que fez a catalogação de 380 chansons publicadas pelo tipógrafo parisiense entre 1549 e 1568, à qual se junta o *The Lost Voices Project*, onde é feita a análise musical e reconstrução digital de partes fragmentárias (Freedman e Vendrix, 2023b). Outro exemplo bem conseguido de apresentação, investigação e valorização de um repertório musical é o catálogo de Cantigas de Santa Maria da Universidade de Oxford, feito em parceria com o CESEM - Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da Universidade Nova de Lisboa (Parkinson, 2021), e também a base de dados *Vihuela Database*, criada pelo musicólogo John Griffiths, que reúne informação muito relevante sobre a música de *vihuela* no mundo ibérico. Outra vertente da aplicação das humanidades digitais tem sido a inventariação de projectos, como o *Digital Resources for Musicology*, elaborado pelo Center for Computer Assisted Research in the Humanities da Universidade de Stanford, e até mesmo do próprio universo musical, como sucede com o inventário *RISM – Répertoire International des Sources Musicales*, que visa catalogar compreensivamente fontes musicais ou musicológicas escritas, como manuscritos, partituras, libretos, tratados, compêndios, ensaios, artigos científicos, e que, nas suas sucessivas actualizações (foi criado em 1952), permite actualmente não só a pesquisa por palavras-chave, mas também pela introdução de sons ou notas musicais. Em Portugal, exemplos de humanidades digitais em musicologia vão desde a criação de plataformas multimédia que reúnem a edição integral de cantigas medievais existentes nos cancioneiros galego-portugueses, como o Catálogo *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas* (Videira, Ferreira e Júdice, 2011; Lopes, 2012), ou a análise e reconstrução de polifonia portuguesa do século XVI, a partir da obra de Francisco de Santa Maria, como faz o projecto *Lost and Found* (João Pedro d'Alvarenga/CESEM), até verdadeiros acervos digitais, como a *Infraestrutura ROSSIO* (Research Data Repository for the Humanities and Social Sciences, em rossio.pt), um projeto colaborativo que visa fornecer uma infraestrutura digital para a pesquisa em ciências sociais e humanidades. No campo da musicologia, a ROSSIO tem sido utilizada para a criação do «Arquivo Sonoro da Música Popular Portuguesa»,

que disponibiliza gravações históricas de música popular portuguesa. Essas gravações são digitalizadas e disponibilizadas para acesso público, preservando assim um valioso património musical.

Apresentar ou modificar?

No seu ensaio sobre a relevância das humanidades digitais para a análise da música tardomedieval e renascentista, o musicólogo Jason Stoessel (2018) recorda que as humanidades digitais são uma forma de melhorar a investigação musicológica, isto é, trata-se de ferramentas com o propósito primeiro de servir a quem investiga. No entanto, estas ferramentas levantam questões próprias que, pela sua natureza, podem mudar o rumo da própria investigação. Stoessel defende que algumas destas questões são de grande utilidade para mudar a perspectiva do estudo musicológico: «I contend that digital musicology offers opportunities for bringing diverse disciplinary branches, such as music theory, analysis, historical musicology, source studies, music anthropology and music cognition, closer together» (2018: 2). Esta ideia de interdisciplinaridade, e de que a aplicação de métodos quantitativos e computacionais nas disciplinas sociais e de humanidades pode servir para aproximar investigadores nas suas várias áreas, é também defendida pelo historiador Thomas Wallnig: «seriously engaging scholarly and IT communities in structured dialogue is a difficult and trying task of communication and community building» (2019: 8). Efectivamente, muitas vezes as humanidades digitais exigem a colaboração entre pessoas de diferentes áreas – informática, ciências sociais, etc. – que actuem de forma complementar, para se poder produzir conhecimento novo.

No prefácio ao livro anual da Sociedade Austríaca de Investigação sobre o Século XVIII, Wallnig afirma que «digital methods transform existing methods in the humanities» (2019: 34:8), ou seja: as ferramentas digitais levantam questões novas, fornecem meios para as discutir e modificam os métodos de investigação musicológica. Isto é bem visível, por exemplo, no já citado *The Lost Voices Project*, em que, depois de uma primeira fase de disponibilização fac-similada dos manuscritos musicais, se procedeu à reconstrução de fragmentos incompletos e sua análise estilística, acrescentando às quase quatro centenas de canções cerca de 11 mil observações analíticas individuais que podem ser consultadas na base de dados, segundo critérios que revelam um enorme esforço conjunto, quer de síntese, quer

de especialização (com parâmetros como compositor, livro, data, contribuição, até cadências musicais, padrões de intervalos, tipos de apresentação, relações entre música e texto e entre música e forma literária). Se é certo que a reconstrução e análise dos fragmentos foi feita por uma equipa de investigadores (humanos), a sua colocação como inventário (e a própria ideia de encetar um estudo sistemático de tal ordem) foi apenas possível graças ao tratamento digital dos dados e da existência de uma plataforma que os apresentasse e relacionasse.

Isto leva-nos a uma questão que se nos afigura particularmente pertinente – e desafiante – na elaboração de catálogos ou bases de dados digitais: a reflexão sobre a nossa acção sobre o *corpus* e em que medida estaremos a apresentar o material ou a modificá-lo. Uma grande vantagem das humanidades digitais é o aspecto expositivo que fornecem, através da apresentação de um elevado número de dados que são extraídos do material em estudo. No entanto, esses dados são eles próprios resultado das decisões e selecções humanas, feitas por quem modela e cria a plataforma digital. Consequentemente, a própria escolha dos dados apresentados ou tratados vai influenciar em muito, se não mesmo modificar, o próprio *corpus*. No caso do estudo de determinado repertório musical, se escolhermos fazer apenas uma apresentação de edições fac-similadas, o grau de intervenção é mínimo e deixamos à responsabilidade de outrem retirar daí informação, quer em termos quantitativos, quer qualitativos. No entanto, ao escolhermos fornecer outro tipo de dados – por exemplo, a autoria provável da peça no caso de repertório medieval ou renascentista, ou a frase musical dessa peça (que implica e identificação e selecção dessa frase, segundo critérios próprios que apesar de fundamentados poderão não ser universais), estamos a intervir de certa forma naquele repertório: se um investigador decidir que a frase musical termina em determinado ponto/momento, é uma decisão própria que influenciará a informação disponível na base de dados. Naturalmente, parte-se do pressuposto de que a investigação – e as decisões – são feitas de forma crítica e resultantes de um processo científico com metodologias adequadas; mas o risco de se fazer uma hiperselecção de parâmetros é de, dessa forma, estar a influenciar a investigação, e a sugerir que deve haver uma investigação feita sobre um determinado tipo de critérios escolhidos, por exemplo, quanto ao tipo de cadências, número e tipo de sílabas, tipo de relação harmónica, relação do texto com a música, etc. São parâmetros certamente interessantes, mas que apontam caminhos para um tipo de investigação e afunilam, ainda que involuntariamente, essa investigação, em detrimento de outras escolhas que teriam um afunilamento diferente. É, pois, da maior importância sabermos se queremos,

ou não, apontar esses caminhos; se o objectivo do catálogo é, ou não, apontar linhas de investigação ou se, pelo contrário, o objectivo é apresentar, de forma tão neutra e distanciada quanto possível, a informação, como se de uma biblioteca digital se tratasse.

Temos então, nas humanidades digitais, necessidade de reflectir sobre esta questão: por um lado, a apresentação de um catálogo de uma biblioteca ou exposição virtual, em que são apresentados vários itens com um grau mínimo de interferência; ou, por outro lado, a apresentação de um catálogo já seleccionado, já com questões que foram colocadas e às quais se procura dar resposta pela própria apresentação dos materiais. É na intersecção de ambos que se situa o catálogo musical do projecto RELIT-Rom.

O catálogo RELIT-Rom

O catálogo *RELIT-Rom. Revisões literárias: a aplicação criativa de romances antigos (sécs. xv-xviii)* é um exemplo de interdisciplinaridade com recurso às humanidades digitais. Tendo começado em 2018 e sendo apoiado pela Fundação Calouste Gulbenkian e pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, este projecto do IELT – Instituto de Estudos de Literatura e Tradição da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, coordenado por Teresa Araújo, tem por objectivo a elaboração de um catálogo digital de versos de romances antigos, engastados ou interpolados, de formas várias, na produção literária portuguesa dos séculos xv a xviii. Partiu da revisão sistemática do estudo desenvolvido por Carolina Michaëlis de Vasconcelos nos *Romances Velhos em Portugal*, alargando-se aos estudos posteriores e à descoberta de novos versos de romances velhos em obras literárias deste período.

Numa primeira fase, este que é «o único catálogo atualizado da presença do romanceiro velho nas letras portuguesas do referido período e o primeiro em ambiente digital» (Sirgado, 2022: 58-59) incidia apenas sobre a parte literária, apresentando fichas com informação filológica relevante quanto à autoria do engaste, género ou subgénero literário da composição onde estava inserido, edição diplomática (isto é, a citação exacta, na grafia correspondente, quer do verso, quer do seu contexto), versos do romance de origem, testemunhos literários, presença

ou ausência na tradição moderna e notas de investigação, entre outros parâmetros. À data de escrita deste artigo, o catálogo literário contava já com mais de duzentas fichas.

Durante o processo, deu-se a identificação de vários versos de romances em contextos alusivos à actividade musical. Tais ligações entre o mundo da música e da palavra (e da história) são do conhecimento dos investigadores. Como sublinha Vincenç Beltran (2022: 95),

No me cabe la menor duda de que la recuperación de numerosos romances antiguos por impresores del siglo XVI hubo de ser fruto de su transmisión oral, aunque quizá no hayamos de atribuirla exclusivamente a un fenómeno de folklorización sino a la tradición juglaresca de la primera mitad de siglo o, más precisamente, a la acción de los ministriles y a sus intereses comerciales.

Isto significa que, mesmo do ponto de vista literário ou filológico, é da maior importância entender o contexto e particularidades musicais desse repertório transmitido ao longo dos séculos pelo canto dos menestrelis. Margit Frenk vai mais longe, quando afirma ser impossível «conocer cabalmente la poesía española de los siglos XV a XVII sin tener acceso a los centenares de cancioneros antiguos, manuscritos e impresos, que se encuentran dispersos en las bibliotecas públicas y privadas de Europa» (Frenk Alatorre, 1955: 53).

Na elaboração do catálogo filológico, essa presença musical foi evidente. Por exemplo, na menção à forma cantada do verso no excerto da *Chronica de El-Rei D. Sebastião* de Frei Bernardo da Cruz (1541–1579), publicada em 1837 por Alexandre Herculano e António da Costa Paiva, em que o verso «Ayer fuiste rey d’España: hoy no tienes um castillo», proveniente do romance *Las huestes de don Rodrigo*, é precedido pela indicação de que «Domingos Madeira, musico del-rei, cantando-lhe, e tangendo em huma viola, começou de cantar hum romance» (Cruz, 1837: 308). Outros exemplos foram a identificação de versos de romances em letras de canções existentes em livros de música.

A interligação da poesia e da música, no que diz respeito ao romanceiro, tem sido sobejamente estudada, destacando-se as contribuições dos já citados Margit Frenk (Binkley e Frenk Alatorre, 1995; Frenk Alatorre, 1997 e 2016) e Vicenç Beltran (2014, 2016, 2019 e 2021). Do ponto de vista musical, refiram-se os trabalhos

de Maricarmen Gomez Muntané (2008 e 2012), Paloma Otaola (Otaola González, 2000 e 2004), Manuel Pedro Ferreira (1989) e Nuno Raimundo (2017 e 2019). No entanto, a complexa interligação dos aspectos literários e musicais dos romances antigos nas letras portuguesas representa um desafio considerável. O projeto RELIT-Rom e nomeadamente a sua metodologia interdisciplinar, de onde resulta um catálogo digital inovador, surgem como uma resposta a essa necessidade, acrescentando à investigação filológica o estudo musicológico que a complementa e ajuda a esclarecer encontros e descontinuidades.

Ampliou-se então o âmbito do estudo e criou-se o catálogo musical RELIT-Rom, que articula os aspectos literários e textuais da parte filológica com os musicais e musicológicos, visando obter uma compreensão mais completa da vida dos romances e reconhecendo a importância da música na transmissão e interpretação dos mesmos.

Metodologia e critérios

A elaboração do catálogo musical obedeceu às seguintes etapas metodológicas:

1. Desenvolvimento da identificação dos testemunhos musicais dos romances constantes no catálogo poético;
2. Transcrição diplomática dos versos dos romances, inclusão dos paratextos (todos os enunciados que acompanham a versão musicada do romance), extracção de informação relevante e procura de edições modernas das peças musicais;
3. Transcrição da música para notação moderna;
4. Elaboração de observações musicológicas e bibliografias especializadas.

Para o primeiro ponto, foram tidos em consideração os livros de música que formam o núcleo principal da música instrumental espanhola no século XVI e, dentro destes, os que incorporam versos de romances presentes nas letras portuguesas: Luis Milán, Luys de Narváez, Diego Pisador, Enríquez de Valderrábano,

Miguel de Fuenllana, Luis Venegas de Henestrosa, acrescidos de Juan Bermudo e Mateo Flecha «el joven». Além dos livros de *vihuela*, foram acrescentados dois manuscritos: o *Cancionero musical de Palacio* e o *Cancioneiro musical de Paris*.

Autor da obra	Nome da obra	Ano de publicação	Cota RISM
Luis Milán	<i>Libro de mvsica de vihuela de mano. Intitulado El maestro</i>	1535	E-Mn R/14752
Luys de Narváez	<i>Los seys libros del Delphin de musica de cifras para tañer Vihuela</i>	1538	E-Mn R/09741
Enríquez de Valderrábano	<i>Libro de mvsica de vihvela, intitvlado Silva de sirenas</i>	1547	E-Mn R/14018
Diego Pisador	<i>Libro de mvsica de vihvela</i>	1552	E-Mn R/09280
Miguel de Fuenllana	<i>Libro de mvsica para Vihuela, intitulado Orphenica lyra</i>	1554	E-Mn R/09283
Juan Bermudo	<i>Comiença el libro llamado declaraciõ de instrumētos musicales</i>	1555	E-Mn R/05256
Luis Venegas de Henestrosa	<i>Libro de cifra nveva para tecla, harpa, y vihvela</i>	1557	E-Mn R/06497
Mateo Flecha «el joven»	<i>Las ensaladas de Flecha</i>	1581	E-Boc 12-III-C/2 E-Bbc 0851
	<i>Cancionero musical de Palacio</i>	século XVI	E-Mp II/1335
	<i>Cancioneiro musical de Paris</i>	século XVI	F-Peb Masson 56

FIGURA 1. Lista de fontes presentes no catálogo RELIT-Rom, por ordem cronológica, identificadas pela versão curta do título e pela cota RISM.

Foram excluídos materiais sem versões musicais de romances (como o *Cancioneiro da Biblioteca Públia Hortênsia de Elvas*, que apresenta as músicas para os demais géneros literários) ou sem aquelas que, até à data, ainda não foram identificadas nas letras portuguesas, como é o caso dos *Tres libros de musica en cifras para vihuela* (1546) de Alonso Mudarra e do *Libro de música em cifras para vihuela, intitulado El Parnasso* (1576) de Esteban Daza.

Nas colecções mencionadas no quadro, foram identificadas as versões musicais correspondentes a textos de romances. Todas são indicadas como romances, isto

é, o nome da peça corresponde ao *incipit* do romance, à excepção da ensalada de Flecha *El Fuego* em que o texto do romance aparece a meio da peça musical; e ao caso das peças instrumentais (Henestrosa) em que apenas temos a indicação do editor musical de se tratar da música para um determinado romance. Deste trabalho de investigação resultou um conjunto de entradas no catálogo musical que ascende a cerca de sete dezenas de músicas (duas dezenas nos livros de *vihuela* e cinco nos cancioneros).

Estrutura do catálogo RELIT-Rom

Face às questões teóricas inerentes à concepção de um catálogo digital, e tendo em conta o risco da já referida hiperespecialização que direcione involuntariamente o olhar do investigador para um determinado tipo de análise, prevaleceu a necessidade de extrair do texto musical o maior número de dados possível, que permita ao investigador fazer uma selecção consoante o seu interesse específico. A informação musical e musicológica referente a cada versão musicada de um romance foi extraída e sistematizada em fichas, cada uma possuindo vários campos que, por sua vez, contêm uma curta frase explicativa, visível ao utilizador que passe o cursor pelo nome respectivo. Cada ficha apresenta assim os seguintes campos, por esta ordem:

- **Fac-símile do livro ou manuscrito de música:** reprodução fac-similada dos fólios onde se encontra a versão musicada do romance.
- **IGR e título do romance:** tal como atribuído pelo *Índice general del Romancero*.
- **Referência bibliográfica:** referência da fonte com hiperligação que remete para o catálogo digital da biblioteca onde o livro ou manuscrito se encontra disponível para consulta.
- **Autor do livro ou manuscrito de música:** no caso de esta autoria ser conhecida, e salientando o facto de o autor do livro ou manuscrito não ter necessariamente de ser o autor da versão musicada do romance.

- **Registo sonoro da música:** Para cada frase musical, foi elaborado um ficheiro com a realização sonora correspondente. Nos livros de *vihuela* e das peças a uma só voz dos cancioneiros, optou-se por um timbre de *vihuela*, emulando o continuum sonoro da voz. No caso das peças polifónicas, para evitar associações auditivas indesejadas com géneros musicais cronologicamente posteriores (como o quarteto de cordas), optou-se pelo timbre da voz humana, tal como sintetizado pelo programa Musescore.
- **Textura musical:** tipo de construção da música, no que diz respeito ao número de vozes, tal como está indicada na fonte. Foram identificadas as seguintes categorizações no *corpus*: Melodia acompanhada - uma voz e instrumento (em Valderrábano, Narváez, Milán, Pisador, Fuenllana e Bermudo); Melodia acompanhada-só instrumento (em Henestrosa); Polifonia-3 vozes (no *Cancionero musical de Palacio*); Polifonia - 4 vozes (em Flecha e no *Cancionero musical de Palacio*); Melodia vocal (no *Cancioneiro musical de Paris*). É importante salientar que o indicado neste campo é aquilo que está indicado na fonte, e não a afirmação categórica de que seria esta e só esta a textura musical correspondente a todas as realizações musicais destas músicas. Por exemplo, o *Cancioneiro musical de Paris* apresenta apenas a melodia de uma voz, no entanto é plausível pensar que na sua realização musical prática, os romances pudessem ser cantados acompanhados de instrumentos ou outras vozes, e não forçosamente *a capella*.
- **Verso(s) musicado(s) do romance:** em transcrição diplomática
- **Paratexto(s) do romance:** transcrição diplomática de todos os textos que aparecem nas fontes, associados à música, mas que não são os versos do romance, como por exemplo indicações do próprio autor sobre a realização musical daquele excerto.
- **Transcrição moderna da música:** através da análise da notação musical do fac-símile previamente recolhido e identificado, foi feita a transcrição para notação musical moderna, utilizando o programa Musescore, para cada versão musicada encontrada nos livros de *vihuela* e nos cancioneiros. Estabeleceu-se como critério a transcrição apenas da melodia vocal, sobre a qual assenta o texto (os versos do romance) ou, no caso da música instrumental, como em Henestrosa, apenas a linha melódica correspondente a essa

linha vocal. Não foi feita a transcrição do acompanhamento instrumental em nenhuma das versões musicadas dos livros de *vihuela*. No caso das versões polifónicas (como no *Cancionero musical de Palacio* ou em Mateo Flecha), uma vez que existe atribuição de texto para cada voz, foi feita a transcrição de todas as vozes existentes.

- **Edições modernas da música:** lista de edições musicais do repertório em questão. No caso de existirem edições em domínio público, foi criado um PDF, com folha de rosto do projecto RELIT-Rom, com o conteúdo de cada edição moderna assinalada, acessível neste campo através de hiperligação, conferindo assim um sentido de unidade estrutural ao conjunto de edições albergadas neste projecto.
- **Bibliografia:** lista de bibliografia crítica sobre a música.
- **Observações:** Especificidades musicais ou musicológicas da versão musicada do romance. Tal como sucede no campo «edições modernas da música», foi criado um documento em PDF sempre que foi necessário acrescentar materiais explicativos mais extensos.

Transcrição da música para notação moderna

Os critérios editoriais do catálogo RELIT-Rom estão explicados numa página específica, acessível em cada uma das fichas através de hiperligação. São explicadas as opções usadas na transcrição das frases musicais, visando também, de forma pedagógica, o esclarecimento dos diversos sistemas de transcrição presentes no conjunto de fontes escolhidas.

Encontramos no *corpus* três possibilidades de escrita musical: a notação mensural branca (Sabag e Igayara, 2013), ou seja, notas musicais com determinados valores rítmicos, cuja altura do som é indicada pela sua posição num pentagrama (como nos cancioneros musicais de Palacio e de Paris e em Mateo Flecha); a escrita em tablatura (usada por Milán, Narváez, Valderrábano, Pisador e Fuenllana nos seus livros de *vihuela*); e a escrita mista, com tablatura para a parte instrumental e pentagrama para linha vocal (usada por Pisador em «A las armas moriscote» e por Juan Bermudo

em «Mira Nero»). Um caso particular é o sistema de escrita musical de Luís Venegas de Henestrosa que, sendo na verdade um exemplo de tablatura, apresenta características muito distintas daquela usada pelos demais vihuelistas.

No caso da escrita vocal, em notação mensural branca, a colocação das sílabas no fólio não está necessariamente alinhada com a sucessão de notas musicais na pauta. O mesmo sucede nalguns exemplos dos livros de *vihuela*; por exemplo, em Fuenllana. De acordo com a ideia geral que atravessa todo o catálogo – a de interferir o menos possível nas fontes e no repertório – fez-se a correspondência prosódica tendo em conta o desenho rítmico e melódico apresentado.



FIGURA 2. Exemplo de colocação silábica em «passeavase el rey moro» de Miguel de Fuenllana (à esquerda): as notas da melodia (representadas pelos números a vermelho) não têm correspondência espacial com o texto «por la ciudad de» (*Libro de mvsica para Vihuela, intitulado Orphenica lyra*, f. clxiiij^v). O mesmo sucede com a voz de contralto de «Triste españa sin ventura» de Juan del Encina no *Cancionero musical de Palacio*, f. lv^v.

Por estar a tablatura mais longe da prática musical hodierna, procedeu-se à elucidação da mesma. A tablatura é um sistema de notação musical muito presente no século XVI, destinado a facilitar a execução da música polifónica (isto é, música com várias linhas melódicas ao mesmo tempo) em instrumentos de teclas, como o órgão ou a espineta, ou de cordas dedilhadas, como a *vihuela* ou a guitarra, mesmo por amadores sem conhecimento formal de música (Porto, 2017: 238), espelhando um contexto performativo em que a música não era feita apenas por peritos, mas por aristocratas, no âmbito dos atributos cortesãos sintetizados, entre outros, por Baldassare Castiglione em *Il Cortegiano* (1549). A tablatura encontrada nos livros de *vihuela* do *corpus* indica, por meio de linhas, as diferentes cordas do instrumento e, por meio de algarismos em numeração árabe, os trastes correspondentes que devem ser premidos para se obter o som pretendido. O número zero indica que deve ser tocada a corda solta, e cada traste faz a nota da corda solta ascender por meio tom. Assim, se na corda Lá estiver o número 1, significa que o instrumentista deverá premir o primeiro traste, que faz soar uma nota meio tom acima da corda solta, obtendo-se assim a nota Si bemol. Se, pelo contrário,

estivesse indicado o número 2, significa que o instrumentista, ao premir o segundo traste, faria soar a nota dois meios tons acima da corda solta, que seria a nota Si, e assim sucessivamente. Os valores rítmicos de cada nota estão escritos na parte superior da tablatura, sendo que Milán indica o valor rítmico para cada nota, enquanto Pisador, Fuenllana e Valderrábano assinalam apenas a mudança de valor rítmico, pressupondo-se que esse valor se mantém até nova indicação.

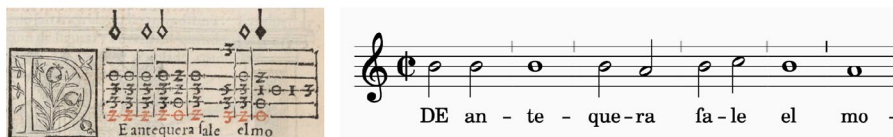


FIGURA 3. Exemplo de tablatura em Miguel de Fuenllana e sua transcrição moderna («De Antequera sale el moro», *Libro de mvsica para Vihuela*, intitulado *Orphenica lyra*, f. cxlv^r). Cada linha representa uma corda da *vihuela*, em vez de uma linha da pauta.

No sistema adoptado e desenvolvido por estes cinco vihuelistas, a melodia da voz é escrita a vermelho, para que se distinga das notas do acompanhamento. Para Milán, a primeira corda da *vihuela* (correspondente ao som mais agudo) está na linha superior da tablatura. Para Diego Pisador, Enriquez de Valderrábano e Miguel de Fuenllana, a primeira corda da *vihuela* (correspondente ao som mais agudo) está na linha inferior da tablatura.



FIGURA 4. Ordem das cordas em Luis Milán (*El Maestro*, f. iiij^v) (esq.) e em Luys de Narváez (*Los seys libros del Delphin de musica de cifras para tañer Vihuela*, f. [3]) (dir.).

Luis Venegas de Henestrosa opta por desenvolver uma entabulação própria, desenvolvendo um sistema que utiliza quer para instrumentos de tecla, quer para harpa ou para *vihuela*. Henestrosa não faz representar por linhas as cordas da *vihuela* (ou as teclas do instrumento de tecla); em vez disso, atribui a cada som do instrumento um número, e vai colocando assim os números correspondentes aos sons, em tantas linhas quantas as linhas melódicas da peça. Assim, numa peça musical a duas vozes (ou linhas melódicas), haverá duas linhas, uma para cada melodia,

e em cada uma estará a sucessão de números correspondentes à altura do som, segundo a chave de correspondência número-nota estipulada por Henestrosa. O ritmo é dado pelo afastamento entre os números: cada compasso está dividido por casas ou espaços; se um valor rítmico for prolongado, ocupará mais espaços do que um valor rítmico curto.

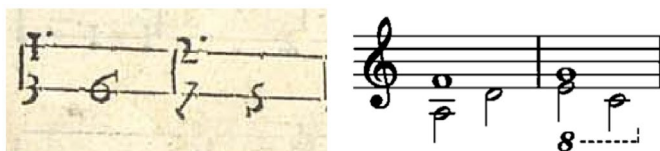


FIGURA 5. Exemplo de tablatura em Henestrosa («Pange linguae», *Libro de cifra nveva para tecla, harpa, y vihuela*, f. 9) e sua transcrição moderna.

Independentemente do sistema de origem, a transcrição moderna foi feita recorrendo às claves actualmente mais comuns (clave de sol e clave de fá), excluindo-se a clave de dó. Os valores rítmicos foram transcritos na proporção de 1:1, ou seja, sem redução de qualquer espécie. Por forma a não confundir o *tactus* renascentista (pulsção regular ou medida do tempo, que correspondia a um batimento do pé ou da mão, num desenho de elevação e descida, obedecendo a regras próprias; Morais, 1994: 22) com a ideia moderna de compasso (pulsção métrica regular com acentuação definida e hierarquia de tempos fortes e fracos), a separação do *tactus*, no caso da transcrição de uma só frase melódica, foi feita através de um sinal vertical na quinta linha do pentagrama, e no caso da música polifónica, através de *mensurstrich*, ou barra de compasso colocada entre os pentagramas. As indicações de execução musical fornecidas pelos autores da música – por exemplo, saber em que corda se encontra determinada nota, ou qual o traste que deve ser premido nessa corda por forma a obter essa nota, ou também, no caso do *Cancionero musical de Palacio*, que tipo de voz deverá executar cada linha melódica – são colocados no catálogo digital no campo «Paratexto(s) do romance».

Algumas observações

O objectivo primeiro do catálogo RELIT-Rom é a disponibilização de informação relevante sobre música e texto, referente aos romances antigos mencionados nas letras portuguesas. Por outro lado, esta abordagem é, de certa forma, pedagógica:

pretende tornar-se mais sedutora a investigação dos parâmetros musicais dos versos dos romances por parte de utilizadores não necessariamente especializados em musicologia; e, da mesma maneira, fornecer aos musicólogos um lugar de investigação sobre este repertório que faça a ponte directa para as questões literárias e filológicas.

Binkley e Frenk chamam a atenção para o facto de a análise literária dos versos e a análise das melodias das versões musicadas não poder ser feita sob o prisma de uma correspondência directa:

Clearly the fact that these songs have “romances” for their texts places them *ipso facto* in that genre, however the melodies themselves do not constitute a single monolithic repertoire to which accompaniments have been added but rather represent an assembly of historically differentiated melodic traditions (Binkley e Frenk Alatorre, 1995: 9).

Torna-se assim tanto mais necessário chamar a atenção para as especificidades musicais deste repertório, evidenciando semelhanças e descontinuidades. A listagem destas fichas, e sua apresentação lado a lado, permite colocar em evidência e destacar alguns aspectos que de outra forma dificilmente seriam detectados por investigadores sem formação especializada em música. Assim, além de ser possível fazer uma procura por diferentes parâmetros, como sejam o autor, ou textura musical, a organização do catálogo favorece um estudo comparado do *corpus*. Por exemplo, em «La mañana de sant Juan», de Diego Pisador (IGR: 011, *Pérdida de Antequera y escaramuza de Alcalá*), é feita uma chamada de atenção para o facto de a realização musical do verso do *incipit* ser muito diferente da realização musical da mesma frase literária, que se encontra em «Quien huuie ffe tal ventura» (IGR: 0435, «Infante Arnaldos») do mesmo livro de Diego Pisador. Da mesma forma, sempre que existam várias músicas distintas para os mesmos versos musicados do romance, estão indicadas no campo «Observações» as respectivas correspondências e hiperligações, como sucede com o romance «Ay de mi Alhama» (IGR: 0040), cujo verso «passeavase el rey moro», com grafias várias, foi musicado por Diego Pisador, Luys de Narváez, Luis Venegas de Henestrosa e Miguel de Fuenllana. É interessante comparar as quatro versões e ver como, independentemente do grau de elaboração, todas mantêm o desenho intervalar característico, com repetição do motivo inicial (Fig. 6):

The image shows four staves of music, each with a vocal line and a corresponding Portuguese translation. The staves are labeled: Narváz, Pisador, Fuenllana, and Henestrosa. The lyrics are: Pa - ffe - a - va - fe el Rey mo - ro por la ciu - dad de gra - na - da.

FIGURA 6. Início de «Passeavase el rey moro», na versão de Narvaez, Pisador, Fuenllana e Henestrosa.

Aspectos estritamente musicais foram igualmente salientados, como por exemplo, o chamado *enegrecimento* (Pérez, 1997); ou o uso de duas notas, escritas em simultâneo, na cadência final da voz de contralto em «Yo m'estava reposando», de Juan del Encina, no *Cancionero musical de Palacio*, fazendo com que nesse acorde a peça passe a soar não a quatro, mas a cinco vozes. Ressalva-se, porém, a possibilidade de não se tratar de realização simultânea, mas alternativa; isto é, a cadência ser sempre feita a quatro vozes, podendo-se escolher entre duas opções para a realização sonora daquela voz.

The image shows two versions of the final cadence of «Yo mestaba reposando». The top part is a facsimile of the original manuscript, with a green box highlighting a specific musical notation. The bottom part is a modern transcription of the same piece, showing four staves for different vocal parts: [Tiple]=Soprano, C[ontralto]=Alto, T[en]or, and Contr[a]=Baixo. The lyrics are: con gran pe - na que te - ni - a. A green box highlights a specific musical notation in the Alto part.

FIGURA 7. Cadência final de «Yo mestaba reposando», de Juan del Encina, no *Cancionero musical de Palacio*, na versão fac-similiada e na transcrição moderna.

Outro aspecto musical salientado é a ilustração musical muito cuidada de certas palavras, como nesse mesmo «Yo me fava repo fando», de Juan del Encina, que à realização musical inicial silábica faz seguir notas muito prolongadas sobre a palavra «reposando», dando a ideia de acalmia; ou a expressividade dramática de «Triste españa sin ventura», de Juan del Encina, existente no *Cancioneiro musical de Palácio*, em que a tristeza pela morte do príncipe João de Aragão, ou de Trastâmara (1478-1497), único filho varão dos reis católicos (Knighton, 2019), é magistralmente transformada numa peça musical de uma pungência fora do comum e audível no registo sonoro da música.

Na ensalada de Mateo Flecha «Mira Nero de tarpeya» (IGR: 0397) foi feita uma contextualização para a prática musical da época, em que cada voz era grafada num caderno separado, razão pela qual encontramos em fac-símile não um, mas quatro cadernos.

O desejado equilíbrio entre a menor interferência nas fontes, por um lado, e a disponibilização e empregabilidade das mesmas, por outro, foi neste catálogo objecto de muita reflexão. Sempre que alguma situação tornou necessário chegar a um compromisso, tal foi devidamente assinalado no campo «Observações». Foi o caso da já referida «la mañana de fant Iuan», de Diego Pisador; neste caso, é explicado que, na partitura, as notas da melodia vocal vão assinaladas a vermelho (o que, na reprodução monocromática, se traduz num tom cinzento), sendo, portanto, visualmente claro que as notas indicadas com os trastes 3 e 5 da primeira corda (na linha inferior) não pertencem à melodia, mas sim ao acompanhamento da *vihuela* (Fig. 8).



FIGURA 8. Excerto de «la mañana de fant Iuan» de Diego Pisador (*Libro de musica de vihuela*, f. v^o). As notas correspondentes aos números 3 e 5 na linha inferior não estão cromaticamente assinaladas como fazendo parte da melodia, no entanto não faz sentido considerar que não lhe pertencessem.

No entanto, do ponto de vista melódico, harmónico e prosódico, faria sentido que pertencessem à melodia. A nota correspondente à corda solta inferior é um Mi; neste caso, o número 3 corresponde à nota Sol e o número 5 à nota Lá. Caso não as considerássemos como fazendo parte da melodia vocal, teríamos que a nota anterior Fá (assinalada a cinzento com o número 1) se prolongaria por todo esse *tactus* até metade do seguinte. Uma vez que as notas do acompanhamento, que soam ao mesmo tempo da nota Sol (3 a verde), são Mi-Dó-Dó, o resultado seria uma dissonância de segunda menor entre a linha vocal e o acompanhamento instrumental, de uma forma tal que não respeitaria (pela ausência de preparação ou resolução) qualquer regra de composição da época. Tal situação não parece ter aqui cabimento. Assim, optou-se no catálogo por considerar as notas assinaladas como fazendo parte da melodia, mesmo se não estão cromaticamente indicadas como tal, o que leva a uma linha melódica que não só sustenta a prosódia, como está em consonância com todo o acompanhamento instrumental, e remetendo a futuras investigações posteriores a razão da situação descrita (equívoco do copista? gralha na preparação do livro de *vihuela*?).

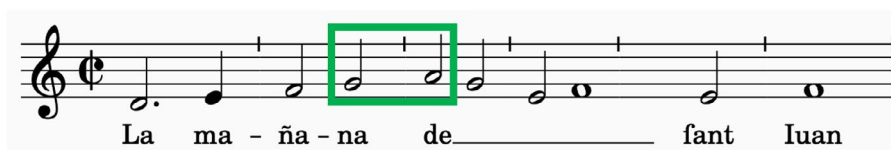


FIGURA 9. Transcrição moderna do mesmo excerto, considerando as notas 3 e 5 como fazendo parte da melodia.

Esta forma de *modificação* do repertório – através de uma escolha editorial para a transcrição, que leva a um resultado distinto do que aquele à primeira vista encontrado no *corpus* – está sempre devidamente assinalada, na ficha do catálogo, nos momentos pontuais em que ocorre, possibilitando aos investigadores não só tomar nota de que essa modificação ocorreu, como conhecer as razões que a fundamentam e até mesmo discordar delas.

Possível ampliação do catálogo

Nesta primeira fase de elaboração do catálogo poético-musical RELIT-Rom, tratou-se de construir um índice dos romances musicados encontrados em livros

de música e em cancioneiros. Seria interessante, no futuro, ampliar o índice para todas as composições musicais publicadas sobre textos inspirados em romances. Algo similar tinha sido evidenciado em Mateo Flecha que, na sua ensalada *El fuego*, incorpora versos de «Mira Nero de tarpeya» que coexistem com outros versos, e até mesmo interjeições retiradas de outros contextos. Estes versos, assim aplicados em ambiente criativo novo, continuam a ser versos do romance homónimo (IGR: 0397). Existem, porém, outros exemplos de aplicação criativa que não são menos relevantes. Ainda dentro do próprio *corpus* aqui considerado, encontramos, por exemplo, no livro de *vihuela*, de Diego Pisador uma versão musicada do soneto «Passado el mar leandro el animoso», com texto de Garcilaso de La Vega (Soneto xxix). Estes versos, pela sua ligação à passagem do mar e ao amor, apontam para uma relação clara com o romance «Hero y Leandro» (IGR: 0384) que, por sua vez, se encontra presente nas letras portuguesas e referenciado no catálogo poético RELIT-Rom. O próprio soneto tem uma ligação a Portugal, tendo sido publicado em 1543 em Lisboa, com privilégio de D. João III, numa colectânea de versos de Garcilaso (Spaggiari, 2018). A ligação ao romance, a existir, é apenas temática; no entanto, não deixa de ser uma aplicação criativa dos romances velhos, que é o objecto de estudo que se pretende realçar através deste catálogo.

Conclusão

O catálogo RELIT-Rom insere-se na linha das humanidades digitais e espera ser uma contribuição para a musicologia digital, na senda dos projectos em curso e que lhe servem de exemplo. Não se limita a uma compilação de dados: promove uma intersecção orgânica entre a tecnologia digital e a investigação filológica e musicológica. Além de facilitar e centralizar o acesso à informação, pretende encorajar o estudo das fontes musicais (quer sejam livros de música ou cancioneiros), a comparação de excertos em termos de análise e técnicas de composição, a discussão sobre diferentes abordagens à transcrição e interpretação modernas, bem como evidenciar a necessidade de estreita articulação com todo o enquadramento literário e filológico associado.

A inclusão da análise musical no catálogo literário pré-existente amplia as linhas de interpretação e de investigação. Por exemplo, o facto de os versos dos romances

estarem tão numerosamente representados em livros de *vihuela* que, por sua vez, usam as tablaturas ou sistemas simplificados para a execução musical, confirmam a passagem deste repertório para um contexto de prática eminentemente corte-são e para a sua disseminação por amadores, para quem o domínio do repertório cantado ou tocado fazia parte das boas regras de sociedade. Da mesma maneira, a análise melódica dos excertos musicais dá-nos pistas para compreendermos o grau de popularidade de determinada peça, que estaria escrita com tanto mais detalhe quanto menos conhecida fosse. A análise comparativa de várias versões musicadas de versos permite entender o possível percurso dessas versões (por exemplo, em «A las armas moriscote» (IGR: 0060), bastante complexa quer em Diego Pisador, quer em Miguel de Fuenllana, sugerindo tratar-se ambas de versões posteriores à original de José Bernal González, criando uma espécie de fio condutor pela história dessa versão, que poderá servir de ponto de partida para investigações posteriores).

O equilíbrio entre a disponibilização da informação e sua transformação pelo programador (pelo tipo de transcrição musical utilizado, ou através de decisões editoriais sobre a apresentação dos materiais) nem sempre é evidente, havendo sempre o risco latente de que as escolhas tomadas possam inadvertidamente favorecer linhas de investigação específicas em detrimento de outras. No catálogo poético-musical RELIT-Rom, quis-se uma intersecção dinâmica entre uma biblioteca digital e um catálogo otimizado para a investigação, com questões específicas incorporadas, mas deixando espaço e liberdade aos próprios utilizadores para escolherem o que necessitam e lançarem as suas próprias questões, prevalecendo o princípio de menor modificação possível do texto original. A abordagem clara e apresentação simples da informação extraída, bem como a explicação pedagógica de questões mais complexas, como sejam os sistemas de tablatura ou especificidades musicológicas das peças musicais, pretendeu alargar de forma transversal o estudo deste repertório, num diálogo permanente entre palavra e música. Tendo por pano de fundo o romanceiro velho, espera-se que o catálogo poético-musical RELIT-Rom, pela sua exploração interdisciplinar, com capacidade latente de fomentar a análise comparativa e de potencializar estudos filológicos e musicológicos, amplie as perspectivas de pesquisa e contribua para uma compreensão mais completa e multifacetada deste património cultural, literário e musical.

Bibliografia

- BELTRAN, Vicenç (2014), «El romancero: de la oralidad a la imprenta», em Josep Lluís Martos (ed.), *La poesía en la imprenta antigua*, Alacant, Publicacions de la Universitat d'Alacant, 249-65.
- BELTRAN, Vicenç (2016), *El romancero: de la oralidad al canon*, Kassel, Reichenberger.
- BELTRAN, Vicenç (2019), «Romances y Músicos», em Nuria Aranda García, Ana M. Jiménez Ruiz e Ángela Torralba Ruberte (eds.), *Literatura medieval hispánica: Libros, lecturas y reescrituras*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 105-31.
- BELTRAN, Vicenç (2021), «“Canciones y Villancicos, Para Cantar y Tañer” (RM 1066): pliego suelto e historia poética en el Renacimiento», *Boletín de Literatura Oral*, vol. extr. n.º 4, 175-206.
- BELTRAN, Vicenç (2022), «De la corte a la calle: poetas y tradicionalización en el romancero del siglo XVI», em Ruth Fine, Florinda F. Golberg e Or Hasson (eds.), *Mundos del hispanismo. Una cartografía para el siglo XXI. AIH Jerusalén 2019*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 91-100.
- BINKLEY, Thomas e Margit FRENK ALATORRE (1995), *Spanish romances of the sixteenth century*, Bloomington, Indiana University Press.
- CASTIGLIONE, Baldassar (1549), *Il Cortigiano*, Veneza, Gabriel Giolito de Ferrari.
- CRUZ, Fr. Bernardo da (1837), *Chronica de el-rei D. Sebastião*, publicada por Alexandre Herculano e António da Costa Paiva, Lisboa, Impressão de Galhardo.
- FERREIRA, Manuel Pedro (1989), *Cancioneiro da Biblioteca Publica Hortensia de Elvas*, edição fac-similada, estudo introdutório de Manuel Pedro Ferreira, Lisboa, Instituto Português do Património Cultural.
- FOCHT, Josef (2004), *Bayerisches Musiker-Lexikon Online*, Leipzig, Ludwig-Maximilians-Universität München.
- FREEDMAN, Richard (2014), «The Renaissance chanson goes digital: digitalduchemin.org», *Early Music*, vol. 42, n.º 4, 567-8.
- FREEDMAN, Richard e Philippe VENDRIX (2023a), *Les Livres de Chansons Nouvelles de Nicolas Duchemin*, Tours & Philadelphia, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance - Université François Rabelais de Tours - Haverford College, disponível em <<http://ricercar-old.cesr.univ-tours.fr/3-programmes/EMN/duchemin/>>, consultado em 30/10/2023.
- FREEDMAN, Richard e Philippe VENDRIX (2023b), *The Lost Voices Project. Companion resource to Les livres de Chansons Nouvelles de Nicolas Du Chemin (1549-1568)*, Tours, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, disponível em <<https://sites.google.com/haverford.edu/lostvoices/home>>, consultado em 30/10/2023.

- FRENK ALATORRE, Margit (1955), «Diez antiguos cancionerillos españoles, Editorial Castalia, Valencia, 1949-1954. Reseña», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 9, n.º 1, 53-62.
- FRENK ALATORRE, Margit (1997), «Sobre los cantares populares del *Cancionero Musical de Palacio*», *Anuario de Letras*, vol. 35, 215-35.
- FRENK ALATORRE, Margit (2016), *Cancionero de romances viejos*, México, Coordinación de Humanidades - Universidad Nacional Autónoma de México.
- GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen (2008), *Las Ensaladas (Praga, 1581)*, vols. 2 e 3, Valencia, Institut Valencià de la Música.
- GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen (2012), *Historia de la música en España e Hispanoamérica: de los Reyes Católicos a Felipe II*, vol. 2, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- HELSEN, Kate, Jennifer BAIN, Ichiro FUJINAGA, Andrew HANKINSON e Debra LACOSTE (2014), «Optical music recognition and manuscript chant sources», *Early Music*, vol. 42, n.º 4, 555-558.
- HOCKEY, Susan (2004), «The History of Humanities Computing», em Susan Schreibman, Ray Siemens e John Unsworth (eds.), *A Companion to Digital Humanities*, Oxford, Blackwell Publishing, disponível em <https://companions.digitalhumanities.org/DH/?chapter=content/9781405103213_chapter_1.html>, consultado em 30/10/2023.
- KNIGHTON, Tess (2019), «Triste España sin ventura: la muerte del príncipe don Juan (Salamanca, 1497)», em *La música de los Reyes Católicos. Tres momentos históricos*, Madrid, Fundación Juan March, 13-25, disponível em <<https://www.march.es/es/madrid/concierto/musica-reyes-catolicos-tres-momentos-historicos-triste-espana-sin-ventura-muerte>>, consultado em 30/10/2023.
- LOPES, Graça Videira (2012), «Algumas notas sobre a base de dados *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*», *Medievalista* [Online], n.º 12, disponível em <<https://doi.org/10.4000/medievalista.736>>, consultado em 30/10/2023.
- MORAIS, Manuel (1994-1995), «A questão rítmico-métrica na interpretação do *Cancionero musical de Palacio*», *Revista Portuguesa de Musicologia*, vols. 4-5, 17-51.
- OTAOLA GONZÁLEZ, Paloma (2000), *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo: del Libro primero (1549) a la Declaración de instrumentos musicales (1555)*, Kassel, Edition Reichenberger.
- OTAOLA GONZÁLEZ, Paloma (2004), «Los romances para vihuela del siglo XVI», *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Juan de la Cuesta, 435-46, disponível em <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1222706>>, consultado em 30/10/2023.
- PARKINSON, Stephen (2021), *The Oxford Cantigas de Santa Maria Database*, Oxford, Oxford University, disponível em <<https://csm.mml.ox.ac.uk/?p=home>>, consultado em 30/10/2023.

- PÉREZ, José Sierra (1997), «El uso del ennegrecimiento en las cadencias del Cancionero Musical de Palacio», *Revista de Musicología*, vol. 20, n.º 1, 199-210, disponível em <<https://doi.org/10.2307/20797411>>, consultado em 30/10/2023.
- PORTO, Delphim Rezende (2017), «A difusão da tablatura para teclados e o exercício cortesão da arte da música no Renascimento», *Revista Música*, vol. 17, n.º 1, 230-49, disponível em <<https://doi.org/10.11606/rm.v17i1.144610>>, consultado em 30/10/2023.
- RAIMUNDO, Nuno (2017), *O Cancioneiro Musical de Paris. Uma nova perspectiva sobre o manuscrito F-Peb Masson 56*, Tese de Mestrado, Lisboa, FCSH-Universidade de Lisboa.
- RAIMUNDO, Nuno (2019), «The Dating of the Cancioneiro de Paris and a Proposed Timeline for Its Compilation», *Revista Portuguesa de Musicologia*, vol. 6, n.º 1, 211-32.
- SABAG, Munir Machado de Sousa e Susana Cecília IGAYARA (2013), «A Notação Original da Música Polifônica Renascentista e suas Relações com as Práticas Interpretativas Atuais», *Revista Música Hodie*, vol. 13, n.º 2, disponível em <<https://revistas.ufg.br/musica/article/view/27995>>, consultado em 30/10/2023.
- SIRGADO, Ana (2022), «Romances e provérbios na literatura portuguesa quinhentista: o caso de “erros por amores”», *Boletín de Literatura Oral*, vol. extr. n.º 5, 57-67, disponível em <<https://doi.org/10.17561/blo.vextra5.7085>>, consultado em 30/10/2023.
- SPAGGIARI, Barbara (2018), «História da tradição e crítica das variantes em dois sonetos de Garcilaso de la Vega (n.º XVII e n.º XXIX)», *Criticón*, n.º 134, 65-75, disponível em <<https://doi.org/10.4000/criticon.4916>>, consultado em 30/10/2023.
- STOESSEL, Jason (2018), «The Relevance of Digital Humanities to the Analysis of Late Medieval/ Early Renaissance Music», Tübingen, Universität Tübingen, disponível em <<https://doi.org/10.15496/publikation-21599>>, consultado em 30/10/2023.
- VIDEIRA, Graça, Manuel Pedro FERREIRA e Nuno JÚDICE (2011), *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas (base de dados online)*, Lisboa, Instituto de Estudos Medievais, FCSH-NOVA, disponível em <<https://cantigas.fcsh.unl.pt/index.asp>>, consultado em 30/10/2023.
- WALLNIG, Thomas (2019), «About this volume», em Thomas Wallnig, Marion Romberg e Joëlle Weis (eds.), *Achtzentes Jahrhundert digital: zentraleuropäische Perspektiven*, Viena, Böhlau Verlag, 7-9.

Música y tradicionalización: entre lírica y romancero¹

Vicenç Beltran

Accademia Nazionale dei Lincei - Institut d'Estudis Catalans

vicent.beltran@ub.edu

Resulta obvio que lo que se tradicionalizó fue lo que se cantaba; lo que no me parece ya tan obvio es quién lo cantaba y qué es lo que se cantaba hasta que fue tradicionalizado. La imagen romántica de un pueblo creador cuyas realizaciones colectivas pasaban a la memoria de sus gentes resulta pobre tras el giro de los estudios folklóricos a mediados del siglo pasado² y, sobre todo, tras las investigaciones de los antropólogos del siglo xx en África, Asia y Oceanía³ sobre sus culturas orales vivas, algunas sin tradiciones escritas, otras con tradiciones escritas en lenguas de cultura

¹ Este estudio es resultado de las investigaciones integradas en los proyectos *Estudio de la canción de mujer en la lírica galorománica y germánica* y *de la figura femenina como constructora del espacio sociopoético trovadoresco* (referencia PID2019-108910GB-C21), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación y PID2022-136278NB-I00: *Literatura popular impresa (s. XVI): catalogación de pliegos poéticos castellanos, catalanes y portugueses y estudio comparativo del área literario-cultural peninsular*, financiado por MICIU/AEI/10.13039/501100011033/FEDER, UE, coordinado por Laura Puerto Moro.

² Cuya síntesis más completa y prestigiosa es la de Burke (1996: 61-68); revisaba propuestas algo anteriores de Redfield (1956: 69-72).

³ Me parecen especialmente útiles los trabajos ya clásicos de Vansina (1968), Goody (1994) y Finnegan (1995); entre los más recientes citaré Foley (2002) y Geertz (2005). Pueden compararse estos estudios con Barbi (1939), cuando aún estaban vigentes las teorías en que se basó Ramón Menéndez Pidal.

ajenas⁴ que pusieron de manifiesto las limitaciones de aquellas teorías más apriorísticas que empíricas; por otra parte, las investigaciones de las últimas décadas sobre el romancero, el cancionero tradicional y la transmisión escrita de ambos géneros durante el siglo XVI invitan a una nueva interpretación, más acorde con el estado de la cuestión: la tradición oral antigua en la Península Ibérica operó igualmente con ambos géneros y ambos vivieron y se perpetuaron en la memoria colectiva al mismo tiempo y, podemos suponer, según idénticos mecanismos.

Centrándonos en el período y el tipo de poesía que nos interesa, no es mal punto de partida la divulgadísima «Tiempo bueno, tiempo bueno» (Beltran, 2024), que recibió la friolera de doce glosas; se difundieron en pliegos sueltos la de Marquina, la de Velázquez de Ávila, y dos anónimas (Rodríguez-Moñino, 1997: § 77.3. 629, 890 y 970), llegaron a cancioneros impresos la de García de Resende⁵, la anónima del *Cancionero general de obras nuevas* (*Cancionero general de obras nuevas*, 1554: ff. cxviiv-cxix^r y Clavería, 1993: 164-166, n.º lxxviii), la de Cristóbal de Castillejo⁶ y la de Joaquín Romero de Cepeda⁷, quedaron manuscritas la de Jorge de Montemayor (Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 2621), la anónima de Madrid, Biblioteca Nacional de España, ms. 5593 (ff. 36^r-38^r) y la de Burguillos, copiada en seis manuscritos⁸ e impresa parcialmente en otro pliego suelto⁹. La composición glosada

⁴ Este fue el punto de partida de Beltran (2002), luego incluido, con investigaciones complementarias, en Beltran (2009a).

⁵ Resende (1516: f. ccxviii^v-v y 1990-2003: IV, 267-271), n.º 837. Véase además Díaz (1974: 203-263).

⁶ «Glosa del romance *tiempo bueno*», incipit «Oh vida dulce y sabrosa», Castillejo (1573: 84-87 y 1999: 76-79, n.º 56).

⁷ Romero de Cepeda (1582: f. 57^r), glosa de la estrofa quinta, incipit «Todo me cansa y da pena» con profundas variantes que la desfiguran (incipit «Todo es dolor cuanto siento», cuatro dobles quintetos en endecasílabos) y glosa de la estrofa «Tiempo bueno, tiempo bueno» (incipit «Cualquiera esperanza vana») (f. 86^v).

⁸ Madrid, Real Biblioteca, ms. II 617, sin atribución, rúbricas «Cancion / Tiempo bueno...» y «glosa de Burguillos / O triste ventura mia» (ff. 161^r-163^v), Oxford, Bodleian Library, ms. 189 [*Cancionero de Oxford*] (ff. 54^r-55^v), sin rúbrica ni por tanto atribución, Madrid, Biblioteca Nacional de España, ms. 2621 (ff. 247^r-252^r), «Glosa de tiempo bveno», sin atribución, Madrid, Biblioteca Nacional de España, ms. 3902 (ff. 95^v-100^v), rúbrica «glosa de tienpo bueno», Paris, Bibliothèque Nationale, ms. Esp. 307 (ff. 264^v-268^v), rúbrica «glosa de tiempo bueno», sin atribución, Paris, Bibliothèque Nationale, ms. Esp. 372 (pp. 75^v-80^v), atribuida a Burguillos, rúbrica «Glosa De Burguillos / A Tiempo Bueno» (f. 75^v), Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 22028 (ff. 319^v-321^v) y «Tiempo bueno tiempo bueno (...) Glosa / Corta ventura mia...», sin rúbrica inicial ni atribución.

⁹ Impresión parcial, las cuatro primeras estrofas (sin coplas exentas iniciales) en el pliego suelto *Breve parlamento qve hizo el orador y poeta Aluaro de cadabal...* (Rodríguez-Moñino, 1997: § 77.3).

se nos conserva exenta pero incompleta en el *Cancionero musical de Barcelona*, acompañada de la melodía a cuatro voces de Mateo Flecha el Viejo¹⁰.

Su origen nos es bien conocido y está en las antípodas de un poema popular. Nace de la musicalización de un *estrambotto* de Francesco Galeota, «O tempo bono e chi me t'ha levato / ch'io non te tengo piu come solia», conservado en el *Cancionero de Montecasino*, donde solo se copiaron estos dos versos iniciales. Este poema, que conocemos por varias copias manuscritas (Elia y Zimei, 2005: 148-164, edición en p. 150), incorpora una metáfora náutica, la nave de amor, que en la poesía italiana y española procede de dos sonetos de Petrarca, divulgadísimos en el círculo castellano del Magnánimo; quizá Flecha no conocía sino estos dos versos pues el resto de su texto nada tiene que ver con el original. El *Cancionero musical de Barcelona* transmite una versión de solo tres estrofas, el resto de los testimonios parecen remontar a la de cinco estrofas que nos transmite el *Cancioneiro Geral* de Resende pero podemos afirmar que no lo tomaron de éste sino de otra fuente paralela que, a juzgar por las variantes, debió de ser oral, cantada.

Esta versión contiene errores manifiestos y anomalías desde el punto de vista de la preceptiva vigente en la poesía de cancionero. Resulta imperdonable la repetición de una palabra en la rima, *pasado*, en las estrofas segunda y tercera de Flecha, que repiten también la rima en *-ado*; además la estrofa tercera de Flecha, cuarta de Resende, dispone las rimas alternas en lugar de cruzadas como el resto y existe concordancia *ad sensum* en los versos «mas en elhas se sembraron / la symyente de mys canas». Este tipo de anomalías resultarían imperdonables en el entorno cortés pero son frecuentes entre los letristas de los cancioneros musicales (Beltran, 2009b), por lo que la versión castellana ha de proceder del círculo de Flecha.

Para abreviar no retomaré ahora el análisis de las glosas; solo diré que existe entre ellas una red muy tupida de ecos intertextuales que permite reconstruir un encañamiento progresivo; la que dejó más huellas fue la más antigua, la de García de Resende, seguida por la de Velázquez de Ávila, las más próximas entre sí son la de Jorge de Montemayor y la de Burguillos. Es posible que Velázquez de Ávila conociera el *estrambotto* de Francesco Galeota, pues retoma alguna de sus imágenes. Sorprende que las glosas, que parten de los ejemplares glosados precedentes,

¹⁰ Barcelona, Biblioteca de Catalunya, ms. 454 (f. 189^v), publicado por Ros-Fábregas (1992: II, 468-472).

no copien el texto las unas a las otras ni siquiera retomen la primera edición y más completa, la de García de Resende, sino que todas ellas parecen recibirlo de una versión original, seguramente musicada, de la que dependería también la copia del *Cancionero musical de Barcelona*. Podemos concluir por tanto que la fama del poema se debió a la música y que de las versiones cantadas lo tomaron los poetas de los cancioneros, aunque en el momento de glosarla se apoyaron en las glosas precedentes. La tradición conservada procede por tanto de dos fuentes distintas, una oral y musical, la otra, poética y escrita, pero es la musical la que está en la raíz y origen de su éxito y de su fama y esta fue la motivación de las glosas. No es el único caso conocido: podemos afirmar que sucedió exactamente lo mismo con el más glosado de los poemas de nuestros Siglos de Oro, «La bella malmaridada»¹¹.

Aunque no tengo noticias de que esta canción se haya tradicionalizado, sus andanzas a lo largo del siglo XVI son similares a las de numerosos romances; recordaré al respecto varias investigaciones ya publicadas sobre la suerte literaria y, en su caso, folklórica, de tres romances juglarescos: del romance de Claros de Montalbán «Media noche era por filo» (Beltrán, 2018a) se desgajó un fragmento que dio lugar a un romance polifónico del *Cancionero musical de Palacio*, «Pésame de vós, el conde», con música de Juan del Encina, del que un arreglo fue glosado por Francisco de León en estilo puramente cortesano. Trovadoresca es la versión que hizo Lope de Sosa sobre otro fragmento que sigue al primero en el romance original («Más envidia he de vós, el conde»), al que añadió un villancico por desfecha; aquel fue cortesantemente glosado por otro poeta del *Cancionero general*, Soria, siempre en el entorno de los Reyes Católicos; menos cortesana es la glosa de un poeta anónimo del entorno de Carlos V, de carácter paródico y libertino. Alrededor del romance juglaresco inicial basculan otros romances también juglarescos: «A misa va el Emperador», «A caza va el Emperador», «Durmiendo está el conde Claros» y «Cuando vós nacistes, hijo», todos de marcado carácter cortesano por su contenido (el vestir, los hábitos caballerescos, los motes...). En el folklore moderno se han registrado numerosos romances derivados de las versiones juglarescas (Seeger, 1990).

¹¹ El mejor inventario de glosas y referencias a la malmaridada en la poesía áurea es la inmensa nota de Labrador y DiFranco (2003: 298-310); véase el estudio de Beltrán (2014).

Muy semejante es el caso del romance «Asentado está Gaiferos»¹², de cuyo análisis prescindo aquí, y algo diferente el de «Mariana en el castillo»¹³, un romance tradicional, derivado de un cantar de gesta francés que no emerge hasta la tradición impresa del tercer cuarto del siglo XVI pero que tuvo numerosas derivaciones musicales y literarias y dejó descendencia folklórica. Resulta próximo a estos el caso de otro romance tradicional de origen épico, «Las ganancias del Cid» (Beltran, 2022a), cuya historia se ha podido reconstruir gracias a una investigación de Jesús Antonio Cid (1982), que hubo de permanecer también en la tradición oral moderna. Si repasamos las condiciones de transmisión de todos estos textos, los líricos y los narrativos, observaremos que repiten unas mismas pautas. Existe en primer lugar una versión previa y musical, tradicional o juglaresca, puesto que los romances carolingios, a pesar de su longitud, se cantaban, y del Conde Claros tenemos la melodía; debieron cantarse también, por su carácter tradicional, el de Mariana y «Las ganancias del Cid» pues el último aparece en cancioneros de este carácter aunque no se copie la melodía y el primero circuló por las cortes desde comienzo de siglo, cuando los romances apenas empezaban a salir de su estadio oral. El último interesa especialmente en cuanto contiene un motivo que lo vincula con el «Poema del Cid»; debe proceder de una tradición muy antigua y, como hemos podido ver, ajena a las cortes musicales de principios de siglo. Con excepción de éste, un músico cortesano desgajó en una primera fase un fragmento que propició luego la imitación en un romance trovadoresco y recibió también los honores de una glosa, el peaje más habitual que habían de pagar para acceder a la escritura. En los casos de mayor éxito o más propios a la estética cortesana, darán lugar por fin a romances literaturizados que acabarán en las manos de autores de prestigio medio o alto como Timoneda, Padilla o, incluso, Gutierre de Cetina. Se trata por tanto de un proceso progresivo de canonización adaptado a unas pautas constantes, que se van repitiendo a lo largo del siglo XVI.

Si atendemos a la tradición oral moderna, vemos cómo casi todos los romances estudiados legaron alguna versión y es muy significativo que esto suceda tanto con las tradicionales como, a menudo, con las cortesanas. Tanto «Asentado está

¹² Véase el estudio de Beltran (2020) y Millet (1998: 242-243), versiones S15-S22 para su difusión en el folklóre.

¹³ Beltran (2019a) y Querol Gavaldá (2005: 48-51) para las versiones musicales. Para su descendencia folklórica entre los sefardíes, Bénichou (1968: 63-68, 151-155 y 156-159) y para las versiones orales modernas en general, Chicote (2015: 181-194).

Gaiferos» como su reducción «Caballero, si a Francia ides», pasaron al folklore moderno, aunque la extensión del segundo es reducida y se limita al ámbito sefardí; «Medianoche era por filo» y sus versiones juglarescas dejaron descendencia, no así sus derivados cortesés; de Moriana, el romancero moderno heredó solo la imagen de la mujer infiel y, por tanto, malvada, moralización de su original romance tradicional. En cuanto a «Las ganancias del Cid», como queda dicho, solo dejó constancia de su existencia en contaminaciones con «Belardos y Baldovinos».

Estos romances pertenecen a tipologías diversas. Los caballerescos de tema carolingio, como Conde Claros y Gaiferos, en sus versiones amplias, aunque se cantaran, no pudieron vivir en la tradición oral como los romances propiamente tradicionales y, de hecho, fueron muy recortados al pasar al folklore moderno; lo más probable es que nos hallemos ante el ejercicio literario de los últimos juglares o de los primeros ministriles. Otro es el caso de «Moriana», cuyos antecedentes juglarescos se ajustaban ya al patrón de los romances tradicionales aunque por su tema y contenido pertenece al ámbito de los juglarescos, de tema carolingio y caballeresco y contenido erótico, los que estaban de moda en la corte. Las versiones musicales polifónicas, lo mismo que el arreglo para laúd que hizo Luis Milán de «Mis arreos son las armas», proceden del ámbito cortesano de la gran música culta, como «Caballero, si a Francia ides», que también se tradicionalizó. En estos últimos casos se observa fácilmente cómo una ejecución de alto nivel técnico resultó el medio de aclimatación en la cultura cortés; estos músicos actuaron como mediadores entre ambos ámbitos de transmisión, el oral musical y el escrito literario, ambos radicados en las cortes musicales, lo mismo que sucedió con las poesías líricas «La bella malmaridada» y «Tiempo bueno, tiempo bueno».

Distinto parece el caso de «Las ganancias del Cid». Por su contenido, por evocar el tema de las parias y por su técnica compositiva puede remontar a un fondo tradicional y antiguo de carácter ya folklórico. Por otra parte, los dos dísticos iniciales sobre su imprudencia al perder fácilmente sus ganancias encajan muy bien en la didáctica aristocrática; conviene recordar también la obsesión de las grandes casas castellanas por enlazar con los personajes míticos de la tradición historiográfica, evidente en el romancero linajístico (Beltran, 2015 y 2017-2018): los Mendoza presumían de descender del Cid y el gran cardenal Pero González de Mendoza bautizó a uno de sus hijos con el nombre de Rodrigo Díaz de Vivar y obtuvo para él el título de conde del Cid. Esta es también la época en que se gesta la *Crónica del famoso cauallero Cid Ruy diez campeador* de Juan de Belorado, publicada por

primera vez en 1509 a instancias del infante Fernando, futuro archiduque y emperador de Austria, y de su abuelo el rey Fernando el Católico¹⁴. A la luz de estos datos resulta evidente el interés de los círculos de poder por la figura del Cid y por su recuperación y reivindicación; no puede extrañar que entre ellos tuviera éxito un romance seguramente ya tradicional, conocido por los profesionales del ocio palaciego del que formaban parte los músicos y juglares o ministriles que de este material obtenían su *modus vivendi*, lo mismo que los poetas. El romance cidiano entra de este modo en el mismo círculo de intereses que los romances juglarescos y las primeras ediciones de romanceros, sus glosas y sus poetizaciones cortesanas.

La función desempeñada por estos medios en la refundición y recreación de los romances resulta evidente tanto para el romancero tradicional como para el artificio y, sobre todo, el nuevo, que nació asociado al canto. Ramón Menéndez Pidal observaba que los romances viejos de los infantes de Lara, a pesar de su impregnación con elementos folklóricos¹⁵, desaparecieron en la tradición oral durante el siglo XVI y ninguno de ellos dejó huella ni en el teatro ni en el romancero moderno; sí lo hizo sin embargo indirectamente una versión “paralela a la [de] los romances inspirados en la novela de [Pedro del] Corral” (Catalán 1963: 157) «A caza va don Rodrigo», pues fue aprovechado en la comedia anónima *Famosos hechos de Mudarra*; muy próximo a su desarrollo resulta «En un monte junto a Burgos», del que se conservan cuatro versiones y una adaptación en *El rayo de Andalucía* de Álvaro Cubillo de Aragón: «rara vez la recolección romancística de los siglos XVI y XVII nos ha transmitido un número tan alto de versiones tradicionales, todas distintas, de un mismo romance»¹⁶. No resultará ocioso observar que uno de los testimonios que lo conservan, el romancero manuscrito 263 de la Biblioteca Classense

¹⁴ Edición registrada por Hernando Colón de la que no se conservan ejemplares; la primera conocida es de 1512, reproducida en facsímil en Belorado (2022). Para las dos primeras ediciones, véase Martín Abad (2001: § 529 y 530).

¹⁵ Es de subrayar sin embargo que los romances del ciclo están impregnados de material folklórico, véase Pedrosa (2014).

¹⁶ Catalán (1963: 250), las versiones van publicadas bajo el número 16 en las pp. 241-246, luego remachadas por las investigaciones de Cuenca Cabeza (2014). Véase también Beltran (2022b).

de Ravenna, es rico en textos asociados con la música y el baile¹⁷. Como suele suceder en las adaptaciones musicales¹⁸, de las versiones más extensas de entre 50 y 70 versos se ha pasado a una brevísima de 20 que, tras retomar los primeros ocho de las anteriores, sintetiza el contenido del resto. La tradición oral posterior los olvidó todos; sólo tuvo abundante descendencia moderna otro romance artificioso, «Sacóme de la prisión», a partir de la versión incluida por Alonso Hurtado de Velarde en la *Gran tragedia de los siete Infantes de Salas*, origen de las dieciséis conservadas por los sefardíes (Catalán, 1963: 206-214, n.º 4; otra versión en Armistead y Silverman, 1970: 284).

Resulta elocuente por esta y otras razones el caso de los romances relativos a Fernán González. El *Romancero tradicional* identifica tres que califica de «viejos», «El conde Fernán González / cabe la villa de Lara», «Preso está Fernán González, / el gran Conde de Castilla» y «Preso está Fernán González, / el buen conde castellano»; el *Cancionero de Wolfenbüttel* contiene una versión muy sintética relativa a una tradición sobre la infancia del conde, «En Castilla no habié rey, ni menos emperador» (Catalán, 1963: 31-36, y adición, 283-290) que, por la personalidad de su compilador, el ministril Juan Peraza, pudo estar integrado en el repertorio musical; solo el tercero dejó huella en la tradición oral en una sola versión registrada por Manuel Manrique de Lara en Ascó, en 1918 (estado de la cuestión mantenido en Catalán *et al.*, 1984: § 9). Lo que nos interesa resaltar es la explicación de Ramón Menéndez Pidal a la composición de estos romances: «se ajusta[n] en todo a la *Estoria del noble cavallero el conde Fernán González con la muerte de los siete infantes de Lara*, impresos [...] desde 1509»¹⁹. Dado que estos romances aparecen por primera vez en los romanceros de 1550, esta interpretación excluye la posibilidad de una formación larga y lenta, en sucesivas versiones que ruedan por la memoria de las gentes; así lo afirma explícitamente cuando dice que «el poeta recordaba los romances

¹⁷ «Un ulteriore elemento che emerge con insistenza dalle carte del codice [...] è il legame che molti testi palesano con un tema musicale se non addirittura con un ballo», estudio preliminar de Pintacuda (2005: 23). El romance se publica con el número 65, pero había sido ya incluido en Catalán (1963: 244, n.º 16d).

¹⁸ Véase el estudio de sus características en Beltran (2017a: 191-194). Para una ejemplificación del tipo de cambios que atribuyo a las versiones musicales, véase algo más adelante Beltran (2017a: 194-197, así como 2019b: 113-119).

¹⁹ Véase Catalán (1963: 33), referido a los dos primeros romances, algo ampliado en las pp. 36-37, cuando explica el origen del tercero. 1509 es la fecha de la primera impresión, registrada por Hernando Colón y hoy perdida, pero existen ediciones conservadas desde 1511 (Martín Abad, 2001: § 524 y 525 y § 526).

populares» (Catalán, 1963: 37). Nos hallamos ante romances de nueva creación, independientes de las antiguas gestas. No encuentro razones para desestimar la hipótesis de que el romancero haya nacido de los cantares de gesta, pero una vez creada su técnica compositiva cualquier músico, letrista o poeta algo dotado podía aprenderla e imitarla.

Menéndez Pidal explicó por primera vez una teoría plenamente desarrollada en 1910 (1973 [1910]: 11-84) y aquella formulación pasó sin variaciones (excepto la distinción entre poesía popular, tradicional y popularizada, que es posterior²⁰) a su *Romancero hispánico* (Menéndez Pidal, 1968). Este aparente inmovilismo teórico no le impidió en la práctica la flexibilidad necesaria para aceptar la creación poética individual según moldes tradicionales: «La personalidad del autor en cualquier poesía popular no actúa en forma tan libre y aislada como en la poesía culta, sino que se siente más coartada por la necesidad de ceñirse al caudal común de ideas, sentimientos, recuerdos y fórmulas» (Menéndez Pidal, 1916: 273, ed. 1973: 201). Aplicaba este principio a la tradicionalización de poemas cortesanos cuando afirmaba que «si [...] lográsemos reconstruir el texto tal como lo emitió el primer autor de una canción popular [...] reconstruiríamos una canción juglaresca, trovadoresca o literaria de cualquier clase» (Menéndez Pidal, 1968: I, 44). Una conclusión algo más tardía, cuando tenía una larga experiencia en el análisis del folklore.

Si en el terreno teórico su evolución fue notable, en el análisis de casos concretos tuvo una actitud aún más abierta y comprensiva. En el caso que nos ocupa, el romancero de Fernán González acepta que un poeta pueda versificar un pasaje de una crónica en estilo de romance viejo, creando una nueva composición con las características del género, sin que sea necesario suponer un producto original necesariamente trovadoresco. Sí partió de productos trovadorescos Diego Catalán al estudiar la tradicionalización del romancero cortés, que abordó por ejemplo para explicar la confluencia de «Por unos puertos arriba» y del enciniano «Yo me estaba reposando» en las versiones orales modernas de «El enamorado

²⁰ La distinción entre poesía popular y poesía tradicional aparece en Menéndez Pidal (1916b); completó su desarrollo al distinguir entre poesía tradicional y popularizada en Menéndez Pidal (1960). Para este desarrollo, véase también Beltran (2022b).

y la muerte», o para explicar la tradicionalización de otros romances cortesanos (Catalán, 1970)²¹.

Para el objetivo que perseguimos ahora, el caso más importante es el doble romance a la muerte del príncipe don Alfonso de Portugal, uno musical muy breve (Paris, 1872, después Paris, 1935: 139) y otro mucho más extenso de Ambrosio Montesino²², sin que sea fácil decidir cuál fue primero²³; lo que nos interesa ahora es la posición de Ramón Menéndez Pidal, que abordó el tema primero con argumentos comparatistas de carácter general entre versiones antiguas (Menéndez Pidal, 1916a), después de forma mucho más empírica: «Cualquier músico anónimo de los muchos que ilustran el *Cancionero musical de Palacio* pudo [...] acortar para el canto los 70 octosílabos de Montesino» (Menéndez Pidal, 1968: II, 42) hasta los 20 del cancionero francés que nos conserva la versión musical²⁴.

Hoy podemos aportar en su apoyo la experiencia obtenida mediante el análisis de numerosas versiones musicales, de las que no resulta difícil sintetizar las características que permiten identificarlas: por lo general no exceden los 50-60 versos y tienden a ser bastante más cortas; tal como denunciaban los editores de la época (quizá en un intento de desprestigiar el papel de los músicos), estos, además de recortarlos, alteraban gravemente los textos: seleccionaban los dísticos originales o grupos de ellos, que las nuevas versiones extraían de su contexto original, anteponiéndolos o posponiéndolos, y raramente modificaban las rimas: las alteraciones del texto solían producirse en el arranque del verso o, en su caso, en los hemistiquios sin rima (una descripción muy próxima la dan Lambea y Josa, 2003). En un ejemplo privilegiado (aunque perteneciente ya al romancero nuevo), la conservación de los papeles del autor nos asegura de que la versión reducida salió también de su mano (Beltran, 2017b: 191-194)²⁵. En la adaptación del romance

²¹ Más adelante, explicó la fórmula «no me entierren en sagrado» como derivación del romance trovadoresco «Si se está en mi corazón» y la tradicionalización de «Gritando va el caballero» y un romance de Timoneda, «Por la ribera de Turia» (Catalán, 1997: § XII).

²² Montesino (1508: f. liii^{r-v}), nueva edición en Di Stefano (2017: n.º 136), por donde cito el texto del romance.

²³ La discusión, que va desde Gastón Paris y Manuel Milà i Fontanals hasta nuestros días, fue resumida en Bénichou (1975).

²⁴ Para una revisión detallada de esta discusión remito a Beltran (2016: 149-152).

²⁵ Para una ejemplificación del tipo de cambios que atribuyo a las versiones musicales, véase Beltran 2016: 194-197, así como Beltran (2019b: 113-119) y las referencias de la nota 18.

de Montesino, el procedimiento fundamental consiste en el recorte de un grupo seleccionado de versos que pueden retomarse literalmente o parafraseados, sin cambiar la rima, alterando preferentemente el primer hemistiquio.

Volviendo al relato de la muerte del príncipe de Portugal, Bénichou oponía un argumento a la teoría de Pidal: «Ese relato se limita, en efecto, al mensaje del caballero que trae la fatal noticia, lo cual difiere del esquema normal de un romance informativo, tal como pudo ser un romance “noticioso” compuesto inmediatamente a raíz del suceso» (Bénichou, 1975: 118); sin embargo ha de tenerse en cuenta que se trata de un romance cortesano y trovadoresco y en el registro alto de la época hay casos de intervenciones de mensajeros con tristes nuevas, como en la *Consolatoria* de Gómez Manrique a la muerte de Garcilaso de la Vega, donde uno de ellos no solo comunica a la madre la muerte de su hijo en la Vega de Granada, sino que la consuela con el alto ejemplo que dio («Por ende, señora, pues perdió la vida / ganando por siempre la celeste gloria, / dexando de sí perpetua memoria, / no deve de ser su muerte plañida»²⁶). Ambos autores se hacen eco de un uso social, enviar las informaciones importantes mediante mensajeros de confianza que las exponían oralmente, de lo que hay muchos testimonios en la poesía coetánea²⁷.

Sin duda, la versión literaria y la musical están íntimamente enlazadas por su planteamiento general (el mensajero que lleva la dura nueva de la muerte del príncipe, su caída de un caballo) y por unos mismos personajes (la reina de Portugal y su nuera la princesa castellana), todo ello narrado desde la perspectiva de la corte de Portugal como enseguida veremos. Si el romance de Montesino, según la explicación del índice del incunable con su poesía, fue «hecho por mandado dela reyna princesa ala muerte del príncipe de Portugal su marido», ha de datarse en el sitio de Granada en una fecha indeterminada, pero posterior al regreso

²⁶ Manrique (2009: 67-76, especialmente 73, n.º 36). Para otros casos de interferencia entre poesía cortesana y romancero, véase Di Stefano (2012).

²⁷ Véase la composición «Ve, discreto mensajero», de Jorge Manrique (2013: n.º 2). En casos como el que aquí describe, los mensajeros, generalmente autorizados por una «carta de creencia» que garantizaba su origen y la veracidad de la información, transmitían las noticias o los mensajes que se quería hacer llegar a familiares, amigos o aliados de otras tierras. Para situar este romance en el contexto de las defunciones literarias de la época, veánse las investigaciones de Marías (2017 y 2020).

a Castilla de la infanta Isabel²⁸ que tuvo lugar en septiembre de 1491²⁹; el romance de Montesino ha de ser por tanto poco posterior a esta fecha. Está ambientado en el momento en que las damas de la corte portuguesa reciben la noticia de la muerte del príncipe Alfonso, de ahí los versos «Los grandes reyes d'España / ¿son vivos o va les mal?, / que tienen cerco en Granada / con triunfo imperial» (vv. 29-32), un presentimiento de malas noticias errado en su contenido. Volvamos al motivo inicial, la relación entre los dos romances: Bénichou observaba que hay datos en las versiones tradicionales modernas en portugués que coinciden con precisiones de las fuentes antiguas aunque faltan tanto en el romance musical como en el de Montesinos, de ahí que suponga la existencia de un tercero del que ambos proceden (Bénichou, 1975: 122).

Revisando las versiones orales portuguesas que él pudo ver y las muchas que hoy conocemos, se observa fácilmente que están construidas sobre la transmisión de la noticia por un mensajero y suponen una versión más circunstanciada que la musical antigua, pues además de recordar la caída del caballo (común a las dos que comentamos) mencionan la muerte en una playa o un arenal (Ferré, 2000: n.ºs 51, 52, 54, 55 y 56)³⁰, que solo figura en el de Montesino. Además, observaba P. Bénichou que estos romances están focalizados en un coloquio entre la infanta y el príncipe que él, aunque no figura en ninguno de los dos romances precedentes, juzgaba verosímil; sin embargo, el testimonio de Rui de Pina, según el cual el príncipe entró en coma inmediatamente y no recuperó ni el habla ni la vista (Pina, 1977: 983-984, cap. I), nos obliga a desestimar su veracidad. Otro elemento común a buen número de las versiones orales es la juventud de la princesa y el anuncio de un nuevo matrimonio (Ferré, 2000: n.ºs 52, 53, 54, 55 y 56): la introducción

²⁸ Menéndez Pidal (1968: 40) decía que llegó a Íllora, cerca del real desde donde se dirigía el asedio de Granada, y que allí permaneció («estuvo ende», dice Bernáldez [1953: 463a]); el 14 de julio se había quemado el real de Gozco (Rumeu de Armas, 1974: 187) tras lo que el campamento castellano se había trasladado a Santa Fé, cerca de la ciudad sitiada.

²⁹ Es la precisión que nos da García de Resende (1798: 204, cap. CXXXV). Martínez Alcorlo (2021: 174) supone que Montesino pudo haber estado también en Portugal, pero dada su posición en la corte parece más probable pensar que no fue así.

³⁰ Véase también el análisis del *Catálogo general del romancero pan-hispánico* (Catalán et al., 1984: § 68). Una colección infinitamente más extensa (114 documentos hasta el momento, 18-03-2023) ha sido publicada en el *Arquivo do Romanceiro em Português*; una exploración solo me ha permitido ratificar que estas características están muy extendidas, pero debería realizarse un estudio completo para llegar a conclusiones firmes.

de este motivo sugiere una versión posterior a los dos romances coetáneos y habrá de relacionarse con la nueva boda de la infanta Isabel y el nuevo rey, Manuel el Afortunado; es posible que el anuncio de un nuevo matrimonio sirviera para justificar las nupcias de la viuda con un tío carnal del primer marido, a las que tantos reparos opuso (Suárez Fernández, 1990: 109-115). Es probable por tanto que un romance primitivo, el que conservamos o alguna versión muy próxima, hubo de ser reescrito con ocasión del nuevo matrimonio y el breve reinado de Isabel en Portugal (30 de septiembre de 1497-23 de agosto de 1498)³¹, probablemente antes de su muerte, pues no se alude a ella.

Si comparamos este romance con los otros que hemos estudiado veremos que son posibles las dos opciones: una versión musical reescrita en estilo cortesano o una versión cortesana abreviada para el canto; es también frecuente que un romance cortesano haya dejado descendencia folklórica. Ahora bien, si comparamos ambas versiones antiguas veremos que la breve contiene reescritos los dísticos 1-3, 5-6, el segundo octosílabo del 22, el primero del 27, el 29 y el 33, en el mismo orden; aun suponiendo que en su transitar hasta Francia, donde fue recogido, en el repertorio de los cantores debe haber sufrido modificaciones, sorprende un tanto que, de ser el refundidor, Montesino haya diseminado tan consciente y sistemáticamente las expresiones que hubiera podido tomar de una versión cantada semejante a la conocida; esperaríamos que aprovechara los versos por bloques más amplios, como en los seis primeros, o que partiera del asunto para componer un poema menos atado a la letra de su modelo. Parece más probable que la versión musical hubiera seleccionado los versos más apropiados para una presentación sintética; por otra parte, el musical pudo ser compuesto algo más tarde que el de Montesino y ya en la corte lusitana, según la precisión del dístico 5: donde la versión larga decía «no son de reinos extraños, de aquí son deste lugar» (vv. 11-12), la breve concreta «no son de reino extraño, d'aquí son de Portugal (vv. 15-16)»³².

³¹ Para los datos biográficos, véase el estudio de Martínez Alcorlo (2021), donde hay también un completo estudio de la literatura cortesana inspirada por la infanta.

³² Hay edición literaria y musical con un facsímil del manuscrito por Gómez Muntané (1994-1995). Dumanoir (2021: n.º 12) ha efectuado una edición conservadora, conservando todas las incoherencias lingüísticas del romance tal como aparece en el manuscrito francés. Una edición ya interpretativa pero por fortuna aún muy conservadora puede verse en Di Stefano (2017: n.º 123); véase también la edición muy anotada de Di Stefano (1993: n.º 79).

Lo que más nos interesa de este caso es el hecho de que en un lapso de tiempo muy breve, entre la muerte del príncipe en 1491 y la de Isabel en 1498, haya nacido una versión musical donde los 33 dísticos originales son reducidos a 10. No podemos esperar una larga gestación en la memoria de las gentes, sino una rápida reelaboración por un músico de la capilla real, probablemente la portuguesa. El estilo oral es por tanto asimilable y, aún coincidiendo con peculiaridades de una tradición latente, es corriente en la técnica compositiva de letristas especializados en textos para cantar. La transformación se debería sencillamente a las necesidades protocolarias de la corte portuguesa (o, en todo caso, de la castellana) cuyos músicos debían proporcionar las composiciones necesarias para cada celebración, fuese festiva o luctuosa. Este caso nos sitúa en un contexto y una metodología creativa muy cercanos a lo que deducíamos de los análisis anteriores.

En los estudios sobre poesía tradicional, donde por lo general pesa poco la tradición moderna, se presupone como rasgo general una hibridación entre la tradición popular y la cortés. Al estudiar las composiciones en estilo tradicional del pliego *Cantares de diuersas sonadas con sus deshechas muy graciosas ansi para baylar como para tañer* (Rodríguez-Moñino, 1997: § 753), apostillaba Margit Frenk que «lo que caracteriza la mayor parte de esas poesías [...] es el notable predominio del elemento popular tradicional, no sólo en los estribillos –alados, frescos, graciosísimos–, sino también en las glosas, que siguen casi todas el esquema paralelístico de las antiguas “canciones de amigo”» (Rodríguez-Moñino, 1952: xxxv); no sé si estaría de acuerdo Dámaso Alonso, para quien «la formación de una fuerte escuela trovadoresca en Portugal fijó un tipo paralelístico de gran complicación y matemático desenvolvimiento que no creemos fuera el tradicional arcaico» (Alonso, 1949, ed. 1972: II, 80)³³ pero sí es en realidad el modelo de estas cancioncillas. Margit Frenk añade a continuación que «el elemento tradicional suele ir fundido con una concepción del amor que en nada se diferencia de la trovadoresca y cortesana», y enumera sus numerosas peculiaridades (Rodríguez-Moñino, 1952: xxxv y xxxvi-xxxvii). En un cuidado estudio específico sobre el tema, concluía Martha Bremauntz que «los elementos del estilo popular que se heredan en esta nueva poesía son, por supuesto, la presencia de la voz femenina y toda su temática sobre el matrimonio, el simbolismo de la morena, el paralelismo interestrófico, la forma

³³ Para la relación de estos poemas con la tradición trovadoresca y con la poesía coetánea de su publicación véase Beltran (2024).

conversacional, la posibilidad de usar el tono directo en su repertorio estilístico...» (Bremauntz López, 2021: 175); me temo que nos hallamos ante prejuicios heredados de la filología romántica e imposibles de verificar sobre los textos³⁴: me parece cuanto menos curioso que la defensa de la mujer morena se exprese mediante una cita del *Cantar de los cantares*: «Soy la sin espina rosa / que Salomón canta y glosa: / *Nigra sum sed formosa*, / y por mí se cantará» (Gómez Muntané, 2003: n.º 44)³⁵; hizo bien Margit Frenk al suprimir esta glosa de su *Corpus* (Frenk, 2003: n.º 1360)³⁶ pero ¿qué nos garantiza que el estribillo sea popular? ¿Tiene base sólida la suposición común de que la mujer morena gustaba solo a las clases populares? ¿O habremos de concluir que el romance del conde Olinos no es popular, a pesar de haberse conservado en el folklore, por su indudable resabio aristocrático y caballeresco?

Concluyendo pues, creo haber señalado indicios suficientes a favor del origen cortesano de al menos una parte de la tradicionalización quinientista de ciertas variedades de poesía lírica y del romancero, entendiendo por tal la cultura emanada de los estamentos rectores del antiguo régimen según la descripción de Norbert Elias (1975 y 1989)³⁷. Hubo de estar naturalmente enlazada con una tradición popular muy profunda donde recalaba el romancero que desde el siglo XIX se ha venido recuperando y estudiando; sin ella no se entendería la conservación latente de los romances fronterizos hasta la primera mitad del siglo XVI, ni la del curiosísimo romance sobre el saqueo de Marsella en 1423 que supo ilustrarnos Jesús Antonio Cid (1984), ni la continuidad en la poesía tradicional de estructuras y motivos documentados desde las jarchas y las cantigas de amigo. Ahora bien, lo que nos han transmitido los cancioneros y los romanceros son los romances y las canciones que estaban entonces vivas en la música de entretenimiento de las

³⁴ Para el itinerario del paralelismo desde los trovadores hasta la poesía tradicional antigua y la moderna, véase Beltran (2023). Desde el punto de vista musicológico, Manzano Alonso (2010) se ha manifestado escéptico ante el posible popularismo de algunas melodías antiguas que se tenían por tales.

³⁵ Recientemente este poema ha sido objeto de atención repetida por aparecer en otra versión más completa en las páginas preliminares de un ejemplar del *Cancionero de romances* de 1550 (Díaz-Mas, 2017: 664-665 y Díaz-Mas, 2019), cuyo texto había sido ya reproducido en Gómez Muntané (2003: n.º 44). Véase también Altamirano (2018).

³⁶ La glosa del *Cancionero de Uppsala* sí había sido conservada en antologías anteriores como la de Alonso y Blecua (1968: n.º 430) y Alín (1991: n.º 390).

³⁷ Para la gestación de estas obras y su trasfondo intelectual remito a Chartier (1992).

clases medias y altas, las que de alguna forma podían pagarse una capilla musical³⁸ o un músico de cámara, o las que podían acudir al servicio de los grupos de ministriles que documentamos abundantemente desde comienzos del siglo XVI y de cuyo repertorio profano no sabemos nada³⁹, quizá en gran medida porque, como decía Francisco Salinas, «la composición musical que suele ejecutarse en las asambleas profanas y en los banquetes de los príncipes no es tan complicada de voces que no pueda cantarse sin partitura» (1983: 500).

La musicología actual está cada vez más interesada por la música improvisada u oral⁴⁰; la presencia masiva de villancicos y romances en cancioneros relacionados con músicos (la sección sin partituras del *Cancioneiro musical de Évora*, el *Cancionero de Wolfenbüttel* compilado por el ministril Juan de Peraza, el XVII.30 de la Biblioteca Nazionale de Napoli, compilado por la familia de músicos Basile, aunque sin partituras), son probablemente testimonio de este repertorio, lo mismo que el *Cancionero llamado Sarao de amor* impreso por Juan Timoneda, de título inequívoco. Todos ellos nos sugieren la transmisión de un repertorio musical oral, cuyas melodías se confiaban a la memoria o a la improvisación más o menos condicionada por modelos preestablecidos (Fiorentino, 2009 desde la perspectiva musical; desde la literaria, Lara Garrido, 2001), igual que los cancioneros italianos con indicación de los acordes para guitarra, pero sin melodía (Acutis, 1971, edición de Aubrun, 1949 y 1950; para las condiciones de ejecución, Zimei, 2016, edición de este cancionero en Botta, 2022), que requerían de un intérprete capaz. De forma similar a la música comercial de nuestros días, estas canciones y romances eran lo que se oía a los músicos, lo que se cantaba en el teatro o en las fiestas, lo que entonaba la gente en su casa y en la calle; a diferencia de nuestros días, cuando estas composiciones eran bien recibidas en las salas de los palacios, allí había músicos dispuestos a arreglarlas e interpretarlas y allí estaban también a su lado los

³⁸ Citaré solo como completo estudio de conjunto Schwartz (2001); aparte del magnífico estudio de la capilla real por Knighton (2001), hoy son bastantes las capillas musicales aristocráticas que han sido estudiadas; destaco por su rigor y por la importancia que tuvo la de Gómez Fernández (2018).

³⁹ Ofrece mucho más de lo que anuncia el libro de Bejarano Pellicer (2013); para una rápida visión de conjunto, véase Beltran (2021a: 181-190).

⁴⁰ Véase Wilson (2021) y, para un ambiente más próximo, Elmi (2019), tesis de doctorado cuya comunicación agradezco al prof. Agostino Ziino (véase también. Ziino 2011). Remito también a Ros-Fábregas (1993 y 2003).

poetas áulicos, dispuestos a reescribirlas, glosarlas o parafrasearlas⁴¹. Y no tiene nada de extraño que los músicos, a la búsqueda de repertorio, recurrieran en cuanto la ocasión lo requería a la tradición oral más arcaica, a lo que se venía cantando desde tiempos viejos o antiguos si creían que podía ser bien recibida. Ejemplos de este tipo nos los da también la música comercial de nuestros tiempos.

La práctica poética del siglo xvi era mucho más compleja de cuanto reflejan los estudios actuales, demasiado focalizados en el canon elevado. Durante los Siglos de Oro, la alta poesía (el petrarquismo amoroso, la épica culta) convivía con una poesía de consumo cotidiano apta para entretener los largos ocios de los cortesanos que, como aquella *Oiseuse* del *Roman de la Rose*, cuando había acabado de lavarse, peinarse, acicalarse y vestirse «*ele avoit feste sa jornee*» (Guillaume de Loris et Jean de Meun, 1965-1970: I, v. 568) y, como los diez jóvenes del *Decameron*, necesitaban imperiosamente una ocupación socialmente prestigiosa para ocupar su tiempo. Las fuentes nos indican que lo conseguían con actividades ligadas, por lo general, a la caza, la música y la poesía (cantada o leída), las representaciones teatrales y un ingenioso motejar⁴² trufado de citas y alusiones en verso. Los ingredientes literarios y musicales de estos entretenimientos están abundantemente representados en la producción de Luis Milán, Juan Fernández de Heredia, Cristóbal de Castillejo y, más aún, en algunos poetas menores (Antonio de Velasco, Juan de Mendoza) y cierta poesía divulgada en pliegos que encontramos sorprendentemente elogiada por Juan de Valdés (Beltran, 2018b y 2018c), aunque el representante mejor documentado de esta corriente sea hoy el conde de Salinas gracias al descubrimiento de sus materiales personales e inéditos por Trevor Dadson (Silva y Mendoza, 2016); si nos alejamos de los ámbitos de la más alta cultura, quizá encontremos los autores galantes intermedios que estudió Laura Puerto Moro (2019 y 2020) y otros autores de pliegos sobre los que ya llamó la atención Giuseppe Di Stefano (2014), y si seguimos descendiendo acabaremos en compañía

⁴¹ Este ir y venir de la música a las diversas clases de entretenimiento poético en los salones cortesanos queda reflejado, por ejemplo, en el pliego Rodríguez-Moñino (1997: § 1066), como puede verse en Beltran (2021b). Véase además Beltran (en prensa).

⁴² Remito solo a Chevalier (1983: 61-77); recuérdense también las observaciones de Morreale, para quien «la facultad de expresarse con gracia llegó a considerarse como una de las principales cualidades de un hombre de corte» (1955: 67-72).

de los ciegos de la vista corporal como Mateo de Brizuela⁴³ que quizá no llegaban más arriba de las clases medias ciudadanas. Por fin, si nos interesa la forma en que estos materiales poéticos eran utilizados en la conversación de las clases altas, nos la ejemplifica maravillosamente *El cortesano* de Luis Milán (2001).

Todo ello nos acerca a un uso social de la poesía cantada donde las diversas tipologías de romances y todas las gamas de la lírica (desde los sonetos de Garcilaso o las *Coplas a la muerte* de Jorge Manrique hasta el más tradicional de los estribillos) convivían y encontraban acomodo. Y si las cortes regias y de los grandes señores fomentaban estos usos nada tiene de extraño que les imitaran los más humildes ministriles de los saraos en los estratos medios y altos de las ciudades ni los cómicos de los corrales, y tampoco lo es que materiales de uso humilde pero afín a los gustos altos (de los romances épicos a las cancioncillas amorosas) tuvieran alguna oportunidad de subir a los palacios y dejaran en todas partes memorias más o menos sofisticadas. Juzgo muy posible que cuando los autores de esta época usan el término «popular» lo hacen en el mismo sentido vulgar que le damos hoy: lo que la gente conoce y tiende a cantar espontáneamente; la capacidad de durar en el tiempo está ligada a la belleza del producto y esta, condicionada por la pericia técnica del creador: es muy probable que como regla general las mayores dosis de innovación (incluyendo la recuperación de materiales antiguos) viniera de arriba, de los grandes músicos y sus mecenas, mientras que la sociedad toda (el «pueblo» tal como lo concebía Alfonso el Sabio, «el ayuntamiento de todos los ombres comunamente, delos mayores et de los medianos et de los menores ca todos son menester»⁴⁴) actuaba como reservorio de las creaciones más acordes con su sensibilidad, más apropiadas para sobrevivir a largo plazo en el maremágnum de las modas.

Algunos de estos productos, al final, se convertirían en el folklore que ha pervivido hasta nuestros días, conservando en todos los casos huellas indelebles de la hibridación sociocultural en que transcurrió una parte importante de su vida pasada, la única que los testimonios escritos nos permiten atisbar; esta amalgama, seguramente poco jerarquizada, acogida por los gustos de los músicos y su público nos

⁴³ El estudio de Cátedra (2002) lo ha convertido en el mejor conocido de estos autores que tanto relieve alcanzaron desde fines de este siglo, cuyo contexto fue estudiado por Botrel (1974).

⁴⁴ Alfonso X (1491: f. oij^v, partida II, título diez, ley primera); véase también la partida I, título II, ley 5 y Valdaliso (2011: especialmente 102-103).

dejó lo que hoy conocemos como poesía tradicional, lírica y romancero (quizá una variedad de estas sublitteraturas musicales refugiada desde antiguo en el repertorio de los músicos como Juan Vásquez, que tan bien supieron imitar poetas como Gil Vicente), pasando por algunos testimonios seimitradicionales⁴⁵, hasta la popularización de no poca poesía culta que los folkloristas actuales están excavando del anonimato, desde los clásicos (Carrizo, 1945; Torner, 1966 y Jiménez de Báez, 1969) a la prolífica investigación de José Manuel Pedrosa (1995, 1999 y en prensa) donde se amontonarían desde el mote «Sin vos, sin Dios, sin mí» (Pedrosa, 2008) hasta los últimos y esplendorosos restos del antiguo paralelismo trovadoresco (Pedrosa, 1994 y Beltran, 2003).

Esta vinculación estrecha entre música y tradicionalización no tiene nada de particular. Rengifo era plenamente consciente de la capacidad emotiva de la música: «¿Quién no ha experimentado en sí los afectos que se despiertan en el corazón, quando oye cantar alguno de los romances viejos que andan de los Zamoranos o de otros casos lastimosos, los cuales, si los oyeran en prosa, sin duda no le mouieran?» (1606: 9); también eran conscientes de sus efectos los autores de los pliegos: «Interés no tenga cuenta / con músicos, pues se sabe / que son es de amor la llave»⁴⁶. La música resulta un instrumento privilegiado para llegar directamente al corazón de los oyentes y puede dignificar las letras más banales, de ahí que sean las versiones cantadas las que con mayor facilidad se graban en la memoria de los oyentes.

El folklore resulta ser un depósito sorprendente donde van a parar muchos de los ríos literarios y musicales que la comunidad ha acogido en algún momento de su historia. La tradición filológica apenas ha tomado en consideración algunos sectores específicos, los que le permitían la reconstrucción de parcelas del pasado incluidas en el canon cultural de cada época; el resto hemos de ir a buscarlo en los estudios de algunos folkloristas con especial interés por la historia del canon literario. Lo mismo cabe decir de la cultura oral del pasado, que solo podemos explorar a través de sus ecos en los documentos escritos de su tiempo o en la memoria oral de los pueblos modernos. Es lícito al estudioso concentrar su atención en los

⁴⁵ Pudiera ser el caso del romance de Lope «Mira Zaide que te aviso», para cuya discusión remito a la bibliografía recogida en Catalán (1982: § 58).

⁴⁶ Timoneda (1600: f. 4^v), pliego 1151, facsímil en García de Enterría (1974: n.º 19). Agradezco al prof. Ralph DiFranco haber llamado mi atención sobre este mote.

aspectos que le interesan para sus investigaciones, pero solo una visión de conjunto del fenómeno oral nos dará las claves de su transmisión; creo por tanto que no resultará ocioso extender nuestra atención al conjunto de la cultura oral del siglo XVI para captar cabalmente qué contenía, cómo se había formado y, sobre todo, qué mecanismos pudieron perpetuar la memoria de unos textos mientras otros pasaban a la oscuridad de los tiempos.

Bibliografía

- ACUTIS, Cesare (1971), *Cancioneros musicali spagnoli in Italia (1585-1635)*, Pisa, Università, Istituto di letteratura spagnola e ispano-americana.
- ALFONSO X EL SABIO (1491), *Las siete partidas*, con la glosa de Alonso Díaz de Montalvo, Sevilla, Meynardo Ungut Alamano y Lançalao Polo. Ed. facsímil, Valladolid, Lex Nova, 1988.
- ALÍN, José María (1991), *Cancionero tradicional*, Madrid, Castalia.
- ALONSO, Dámaso (1949), «Cancioncillas de amigo mozárabes», *Revista de Filología Española*, tomo 33, 297-349, cito según *Obras completas*, vol. II, Madrid, Gredos, 1972, 33-80.
- ALONSO, Dámaso y José Manuel BLECUA (1964), *Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional*, Madrid, Gredos.
- ALTAMIRANO, Magdalena (2018), «El *Cancionero de Romances* (Amberes: Martín Nucio, 1550) de la Hispanic Society of America: Confluencia de prácticas impresas y manuscritas», *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, vol. 23, n.º 2, 45-67.
- ARMISTEAD, Samuel G. y Joseph H. SILVERMAN (1970), «Para un gran romancero sefardí», en Iacob M. Hassán, M.^a Teresa Rubiato y Elena Romero (eds.), *Actas del primer Simposio de Estudios Sefardíes: primero de los actos celebrados con motivo del XXV aniversario de la fundación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas: Madrid, 1-6 de junio de 1964*, Madrid, Instituto Arias Montano, 281-294.
- ARQUIVO DO ROMANCEIRO EM PORTUGUÊS, Plataforma [Romanceiro.pt](https://arquivo.romanceiro.pt). Accesible en línea en: <<https://arquivo.romanceiro.pt/>>.
- AUBRUN, Charles V. (1949), «Chansonniers musicaux espagnols du XVII^e siècle» [I], *Bulletin Hispanique*, tomo 51, n.º 3, 269-290.
- AUBRUN, Charles V. (1950), «Chansonniers musicaux espagnols du XVII^e siècle» [II], *Bulletin Hispanique*, tomo 52, n.º 4, 313-374.
- BARBI, Michele (1939), *Poesia popolare italiana. Studi e proposte*, Firenze, Sansoni.

- BEJARANO PELLICER, Clara (2013), *El mercado de la música en la Sevilla del Siglo de Oro*, Sevilla, Universidad de Sevilla - Fundación Focus - Abengoa.
- BELORADO, Juan de (2022), *Crónica del famoso cauallero Cid Ruy diez campeador*, México, Frente de Afirmación Hispanista.
- BELTRAN, Vicenç (2002), «Poesía popular antigua, ¿cultura cortés?», *Romance Philology*, tomo 55, n.º 2, 183-230.
- BELTRAN, Vicenç (2009a), *La poesía tradicional medieval y renacentista. Poética y antropología de la lírica oral*, Kassel, Reichenberger.
- BELTRAN, Vicenç (2009b), «Tradición, creación y contexto en la poesía oral antigua. *Las tres morillas* y la maurofilia temprana», *Crítica del Texto*, tomo 12, n.ºs 1-2, 175-215.
- BELTRAN, Vicenç (2014), «Estribillos, villancicos y glosas en la poesía tradicional: intertextualidades entre música y literatura», en Cesc Esteve (ed.), *El texto infinito. Tradición y reescritura entre Edad Media y Renacimiento*, Salamanca, SEMYR, 21-63.
- BELTRAN, Vicenç (2015), «“Los cinco maravedís”: épica, linajes y política en el desarrollo del romancero», *Miscelánea de estudios sobre el romancero. Homenaje a Giuseppe Di Stefano*, Sevilla, Universidad de Sevilla - Universidade do Algarve, 75-94.
- BELTRAN, Vicenç (2016), *El romancero. De la oralidad al canon*, Kassel, Reichenberger (Problemata Literaria, 78).
- BELTRAN, Vicenç (2017), *Tercera parte dela Silua de varios romances*, México, Frente de Afirmación Hispanista.
- BELTRAN, Vicenç (2017-2018), «La memoria del linaje y la emergencia del romancero: los Manrique de Lara», *Abenámar. Cuadernos de la Fundación Ramón Menéndez Pidal*, n.º 2, 67-92.
- BELTRAN, Vicenç (2018a), «El Romancero en la encrucijada: “Media noche era por filo” y el conde Claros de Montalbán», *Literatura Medieval (Hispánica): nuevos enfoques metodológicos y críticos*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 59-86.
- BELTRAN, Vicenç (2018b), «Desequilibrio genérico y ampliación del repertorio. La poesía española entre Edad Media y Renacimiento», en Christoph Strosetzki et al. (eds.), *Aspectos actuales del hispanismo mundial. Literatura, cultura, lengua*, vol. 2, Berlin, De Gruyter, 26-59.
- BELTRAN, Vicenç (2018c), «Un cancionerillo jocoso o casi burlesco (MP2/TP2): la poesía castellana en el albor del siglo XVI», en A. Zinato y P. Belloni (eds.), *Poesía, poéticas y cultura literaria*, Como - Pavia, Ibis, 93-124 (Col. Cauterio suave, 17).

- BELTRAN, Vicenç (2019a), «Moriana», en Eva Muñoz Raya y Enrique Javier Nogueras Valdivieso (eds.), *Et era muy acucioso en allegar el saber. Studia Philologica in honorem Juan Paredes*, Granada, Universidad, 119-132.
- BELTRAN, Vicenç (2019b), «Romances y músicos», en María Jesús Lacarra (coord.), Nuria Aranda García, Ana M. Jiménez Ruiz y Ángela Torralba Ruberte (eds.), *Literatura medieval hispánica. «Libros, lecturas y reescrituras»*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 105-131.
- BELTRAN, Vicenç (2020), «“Caballero, si a Francia ides”. Versiones musicales y construcción del romancero», en Sandra Boto et al. (coord.), *‘Viejos son, pero no cansan’. Novos estudos sobre o Romanceiro. V Colóquio Internacional do Romanceiro. Coimbra, 22-24 de Junho de 2017*, Coimbra - Madrid - Faro - Lisboa, Fundación Ramón Menéndez Pidal - Instituto Universitario Seminario Menéndez Pidal - Centro de Investigação em Artes e Comunicação - Centro de Literatura Portuguesa e Instituto de Estudos de Literatura e Tradição, 698-712.
- BELTRAN, Vicenç (2021a), «La integración de un género: el romance renacentista y los géneros literarios», «*Prenga xascú ço qui millor li és de mon dit*». *Creació, recepció i representació de la literatura medieval*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 181-197.
- BELTRAN, Vicenç (2021b), «“Canciones y villancicos, para cantar y tañer” (RM 1066): pliego suelto e historia poética en el Renacimiento», *Boletín de Literatura Oral*, Volumen Extraordinario n.º 4, Laura Puerto Moro (coord.), *Literatura popular impresa en la Península Ibérica durante los Siglos de Oro: transmisión, textos, prácticas y representaciones*, 175-206.
- BELTRAN, Vicenç (2022a), «“Las ganancias del Cid”. Romancero, música y escritura poética en el siglo XVI», «*Con llama que consume y no da pena*». *El hispanismo «integral» de Giuseppe Mazzocchi*, Como - Pavia, Ibis, 37-52.
- BELTRAN, Vicenç (2022b), «De la corte a la calle. Poetas y tradicionalización en el romancero del siglo XVI», en Ruth Fine, Florinda F. Goldberg y Or Hasson (eds.), *Mundos del hispanismo. Una cartografía para el siglo XXI*, Madrid - Frankfurt, Iberoamericana - Vervuert, Open Access, DOI: https://10.31819/9783968693002_090.
- BELTRAN, Vicenç (2023), «El paralelismo: de ayer a hoy», en María Isabel Toro Pascua y Gema Vallín (eds.), *Estudios de lírica gallego-portuguesa y poesía castellana. Orígenes y pervivencias*, Kassel, Reichenberger, 305-330.
- BELTRAN, Vicenç (2024), «De los trovadores a los pliegos sueltos. Para una historia del paralelismo antiguo», en María Isabel Toro Pascua y Gema Vallín (dirs.), María Antonia García Garrido e Inés Velázquez Puerto (eds.), *Tradiciones poéticas de la Romania (entre la Edad Media y la Edad moderna)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 709-726.

- BELTRAN, Vicenç (2024), «Músicos, letristas y poetas: canto, paráfrasis y glosa en la Edad de Oro. A propósito de “Tiempo bueno, tiempo bueno”», *Cancioneros y poesía entre los continentes. Estudios en homenaje a Aurelio González*, ed. Mariana Masera, extraordinario nº 7 de *Boletín de Literatura Oral*, 27-53.
- BELTRAN, Vicenç (en prensa), ‘Cántase al tono de...’ *Poesía musical en cancioneros y pliegos renacentistas*, Kassel, Reichenberger.
- BÉNICHOU, Paul (1968), *Romancero judeoespañol de Marruecos*, Madrid, Castalia.
- BÉNICHOU, Paul (1975), «El romance de “La muerte del Príncipe de Portugal” en la tradición moderna», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 24, n.º 1, 113-124.
- BERNÁLDEZ, Andrés (1953), *Historia de los reyes Católicos don Fernando y doña Isabel*, en *Crónicas de Castilla*, vol. 3, ed. Cayetano Rosell, Madrid, Atlas (Biblioteca de Autores Españoles, lxx).
- BOTREL, Jean-François (1974), «Les Aveugles colporteurs d’imprimés en Espagne. II: Des aveugles considérés comme Mass-Media», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, vol. 10, 233-271.
- BOTTA, Patrizia (coord.) (2022), *Poesía y música en la Roma Barroca. El cancionero español Corsini 625*, Napoli, Liguori.
- BREMAUNTZ LÓPEZ, Martha (2021), *Confluencias entre la lírica popular y la culta en España (1500-1635)*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- BURKE, Peter (1996), *La cultura popular en la Europa moderna*, Madrid, Alianza Editorial.
- CANCIONERO GENERAL DE OBRAS NUEVAS (1554), Zaragoza, Esteban de Nájera.
- CARRIZO, Juan Alfonso (1945), *Antecedentes hispano-medievales de la poesía tradicional argentina*, Buenos Aires, Publicaciones de Estudios Hispánicos.
- CASTILLEJO, Cristóbal de (1573), *Las Obras de Christoval de Castillejo*, Madrid, Pierres Cosin: edición facsimilar con estudio preliminar de Rogelio Reyes, México, Frente de Afirmación Hispanista, 2024.
- CASTILLEJO, Cristóbal de (1999), *Obra completa*, Rogelio Reyes Cano (ed.), Madrid, Fundación Juan Antonio de Castro.
- CATALÁN, Diego (ed.) (1963), *Romanceros de los condes de Castilla y de los infantes de Lara*, A. Galmés, J. Caso y M. J. Canellada (col.), en *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español-portugués-catalán-sefardí)*, colección de textos y notas de María Goyri y Ramón Menéndez Pidal, Madrid, Gredos.

- CATALÁN, Diego (1970), «El enamorado y la muerte. De romance trovadoresco a romance novelesco», *Por campos del romancero. Estudios sobre la tradición oral moderna*, Madrid, Gredos, 13-55.
- CATALÁN, Diego et al. (1984), *Catálogo general del romancero pan-hispánico. 1A. Teoría general y metodología del romancero pan-hispánico. Catálogo general descriptivo*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal.
- CATALÁN, Diego (1997), *Arte poética del romancero oral. Parte 1.ª. Los textos abiertos de creación colectiva*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, SA - Fundación Ramón Menéndez Pidal.
- CÁTEDRA, Pedro (2002), *Invención, difusión y recepción de la literatura popular impresa (siglo XVI)*, Mérida, Junta de Extremadura - Consejería de Cultura.
- CHARTIER, Roger (1992), «Formación social y economía psíquica: la sociedad cortesana en el proceso de civilización», *El mundo como representación*, Barcelona, Gedisa, 81-104.
- CHEVALIER, Maxime (1983), «El arte de motejar en la corte de Carlos V», *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, n.º 5, 61-77.
- CHICOTE, Gloria (2015), «“La Gallarda hace la cama / el caballero bien la mira”: protagonismo femenino y perspectiva masculina en el Romancero», en P. Ferré, P. M. Piñero Ramírez y A. M. Valenciano López de Andújar (eds.), *Miscelánea de estudios sobre el romancero. Homenaje a Giuseppe Di Stefano*, Sevilla, Universidad de Sevilla - Universidade do Algarve, 181-194 (Col. Literatura, 138).
- CID, Jesús Antonio (1982), «Semiótica y diacronía del “discurso” en el Romancero tradicional: “Belardos y Valdovinos” y “El Cid pide parias al moro”», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, n.º 37, 57-92.
- CID, Jesús Antonio (1984), «El Romancero como la “otra” historia. El asalto aragonés y saco de Marsella (1423) en un romance noticiero catalán», en Salvador Rebés (ed.), *Actes del Colloqui sobre Cançó Tradicional*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat - Diputació de Tarragona, 37-86 (Biblioteca Abat Oliba).
- CLAVERÍA, Carlos (1993), *Cancionero general de obras nuevas*, Barcelona, Delstre's.
- CUENCA CABEZA, Manuel (2014), «Adaptación e invención de la leyenda de los infantes de Lara en el teatro español», *Cahiers d'Études Hispaniques Médiévales*, n.º 37, 191-214.
- DI STEFANO, Giuseppe (1993), *Romancero*, Madrid, Taurus.
- DI STEFANO, Giuseppe (2012), «Ámbitos cancioneriles y “romances viejos”. Algunas sugerencias», *Estudios sobre el «Cancionero general» (Valencia, 1511). Poesía, manuscrito e imprenta*, vol. 2, Valencia, Universidad, 633-652.

- DI STEFANO, Giuseppe (2014), «Pliegos sueltos poéticos con destinatario declarado», *Revista de Poética Medieval*, vol. 28, 211-224.
- DI STEFANO, Giuseppe (2017), *Romancero I*, Würzburg - Madrid, Clásicos Hispánicos (edición electrónica).
- DÍAS, Aida Fernanda (1974), «Motos, vilancetes, cantigas e romances glosados», *Revista de História Literária de Portugal*, vol. 3, 203-263.
- DÍAZ-MAS, Paloma (2017), *Cancionero de romances en que estan recopilados la mayor parte delos Romances Castellanos que fasta agora sean compuesto. Nueuamente corregido emendado y añadido en muchas partes. En Envers, En casa de Martin Nucio. M. D. L.*, reproducción facsimilar, México, Frente de Afirmación Hispanista.
- DÍAZ-MAS, Paloma (2019), «El Cancionero de romances de 1550: "paratextos" de un lector del siglo XV», María Jesús Lacarra (coord.), Nuria Aranda García, Ana M. Jiménez Ruiz y Ángela Torralba Ruberte (eds.), *Literatura medieval hispánica. «Libros, lecturas y reescrituras»*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 333-348.
- DUMANOIR, Virginie (ed.) (2021), *Romancero cortés manuscrito*, Josep Lluís Martos (coord.), Alacant, Universitat.
- ELIA, Paola y Francesco ZIMEI (2005), *Il repertorio ibérico del Canzoniere N 871 di Montecassino. Musica e poesia alla corte aragonese di Napoli*, con due saggi di Andrea Baldissera e Magdalena León López, Paola Elia (coord.), Como - Pavia, Ibis (Col. Cauterio Suave, 2).
- ELIAS, Norbert (1975), *La società di corte*, Bologna, Il Mulino.
- ELIAS, Norbert (1989), *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, México, Fondo de Cultura Económica.
- ELMI, Elizabeth Grace (2019), *Singing Lyric Among Local Aristocratic Networks in the Aragonese-Ruled Kingdom of Naples: Aesthetic and Political Meaning in the Written Records of an Oral Practice*, tesis de doctorado, Bloomington, Indiana University.
- FERRÉ, Pere (2000), *Romanceiro português de tradição oral moderna. Versões publicadas entre 1828 e 1960*, vol. I, Cristina Carinhas, Ramon dos Santos de Jesus e Eva Parrano (cols.), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- FINNEGAN, Ruth (1995), *Oral Literature in Africa*, Nairobi - Dar Es Salaam, Oxford University Press.
- FIORENTINO, Giuseppe (2009), *Música española del renacimiento entre tradición oral y transmisión escrita. El esquema de folía en procesos de composición e improvisación*, tesis de doctorado, Universidad de Granada.

- FOLEY, John Miles (2002), *How to Read an Oral Poem*, Urbana - Chicago, University of Illinois Press.
- FRENK, Margit (2003), *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv a xvii)*, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM - El Colegio de México - Fondo de Cultura Económica.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz (ed.) (1974), *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca del Estado de Baviera de Munich*, Madrid, Joyas Bibliográficas.
- GEERTZ, Clifford (2005), *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa.
- GÓMEZ FERNÁNDEZ, Lucía (2018), *Música, nobleza y mecenazgo: los duques de Medina Sidonia en Sevilla y Sanlúcar de Barrameda (1445-1615)*, Cádiz, Universidad.
- GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen (1994-1995), «¡Ay, ay, ay, ay! ¡Qué fuertes penas! planctus por la muerte de Don Alfonso, príncipe de Portugal (†1491)», *Revista Portuguesa de Musicologia*, n.ºs 4-5, 7-15.
- GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen (ed.) (2003), *Cancionero de Uppsala*, Valencia, Generalitat Valenciana.
- GOODY, Jack (1994), *Entre l'oralité et l'écriture*, Paris, Presses Universitaires de France.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette (1969), *Lírica cortesana y lírica popular actual*, Ciudad de México, El Colegio de México.
- KNIGHTON, Tess (2001), *Música y músicos en la corte de Fernando el Católico, 1474-1516*, Zaragoza, Fernando el Católico.
- LABRADOR, José J. y Ralph DiFRANCO (2003), *Cancionero sevillano de Lisboa*, Begoña López Bueno (prol.), Sevilla, Universidad.
- LAMBEA, Mariano y Lola JOSA (2003), «Las "trazas" poético-musicales del romancero lírico español», *Edad de Oro*, vol. 22, 29-78.
- LARA GARRIDO, José (2001), «Vicente Espinel, un poeta entre dos siglos. Romancero, lírica y música cantada desde un ramillete de nuevos textos», *Canente. Revista literaria*, n.º 2, 83-168, reimpresso en *El canon poético de Vicente Espinel. Sátiras, romances, lírica cantada, composiciones neolatinas*, Málaga, Universidad, 2009, 77-156.
- LORRIS, Guillaume de y Jean de MEUN (1965-1970), *Le roman de la Rose*, Félix Lecoy (ed.), Paris, Honoré Champion, Les Classiques Françaises du Moyen Âge, 92.
- MANRIQUE, Jorge (2013), *Poesía*, Vicenç Beltran (ed.) [tercera edición corregida y revisada], Madrid, Real Academia Española, Biblioteca Clásica de la Real Academia Española.

- MANRIQUE, Gómez, Jorge y Rodrigo (2009), *Poesía cortesana (siglo xv)*, Vicenç Beltran (ed.), Madrid, Fundación José Antonio de Castro.
- MANZANO ALONSO, Miguel (2010), «¿Música de raíz popular en el “Cancionero musical de Palacio”?», *Escritos dispersos sobre música popular de tradición oral*, [Ciudad Real], CIOFF España, 184-200.
- MARÍAS, Clara (2017), «Las muertes en torno a los Reyes Católicos en el romancero trovadoresco y tradicional», *Neophilologus*, vol. 101, n.º 3, 399-416.
- MARÍAS, Clara (2020), «Poesía cortesana y tradicional para la historia de las muertes de las élites en la época de los Reyes Católicos», en Fermín Miranda García y María Teresa López de Guereño Sanz (eds.), *La muerte de los príncipes en la Edad Media. Balance y perspectivas historiográficas*, Madrid, Casa de Velázquez, 287-315.
- MARTÍN ABAD, Julián (2001), *Post-incunables ibéricos*, Madrid, Ollero y Ramos.
- MARTÍNEZ ALCORLO, Ruth (2021), *Isabel de Castilla y Aragón, princesa y reina de Portugal (1470-1498)*, Madrid, Sílex.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1910), *El romancero español. Conferencias dadas en la Columbia University de New York los días 5 y 7 de abril de 1909 bajo los auspicios de The Hispanic Society of America*, New York, The Hispanic Society of America, reimpresso en *Estudios sobre el romancero, Obras completas*, vol. XI, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, 11-84.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1916a), «Poesía popular y romancero. VIII. Canción amplia y canción breve», *Revista de Filología Española*, tomo 3, 254-270.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1916b), «Poesía popular y romancero. IX. Poesía popular y poesía tradicional», *Revista de Filología Española*, tomo 3, 270-276, luego en *Estudios sobre el romancero, Obras completas*, vol. XI, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, 85-216.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1960), «La primitiva lírica europea. Estado actual del problema», *Revista de Filología Española*, tomo 43, 279-354, reimpresso en *Islam y cristiandad. España entre dos culturas*, Álvaro Galmés de Fuentes (ed.), *Analecta Malacitana*, anejo 33, Málaga, Universidad, 2001, 543-604 y en *Estudios sobre lírica medieval*, Valladolid, Universidad, 2014, 277-367.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1968), *Romancero hispánico*, en *Obras completas*, vol. IX, segunda edición, Madrid, Espasa-Calpe.
- MILÀ, Lluís de (2001), *El cortesano*, Vicent Josep Escartí i Antoni Tordera (ed.), Valencia, Biblioteca Valenciana - Ajuntament - Universitat.
- MILLET, Víctor (1998), *Épica germánica y tradiciones épicas hispánicas: Waltarius y Gaíferos. La leyenda de Walter de Aquitania y su relación con el romance de Gaíferos*, Madrid, Gredos.

- MONTESINO, Ambrosio (1508), *Cancionero de diuersas obras de nueuo trobadas: todas compuestas: hechas r corregidas...*, Toledo, ed. facsímil, Cieza, ...la fonte que mana y corre..., 1964.
- MORREALE, Margherita (1955), «"Cortegiano faceto" y "burlas cortesananas". Expresiones literarias y españolas para el análisis y descripción de la risa», *Boletín de la Real Academia Española*, tomo 35, n.º 144, 57-83.
- PARIS, Gaston (1872), «Une romance spagnole écrite en France au xv^e siècle», *Romania*, tomo 1, n.º 3, 373-378.
- PARIS, Gaston (1935), *Chansons du xv^e siècle (avec transcription musicale par A. Gevaert)*, Paris, Société des Anciens Textes Français.
- PEDROSA, José Manuel (1994), «Vida oral y recreación poética de la canción de "Las tres palomas/Les tres palometes"», *Fulls de Treball de Carrutxa*, Reus, n.º 2, 77-88.
- PEDROSA, José Manuel (1995), *Las dos sirenas y otros estudios de literatura tradicional*, Madrid, Siglo XXI.
- PEDROSA, José Manuel (1999), *Tradición oral y escrituras poéticas en los Siglos de Oro*, Oiartzun, Sendoa.
- PEDROSA, José Manuel (2008), «"Sin mí, sin vos y sin Dios": Manrique, Lope, Alberti y una canción popular», *El filandar / O fiadeiro*, n.º 18, 12-18.
- PEDROSA, José Manuel (2014), «Los siete infantes de Salas: leyenda, épica, romance y lírica reconsiderados a la luz de fórmulas y metros», *Memorabilia*, n.º 16, 86-130.
- PEDROSA, José Manuel (2024), *Odiseo, el Cid, don Quijote y otros cuerpos tergiversados*, México, UNAM.
- PINA, Ruy de (1977), «Chronica d'el Rei Dom João II», en M. Lopes de Almeida (ed.), *Crónicas*, Porto, Lello & Irmão, 887-1033.
- PINTACUDA, Paolo (ed.) (2005), *Libro romanzero de canciones. Ms. 263 della Biblioteca Classense di Ravenna*, Pisa, ETS.
- PUERTO MORO, Laura (2019), «Sobre autores "galantes intermedios". De la poesía amoratoria cancioneril a la literatura popular impresa», en Josep Lluís Martos y Natalia A. Mangas (eds.), *Pragmática y metodologías para el estudio de la poesía medieval*, Alacant, Universitat, 255-266.
- PUERTO MORO, Laura (2020), «La popularización del cancionero: de los grandes poetas cancioneriles a los autores galantes intermedios (con un estudio de caso: Alonso de Salaya)», *Revista de Poética Medieval*, vol. 34, 315-340.

- QUEROL GAVALDÀ, Miguel (1956), *La música en la obra de Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- REDFIELD, Robert (1956), *Peasant Society and Culture. An Anthropological Approach to Civilization*, Chicago - London, University of Chicago Press.
- RENGIFO, Juan Díaz (1606), *Arte poetica española con vna fertilissima sylua de consonantes*, Madrid, Juan de la Cuesta, facsímil Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1977.
- RESENDE, Garcia de (1516), *Cancioneiro geral*, Lisboa.
- RESENDE, Garcia de (1798), *Crónica de don João II e Miscelânea*, Coimbra, Universidade, 1798, ed. facsímil de Veríssimo Serrão, Lisboa, Imprensa Nacional, 1991.
- RESENDE, Garcia de (1990-2003), *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, Aida Fernanda Dias (ed.), 6 vols., Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1952), *Cancionero de galanes y otros rarísimos cancionerillos góticos*, Margit Frenk (estudio preliminar), Valencia, Castalia.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1997), *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos. Siglo XVI*, A. L.-F. Askins y Víctor Infantes (revisión y edición), Madrid, Castalia - Editora Regional de Extremadura (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 12).
- ROMERO DE CEPEDA, Joaquín (1582), *Obras de loachim Romero de Cepeda, vezino de Badajoz*, Sevilla, Andrea Pescioni.
- ROS-FÁBREGAS, Emilio (1992), *The Manuscript Barcelona, Biblioteca de Catalunya M. 454: Study and Edition in the Context of the Iberian and Continental Manuscript Traditions*, tesis de doctorado, 2 vols., New York City, University of New York.
- ROS-FÁBREGAS, Emilio (1993), «Canciones sin música en la corte de los Reyes Católicos: "se canta al tono de..."», *Revista de Musicología*, vol. 16, n.º 3, 1505-1514.
- ROS-FÁBREGAS, Emilio (2003), «"Badajoz el Músico" y Garci Sánchez de Badajoz. Identificación de un poeta-músico andaluz del Renacimiento», en Virginie Dumanoir (ed.), *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento (Mesa redonda 15-16 de junio de 1998)*, Madrid, Casa de Velázquez, 77-92.
- RUMEU DE ARMAS, Antonio (1974), *Itinerario de los Reyes Católicos (1474-1516)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- SALINAS, Francisco (1983), *Siete libros sobre la música*, Ismael Fernández de la Cuesta (trad.), Madrid, Alpuerto.

- SCHWARTZ, Roberta Freund (2001), *En Busca de Liberalidad: Music and Musicians in the Courts of the Spanish Nobility*, Urbana, University of Illinois at Urbana - Champaign.
- SEEGER, Judith Leland (1990), *Count Claros: study of a ballad tradition*, New York, Garland.
- SILVA Y MENDOZA, Diego de, conde de Salinas (2016), *Obra completa*, Trevor Dadson (ed.), Madrid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.
- SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis (1990), *Los Reyes Católicos. El camino hacia Europa*, Madrid, Rialp.
- TIMONEDA, Juan Bautista (1600), *Qvinto quaderno de varios Romances los más modernos que hasta hoy se han cantado*, Valencia, Molino de Rovella, disponible en <<https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10859688?q=%28Quinto+quaderno+1600%29&page=,1>>.
- TORNER, Eduardo M[artínez] (1966), *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*, Madrid, Castalia.
- VALDALISO, Covadonga (2011), «El pueblo visto desde la corte. La representación del pueblo en la obra legislativa e historiográfica de Alfonso X el Sabio», *Signum*, vol. 12, n.º 1, 98-110.
- VANSINA, Jan (1968), *La tradición oral*, Barcelona, Labor.
- WILSON, Blake (2021), *Singing to the Lyre in Renaissance Italy: Memory, Performance, and Oral Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press.
- ZIINO, Agostino (2011), «'Canciones e villancicos' nelle fonti musicali italiane, 1470-1530 circa: un approccio repertoriale», *Forme e Storia. Scritti di arte medievale e moderna per Francesco Gandolfo*, ed. Walter Angelelli e Francesca Pomarici, Roma, Artemide, 479-504.
- ZIMEI, Francesco (2016), «Osservazioni musicali sul cancionero Corsini 625, con una proposta sul suo compilatore», *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, n.º 5, 167-188.

«Porque los romances venían bien en aquellas vihuelas»: romances y vihuelas en la música de la temprana Edad Moderna¹

Andrea Puentes-Blanco

Institución Milá y Fontanals de Investigación en Humanidades (IMF)

Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC)

apuentes@imf.csic.es

En fuentes musicales del siglo XVI se han conservado relativamente pocas versiones de romances. Sin embargo, buena parte de ellas figuran precisamente en los libros de vihuela de la época. Conservamos siete libros impresos de vihuela publicados en España entre 1536 y 1576 en ciudades como Valencia, Valladolid, Sevilla, Osuna, Salamanca y Alcalá de Henares. El primero fue el de Luis Milán, publicado en 1536, al que siguieron el de Luys de Nárvez, Alonso Mudarra, Enríquez de Valderrábano, Diego Pisador, Miguel de Fuenllana y, por último, el de Esteban Daza, impreso en 1576. Adicionalmente, y aunque no son exclusivamente libros de vihuela, podemos añadir a este listado, el *Libro de cifra nueva* de Venegas de Henestrosa, y el tratado *Declaración de instrumentos* del teórico Juan Bermudo. El libro de Venegas de Henestrosa contiene repertorio instrumental sin texto que podía tocarse

¹ Esta contribución es resultado del Proyecto I+D+i de Generación de Conocimiento, «Prácticas polifónicas hispánicas (siglos XVI-XIX) en perspectiva digital: fuentes musicales, pervivencias, mujeres» (PID2021-123990NB-I00, Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ y por FEDER Una manera de hacer Europa, Unión Europea, 01/09/2022-31/08/2026). IPs: María Gembero-Ustárriz y Emilio Ros-Fábregas. También forma parte de los objetivos del Grupo de Investigación Consolidado «Música, patrimonio i societat» (2021 SGR 00499), AGAUR, Generalitat de Catalunya. IP: María Gembero-Ustárriz.

tanto en instrumentos de teclado como de cuerda, mientras que el de Bermudo es un tratado dirigido a arpistas, organistas o vihuelistas, en el que Bermudo incluye un romance con texto para vihuela. La Tabla 1 recoge la información básica de estos libros: año de publicación por orden cronológico, autor, título, lugar, editor, la sigla RISM (Répertoire International des Sources Musicales) que identifica al libro impreso. Todas las copias que conocemos de cada uno de estos libros en bibliotecas y archivos tanto de España como del resto del mundo están catalogadas en la plataforma / base de datos digital *Books of Hispanic Polyphony (BHP)*, <https://hispanicpolyphony.eu/>². Una búsqueda por la sigla RISM en la pestaña «Sources [Fuentes]» de esta plataforma permite obtener un listado de los ejemplares conocidos de cada libro. Por ejemplo, del libro de Luis Milán se conservan en total once copias en distintos países del mundo: cuatro en España, dos en Italia, dos en Francia, y una en Canadá, Gran Bretaña y Estados Unidos, respectivamente. En total, estos libros impresos de vihuela (incluidos el de Venegas de Henestrosa y Bermudo) transmiten veintisiete romances. El Apéndice final incluye un listado de todos los romances que figuran en estos libros impresos de vihuela del siglo XVI publicados en España.

TABLA 1. Libros impresos de vihuela publicados en España (siglo XVI)³

Año	Autor	Título	Lugar y editor	Sigla RISM
1536	Luis Milán ⁴	<i>Libro de musica de vihuela de mano, intitulado El Maestro</i>	Valencia, Francisco Díaz Romano	M2724
1538	Luys de Narváez ⁵	<i>Los seys libros del Delphin de musica de cifras para tañer Vihuela</i>	Valladolid, Diego Fernández de Córdoba	1538/22 & N66
1546	Alonso Mudarra ⁶	<i>Tres Libros de Musica en Cifras para Vihuela</i>	Sevilla, Juan de León	M7725 & 1546/34

² Ros-Fábregas (ed.), <<https://hispanicpolyphony.eu/home>>.

³ Aunque no son propia y exclusivamente libros de vihuela, se añaden también a este listado cronológico, el tratado *Declaración de instrumentos* de Juan Bermudo, que incluye un romance con texto para vihuela, y el libro de Venegas de Henestrosa titulado *Libro de cifra nueva para tecla, harpa, y vihuela*.

⁴ Ros-Fábregas y Puentes-Blanco, <<https://hispanicpolyphony.eu/person/16330>>.

⁵ Ros-Fábregas, <<https://hispanicpolyphony.eu/person/16331>>.

⁶ Ros-Fábregas, <<https://hispanicpolyphony.eu/node/16314>>.

Año	Autor	Título	Lugar y editor	Sigla RISM
1547	Enríquez de Valderrábano ⁷	<i>Libro de Musica de Vihuela, intitulado Silva de sirenas</i>	Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba	V32 & 1547/25
1549	Juan Bermudo ⁸	<i>Declaración de instrumentos</i>	Osuna, Juan de León	BVI/I:140
1552	Diego Pisador ⁹	<i>Libro de Musica de Vihuela</i>	Salamanca, Diego Fernández de Córdoba	P2448 & 1552/35
1554	Miguel de Fuenllana ¹⁰	<i>Libro de Musica de Vihuela, intitulado Orphenica lyra</i>	Sevilla, Martín de Montesdoca	F2093 & 1554/32
1557	Luis Venegas de Henestrosa ¹¹	<i>Libro de cifra nueva para tecla, harpa, y vihuela</i>	Alcalá de Henares, Juan de Brocar	V1108
1576	Esteban Daza ¹²	<i>Libro de Musica en cifras para Vihuela intitulado el Parnasso</i>	Valladolid, Diego Fernández de Córdoba	DD1274 & 1576/8

En esta contribución me propongo abordar el tema del Romancero en conexión con la música de vihuela. En la primera parte realizaré una breve revisión bibliográfica de los estudios publicados hasta el momento que han realizado aportaciones relevantes sobre el tema. En la segunda, utilizando una amplia variedad de fuentes documentales, mostraré la relevancia de la interpretación musical de romances en la cultura de la temprana Edad Moderna y especialmente en conexión el instrumento de la vihuela.

⁷ Puentes-Blanco, <<https://hispanicpolyphony.eu/node/16328>>.

⁸ Ros-Fábregas, <<https://hispanicpolyphony.eu/person/16324>>.

⁹ Ros-Fábregas y Puentes-Blanco, <<https://hispanicpolyphony.eu/node/19595>>.

¹⁰ Ros-Fábregas, <<https://hispanicpolyphony.eu/person/16343>>.

¹¹ Ros-Fábregas, <<https://hispanicpolyphony.eu/person/16458>>.

¹² Ros-Fábregas y Puentes-Blanco, <<https://hispanicpolyphony.eu/node/19596>>.

1. Introducción. Romances y vihuelas: una revisión bibliográfica

Tanto la bibliografía sobre el Romancero como la bibliografía sobre la vihuela y su repertorio son ingentes y no podrían resumirse en este trabajo. El propósito de esta revisión bibliográfica no es, por tanto, comentar de forma general la bibliografía existente sobre los libros instrumentales de vihuela del Renacimiento¹³, sino ofrecer una síntesis de aquellos estudios que han centrado su atención en el repertorio de romances contenido en los libros de vihuela del siglo XVI. Los primeros trabajos que abordaron la música de vihuela del siglo XVI aparecieron a principios del siglo XX, fundamentalmente en forma de ediciones musicales del repertorio con un estudio crítico preliminar. Un trabajo pionero fue el realizado por el crítico, compositor y musicólogo, además de aristócrata y político, Guillermo Morphy y Ferriz de Guzmán, más conocido como el Conde Morphy¹⁴. Su estudio *Les Luthistes espagnols du XVI^e Siècle (Die spanischen Lautenmeister des 16. Jahrhunderts)*, publicado en 1902 en edición bilingüe francesa y alemana, fue el primero en abordar el repertorio español para vihuela de forma monográfica (Morphy, 1902). Con prefacio del musicólogo belga François-Auguste Gevaert, el trabajo de Morphy contiene una introducción de unas cuarenta páginas y la edición de una selección de piezas de los vihuelistas del siglo XVI. La introducción, estructurada en cuatro partes, incluyó unas notas biográficas sobre Luis Milán («I. Notes biographiques pour servir à l'histoire de Luis Milan»), una explicación del sistema de notación de la música para vihuela en las distintas publicaciones de los vihuelistas españoles («II. Explication de la tablature»), una selección de ejemplos de tablaturas tomados de los libros españoles de 1536 a 1677 («III. Exemples de tablature pour le luth et la guitare, tirés des livres espagnols de 1536 à 1677») y algunas observaciones generales sobre los criterios de edición seguidos («IV. Observations générales»). Tras la introducción, Morphy editó una selección de obras para vihuela, entre

¹³ Algunas aportaciones fundamentales sobre los libros impresos de vihuela del siglo XVI son, por ejemplo, Griffiths (1993, 2006), Lawrence (2013), entre muchos otros. Una completa bibliografía sobre la vihuela puede consultarse en el recurso digital creado por el musicólogo y vihuelista John Griffiths, *John Griffiths. Vihuela Database. The vihuela de mano and related instruments in Renaissance Spain*, <<https://vihuelagriffiths.com/>>.

¹⁴ Sobre la trayectoria de Guillermo Morphy, véase Iberní (2000: 827-828). Este artículo sobre Guillermo Morphy en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* no menciona su obra *Les luthistes espagnols du XVI^e siècle*. Para una semblanza más completa sobre las aportaciones de este crítico, compositor y musicólogo, véase Sobrino Sánchez y Mateos Sainz de Medrano, <<https://dbe.rah.es/biografias/6455/guillermo-morphy-y-ferriz-de-guzman>>.

las que incluyó varios romances de los siete libros impresos de vihuela publicados en España en el siglo XVI. La representación de romances para vihuela en la edición de Morphy es relativamente amplia respecto al número de romances que transmiten estos libros. Su edición contiene diecinueve de los veintisiete romances listados en el Apéndice de este artículo¹⁵. Pese a sus limitaciones, el trabajo de Morphy contribuyó a situar la obra de los vihuelistas españoles en el contexto europeo de la investigación sobre la música para laúd del siglo XVI y aportó las primeras ediciones modernas de este repertorio de las que disponemos.

Las décadas siguientes vieron la publicación, en forma de edición monográfica, de cuatro de los siete libros de vihuela del siglo XVI: el de Luis Milán, en edición realizada por el musicólogo Leo Schrade en 1927 (Schrade, 1927), y los libros de Henestrosa, Narváez, Mudarra y Valderrábano, cuya edición promovió el antiguo Instituto Español de Musicología del CSIC entre los años 1944 y 1965 en la emblemática colección Monumentos de la Música Española. El libro de Venegas de Henestrosa lo editó Higinio Anglés (1944), en una edición en la que también presentaba un estudio sobre la música en la corte de Carlos V, mientras que las ediciones críticas de los libros de Narváez, Mudarra y Valderrábano fueron realizadas por Emilio Pujol en 1945, 1949 y 1965, respectivamente (Pujol, 1945, 1949 y 1965). Publicaciones posteriores fueron completando las ediciones modernas del repertorio de los vihuelistas del siglo XVI. La *Orphenica Lyra* de Miguel de Fuenllana fue editada en 1978 por Charles Jacobs, 1978, quien algunos años antes, en 1971, había realizado una nueva edición del libro de Luis Milán (Jacobs, 1971); el libro de Esteban Daza se editó modernamente en 1983 en edición de Rodrigo de Zayas (Zayas, 1983) y, por último, la edición del libro de Pisador se completó en 2002 con un estudio, revisión y transcripción de Francisco Roa y Felipe Gertrúdx (Roa y Gertrúdx, 2002). En el ámbito de las ediciones, destaco, por último, la antología de romances publicada en 1995 por Thomas Binkley y Margit Frenk (Binkley y Frenk, 1995). Binkley a cargo de la edición musical y Frenk a cargo de la edición y comentario de los textos, esta antología ofreció la edición de los treinta y cinco romances que se transmiten en fuentes musicales como canciones monódicas

¹⁵ Los romances no editados por Morphy XVI en *Les Luthistes espagnols du XVI^e siècle* son los siguientes. De Valderrábano: «¡Ay de mí! Dize el buen padre», «Adormido se á el buen viejo», «En la ciudad de Betulia»; de Bermudo: «Mira Nero de Tarpeya»; de Henestrosa: «Mira Nero de Tarpeya», «Paseábase el rey moro»; y de Daza: «Enfermo estaba Antioco». El resto de romances listados en el Apéndice de este artículo sí fueron editados por Morphy.

(la mayoría con acompañamiento de vihuela). En ella figuran, por tanto, los veintisiete romances que transmiten los libros de vihuela (véase el Apéndice a este ensayo), más las ocho melodías de romances que figuran en el tratado *De musica libri septem* del teórico Francisco de Salinas¹⁶. Tal y como se advierte en el estudio introductorio, el volumen de Binkley y Frenk iba fundamentalmente destinado a intérpretes interesados en tocar este repertorio de romances.

En paralelo a las primeras ediciones realizadas mayoritariamente en España y/o por musicólogos españoles, musicólogos norteamericanos también comenzaron a interesarse por la música de los vihuelistas. Fueron precisamente investigadores norteamericanos quienes elaboraron las primeras tesis doctorales sobre este repertorio. Uno de los estudios pioneros fue el de John Ward en 1953, quien realizó un trabajo global sobre la vihuela de mano en el siglo XVI y su repertorio (Ward, 1953). Ya en la década de los 70, otras tesis americanas se centraron precisamente en el género del romance. Entre ellas, cabe destacar la de William Dickerson en 1972, uno de los primeros trabajos dedicados exclusivamente a analizar el género del romance en la literatura vihuelística del siglo XVI (Dickerson, 1972). El enfoque de Dickerson consistió en estudiar los romances transmitidos en los libros impresos de vihuela tratando de poner en relación cada versión musical con una versión literaria del mismo o variante. Además de aportar información específica sobre esta cuestión para cada uno de los romances analizados, una de las principales aportaciones del estudio de Dickerson fue la de destacar la escasa importancia del romance en el conjunto del repertorio que transmiten los libros de vihuela; un hecho que el propio Miguel de Fuenllana condensa a la perfección cuando afirmó en su propio libro: «también se ponen algunos romances viejos por no incurrir en desgracia de los que son amigos de este manjar» (Dickerson, 1972: 205). Tan solo tres años más tarde, la tesis doctoral de Judith Zessis Evans adoptó una perspectiva más amplia, examinando los romances transmitidos en fuentes musicales, tanto instrumentales como vocales, desde mediados del siglo XV hasta mediados del siglo XVII, por tanto, considerando también la tradición del romancero nuevo (Evans, 1975).

Otras aportaciones en forma de artículos más breves han sido sin embargo fundamentales en abordar las características y aspectos más importantes del romancero en los libros de vihuela. Presentaré estos trabajos agrupándolos en (1)

¹⁶ Sobre las melodías de romances en el tratado de Salinas, véase Rubio de la Iglesia (2014: 219-253).

estudios musicológicos centrados principalmente en las características musicales del repertorio de romances para vihuela; y (2) trabajos cuyo interés principal radica en los aspectos literarios del repertorio de romances o en sus conexiones con obras literarias.

(1) En 1977, Glenda Simpson y Barry Mason publicaron un artículo en *Early Music* titulado «The sixteenth-century Spanish Romance. A survey of the Spanish Ballad as found in the music of the vihuelistas» (Simpson y Mason, 1977), un artículo breve y de carácter general pero que resulta útil como primera aproximación al tema. La musicóloga Judith Etzion publicó en 1981 un trabajo («The Spanish Polyphonic Ballad in 16th-Century Vihuela Publications») que todavía hoy es una referencia fundamental a la hora de abordar el romance en el repertorio vihuelístico (Etzion, 1981). Etzion profundizó en la influencia italiana y su tradición laudística en la música instrumental de vihuela en España, y analizó la estructura y características musicales de algunos romances de Milán, Narváez, Mudarra y Valderrábano. Otro artículo destacado es el de Paloma Otaola en 2004, quien trató de ofrecer un análisis de conjunto de las características de los romances en la música de vihuela atendiendo a sus textos, su estructura formal, la presencia de la melodía tradicional y el acompañamiento instrumental (Otaola, 2004). Entre las conclusiones que Otaola desprende de su estudio destaca (1) la intrínseca relación texto-música y los recursos empleados por los vihuelistas para expresar la carga dramática de los romances, entre los que Otaola cita el tempo, las inflexiones vocálicas y el empleo de semitonos y disonancias, y (2) la consideración de los romances (y en particular del primer libro de vihuela de Luis Milán) como las primeras monodías acompañadas instrumentalmente que aparecen en Europa, «cuyo acompañamiento está concebido en su origen para el instrumento mismo y no como sustitución de las restantes voces de la polifonía» (Otaola, 2004: 445)¹⁷.

Mientras que los trabajos de Simpson y Mason, Etzion y Otaola, trataron de ofrecer un análisis más o menos comprehensivo del repertorio de romances en los libros de vihuela, otras aportaciones se centraron en aspectos más concretos. Deborah Lawrence analizó musicalmente el romance *En la ciudad de Bethulia* que Valderrábano incluyó en su libro de vihuela *Silva de Sirenas* (1547) y que narra la historia bíblica de Judith y Holofernes (Lawrence, 2012). Lawrence argumenta que

¹⁷ Otaola toma esta frase entrecomillada de Menéndez Pidal (1953: 379).

la versión musical que Valderrábano hace de este romance trata de ilustrar musicalmente a Judith, a la vez como mujer religiosa y como mujer educada y de amplia cultura, una imagen de Judith que según Lawrence no es evidente en el texto del romance. Por último, y desde una perspectiva más contemporánea y en relación a la tradición oral moderna, Giuseppe Fiorentino analizó recientemente la pervivencia de las melodías de romances del siglo XVI (entre ellas, algunos de los romances de los libros de vihuela) en el repertorio romancístico de la música de tradición oral utilizando como recurso los romances indexados en el *Fondo de Música Tradicional* (Fiorentino, 2021)¹⁸.

(2) Otros trabajos han puesto el foco de atención, principalmente, en los aspectos literarios del repertorio de romances para vihuela, en la estrecha relación entre texto poético y musical, o en los vínculos del romance con obras literarias. Dentro de este grupo cabe citar el trabajo de Miguel Querol sobre la música de los romances y canciones mencionados por Cervantes en sus obras en un artículo publicado en *Anuario Musical* en 1947 (Querol, 1947). A través de este artículo, Querol profundizaba, desde la perspectiva musicológica, en la relación entre la obra de Cervantes y el Romancero, que ya había advertido Ramón Menéndez Pidal (1964 [1948]). El trabajo de Querol localizó los romances citados por Cervantes en sus obras y trató de ponerlos en relación con obras musicales de los siglos XV y XVI, entre las que se encuentran algunos de los romances puestos en música por los vihuelistas. También en conexión con la literatura, Daniel Devoto escribió un ensayo titulado «Poésie et Musique dans l'oeuvre des Vihuelistes (Notes méthodologiques)», en donde Devoto abordaba de forma general, y no solo para el caso de los romances, los textos poéticos transmitidos en los libros de vihuela (Devoto, 1956). Igualmente aunando la perspectiva musicológica, con la histórica y literaria, Charles Jacobs abordó el tema de los romances de temática fronteriza (Jacobs, 1972). Citaré por último un artículo de Pascal Martel publicado en 1999 en la revista *Babel. Littératures plurielles*, titulado «La relecture du romancero par les vihuelistes de la Renaissance. Diego Pisador: La mañana de San Juan» (Martel, 1999). Empleando el concepto de «amplificación lírica», Martel analiza la estrecha relación entre poesía y música en el caso de los romances sobre el tema de la Reconquista y, en concreto, centrándose en el romance *La mañana de San Juan* de Pisador. Según Martel, los temas musicales breves y recurrentes que caracterizaban al romance

¹⁸ Ros-Fábregas (ed.), <<https://musicatradicional.eu/home>>.

medieval sobre la Reconquista, se convierten en una forma músico-literaria más breve, pero más elaborada, en el caso de la música de los vihuelistas. Son también fundamentales los estudios de Vicenç Beltran y especialmente los que conciernen a los aspectos musicales del Romancero¹⁹.

2. La tradición performativa del romance y su investigación a través de fuentes documentales

Buena parte de las versiones musicales de romances del siglo XVI nos ha llegado mayoritariamente a través de las fuentes instrumentales de vihuela. Sin embargo, no cabe olvidar que el romance tiene una presencia sensiblemente menor que otros géneros representados en estos libros. Hay casi una treintena de romances en los libros de vihuela del siglo XVI, mientras que, por ejemplo, según Israel J. Katz, los mismos libros transmiten ochenta villancicos. Katz añade que el romance representa un tanto por cierto muy escaso, menos del cuatro por ciento, respecto a otros géneros en el repertorio de vihuela del siglo XVI (Katz, 2002: 362). William Dickerson afirma incluso que «el porcentaje de romances incluidos en los [libros] impresos instrumentales muestra un hecho fundamental: que los romances fueron colosalmente insignificantes para los vihuelistas» (Dickerson, 1972: 205). Según Dickerson, hay razones tanto de tipo sociológico como musical que explican la escasa presencia de romances en fuentes musicales del siglo XVI. Las melodías de romances se caracterizan por su brevedad y sencillez, y la armonía implícita es lo suficientemente simple para que un instrumentista, en muchos casos músicos callejeros, pudieran tocarlas de oído e incluso ornamentarlas y realizar improvisaciones sobre las mismas. Sin embargo, los compositores del repertorio de vihuela del siglo XVI no eran en absoluto músicos callejeros, sino instrumentistas de alto nivel vinculados a entornos cortesanos que contribuyeron decisivamente al desarrollo de la música instrumental del Renacimiento. En este sentido, uno de sus principales intereses fue el de explorar las posibilidades polifónicas del instrumento mediante piezas instrumentales más complejas, como fantasías o tientos. Por tanto, la simplicidad de las melodías de romances y su amplia difusión en contextos musicales populares resultaba seguramente menos atractiva a la hora de realizar arreglos polifónicos para vihuela (Dickerson, 1972: 205-207).

¹⁹ Véase, por ejemplo, Beltran (2023, 2022, 2021, 2019 y 2016).

Esto puede explicar, al menos en parte, la escasa presencia de romances en fuentes musicales escritas. Sin embargo, ello no es óbice para poder investigar la tradición performativa del romance y su importante conexión con la vihuela a partir de otras fuentes y metodologías. En el ya clásico artículo «The Spanish Polyphonic Ballad in 16th-Century Vihuela Publications», Judith Etzion mencionaba que «tanto la vihuela como la guitarra plebeya aparecen frecuentemente mencionadas en fuentes literarias del siglo XVI como instrumentos acompañantes de los romances viejos», pero no se detenía en profundizar en esta cuestión (Etzion, 1981: 182)²⁰. En efecto, la literatura de la época, así como también una variedad de documentos de archivo, actúan como valiosas fuentes para poder rastrear la importancia del romance en la cultura musical desde, al menos, finales de la Baja Edad Media hasta principios del siglo XVII. A través de una selección de documentos literarios, ensayos históricos, libros religiosos, fuentes iconográficas o relaciones de sucesos, en esta sección ilustraré cómo el canto de romances acompañados de la vihuela era una tradición profundamente enraizada en la cultura musical y popular de la temprana Edad Moderna.

Una de las más tempranas referencias conocidas al canto de romances con vihuela la encontramos en el conocido *Libro de Apolonio* de mediados del siglo XIII, una de las obras cumbre de la tradición del Mester de Clerecía (Poulton, 2001). Como ha señalado Richard Pinnell, la vihuela es el único instrumento mencionado en el *Libro*, y los tres principales personajes de la historia –Apolonio, rey de Tiro, Luciana, su esposa, y Tarsiana, su hija– aparecen caracterizados como hábiles instrumentistas de vihuela (Pinnell, 1998: 166-167). Durante su infancia y juventud, Tarsiana recibió una amplia educación que incluía el aprendizaje de la vihuela («Apriso bien gramátiga / e bien tocar vihuela»), y posteriormente se convirtió en juglaresa (*apud* Pinnell, 1998: 166). El siguiente pasaje del *Libro* describe una de las actuaciones de Tarsiana como juglaresa acompañándose de la vihuela donde se alude a la recitación de romances:

Luego el otro día,
de buena madurgada,
Levantóse la dueña
ricamient' adobada,

²⁰ Mi traducción de: «both the vihuela and the plebeian guitar are frequently mentioned in the literary sources of the 16th century as accompanying instruments of romances viejos (traditional ballads)».

Priso una viola,
 buena e bien temprada,
 E salio al mercado
 violar por soldada...
 Cuando con su viola
 hobo bien solazado,
 A sabor de los pueblos,
 hobo asaz cantado,
 Tornóles a rezar
 un romanz bien rimado
 De la su razón misma
 por ó habiá pasado
 (apud Pinnell, 1998: 167).

A principios del siglo xv, la *Traducción y glosas de la Eneida* (1428-1434) de Enrique de Villena (c. 1384-1434) contiene otra temprana referencia al canto de romances con vihuela. Villena describe una escena en la que el juglar Ayopas canta un romance ante la reina de Cartago sobre la caída y saqueo de Troya acompañándose de una vihuela de arco. El comentario de Villena subraya que la vihuela era en efecto el instrumento más conveniente para acompañar el canto de romances «porque los romances venían bien en aquellas vihuelas»:

[...] es a saber después de la bendición memorada en el capítulo preçedente, començó a tañer el juglar Ayopas la vihuela d'arco, que era istromento con que estonçes usavan cantar e se convenía mejor con el modo de los cantos d'ese tiempo [...] E dende discrive la disposiçión d'este juglar, diziendo que tenía luengos cabellos e añillados, es a saber encrespados e bolvidos en çercos como ovillos, segúnd oy traen los alemanes e polacos. E declara el cantar que dixo, que era aquel romance que Atalante fizo, porque los romances venían bien en aquellas vihuelas. E dizían en ellos aquellas gestas de los antigos, por dar refecçión al entendimiento después del comer corporal (Cátedra, 1994: 230).

El uso del término «vihuela d'arco» por parte de Villena plantea algunos interrogantes, como ha sugerido Pepe Rey (2007: 6). Se ha demostrado que la vihuela se desarrolló probablemente en el siglo xv como una alternativa de instrumento de cuerda pulsada frente a la vihuela de arco. Rey comenta que la insistencia de Villena en su glosa sobre el hecho de que los juglares antiguos se acompañasen

de vihuelas de arco, puede deberse a que Villena era consciente de que pulsar la vihuela con los dedos era una técnica moderna, algo que en la época de Eneas no habría ocurrido. O, por el contrario –añade Rey–, quizá Villena consideraba que acompañar el canto de romances con vihuela de arco era la forma más adecuada de acompañar el canto narrativo. El tratado del teórico de la música Johannes Tinctoris (1445-1511) parece ir en esa dirección, y nos ofrece otra evidencia de la estrecha relación entre la vihuela y los romances. En su *De inventione et usu musicae* (1480), Tinctoris alude al uso de la vihuela de arco («viola vero cum arcu») para acompañar el recitado de historias: «Viola vero cum arcu: non solum ad hunc usum: sed etiam ad historiarum recitationem in plerisque partibus orbis assumitur» (*apud* Rey, 2007: 6).

La iconografía de la época también corrobora esa tradición performativa. Esa misma escena del juglar Ayopas figura en un lujoso manuscrito de la *Eneida* de Virgilio de mediados del siglo xv. El manuscrito se conserva en la Biblioteca Riccardiana de Florencia y en la iluminación puede verse al mencionado juglar tañendo una vihuela, aunque significativamente sin la utilización de un arco (Figura 1).



FIGURA 1. Florencia, Biblioteca Riccardiana, Ms. 492 (f. 75r)²¹

²¹ Accesible en: < http://teca.riccardiana.firenze.sbn.it/index.php/it/?option=com_tecaviewer&view=s_howimg&myId=1a7cc0ee-5353-4af4-b3af-d72ffac5db31&search=>.

Estos ejemplos muestran que, al menos ya en el siglo xv, el acompañamiento instrumental de romances cantados era una de las principales funciones de la vihuela y una práctica bien establecida en el mundo ibérico (Knighton, 2015: 122). Existen evidencias de que intérpretes tanto de vihuelas de cuerda pulsada como de arco, así como también de laúd, estaban empleados al servicio de la corte en la casa real aragonesa, así como también en la corte de los Reyes Católicos (Knighton, 2001: 152-156 y 2015: 123). Por ejemplo, Pedro Tafur, en su obra *Andanças e viajes* (1453-1454), relata cómo Juan Alfonso de Sevilla, músico de laúd de la casa real aragonesa, era muy bien considerado por el emperador de Constantinopla Juan VIII Paleólogo porque «le cantaba romances castellanos en un laúd» (Gómez Muntané, 2009: 264, *apud* Knighton, 2015: 123). El *Compendio historial de las Crónicas e Historias de España* (1479), un libro redactado por el cronista real Diego Rodríguez de Almela (1426-1489) y presentado a Isabel la Católica en 1491 es otro ejemplo de la importancia del canto de romances caballerescos a la vihuela en las casas reales:

Aquellos reyes e principes antiguos, considerando el muy gran resplandor de los fechos e actos de guerra mandaban otrosi que los menestrilles e juglares viniesen con sus laudes y vihuelas y otros instrumentos para que con ellos les tañessen e cantasen los romances que heran inventados de los fechos famosos de cavalleria (Menéndez Pidal, 1924: 376-377).

Pero la práctica de la interpretación de romances tradicionales con acompañamiento de vihuela pervive también en el siglo xvi, e incluso puede rastrearse a principios del xvii. La portada del *Libro en el qual se contienen cincuenta romances con sus villancicos y desechas* (Barcelona, Carlos Amorós, 1525) es otro ejemplo iconográfico de finales del primer cuarto del siglo xvi que vincula estrechamente el instrumento de la vihuela con el canto de romances (Figura 2). El grabado representa a un hombre tocando la vihuela acompañado de una dama cantando²², y su inclusión en este tipo de libros destinados a un público amplio muestra por tanto la cotidianeidad de esta práctica. Otro ejemplo en un libro similar, pero de finales del siglo xvi, es el pliego de cordel titulado *Aqui se contienen doce Romances de amores muy sentidos [...] para cantar y tañer con vihuela* (Granada, 1570) (Griffiths, 2009: 362-363).

²² Griffiths, accesible en <<https://vihuelagriffiths.com/vihuela/instruments/25733/>>.

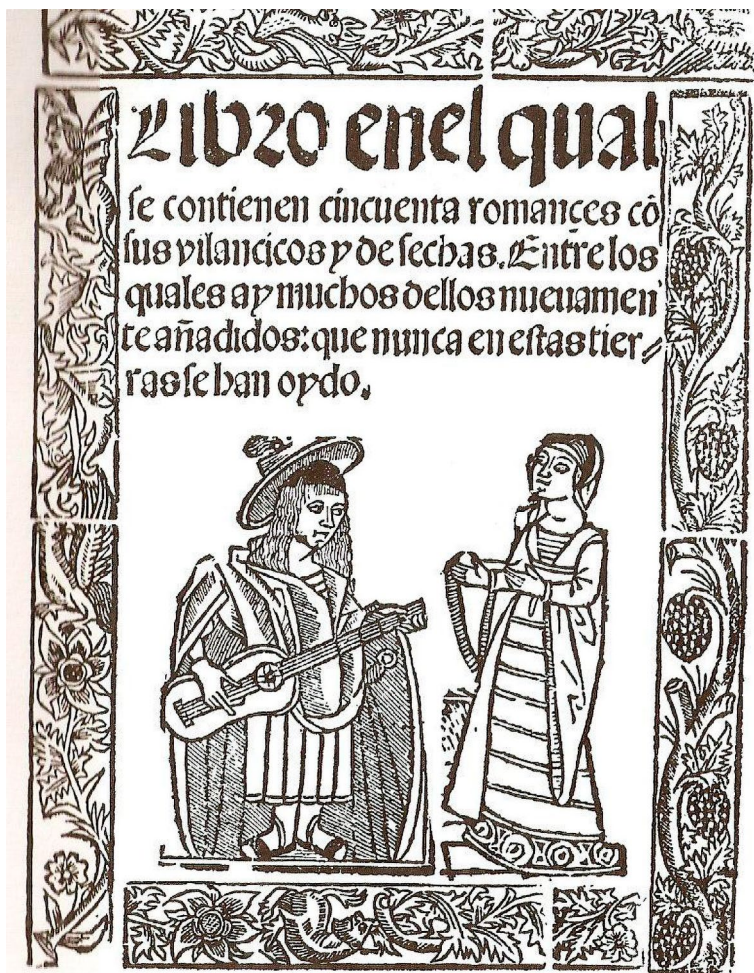


FIGURA 2. Portada del Libro en el qual se contienen cinquenta romances con sus villancicos y desechas (Barcelona, Carlos Amorós, 1525). Fuente: Wikimedia Commons.

Obras más tardías y de diferentes géneros también dan cuenta de la estrecha relación entre la vihuela y el canto de romances. En un libro de poética de finales del siglo XVI encontramos otra referencia a la asociación de romances y vihuelas. Se trata de la *Philosophia antigua poética del doctor Alonso López Pinciano* publicado en 1596. El pasaje, aunque breve, describe cómo una joven moza canta varios romances tañendo al mismo tiempo la vihuela. No se menciona qué romances escuchó Pinciano interpretados por esa joven moza a la vihuela, pero queda claro que se trataba de romances viejos:

El Pinciano se entró en casa de Fadrique y vió vna moça de buen talle y a vna vieja de feo y péssimo, que con los dos auían comido. La moça se inclinó hazia el vn lado del suelo, y alçó vna vihuela, y començó a cantar, y, cantando, acabó vno y otro romance viejo tan bien, que el Pinciano quedó a ella honestamente aficionado (López Pinciano, 1596: 418-419).

Obras de carácter religioso, como por ejemplo libros de sermones, también dan cuenta de cómo la práctica de cantar romances a la vihuela estaba profundamente enraizada en las prácticas sociales y culturales de la Edad Moderna, incluso ya a principios del siglo XVII. Las *Homilias sobre el Evangelio de Cuaresma, predicadas en Barcelona* (1621-1622) del obispo y predicador Jerónimo Bautista de Lanuza (1533-1624) contienen un interesante pasaje. En el siguiente extracto, el predicador comenta el milagro obrado por el profeta Eliseo para los soldados del reino de Israel y de Judea. En su tránsito por el desierto de Moab para enfrentarse a los Amonitas, los soldados vieron peligrar su vida por falta de agua, de forma que suplicaron al profeta Eliseo que los asistiese y proveyese. La respuesta del profeta ante esta súplica fue pedir que viniese un músico a tocar la cítara, una reacción que causó estupor y confusión en los soldados, quienes preguntaron a Eliseo por qué viéndolos morir de sed, él, en cambio, pedía una cítara para tocar música. En este punto, el predicador Bautista de Lanuza interpela a su audiencia preguntando retóricamente si «seria bueno, que muriendo vos de hambre, acudiessedes a pedir remedio a vuestro vezino, y el tomase una vihuela, y se os pusiese a cantar y tañer un romance de la presa de Granada». De esta forma, el predicador compara la reacción de Eliseo al pedir la cítara, con una situación cotidiana en la época de Lanuza como la de cantar y tañer un romance al son de la vihuela:

Admirable fue el hecho del Profeta Eliseo. Hizieron liga Ioran Rey de Israel y Iosaphat Rey de Judea, con que, de los Reynos de entrambos juntaron un poderoso exercito contra los Amonitas. Yendo ya a pelear con ellos, por los desiertos de Moab, faltòles el sustento del agua, de suerte, que se tuvieron todos por perdidos. Afligense los Reyes, y congoxanse los Capitanes, lloran los soldados, viéndose, que sin aver recebido golpe ni herida del enemigo, y aun sin averle visto la cara, se acabavan, y avian de quedar muertos, tendidos por aquellos desiertos, hechos manjar de fieras. Despues de algunas datas y presas, acudieron suplicando al Profeta Eliseo, que les proveyesse de lo que tanto importava para sustentar su vida. Tenidas con los Reyes algunas platicas, dize el santo Profeta: Traedme acá una cytara. O santo Profeta, piden os remedio,

que están raviando de sed, y les pidis que os traygan una cytara? Seria bueno, que muriendo vos de hambre, acudiessedes a pedir remedio a vuestro vezino, y el tomasse una vihuela, y se os pusiesse a cantar y tañer un romance de la presa de Granada, o unas seguidillas? [...] Pues sabed, que anduvo acertado el Profeta, porque yendo prosiguiendo su música, les vino el remedio y sustento, porque súbitamente vieron venir por la madre de un barranco abaxo aguas, tan a su propósito y tal abundancia, que quedó remediada la necesidad de todos, y con exuberante sobra (Bautista de Lanuza, 1636 [1621-1622]: 692)²³.

Los ejemplos mencionados hasta ahora parecen aludir, la mayoría, a romances de la tradición del Romancero viejo. Sin embargo, a partir de la segunda mitad del siglo xvi encontramos otro tipo de referencias que parecen ir en la línea de la tradición del Romancero nuevo. Estos romances comenzaron a difundirse a partir de mediados del siglo xvi y fueron escritos en su mayoría por poetas cultos, aunque sin revelar su autoría. Las primeras colecciones impresas de este tipo de romances nuevos aparecieron en sucesivos volúmenes impresos titulados *Flores de varios romances nuevos* y en el conocido *Romancero general* de 1600 (Campa Gutiérrez, 2023: 2). La novela pastoril *Los siete libros de Diana* (1559) del autor portugués en lengua española Jorge de Montemayor (c. 1520-c. 1561) contiene una temprana alusión a un romance en la tradición del Romancero nuevo con acompañamiento de «una vihuela, un arpa, una flauta y una vihuela de arco»:

De según a un poco tocaron una vihuela, una arpa, una flauta, y una vihuela de arco, con tanto concierto y melodía, que (segun dixeron) parecia suspenderse el curso de la noche. A lo qual añadió, no poco un muchacho, que con suave voz este Romance cantó, que Sagastes a su proposito hizo componer. / El silencio de la noche / haga su oficio devido (Montemayor, 1614 [1559]: 632).

²³ Ese milagro del profeta Eliseo comentado por Bautista de Lanuza figura en el Libro de los Reyes 3:13-20.

En el mismo *Romancero general* (1600) localizamos un romance nuevo que contiene, a su vez, una alusión al canto de romances con vihuela. Se trata del romance pastoril «lurado tiene Simocho / que no ha de ser más poeta», atribuido a Lope de Vega (Suárez Díez, 2015: 659-660)²⁴. Los versos 29 a 32 de este romance dicen:

Yo vide un pastor que estaba
cantando con su vihuela
el romance que te hize
de Chamorro el de Vallecas
(*Romancero General*, 1604 [1600]: 431').

Las relaciones de sucesos escritas con ocasión de fiestas, entradas reales u otro tipo de celebraciones urbanas, contienen generalmente abundantes referencias musicales que, especialmente en los últimos años, han comenzado a ser objeto de estudio para los musicólogos²⁵. Aunque a menudo estereotipadas, genéricas y convencionales, esas referencias proporcionan información sobre prácticas musicales contemporáneas y propias de las fiestas urbanas en las ciudades de la Edad Moderna. A propósito de los romances nuevos, Mariano de la Campa Gutiérrez señala que son romances muy próximos al género de las relaciones de sucesos y suelen relatar sucesos de la época de los Trastámara, de los Reyes Católicos, los Austrias o los primeros Borbones. Se caracterizan además por su estilo narrativo, noticioso y carácter popular (Campa Gutiérrez, 2005: 140). Una relación escrita con motivo de la boda de Felipe III y Margarita de Austria en Valencia, en 1599, nos proporciona otro ejemplo del canto de romances con vihuela. Se trata de la *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III* escrita por Felipe de Gauna. Al comentar los festejos que tuvieron lugar en el palacio virreinal la noche de bodas, Gauna describe cómo el pueblo, reunido frente a la puerta del palacio, y mientras en el interior tenía lugar el baile real, escuchaba a cuatro ciegos músicos y cantores entonar un «romance castellano» acompañándose de «viguelas de arco» y «rabeles», «de mucha concordancia de mussica»:

²⁴ Sobre las fuentes manuscritas e impresas de este romance, véase Suárez Díez (2015: 218). Según Suárez Díez, la atribución a Lope de Vega figura en los manuscritos 973 y 996 de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid.

²⁵ Para algunos ejemplos sobre el uso de relaciones de sucesos como fuente musicológica, véase, por ejemplo, Knighton y Mazuela-Anguila (2015), Knighton (2017) o Mazuela-Anguila (2019).

En la sobredicha noche y boda real mientras en la sala de palascio se dansaua, [...] para la gente que estava en el campo escuchando tanta fiesta y contento, que hera muchissima de muchas nasciones, y para que estuviessen entretenidos en algún regosixo, para esto estaban abaxo a la misma puerta principal de palascio, ensima de aquellos bancos de la puerta, quatro ciegos valencianos muy buenos mussicos y cantores tenplando sus instrumentos y viguelas de arco con sus rabeles de mucha concordancia de mussica, cantaron al tono pastoril el siguiente romance castellano, con hunas cancionetas de las venturossas bodas que se selebraron en aquel dia en esta insigne ciudad de Valencia (Juliá Martínez, 1916).

La relación de Gauna prosigue más abajo insertando el mencionado «romance castellano, con hunas cancionetas de las venturossas bodas». El romance, de un total 260 versos, comienza así:

A las bodas venturosas
De Felipe de Madrid,
Lo mejor de Mançanares
Vino a Valencia del Cid.

El autor de este romance no fue otro que Lope de Vega, quien asistió a los festejos de la boda en calidad de secretario del marqués de Sarria (García Reidy, 2014: 85). El romance de Lope se imprimió ese mismo año de 1599 con el siguiente título: *Romance a las venturosas bodas que se celebraron en la Insigne Ciudad de Valencia. Va nombrando todos los Grandes que se hallaron en ella debajo de nombres Pastoriles. Compuesto por Lope de Vega Carpio* (Valencia, en casa de Diego de la Torre) (Lope de Vega, 1599; Juliá Martínez, 1916: 549 y nota I; García Reidy, 2014). Su interpretación por parte de músicos ciegos con vihuelas en el contexto de la celebración en Valencia por la boda de Felipe III nos proporciona, por tanto, evidencia de que el canto de romances a la vihuela tenía lugar también no solo en contextos cotidianos y domésticos, sino también en festejos urbanos a gran escala.

Al hilo de este romance compuesto por Lope de Vega para la boda en Valencia de Felipe III y Margarita de Austria, cabe mencionar una breve referencia que alude a la práctica de cantar romances a la vihuela en celebraciones nupciales. La referencia se encuentra en un libro religioso de devoción mariana escrito por

el franciscano Diego de la Vega y titulado *Prerrogativas, y Excelencias de la Virgen nuestra Señora, fundadas sobre los evangelios que se predica en sus festividades, por otro nombre Marial* (Alcalá de Henares, Juan Gracián, 1616). Es interesante que las palabras de este religioso franciscano muestran que componer e interpretar romances acompañándose de instrumentos (la vihuela, entre ellos) en bodas era una tradición en la época, y seguramente no solo en casamientos reales como el de Felipe III:

Porque era costumbre antigua cantar en las bodas a la harpa, o a la vihuela en alabanza de los novios algun romance, o soneto, o otra manera de versos, donde se trataba de su hermosura, linaje, fortaleza, y otras virtudes: la qual compostura de versos se llamaba Epithalamio, o la alabanza del talamo (Vega, 1616: f. 258').

Diversos autores han subrayado la importancia del Romancero en los libros de caballerías (Roubaud-Bénichou, 2001; Díaz-Mas, 2008) y, en particular, en el Quijote de Cervantes (Altamirano, 1997; Alonso Asenjo, 2002; Altamirano, 2007; Jerez Gómez, 2013; Chicote, 2013). Existe abundante bibliografía que trata sobre la relevancia del romance tradicional en la famosa novela de Cervantes, pero también se ha advertido de la importancia del Romancero nuevo en la misma (González, 1993). Una referencia a un romance en la línea del Romancero nuevo que, además, incluye una mención a su interpretación en la vihuela la encontramos en *La Segunda parte del ingenioso caballero don Quixote de la Mancha* (1615). El romance «Suelan las fuerças de amor» que Cervantes pone en boca de Don Quijote pertenece a la tradición del Romancero nuevo y consta de nueve estrofas compuestas por treinta y seis versos octosílabos (Sancho Dobles, 2015: 280):

Hecho esto, y llegadas las onze horas de la noche, halló Don Quixote una vihuela en su aposento, templola, abrió la rexa, y sintio que andava gente en el jardin, y aviendo recorrido los trastes de la vihuela, y afinandola lo mejor que supo, escupio, y remondose del pecho, y luego con una voz ronquilla, aunque entonada cantó el siguiente romance, que el mismo aquel dia avia compuesto. / Suelan las fuerças de amor / Sacar de quicio a las almas, / Tomando por instrumento / La ociosidad descuidada [...] (Cervantes Saavedra, 1616: f. 424).

La novela *Auroras de Diana* (1632) del escritor murciano Pedro de Castro y Añaya (c. 1610-1640) proporciona un ejemplo más –el último que mencionaré– del

estrecho vínculo entre romances y vihuelas, también en este caso en la tradición del romancero nuevo²⁶. El personaje Don Chiste, caracterizado como «un enano de palacio, tan breve de cuerpo, [...], sazoadísimo en sus gracias y tan poco vulgar en sus donaires, que mereció ser entretenido juguete de Diana» (Castro y Añaya, 1637 [1632]: f. 44^r), entona, acompañándose de la vihuela, un romance cuyo primer verso dice «Que linda sales Juanilla»:

Cantava don Chiste excelentissimos falsetes, y tomando una vihuela dixo assi su despejado Romance.

Que linda sales Juanilla,

Que a lo del Domingo sales,

Que alentada, que ampona,

Que briosa, que matante [...]

(Castro y Añaya, 1637 [1632]: ff. 46^v-47^v).

Esta amplia selección de ejemplos muestra que el canto o recitado de romances acompañándose de la vihuela era una práctica profundamente enraizada en la cultura de la temprana Edad Moderna. Disponemos de referencias desde, al menos, la Baja Edad Media, hasta bien entrado el siglo xvii, y probablemente podríamos rastrear ejemplos todavía más tardíos. El hecho de que encontremos alusiones en fuentes de naturaleza muy diversa, como obras literarias, históricas, antologías de romances populares, libros religiosos, tratados poéticos o relaciones de sucesos, muestra sin duda el alcance de esta práctica musical, además de la importancia de explorar fuentes no musicales para ampliar horizontes y conocimientos sobre la cultura musical a inicios de la Edad Moderna.

²⁶ Sobre esta novela y su autor, véase Díez de Revenga Torres (1990), Pacheco López (1999) y Bonilla Cerezo, <<https://dbe.rah.es/biografias/58739/pedro-castro-y-anaya>>.

APÉNDICE

Romances en los libros de vihuela del siglo XVI

Autor, título, edición y romances incluidos	
Luis Milán, <i>Libro de musica de vihuela de mano, intitulado El Maestro</i> (Valencia: Francisco Díaz Romano, 1536)	
1	• Durandarte, Durandarte
2	• Sospirasteis Baldovinos
3	• Con pavor recordó el moro
4	• Triste estaba muy quejosa
Luys de Narváez, <i>Los seys libros del Delphin de musica de cifras para tañer Vihuela</i> (Valladolid: Diego Fernández de Córdoba, 1538)	
5	• Ya se asienta el rey Ramiro
6	• Paseábase el rey moro
Alonso Mudarra, <i>Tres Libros de Musica en Cifras para Vihuela</i> (Sevilla: Juan de León, 1546)	
7	• Durmiendo iba el Señor
8	• Triste estaba el rey David
9	• Israel mira tus montes
Enríquez de Valderrábano, <i>Libro de Musica de Vihuela, intitulado Silva de sirenas</i> (Valladolid: Francisco Fernández de Córdoba, 1547)	
10	• Los brazos traigo cansados
11	• ¡Ay de mí! Dize el buen padre
12	• Adormido se á el buen viejo
13	• En la ciudad de Betulia
14	• Ya cabalga Calaynos
15	• ¿Dónde son estas serranas?
Juan Bermudo, <i>Declaración de instrumentos</i> (Osuna: Juan de León, 1549)	
16	• Mira Nero de Tarpeya
Diego Pisador, <i>Libro de Musica de Vihuela</i> (Salamanca: Diego Fernández de Córdoba, 1552)	
17	• A las armas moriscote

18	• Guarte, guarte rey don Sancho
19	• Quién hubiese tal ventura
20	• La mañana de San Juan
21	• Paseábase el rey moro
Miguel de Fuenllana, <i>Libro de Musica de Vihuela, intitulado Orphenica lyra</i> (Sevilla: Martín de Montedoca, 1554)	
22	• De Antequera sale el moro
23	• A las armas moriscote
24	• Paseábase el rey moro
Luis Venegas de Henestrosa, <i>Libro de cifra nueva para tecla, harpa, y vihuela</i> (Alcalá de Henares: Juan de Brocar, 1557)	
25	• Mira Nero de Tarpeya
26	• Paseábase el rey moro
Esteban Daza, <i>Libro de Musica en cifras para Vihuela intitulado el Parnasso</i> (Valladolid: Diego Fernández de Córdoba, 1576)	
27	• Enfermo estaba Antioco

Bibliografía

[S.A.], (c. 1525), *Libro en el qual se contienen cinquenta romances con sus vilancicos y desechas. Entre los quales ay muchos dellos nuevamente añadidos: que nunca en estas tierras se han oydo*, Barcelona, Carlos Amorós.

[S.A.], (1570), *Aquí se contienen doce Romances de amores muy sentidos [...] para cantar y tañer con vihuela*, Granada, en casa de Hugo de Mena.

[S.A.], (1604) [1600], *Romancero General, en que se contienen todos los Romances que andan impressos. Ahora nuevamente añadido, y enmendado*, Madrid, Iuan de la Cuesta.

ALONSO ASENJO, Julio (2002), «Quijote y romances: Uso y funciones», *Tirant: Butlletí informatiu i bibliogràfic*, n.º 5.

ALTAMIRANO, Magdalena (1997), «El Romancero en la primera parte del 'Quijote'», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 45, n.º 2, 321-336.

ALTAMIRANO, Magdalena (2007), «El Romancero en la segunda parte del 'Quijote'», en Beatriz Mariscal Hay y María Teresa Miaja de la Peña (coords.), *Las dos orillas: actas del XV*

- Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Monterrey, México, del 19 al 24 de julio de 2004*, vol. 1, México, Fondo de Cultura Económica, 467-478.
- ANGLÉS, Higinio (1944), *La Música en la Corte de Carlos V. Con la transcripción del «Libro de Cifra Nueva para tecla, arpa y vihuela»*, de Luys Venegas de Henestrosa (Alcalá de Henares, 1557), Barcelona, CSIC, Instituto Español de Musicología.
- BAUTISTA DE LANUZA, Jerónimo (1636) [1621-1622, 1.ª ed.], *Homilías sobre el Evangelio de Cuaresma, predicadas en Barcelona*, tomo segundo, [¿?], l. de la Naia, disponible en <https://books.google.es/books?id=kNqyUqxWMTAC&newbks=0&vq=romance&hl=fr&source=gbs_navlinks_s>, consultado en 23/10/2023.
- BELTRAN, Vicenç (2023), «Romances y Ministriles», *Abenámar. Cuadernos de la Fundación Ramón Menéndez Pidal*, n.º 6, 390-405.
- BELTRAN, Vicenç (2022), «De la corte a la calle: poetas y tradicionalización en el romancero del siglo XVI», en Ruth Fine, Florinda F. Goldberg y Or Hasson (coords.), *Mundos del hispanismo. Una cartografía para el siglo XXI*, vol. 2, Madrid - Frankfurt, Iberoamericana - Vervuert, <https://doi.org/10.31819/9783968693002_090>.
- BELTRAN, Vicenç (2021), «La integración de un género. El romance renacentista y los géneros literarios», en Meritxell Simó i Torres, Gemma Avenzoa, Antonio M. Contreras Martín, Glòria Sabaté i Marín y Lourdes Soriano (coords.), «*Prenga xascú ço qui millor li és de mon dit*». *Creació, recepció i representació de la literatura medieval*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 181-197.
- BELTRAN, Vicenç (2019), «Romances y músicos», en Nuria Aranda García, Ana M. Jiménez Ruiz y Ángela Torralba Ruberte (eds.), María Jesús Lacarra (coord.), *Literatura medieval hispánica: «Libros, lecturas y reescrituras»*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 105-113.
- BELTRAN, Vicenç (2016), *El Romancero: de la oralidad al canon*, Kassel, Reichenberger, Problemata Literaria 78.
- BINKLEY, Thomas y Margit FRENK (eds.) (1995), *Spanish romances of the sixteenth century*, Bloomington, Indiana University Press.
- BONILLA CEREZO, Rafael, «Castro y Añaya, Pedro de», Real Academia de la Historia. *Diccionario Biográfico electrónico*, disponible en <<https://dbe.rah.es/biografias/58739/pedro-castro-y-anaya>>, consultado en 25/10/2023.
- CAMPA GUTIÉRREZ, Mariano de la (2005), «Algunas observaciones para la revisión de un género barroco: *El Romancero Nuevo*», en Anthony J. Close y Sandra María Fernández Vales (eds.), *Edad de oro cantabrigense: actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Madrid, Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO), 137-142.

- CAMPA GUTIÉRREZ, Mariano de la (2023), «El romancero nuevo a fines del siglo XVI: catalogación, transmisión, edición», *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, n.º 12, 1-46. <https://doi.org/10.14198/rcim.2023.12.01>.
- CASTRO Y AÑAYA, Pedro de (1637) [1632, 1.ª ed.], *Auroras de Diana*, Madrid, Imprenta del Reyno.
- CÁTEDRA, Pedro M. (1994), *Enrique de Villena. Traducción y glosas de la Eneida. Libros I-III, Obras completas*, II, Madrid, Biblioteca Castro, Turner.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1616), *Segunda parte del ingenioso cavallero don Quixote de la Mancha*, Bruselas, Huberto Antonio.
- CHICOTE, Gloria Beatriz (2013), «De romances y romanceros: textos que dialogan en el Quijote», en Juan Diego Vila (coord.), *El Quijote desde su contexto cultural*, Buenos Aires, Eudeba.
- DEVOTO, Daniel (1956), «Poésie et musique dans l'œuvre des vihuelistes: Notes méthodologiques», *Annales musicologiques: Moyen Âge et Renaissance*, vol. 4, 85-111.
- DÍAZ-MAS, Paloma (2008), «El romancero caballeresco», en *Amadís de Gaula 1508. Quinientos años de libros de caballería*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC): Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional.
- DICKERSON, William Robert (1972), *The Romances Viejos of the Spanish Renaissance Instrumental Prints*, Tesis Doctoral (Ph.D.), The University of Iowa.
- DÍEZ DE REVENGA TORRES, María Josefa (1990), «Auroras de Diana, novela barroca», en Juan Torres Fonte (coord.), *Homenaje al profesor Juan Barceló Jiménez*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 165-176.
- ETZION, Judith (1981), «The Spanish Polyphonic Ballad in 16th-Century Vihuela Publications», *Musica Disciplina*, vol. 35, 179-197.
- EVANS, Judith Zessis (1975), «*The Spanish polyphonic ballad from c. 1450 to c. 1650*», Tesis Doctoral (Ph. D.), Columbia University.
- FIORENTINO, Giuseppe (2021), «Pervivencias poético-musicales del Renacimiento en el repertorio de transmisión oral: los romances del Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC», en María Gembero-Ustárriz y Emilio Ros-Fábregas (eds.), *Musicología en web. Patrimonio musical y Humanidades Digitales*, De Musica 29, Kassel, Reichenberger, 339-370.
- FLORENCIA, Biblioteca Riccardiana, Ms. Ricc. 492, accesible en <http://teca.riccardiana.firenze.sbn.it/index.php/it/?option=com_tecaviewer&view=showimg&myId=1a7cc0ee-5353-4af4-b3af-d72ffac5db31&search=>>.

- GARCÍA REIDY, Alejandro (2014), «Ocultación y presencia autorial en las fiestas por las dobles bodas reales de 1599», en Maud Le Guellec (ed.), *El autor oculto en la literatura española. Siglos XIV a XVIII*, Collection de la Casa de Velázquez (140), Madrid, Casa de Velázquez, 77-92.
- GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen (2009), «Música y corte a fines del Medioevo: el episodio del Sur», en Maricarmen Gómez (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica: I. De los orígenes hasta c. 1470*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España.
- GONZÁLEZ, Aurelio (1993), «Cervantes y los temas del Romancero nuevo», en *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores: Anthropos, 609-616.
- GRIFFITHS, John, *John Griffiths. Vihuela Database. The vihuela de mano and related instruments in Renaissance Spain*, <<https://vihuelagriffiths.com/>>.
- GRIFFITHS, John (1993), «The Printing of Instrumental Music in Sixteenth-Century Spain», *Revista de Musicología*, vol. 16, n.º 6, 3309-3321.
- GRIFFITHS, John (2006), «Printing the Art of Orpheus: Vihuela Tablatures in Sixteenth-Century Spain», en Iain Fenlon y Tess Knighton (eds.), *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*, De Musica 11, Kassel, Edition Reichenberger, 181-214.
- GRIFFITHS, John (2009), «Hidalgo, Merchant, Poet, Priest: The Vihuela in the Urban Soundscape», *Early Music*, vol. 37, n.º 3, 355-365.
- IBERNÍ, Luis G. (2000), «Morphy Ferris, Guillermo [conde de Morphy]», en Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 7, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 827-828.
- JACOBS, Charles (1971), *Luis de Milán. El Maestro*. Translated, Transcribed, and Edited by Charles Jacobs, University Park y Londres, Pennsylvania State University Press.
- JACOBS, Charles (1972), «The Spanish frontier ballad: Historical, literary, and musical associations», *The Musical Quarterly*, vol. 58, n.º 4, 605-21.
- JACOBS, Charles (ed.) (1978), *Miguel de Fuenllana. Orphénica lyra (Seville, 1554)*, Oxford, Clarendon Press.
- JEREZ GÓMEZ, Jesús David (2013), «Carlomagno y Cervantes: representación del romancero carolingio en el Quijote y su marco cultural mediterráneo», en Alain Bègue y Emma Herrán Alonso (coords.), *Pictavia aurea: actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Poitiers, 11-15 de julio de 2011)*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 469-475.
- JULIÁ MARTÍNEZ, Eduardo (1916), «Lope de Vega en Valencia», *Boletín de la Real Academia Española*, tomo 3, 541-559.

- KATZ, Israel J. (2002), «Romancero», en Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 9, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 361-370.
- KNIGHTON, Tess (2001), *Música y músicos de la corte de Fernando de Aragón (1474-1516)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- KNIGHTON, Tess (2015), «Instruments, Instrumental Music and Instrumentalists: Traditions and Transitions», en Tess Knighton (ed.), *Companion to the Music in the Age of the Catholic Monarchs*, Brill, Leiden, 97-144.
- KNIGHTON, Tess (2017), «Relating History: Music and Meaning in the relaciones of the Canonization of St. Raymond Penyafort», en Manuel Pedro Ferreira y Teresa Cascudo (coords.), *Música e História: Estudos em homenagem a Manuel Carlos de Brito*, Lisboa, Colibri - CESEM, 27-52.
- KNIGHTON, Tess y Ascensión MAZUELA-ANGUITA (2015), «The soundscape of the ceremonies held for the beatification of St Teresa of Ávila in the Crown of Aragon, 1614», *Scripta, Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, vol. 6, 225-250.
- LAWRENCE, Deborah (2012), «Judith's song: Creating the warrior priestess», en Michael O'Connor y Walter Aaron Clark (eds.), *Treasures of the golden age: essays in honor of Robert M. Stevenson*, Hillsdale (Nueva York), Pendragon Press, 193-212.
- LAWRENCE, Deborah (2013), «The Music of Social Climbing: Spanish Vihuela Prints as Commonplace Books», *The Musical Quarterly*, vol. 96, n.º 1, 137-167.
- LOPE DE VEGA, Félix (1599), *Romance a las venturosas bodas que se celebraron en la Insigne Ciudad de Valencia. Va nombrando todos los Grandes que se hallaron en ella debajo de nombres Pastoriles. Compuesto por Lope de Vega Carpio*, Valencia, en casa de Diego de la Torre.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso (1596), *Philosophia antigua poetica del doctor Alonso López Pinciano*, Madrid, Thomas Iunti.
- MARTEL, Pascal (1999), «La relecture du romancero par les vihuelistes de la Renaissance. Diego Pisador: La mañana de San Juan», *Babel. Littératures plurielles*, vol. 3, 153-180.
- MAZUELA-ANGUITA, Ascensión (2019), «Las pandorgas a través de sus fuentes: música estudiantil en el mundo hispánico a inicios de la Edad Moderna», *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 32, 347-370.
- MENÉNDEZ PIDA, Ramón (1953), *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, 2 vols., Madrid, Espasa-Calpe.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1924), *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas. Centro de Estudios Históricos.

- MONTEMAYOR, Jorge de (1614) [1559], *Parte primera y segunda, de la Diana*, Barcelona, en casa de Sebastián de Cormellas a costa de Juan de Bonilla.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1964), «Un aspecto en la elaboración del *Quijote*», *De Cervantes y Lope de Vega*, Buenos Aires - Madrid, Espasa-Calpe, 9-60 [1.ª ed., 1948].
- MORPHY, Guillermo (1902), *Les Luthistes espagnols du XVI^e siècle (Die spansichen Lautenmeister des 16. Jahrhunderts)*, 2 vols., Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel.
- OTAOLA, Paloma (2004), «Los Romances para vihuela del siglo XVI», en Isaías Lerner, Robert Nival y Alejandro Alonso (eds.), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (New York, 16-21 de julio de 2001)*, vol. 2, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 435-446.
- PACHECO LÓPEZ, Myrian Margarita (1999), *Pedro de Castro y Añaya y sus auroras*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- PINNELL, Richard (1998), «Women and the guitar in Spain's upper classes», *Anuario Musical*, n.º 53, 165-189.
- POULTON, Diana (2001), «Vihuela», *Grove Music Online*, <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29360>>, consultado en 20/10/2023.
- PUNTES-BLANCO, Andrea, «Valderrábano, Enríquez de», en E. Ros-Fábregas (ed.), *Books of Hispanic Polyphony*, <<https://hispanicpolyphony.eu/node/16328>>, consultado en 30/10/2023.
- PUJOL, Emilio (1945), *Luys de Narváez: Los seys libros del Delphin de música de cifra para tañer vihuela (Valladolid, 1538)*, Barcelona, CSIC, Instituto Español de Musicología.
- PUJOL, Emilio (1949), *Alonso Mudarra: Tres libros de música en cifra para vihuela (Sevilla, 1546)*, Barcelona, CSIC, Instituto Español de Musicología.
- PUJOL, Emilio (1965), *Enríquez de Valderrábano. Libro de música de vihuela, intitulado Silva de Sirenas (Valladolid, 1547)*, 2 vols., transcripción y estudio por Emilio Pujol, Barcelona, CSIC, Instituto Español de Musicología.
- QUEROL, Miguel (1947), «La música de los romances y canciones mencionados por Cervantes en sus obras», *Anuario Musical*, n.º 2, 53-68.
- REY, Pepe (2007), «Otros libros de vihuela», en Carlos González (ed.), *Estudios sobre la vihuela*, Madrid, Sociedad de la Vihuela, 11-30.
- ROA, Francisco y Felipe GERTRÚDIX (eds.) (2002), *El libro de música de vihuela de Diego Pisador (1552.)*, estudio, revisión y transcripción de Francisco Roa y Felipe Gertrudix, Madrid, Pygmalión.

- ROS-FÁBREGAS, Emilio (ed.), *Books of Hispanic Polyphony*, <<https://hispanicpolyphony.eu/home>>.
- ROS-FÁBREGAS, Emilio (ed.), *Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC*, <<https://musicatradicional.eu/home>>.
- ROS-FÁBREGAS, Emilio, «Bermudo, Juan», en E. Ros-Fábregas (ed.), *Books of Hispanic Polyphony*, <<https://hispanicpolyphony.eu/person/16324>>, consultado en 30/10/2023.
- ROS-FÁBREGAS, Emilio, «Fuenllana, Miguel de», en E. Ros-Fábregas (ed.), *Books of Hispanic Polyphony*, <<https://hispanicpolyphony.eu/person/16343>>, consultado en 30/10/2023.
- ROS-FÁBREGAS, Emilio, «Narváez, Luys de», en E. Ros-Fábregas (ed.), *Books of Hispanic Polyphony*, <<https://hispanicpolyphony.eu/person/16331>>, consultado en 30/10/2023.
- ROS-FÁBREGAS, Emilio, «Mudarra, Alonso», en E. Ros-Fábregas (ed.), *Books of Hispanic Polyphony*, <<https://hispanicpolyphony.eu/node/16314>>, consultado en 30/10/2023.
- ROS-FÁBREGAS, Emilio, «Venegas de Henestrosa, Luis», en E. Ros-Fábregas (ed.), *Books of Hispanic Polyphony*, <<https://hispanicpolyphony.eu/person/16458>>, consultado en 30/10/2023.
- ROS-FÁBREGAS, Emilio y Andrea PUENTES-BLANCO, «Daza [Daça], Esteban», en E. Ros-Fábregas (ed.), *Books of Hispanic Polyphony*, <<https://hispanicpolyphony.eu/node/19596>>, consultado en 30/10/2023.
- ROS-FÁBREGAS, Emilio y Andrea PUENTES-BLANCO, «Milán [Milà, del Milà], Luis [Luys de, Luis de]», en E. Ros-Fábregas (ed.), *Books of Hispanic Polyphony*, <<https://hispanicpolyphony.eu/person/16330>>, consultado en 30/10/2023.
- ROS-FÁBREGAS, Emilio y Andrea PUENTES-BLANCO, «Pisador, Diego», en E. Ros-Fábregas (ed.), *Books of Hispanic Polyphony*, <<https://hispanicpolyphony.eu/node/19595>>, consultado en 30/10/2023.
- ROUBAUD-BÉNICHOU, Sylvia (2001), «El romancero en los libros de caballerías», en Pedro M. Piñero (ed.), *La eterna agonía del romancero. Homenaje a Paul Bénichou*, Sevilla, Fundación Machado, 87-95.
- RUBIO DE LA IGLESIA, Fernando (2014), «Las melodías populares en *De Musica libri septem*, de Francisco de Salinas: estudio comparado de algunos ejemplos», en Amaya García Pérez y Paloma Otaola González (coords.), *Francisco de Salinas, Música, teoría y matemática en el Renacimiento*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- SANCHO DOBLES, Leonardo (2015), «Don Quijote quiere darnos música, y no será mala, siendo suya», *Hipogrifo*, vol. 3, n.º 2, 275-284.

- SCHRADE, Leo (1927), *Libro de musica de vihuela de mano intitulado 'El maestro'*, Leipzig, Breitkopf & Härtel.
- SIMPSON, Glenda y Barry MASON (1977), «The sixteenth-century Spanish romance: a survey of the Spanish ballad as found in the music of the vihuelistas», *Early Music*, vol. 5, n.º 1, 51-58.
- SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón y Ricardo MATEOS SAINZ DE MEDRANO, «Morphy y Ferriz de Guzmán, Guillermo», *Real Academia de la Historia. Diccionario Biográfico electrónico*, disponible en <<https://dbe.rah.es/biografias/6455/guillermo-morphy-y-ferriz-de-guzman>>, consultado en 27/10/2023.
- SUÁREZ DÍEZ, José María (2015), «El Romance Nuevo Pastoril. Estudio y edición crítica. (1589-1688)», Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid.
- VEGA, Diego de la (1616), *Prerrogativas, y Excelencias de la Virgen nuestra Señora, fundadas sobre los evangelios que se predica en sus festividades, por otro nombre Marial*, Alcalá de Henares, Juan Gracián.
- WARD, J. M. (1953), «The 'Vihuela de Mano' and its music (1536-1576)», Tesis Doctoral (Ph. D.), University of New York.
- ZAYAS, Rodrigo de (1981), *Luy de Narváez. Los seis libros del Delphín de música de cifras para tañer vihuela*, Colección Opera Omnia dirigida por Rodrigo de Zayas, Madrid, Editorial Alpuerto.
- ZAYAS, Rodrigo de (1983), *Los Vihuelistas. Esteban Daça*, Colección Opera Omnia dirigida por Rodrigo de Zayas, Madrid, Editorial Alpuerto.

ROMANCEIRO E HISTÓRIA

Ms. 1 Azul da *Crónica de 1344*: um testemunho entre a épica e o romanceiro¹

Isabel Barros Dias

Universidade Aberta e IELT (NOVA FCSH)

Isabel.Dias@uab.pt

O manuscrito da segunda redação da *Crónica de 1344*, atualmente na posse da Academia das Ciências de Lisboa (ms. 1 Azul) é um códice de grande beleza, com uma escrita cuidada e amplamente iluminado. Lindley Cintra² datou este manuscrito como sendo das primeiras décadas do séc. xv e associou-o ao círculo do rei

¹ O presente trabalho integra-se no projeto «Castilla y Portugal en la Baja Edad Media: contactos sociales, culturales y espirituales entre dos monarquías rivales (s. XIII-XV)» – referência PID2020-114722GB-I00 – Agencia Estatal de Investigación (AEI), Ministerio de Ciencia e Innovación, del Gobierno de España. Agradeço a Adelaide Miranda a partilha das imagens do ms. 1 Azul, obtidas no quadro do projeto IMAGO (POCTI/EAT/45922/2002), sediado no IEM entre 2005 e 2009, bem como à Academia das Ciências de Lisboa, pela autorização para a respetiva publicação. Um agradecimento especial a Vicenç Beltran, a Fredo Arias de la Canal, da editora Frente de Afirmación Hispanista, e a Leonardo Funes por me terem facultado o acesso a obras sem as quais este estudo seria infinitamente mais pobre.

² O ms. 1 Azul da Academia das Ciências de Lisboa (daqui em diante, ACL) foi o códice escolhido por Lindley Cintra como texto-base da sua edição da *Crónica de 1344*. O códice é descrito no vol. I (Cintra, 1951: CDXCIII-DI).

D. Duarte, cuja biblioteca terá integrado³. Este soberano, aliás, perfila-se como um bastante plausível patrocinador desta obra⁴. No entanto, a falta de documentação que certifique quem realizou a encomenda tem permitido a consideração de outras possibilidades, recentemente apresentadas⁵. A história dos múltiplos possuidores do códice também se encontra estabelecida, graças a Lindley Cintra, que conseguiu traçar a trajetória deste manuscrito a partir da segunda metade do séc. xvi⁶.

Dada a sua qualidade artística, o ms. 1 Azul da ACL tem vindo a ser estudado, sobretudo por historiadores da arte, que desenvolveram pesquisa e publicaram

³ Concordando com a anterior proposta de J. J. Nunes (que notou semelhanças entre este ms. e outros saídos do *scriptorium* de D. Duarte), Lindley Cintra associa o códice à biblioteca de D. Duarte, afirmando: «o facto [...] de, na lista dos *Livros que tinha el rey dom Duarte*, aparecerem duas *Coronicas de Espanha*, uma delas a par de uma *Coronica de Portugal*, a outra, seguida da indicação “em cadernos”. A primeira pode ter sido este manuscrito, do qual se separou, como dissemos, a *Crónica de Portugal*, a segunda, o original “em cadernos” de onde este manuscrito foi copiado. // Estes indícios importantes, se nada nos permitem afirmar com absoluta segurança, permitem-nos contudo supor com grande probabilidade que o códice L foi escrito pelos escrivães da câmara de D. Duarte e decorado pelos seus iluminadores, nas primeiras décadas do séc. xv, e que na biblioteca régia se conservou durante algum tempo» (Cintra, 1951: CDXCVIII). Sobre o inventário dos livros de D. Duarte, ver Nascimento (2012).

⁴ O códice foi usado no *Livro dos Conselhos* de D. Duarte (Nascimento, 2019). O interesse de D. Duarte pela História está confirmado, não só por ter encomendado a Fernão Lopes a redação das crónicas do reino, mas também pelos vários livros sobre este domínio que integravam a sua biblioteca pessoal, tal como comentado na nota n.º 3 (além de Cintra, ver também Amado, 1999; Nascimento, 2012; Tibúrcio, 2015: 156).

⁵ Rodríguez Porto (2016) sugere a possibilidade de o códice ter sido encomendado pela própria rainha D. Leonor e Pandiello (2016) defende a possibilidade de ter sido o infante D. Pedro quem patrocinou a realização da obra, tendo o códice sido uma oferta do regente à rainha D. Leonor.

⁶ De acordo com a documentação consultada por Lindley Cintra, na segunda metade do séc. xvi, o códice estava na posse de Luís de Alcáçova, pressupondo-se que terá sido um presente do rei ao seu pai ou avô ou bisavô, elementos da administração régia sob vários reis da 2.ª dinastia. Seguidamente, o manuscrito foi herdado pela filha de Luís de Alcáçova, Luísa de Távora, mulher de Lourenço de Lima de Brito, 6.º visconde de Vila Nova de Cerveira, mantendo-se nesta família até ao 15.º visconde, momento em que foi herdado pela filha deste último, Helena Luísa Xavier de Lima, mulher do 4.º marquês de Castelo-Melhor. À morte do 5.º marquês, a sua biblioteca foi leiloada (em 1878), tendo o códice sido então comprado pela Academia das Ciências de Lisboa (Cintra, 1951: CDXCIX).

sobre o seu programa iconográfico⁷, contudo, a fonte também tem sido abordada desde o ponto de vista da História do Livro e da Literatura⁸. O que as pesquisas já realizadas também demonstraram foi a riqueza acrescida que constitui a consideração integrada de texto e imagem, independentemente do ponto de vista predominante adotado. O estudo que a seguir apresentamos insere-se nesta linha de trabalho, com a particularidade de que terá em consideração não só as possíveis relações texto/imagem existentes no ms., mas procurará ainda ter em conta o universo literário e cultural da época e respetivo reflexo ou interferência no diálogo que a imagem estabelece com o texto que ilustra. São considerados os estudos de Mary Carruthers (1992, 1998, 2002) sobre a memória no período medieval⁹, pois é nossa convicção que uma boa parte das imagens que existem no códice 1 Azul da ACL que têm, até ao momento, sido consideradas como mera decoração são, de facto, figuras que estabelecem associações mnemónicas com elementos da cultura geral da época, seja livresca, seja de tradição oral, seja ao nível do imaginário partilhado. Neste sentido, consideramos que as representações que aqui analisamos podem ser entendidas como *imagines verborum* (Carruthers, 1992: 226), por remeterem para conhecimentos relacionados, mas exteriores à obra que acompanham. Tratar-se-ia de informações que seriam do conhecimento geral do público da época que, estimulado pela visualização das iluminuras, realizaria a respetiva

⁷ Nomeadamente Peixeiro, Tibúrcio, Rodríguez Porto e Pandiello. Estes estudos identificaram diferenças e oscilações no programa decorativo (Peixeiro (2009) considera que se trata de um programa não unitário; Tibúrcio (2016) defende a coerência da decoração executada); procuraram datar a sua realização (Peixeiro (2009) considera que a decoração foi realizada após a redação do texto, em meados do séc. xv; Tibúrcio (2016 e 2018) considera que as iluminuras são dos anos 1420/30); contextualizaram comparativamente o códice (para além da questão das semelhanças com outros códices saídos do *scriptorium* régio dos Avis, já referidas na nota n.º 3, Rodríguez Porto (2016) sublinha as diferenças existentes entre o programa iconográfico deste ms. e outros mss. afonsinos e pós-afonsinos) e identificaram linhas temáticas predominantes, como a exaltação do rei e da soberania (Peixeiro, 2009) ou a atenção dada a exemplos de comportamentos femininos (Pandiello, 2016).

⁸ Nascimento (2019) aborda as características do códice e faz um percurso pela sua história e pelos estudos já realizados a seu respeito; Amado (1999-2000) estuda a relação entre texto e imagem em cinco pontos específicos do ms. da Academia das Ciências.

⁹ Dos estudos de Mary Carruthers sublinha-se, para efeitos do presente trabalho, a distinção entre *imagines verborum*: «One of the continuing themes in medieval manuscript illumination is the use of what some art historians call “word-pictures”, or images that cue the text they accompany. The technique seems to me clearly related to the practice of making mnemonic *imagines*» (Carruthers, 1992: 226) e *imagines rerum*: «Some are “*imagines rerum*”, related to the content in a way that we seem to recognize easily» (Carruthers, 1992: 229).

associação, concretizando assim uma triangulação que articularia o texto do livro, a imagem e a informação externa convocada.

Neste sentido, e como o título do presente artigo indica, passamos ao segundo elemento que aqui pretendemos equacionar, a poesia épica e o romanceiro. Em finais do séc. XIX, Milá y Fontanals e Menéndez Pidal defenderam que terá existido uma fase (conjetural) em que os velhos cantares de gesta se terão desmembrado paulatinamente e, via um processo de refundição tradicional, dado origem aos quadros lírico-narrativos atualmente designados como Romances. A teoria tradicionalista, apesar de ter sido objeto de algum debate ao longo dos anos, mantém também um bom nível de aceitação, nomeadamente no que se refere aos denominados «Romances históricos de tema épico ou lendário»¹⁰. A atribuição de datas a este processo é, naturalmente, um trabalho inglório, dada a manifesta ausência de documentação. Em todo o caso, o registo documental de um romance, considerado como o mais antigo, encontra-se num caderno datado de 1421, hoje na Biblioteca Nacional de Florença. Trata-se de um apontamento, feito por um estudante maiorquino, Jaume de Olesa (Pinto-Correia, 1984: 54; Ferré, 2000: 25, n. 18; Beltran, 2016b: 15-16 e 2016c: 5-6). Porém, tratando-se de textos tradicionais, o registo por escrito é sempre posterior à formação do texto, que vive na oralidade, na tradicionalidade (Menéndez Pidal, 1953: I, 157; Ferré, 2000: 25). Assim, há que assumir que o aparecimento da forma textual foi anterior, provavelmente algures entre os sécs. XIII e XIV¹¹. Em Portugal, a referência mais antiga a um romance encontra-se na *Crónica de D. João I*, de Fernão Lopes, escrita entre 1441-1450¹².

¹⁰ Sobre este assunto, ver Menéndez Pidal (1953); Catalán (2000: 555-661); Ferré (2000: 20-21); Di Stefano (2010: 50-56); Beltran (2016b: 9-36 e 2016c: 33-35, 74-76 e 147-152); Higashi (2017: 16), entre outros.

¹¹ Ferré (2000: 13 e 28) considera que o Romanceiro terá surgido logo no século XIII, proliferando no 1.º quartel do século XV; Pinto-Correia (1984: 54) aponta para o século XIV, pelo menos; Di Stefano (2010: 8) indica que, conjeturalmente, se aponta para os séculos XIII-XV, mas sublinha que só surgem versões atestadas no século XV.

¹² Sobre esta referência, que surge no final do cap. XVI da crónica de Fernão Lopes, colocada na boca dos companheiros da rainha Leonor Teles que, em fuga, desejam que Lisboa arda (Lopes, 2017: 51-52), e que remete para o romance «El moro Búcar ante Valencia» ver, neste mesmo volume, as páginas 26-35 do artigo de Teresa Araújo «A emergência do português no romanceiro antigo e o testemunho da *Crónica de D. João I*». Para uma reflexão sobre o surgimento dos primeiros romances (no caso, os «romances linhagísticos»), as dúvidas quanto às suas primeiras formas e os testemunhos em zonas periféricas a Castela (Portugal e Coroa de Aragão), ver Beltran (2016a).

Independentemente da necessária prudência que a consideração de datas atribuídas acarreta, não podemos deixar de constatar e de sublinhar uma coincidência epocal. A elaboração do ms. 1 Azul da Academia das Ciências de Lisboa terá ocorrido nas primeiras décadas do século xv (Cintra, 1951: CDXCVIII), tendo a data do seu programa iconográfico sido circunscrita ou a meados do séc. xv (Peixeiro, 2009), ou aos anos 1420/30 (Tibúrcio, 2016 e 2018). O primeiro registo documentado de um romance é de 1421 e a primeira referência a um romance em Portugal é de cerca de 1441-1450, encontrando-se numa crónica de Fernão Lopes, encomendada por D. Duarte, o mesmo soberano que poderá ter sido o promotor e primeiro possuidor do ms. 1 Azul. Acresce o facto de a alusão existente na *Crónica de D. João I* remeter para um romance do ciclo do Cid, sendo que o estudo que se seguirá incide precisamente sobre passagens da história deste herói castelhano, contrastando relatos da *Crónica de 1344*, das *Mocedades de Rodrigo* e de romances, em articulação com as iluminuras existentes no códice 1 Azul da ACL. Note-se ainda que D. Duarte foi casado com Leonor de Aragão, a quem o manuscrito aqui em estudo poderá ter sido oferecido. A rainha era irmã de Afonso V de Aragão, o Magnânimo, rei na época e na região em que surgiram os primeiros registos escritos de romances (Beltran, 2016a e 2016c: 5-9), o que pode apontar para o surgimento de uma «moda» que valorizasse precisamente este tipo de registo poético, eventualmente ao gosto da rainha.

1. A embaixada do Cid à infanta Urraca de Zamora¹³

A *Crónica de 1344* relata, com algum detalhe, as guerras fratricidas que, na sequência do falecimento do rei Fernando I, opuseram os seus três filhos e duas filhas. É neste contexto que tem lugar a embaixada que, a mando de Sancho II e a contragosto, o Cid efetua junto de D. Urraca para lhe exigir a entrega de Zamora. Caso a infanta não entregue a sua cidade ao irmão, Sancho II, este ameaça combater a cidade até conseguir tomá-la. No ms. 1 Azul da ACL, o cap. CDXCII «Como el rey dom Sancho tomou o reyno de Leon, depois da ida de dom Affonso; e como os de Çamora tomarõ por seu capitam dom Airas Gonçallo» (1961: 373) é seguido,

¹³ Uma primeira abordagem ao texto e imagens que, no ms. 1 Azul da ACL, apresentam este episódio foi publicada em Dias (2023).

já no f. 205^r, pelo cap. CDXCIII «Como el rey dom Sancho foy sobre Çamora» (1961: 375) e por duas imagens. Na primeira, vemos uma águia que ataca e fere o que parece ser uma raposa. Simbolicamente, tendo em conta o que é dito sobre estes dois animais em bestiários¹⁴, podemos interpretar esta imagem como uma representação de uma ave nobre, forte e guerreira, que domina um animal volúvel e matreiro, ou seja, tratar-se-á de uma alusão ao antagonismo dos dois irmãos, Sancho e Urraca. Com efeito, essa é a história que as crónicas reportam: o rei ataca militarmente Zamora, e Urraca, por meio de uma estratégia menos linear, consegue aniquilar o seu agressor.



FIGURA 1. Detalhe do f. 205^r do ms. 1 Azul da ACL

¹⁴ Considerando o bestiário inserido nas *Etimologias* de Santo Isidoro, conhecidas na Península Ibérica durante o período medieval, a raposa é vista como um animal volúvel e matreiro (Isidoro de Sevilla, 1982: II, 75). Já a águia é um animal nobre, de vista penetrante, capaz de olhar o sol de frente e certa vez na caça (Isidoro de Sevilla, 1982: II, 107), características corroboradas pelos *Livros das Aves* (obra de que existem exemplares em Portugal), que ainda acrescenta a ideia de que a designação «águia» representa o «poder terreno» (*Livro das Aves*, 1999: 165).

A imagem que, no entanto, mais sobressai neste conjunto é a que apresenta um casal amorosamente envolvido. A seu respeito, Peixeiro (2009: 174) salientou o contraste entre o texto (que só refere uma amizade de infância entre o Cid e a infanta Urraca, justificada pelo facto de terem sido criados juntos) e o erotismo da imagem. Tibúrcio (2015: 168-169 e 2016: 96) apresenta esta imagem como um exemplo de ilustração que não tem que ver com o texto, uma vez que a crónica não refere fervores amorosos, considerando ainda que se trata de um caso representativo das intenções subversivas do iluminador.

A ilustração ganha, no entanto, um significado mais amplo se considerarmos a fama de costumes menos castos que Urraca de Zamora tinha, o que certamente seria do conhecimento geral, especialmente em ambiente cortês, tal como registado em algumas crónicas, ainda que de forma relativamente ambígua¹⁵. Igualmente velados são os ecos desta fama que reencontramos no romanceiro tradicional, na seguinte composição, que poderá ter ido buscar o tema ao cantar de gesta perdido conhecido como *Cantar del Rey dom Sancho / Cerco de Zamora*:

¹⁵ A fama negativa de Urraca de Zamora decorre de insinuações que apontam para algum desregramento sexual, veiculadas, nomeadamente, pelas crónicas castelhanas, e que a crónica portuguesa reproduz. Veja-se a resposta sugestiva dada a Velido Dolfos: «Mas digote que nõ ha homẽ que me descercasse Çamora, fazendo ende levãtar meu irmaão, que lhe eu nõ desse que quer que me demandasse.» (*Crónica de 1344*, 1961: 383), ou a crítica à sua proximidade com o irmão, Afonso VI: «mandava a seus conselhos chamar a iffante dona Orraca, por que era molher de bõo intendimẽto, e todo o que avya de fazer e reger enno reyno, faziao per seu consselho, pero que esto lhe avyã todos por mal» (*Crónica de 1344*, 1961: 409). Sobretudo esta última crítica é relativamente ambígua: pode referir-se ao facto de um rei adulto não se dever deixar guiar por uma mulher, podendo também sugerir a reprovação de um relacionamento moralmente duvidoso que teria unido os dois irmãos. Sobre este assunto, ver Reilly (1988: 74) que refere as suspeitas de incesto entre Afonso VI e Urraca, salientando a inexistência de provas convincentes. Ver igualmente Ratcliffe (1995), que indica a possibilidade de uma ligação também com o Cid; Lévi-Provençal e Menéndez Pidal (1948) que identificam fontes árabes que aludem à existência de uma relação incestuosa entre Afonso VI e Urraca e ainda Catalán (2000: 94 e 150-151), que convoca vários testemunhos sobre o assunto, incluindo os de autores muçulmanos.

Romance del Cid ruy dīaz¹⁶

A Fuera a fuera Rodrigo	el soberuio castellano
acordar se te deuria	de aquel tiempo ya passado
quando fuiste cauallero	altar de Santiago
quando el rey fue tu padrino	tu Rodrigo el ahijado
yo te calce las espuelas	porque fuesses mas honrrado
que pense casar contigo	mas no lo quiso mi pecado
casate con Ximena gomez	hija del conde loçano
con ella vuiste dineros	comigo vuieras estado
bien casaste tu Rodrigo	muy meior fueras casado
dexaste hija de rey	por tomar de su vassallo
si os parece mi señora	bien podemos destigallo
mi anima penaria	si yo fuesse en discrepallo
a fuera a fuera los mios	los de a pie y de a cauallo
pues de aquella torre mocha	vna vira me han tirado
no traya el asta hierro	el coraçon me ha passado
ya ningun remedio siento	sino biuir mas penado

(*Cancionero de Romances impresso en Amberes sin año*, f. 157^{r-v},
sublinhados nossos).

Manuel da Costa Fontes (2005-2006) estudou este poema salientando os seus possíveis duplos sentidos eróticos e a possibilidade da sua interpretação como uma briga de antigos amantes. Esta leitura tem por base, por um lado, o uso de algum vocabulário metafórico recorrente em poemas eróticos e, pelo outro, os boatos que corriam sobre Urraca, nomeadamente quanto ao seu eventual oferecimento a Velido Dolfos e a possibilidade de uma relação incestuosa com o seu irmão Afonso (futuro Afonso VI) e de outra com o Cid (Fontes, 2005-2006: 99-100). Aliás, a frase de denegação incluída na *Crónica de 1344* (que já se encontra na sua primeira redação; 2015: 563), num ponto em que se faz referência ao facto de o Cid ter sido criado pelo rei Fernando I, remete, implicitamente, para a circulação de «versões» acerca deste relacionamento, que seriam sobejamente conhecidas: «E dona Orraca, sua filha del rey, lhe fazia muyta honrra. E esta foy a razão por que a elle

¹⁶ De acordo com o PHBP - <https://depts.washington.edu/hisprom/optional/balladaction.php?igrh=0021>, a versão impressa mais antiga do romance *Afuera, afuera Rodrigo* encontra-se no *Cancionero de Romances impresso en Amberes sin año*, f. 157, versão que aqui transcrevemos. Na edição crítica de Higashi e Garvin (2021), o poema encontra-se nas páginas 376-377.

amou mais que nem hũu dos seus irmãaos. E nõ entendades que este amor que lhe assi avya fosse por algũa vylanya» (1961: 298).

Note-se, ainda, que em outro romance, *Quejas de doña Urraca*, a questão dos costumes mais duvidosos de D. Urraca já não está implícita, nem se verificam ambiguidades, pelo contrário, a sua licenciosidade é assumida com clareza:

Romance de doña Vrraca¹⁷

Morir vos queredes padre	sã miguel vos aya el alma
mandastes las vuestras tierras	a quien se vos antoiara
a don Sancho a castilla	castilla la bien nombrada
a don Alonso a Leon	y a don Garcia a vizcaya
a mi porque soy muger	dexays me deseredada
yrme yo por essas tierras	como vna muger errada
y este mi cuerpo daria	a quien se me antoiara
alos moros por dineros	y alos christianos de gracia
delo que ganar pudiere	hare bien por la vuestra alma

(*Cancionero de Romances impresso en Amberes sin año*, f. 158^{r-v},
sublinhados nossos).

Estes dois romances encontram-se no denominado *Cancionero de Romances sin año* (impresso em Enveres, em casa de Martin Nucio), que Menéndez Pidal, na introdução à sua edição deste cancioneiro (1914: IV), data de entre 1545 e 1550 e Martos (2017), bem como Higashi e Garvin (2021: 52-53), restringem a finais de 1546, inícios de 1547¹⁸, em todo o caso, cerca de uma centúria posterior aos primeiros registos de romances e à elaboração do ms. 1 Azul. Assim, cronologicamente, a imagem que encontramos na crónica portuguesa situa-se num momento de «terra de ninguém», talvez quando os cantares de gesta começavam a ser esquecidos, eventualmente quando os primeiros romances seriam cantados... A verdade é que

¹⁷ Deacordo com o PHBP <https://depts.washington.edu/hisprom/optional/balladaction.php?igrh=0004>, a versão impressa mais antiga do romance *Quejas de doña Urraca* encontra-se no *Cancionero de Romances impresso en Amberes sin año*, f. 158, versão que aqui transcrevemos. Na edição crítica de Higashi e Garvin (2021), o poema encontra-se nas pp. 373-375. Sobre este romance, ver também Menéndez Pidal (1953: I, 210-215).

¹⁸ Sobre a obra de Martin Nucio, ver a introdução à edição crítica de Higashi e Garvin (2021), bem como Beltran (2016b: 61-80) e Martos (2017).

o manuscrito da ACL integra uma imagem que alude claramente a uma informação vagamente referida na crónica (sendo que essas menções não se encontram no episódio da embaixada do Cid a Zamora, mas em outros pontos do relato) e que só ganha expressão documentada um século depois, no Romanceiro¹⁹. A presença desta representação no manuscrito permite ainda considerar que se tratará de uma alusão a um exemplo de comportamento reprovável, reconhecível pelo público que teria acesso ao códice. Porém, como é que este público poderia ter obtido este conhecimento? Não podemos deixar de pôr a hipótese de estas informações se terem generalizado graças a texto(s) literário(s) divulgados oralmente. A ser assim, estamos perante um caso de remissão interartes que deverá ser valorizado como testemunho da existência (ou permanência) de tradições orais para as quais atualmente não subsistem outros indícios.

2. O combate entre o Cid e Martin Gomez pela posse de Calahorra

Um segundo exemplo parece apontar no mesmo sentido da existência de um diálogo entre as imagens do ms. 1 Azul da ACL e o universo literário coevo de tradição predominantemente oral. Referimo-nos ao combate singular entre o Cid e Martin Gomez pela posse de Calahorra. O cap. CDLI: «Como os reis veherom ao prazo da batalha que foy antre Martym Gomez e Rodrigo de Vyvar sobre Callafforra» (*Crónica de 1344*, 1961: 305) tem início no f. 189^r, que se encontra profusamente decorado. No rodapé da página temos, provavelmente, uma alusão ao início deste combate e, no início do capítulo, a representação do seu desfecho.

¹⁹ Carolina Michaëlis de Vasconcelos atesta o conhecimento em Portugal do romance *Afuera, afuera Rodrigo*, porém também só a partir do século XVI (1980: 62-65). O romance sobre a morte de Fernando I é igualmente rastreado (1980: 60-62).



FIGURA 2. F. 189^r do ms. 1 Azul da ACL

O episódio é relatado na crónica de forma particularmente emocionante, dadas as características cénicas e emotivas que o episódio comporta. Trata-se, novamente, de uma disputa pela posse de uma cidade, neste caso, Calahorra. Para evitar uma

batalha, é decidido deixar a resolução do impasse a um combate singular entre dois guerreiros: o Cid assume os interesses de Fernando I de Castela, enquanto Martin Gomez é o cavaleiro de Ramiro I de Aragão. De acordo com o texto da crónica, o confronto começa com a chegada do Cid ao local, depois da sua romaria a Santiago, iniciando-se com os dois combatentes a cavalo. Uma vez quebradas as lanças, verifica-se uma troca de palavras agressiva e o Cid, furioso:

foi contra elle e **feriuho** com a espada per cima do elmo, que lho cortou e quanto acalçou da cabeça, em guisa que elle foy muy **mal ferido** e **perdeo muyto sangue**. E elle ferio dom Rodrigo pello escudo e cortoulhe delle quanto acalçou, em guisa que foy muy **mal ferido**; e tam ryjamente tirou a espada pera si que lhe fez perder as estrebeiras. Mas Rodrigo não o quis assi leixar e **foy ferir** dô Martim Gomez com a espada pello rostro, de que **perdeu muito sangue**. E, andando assi ambos muy fortes e muy crueviis em sua batalha, **ferindosse muy sem piedade**, que ambos o sabiã bem fazer, dom Martim Gomez **perdia muito sangue**. E, cõ a muy grande fraqueza, não se pode teer e cayu do cavallo em terra. E Rodrigo deceu a elle e matouho (*Crónica de 1344*, 1961: 306, sublinhados nossos).

Segundo Lindley Cintra (1951: CCXXI, CCXLV e ss., CCCXVII e ss.) este ponto da segunda redação da *Crónica de 1344* terá recorrido, como fonte, à *Tradução Galega* que, por sua vez, traduziu a *Crónica de Castela* que terá integrado informações retiradas das *Mocedades de Rodrigo*, poema que poderá também ter sido do conhecimento direto do autor da crónica portuguesa. O teor da passagem acima transcrita não varia muito na tradição cronística²⁰. No entanto, verificamos a existência de um detalhe nas *Mocedades de Rodrigo* (onde o episódio é relatado de forma

²⁰ Veja-se a mesma passagem na *Crónica de Castela*: «Et con muy grande saña de lo que le auía dicho, fue contra él e firiólo de la espada por ençima del yelmo e de la cabeça quanto le alcançó, en guisa que fue muy malferido e perdió mucha sangre. Et don Martín Gonçales firió a don Rodrigo de la espada, que le cortó quanto le alcançó del escudo, et tan reziamente tiró la espada contra sí que le fizo perder el escudo a don Rodrigo. Mas don Rodrigo non lo quiso olvidar et diole otra ferida muy grande por el rostro, de que perdió mucha sangre. Et andando amos muy fuertes e muy crueles, firiendo sin piedad, ca amos eran atales que lo sabían muy bien fazer, et andando en su pleito mucho affincados, perdió Martín Gonçales mucha sangre, et con grande flaqueza non se pudo tener et cayó del caualllo en tierra. Et don Rodrigo descendió a él et matólo» (*Crónica de Castilla*, 2010: lv. 1, cap. 8, §36). A passagem ocorre em *La Traduccion gallega*, sensivelmente nos mesmos termos, no cap. 184: 316-317.

relativamente sucinta), que parece ser significativo quando observamos a imagem no início do cap. CDLI:

ívanse dar **seños golpes**, los cavallos encostaron.
 [...]

Partiéronles el sol et los fieles como de cabo,

ívanse dar **seños golpes** e erró-l el conde navarro,

non lo erró Rodrigo de Bivar [.....]

un golpe le fue dar que le abatió del cavallo,

en ante que el conde se levantase, deçendió a **degollarlo**

 (Mocedades de Rodrigo, 2004: 67, sublinhados nossos).



FIGURA 3. Detalhe do f. 189^r do ms. 1 Azul da ACL

A imagem que encontramos no f. 189^r do ms. 1 Azul da ACL mostra-nos, efetivamente, uma degolação, não referida na *Crónica*, mas mencionada nas *Mocedades de Rodrigo* e também no seguinte romance:

Romance del Cid, quãdo mato a Martin Gonçales sobre Calahorra.

Armados que ambos son enel campo son entrados
 en haziendo la señal, muy rezio se han encontrado,
 quebraron ambos las lanças, quedaron muy lastimados,
mal feridos de los hierros, de los encuentros passados.
 [...]

Y con enojo crecido para el fue denodado:
 muchas **heridas** le dio en tierra lo ha derribado:
 don Rodrigo se apeo **la cabeza le ha cortado:**
 y la **sangre** de su espada luego la auia limpiado:
 las rodillas por el suelo, las manos puestas en alto:
 muchas gracias daua a Dios que tal victoria le ha dado
 (Sepúlveda, 1551: ff. 65^v-66^v, sublinhados nossos).

A iluminura do ms. da *Crónica de 1344* já foi estudada por Teresa Amado (1999-2000: 43-45) que nota que, neste Q inicial, temos uma imagem que privilegia a representação do final da luta entre os dois campeões, identificando o combate apeado, o elmo caído entre os pés de ambos e a presença de uma profusão de sangue, tal como sugerido na crónica, onde as referências a golpes e a sangue são particularmente recorrentes. O texto atualmente conhecido das *Mocedades de Rodrigo* é uma cópia de cerca de 1400, tendo o poema original sido composto um século antes, em finais do séc. XIII (Funes, 2004: XXI-XXVII e XXXVIII). Esta narrativa tem a particularidade de sublinhar a violência dos golpes (mas não acentua a ideia do sangue derramado, como se verifica nas crónicas) e, sobretudo, de nos trazer o detalhe da degolação, representado igualmente na iluminura do ms. 1 Azul. O «Romance del Cid, quando mato a Martin Gonçales sobre Calahorra» integra a obra de Lorenzo de Sepúlveda *Romances nuevamente sacados de historias antiguas dela crónica de España*²¹. Milá y Fontanals, na sua introdução ao *Romancero del Cid*, diz que «Estos Romances, [...] no son sino transcripción versificada de la crónica: mas aunque ayunos de inspiración poética, agradan por lo que conservan de las antiguas narraciones.» (1884: x), dependência que Menéndez Pidal também refere (1953: II, 109-112). O próprio Lorenzo de Sepúlveda, na introdução à sua obra, diz-nos que os poemas estão «en metro Castellano y en tono de Romances viejos, que es lo q̃ agora se vsa. Fuerō sacados a la letra de la cronica que m̃ado recopilar el serenissimo señor rey don Alonso» (prologo, f. 2^v). Assumindo que a fonte de Lorenzo de Sepúlveda terá sido a versão das Crónicas de Espanha de Florián de Ocampo, a consulta deste texto revela-nos que o episódio é aqui contado do mesmo modo

²¹ Sobre a obra de Lorenzo de Sepúlveda, ver Higashi (2017: 27-42). Neste estudo, é sublinhada a dependência relativamente à crónica de Ocampo. No que se refere à datação da obra, a sua primeira edição perdeu-se, restando a edição de 1551, impressa por Juan Steelsio (29-30).

que nas crônicas já referidas, ou seja, sem que se faça alusão a uma degolação (Ocampo, 1541: f. cclxxxii').

Os romances de Lorenzo de Sepúlveda pertencem, assim, a uma matriz erudita, alheios a uma formação na tradicionalidade. Porém, é neste romance que encontramos a convergência entre o tema do sangue derramado (consequência das feridas) e o cortar da cabeça, dois elementos evidentes na iluminura. Tal como na análise da imagem anterior, fica a questão de saber de onde o ilustrador do manuscrito português, nas primeiras décadas do século XIV, terá tirado a inspiração para o seu desenho? Das *Mocedades de Rodrigo*? De uma outra versão do cantar de gesta, na altura ainda conhecida, mas atualmente perdida? Ou de um romance prévio ao que hoje conhecemos e que também referisse tanto o sangue derramado como a degolação?

3. O Cid e Jimena Gómez

O terceiro e último exemplo que analisamos neste trabalho encontra-se no f. 188^r do ms. 1 Azul da ACL. A miniatura inicia o cap. CDXLVIII, «Aqui tornaremos a falar dos feitos del rei dõ Fernão e de como se ouve ã sua fazẽda» (*Crónica de 1344*, 1961: 301), que fala do desentendimento entre o rei D. Fernando e seu irmão, Garcia de Navarra. No entanto, por certo a imagem não remete para este capítulo, mas sim para o anterior, que termina nesse fólio, o cap. CDXLVII, «Como el rei dom Fernando ouve grande prazer da boa andãça que Deus avya dada a Rodrigo de Vyvar» (*Crónica de 1344*, 1961: 299). Neste ponto da crónica é relatado o pedido de Jimena Gomez ao rei: sendo a filha menor do conde D. Gomez, que Rodrigo de Vivar matara, a jovem pede a Fernando I que lhe dê por marido o assassino do pai, a quem, desta forma, poderá perdoar. A crónica refere que este acordo desagrade aos grandes senhores do reino, mas traz satisfação ao rei e também ao Cid, sendo logo chamado o bispo de Palencia para os casar:

E, logo que Rodrigo vyo as cartas del rey, prouguelhe muyto com ellas e guysousse muy bem e muyto honrradamente cõ muytos cavalleiros, seus parentes e amigos, bem armados e ben apostados – e eram bem duzentos. E assi foy a el rey. E elle o recebeo muyto honrradamente e com grande prazer. **E desto pesou muyto aos condes.** E, depois que foy apousêtado, teve el rey por bem

fallar com elle. E, ãnas fallas que com elle falou, disselhe em como dona Symena Gomez, filha do conde dom Gomez, que elle matara, que o viinha demandar por marido e que lhe perdoava a morte de seu padre; e elle que o rogava que lhe prouvesse de casar com ella e que lhe faria por ello ben e mercee.

Rodrigo de Vyvar, quando esto ouvyo, **prouguelhe muyto** e respondeo a el rey **que lhe prazia** de fazer o que lhe elle mandasse. E el rey lho agradeceo muyto. E mandou logo por o bispo de Pallença e fezeos logo receber assy como he mandado da Santa Igreja. E, desque foron recebidos e as juras feitas, fezelles el rey muyta honrra e deulhe muitas nobres doas e pos a Rodrigo mais terra que a que delle tinha (*Crónica de 1344*, 1961: 300, sublinhados nossos).

A imagem que encontramos no f. 188^r do ms. da ACL, de aparência bastante peculiar, dado o aspeto do castelo que aí é representado (e que nos remete para as gravuras de um artista gráfico do século xx, M. C. Escher), ilustra o episódio relatado na crónica. A figura em azul é claramente uma imagem de mulher que a personagem de verde galanteia. A figura de encarnado, em baixo, parece alguém que toca um instrumento de sopro, o que poderá ser visto como um sinal de festividade. A personagem de encarnado que espreita na plataforma a meio do castelo, por detrás da torre, pode ser articulada com os desconfiados e desagradados condes.



FIGURA 4. Detalhe do f. 188^r do ms. 1 Azul da ACL

A passagem acima transcrita encontra paralelos tanto na *Crónica de Castela*, como na sua *Tradução galega*, fonte da *Crónica de 1344*²². No entanto, quando lemos as *Mocedades de Rodrigo*, as diferenças relativamente ao texto e à imagem do manuscrito português são marcantes, nomeadamente ao nível das percepções e das atitudes. O episódio inicia-se também com o pedido de D. Jimena ao rei, porém, é o amo de Fernando I, o conde D. Osório, quem vemos primeiro reconhecer as vantagens políticas do enlace:

“Merçed”, dixo, “señor, non lo tengades a mal,
mostrarvos he asosegar a Castilla e a los reinos otro tal,
datme a Rodrigo por marido, aquél que mató a mi padre”.

Quando aquesto oyó **el conde don Ossorio**, amo del rey don Fernando,
tomó el rey por las manos e aparte iva sacarlo:
“Señor, ¿qué vos semeja qué don vos ha demandado?
Mucho lo devedes **agradeçer** al Padre apoderado.
Señor, enbiat por Rodrigo e por su padre privado”

(*Mocedades de Rodrigo*, 2004: 43, sublinhados nossos).

Segue-se o episódio em que Rodrigo recebe as cartas do rei, solicitando a sua comparência. Ignorando o motivo do chamamento do rei, o pai de Rodrigo, Diego Laínez, teme que a morte do filho possa estar iminente, como vingança pelo assassinato do conde D. Gómez, e propõe-se ir à corte. Apesar do perigo, Rodrigo decide ir também ao encontro do rei, se bem que armado e com 300 cavaleiros. Quando chega à corte e descobre as intenções do rei, a notícia do casamento não é recebida com agrado:

Allí despossavan a doña Ximena con Rodrigo el Castellano.
Rodrigo respondió muy sañudo contra el rey castellano:
“**Señor, vos me despossastes, más a mi pesar que de grado**

(*Mocedades de Rodrigo*, 2004: 49, sublinhados nossos).

²² A passagem encontra-se sensivelmente nos mesmos termos na *Cronica de Castilla* (lv. 1, cap.4: §17-18) e em *La Traduccion gallega* (cap. 179-180: 310-311).

Podemos resumir as divergências entre a tradição cronística e as *Mocedades de Rodrigo*, na seguinte tabela:

Crónica de 1344	Mocedades de Rodrigo
O rei fica satisfeito com o pedido de D. Jimena e manda chamar o Cid.	Após o pedido de D. Jimena, é o conde D. Osorio, amo do rei, quem apoia e impulsiona o casamento.
Os condes ficam desagradados com a ideia.	Não se fala de condes que tenham ficado desagradados.
Rodrigo fica feliz com o chamamento do rei.	Rodrigo recebe as cartas do rei triste e desconfiado.
Vai ao encontro de Fernando I confiante e em paz.	Vai ao encontro de Fernando I em atitude bélica e sobranceira.
Leva 200 cavaleiros consigo, como escolta de honra.	Leva consigo 300 cavaleiros como defesa e prova de força.

Passando ao Romanceiro, o texto mais antigo que encontrámos sobre o pedido de justiça de Ximena articula-se com os temores a que as *Mocedades* se referem. Distingue-se, no entanto, deste poema ao pôr em cena uma estratégia do pai de Rodrigo que tenta esconder as cartas do filho por considerar que o chamamento do rei poderá ser fatal.

Romance de Ximena gomez²³

Cada día que amenece	veo quien mato mi padre
y me passa por la puerta	por me dar mayor pesare
con vn falcon en la mano	que trae para caçare
mata me mis palomillas	que estan en mi palomare
rey que no faze iusticia	non deuia de reynar
ni caualgar en cauallo	ni con la reyna holgar
el rey quando aquesto oyera	començara de pensare
si yo prendo o mato al Cid	mis cortes reboluer se ane

²³ De acordo com o PHBP - <https://depts.washington.edu/hisprom/optional/balladaction.php?igrh=0001>, a versão impressa mais antiga do romance *Jimena pide justicia* encontra-se no *Cancionero de Romances impresso en Amberes sin año*, f. 155, versão que aqui transcrevemos. Na edição crítica de Higashi e Garvin (2021), o poema encontra-se nas pp. 406-408, discutindo-se ainda a sua articulação com a tradição oral. Sobre os poemas que, no Romanceiro velho, retratam cenas das *Mocedades de Rodrigo*, ecoando o carácter indómito do herói castelhano, ver Catalán (2000: 581-603). Ver ainda Menéndez Pidal (1953: I, 219-221).

mandar le quiero vna carta	mandar le quiero llamare
las palabras no son dichas	la carta camino vae
mensajero que la lleua	dado la auia a su padre
malas mañas aueys conde	no vos las puedo quitare
que cartas que el rey vos manda	no me las quereys mostrare
no era nada my hijo	sino que vades allae
que[d]ad vos aquí hijo	yo yre en vuestro lugare
nunca dios a tal quisiesse	ni santa maria lo mande
sino que adonde vos fueredes	que vaya yo adelante

(*Cancionero de Romances impresso en Amberes sin año: f. 155^{r-v},
sublinhados nossos*).

Bastante diferente, mas com algumas particularidades interessantes, é o seguinte romance de Lorenzo de Sepúlveda:

Romance del Cid

[...]

El rey lo tuuo por bien	lo que Ximena pedia:
escriuierale sus cartas,	que viniessse le dezia
a Palencia, donde estaua,	ques cosa que le cumplia:
Rodrigo que vio las cartas	que el rey Fernando embia,
caualgo sobre Babieca,	muchos en su compañía:
todos eran hijos dalgo	los que Rodrigo traya:
armas nuevas trayan todos	de vna color se vestian:
amigos son y parientes,	todos a el lo seguian
trezientos eran aquellos,	que con Rodrigo venian:
el rey salio a recebirlo,	que muy mucho lo queria,
dixole el rey don Rodrigo:	Agradeszcós la venida,
aquessa Ximena Gomez	por marido a vos pedia:
y la muerte del su padre	perdonada os la tenia
yo vos ruego que lo hagays,	dello gran plazer auria:
hazeruos he gran merced	muchas tierras vos daria.
Plazeme rey, mi señor,	don Rodrigo respondia,
en esto y en todo aquello	que tu voluntad seria.
El rey se lo agradecio:	desposado los auia
el obispo de Palencia, [...]	

(Sepúlveda, 1551: f. 118^{r-v}, sublinhados nossos).

A referência a uma escolta de 300 cavaleiros faz-nos recordar as *Mocedades*. Porém, a consulta da Crónica de Ocampo mostra-nos que o detalhe já ali se encontra, tal como a alusão ao ambiente festivo: «e yr luego bien e mucho apuestamēte de muchos caualleros del e de sus parietes e de sus amigos e muchas armas nuevas, e llego a Palência al rey cō treziētos parientes de armas en fiestas» (Ocampo, 1541: f. cclxxx^v). O relato, na crónica de Ocampo, é contado de forma sensivelmente idêntica às crónicas anteriores, salvo por pequenos detalhes, como os referidos. Assim, considerando tanto as crónicas anteriores, como a informação que é adicionada ou alterada por Ocampo, podemos perguntar-nos se esta tradição historiográfica e sua evolução não poderá ser resultado do conhecimento de outras fontes que contassem o episódio de forma positiva e festiva, eventualmente, sob a forma de poesia?

Mais tarde, encontramos outro romance culto, assaz elaborado, que leva bastante mais longe a tendência para a representação festiva do episódio das bodas do Cid e de Ximena²⁴:

A Ximena, y a Rodrigo	prédio el Rey palabra, y mano,
de jûtar los para en vno	en presencia de Lain Calbo.
sus enemistades viejas	con amor se conformaron,
que donde preside amor	se oluidan muchos agrauios
el Rey díó al Cid a Valduerna	a Saldaña, y Belforado,
y a san Pedro de Cardeña	en su hazienda bínclaron,
entrose a vestir de boda	Rodrigo con sus hermanos,
quitose gola, y arnes	resplandeciente y grauado,
pusose vn medio botarga	con vnos viuos morados,
calças balonas Tudescas,	de aquellos siglos dorados
eran de grana de poluo	y de vaca vnos çapatos,

²⁴ De acordo com Menéndez Pidal, este romance foi publicado pela primeira vez no *Romancero general de 1600* (onde consta no f. 94). Opõe a moda mais exuberante de finais do séc. XVI à anterior, mais simples, uma questão debatida nessa época (vid. Menéndez Pidal, 1959: 236-237). Porém, de acordo com Campa (2023: 30), que estuda as fontes do *Romancero general*, este poema já aparece impresso na *Flor cuarta y quinta* (Burgos, 1592 e 1594), bem como em *Ramillite de flores. Cuarta parte de flor de romances...* (Lisboa 1593), versão que aqui transcrevemos.

con dos heuillas por cintas	que le apretauan los lados,
camison redondo y justo	sin filetes ni recamos,
que entonces el almidon	era pan para muchachos,
vn jubon de raso negro	ancho de manga estofado,
ẽ en tres, o quatro batallas	su padre le auia sudado,
vna acuchillada cuera	se puso encima del raso,
en remẽbrança y memoria	de las muchas ẽ auia dado,
vna gorra de contray	con vna pluma de gallo,
lleuaua con vn tudesco	en felpa todo aforrado
La Tizona rabitiessa	del mundo temor y espãto,
en tiros nuevos traya	que costarõ quatro quartos,
mas galan que Gerineldos	baxo el Cid famoso al patio
dõde el Rey, obispo, y grãdes	en pie estauan aguardando,
tras esto baxo Ximena	tocada en confia de papos,
y no con estas quimeras	que agora llaman vrracos
de paño de Londres fino	era el vestido bordado,
vnas garnachas muy justas	con vn chapin colorado,
vn collar de ocho patenas,	con vn san Miguel colgado,
que apreciaron vna villa	solamente de las manos,
llegaron juntos los nouios	y al dar la mano y abraço,
el Cid mirando a la nouia	le dijo todo turbado,
mate a tu padre Ximena,	pero no a desaguisado,
matele de hombre, a hõbre	para vengar cierto agrauio
mate hombre, y hõbre doy	aqui estoy a tu mandado,
y en lugar del muerto padre	cobraste marido honrado,
a todos parecia bien	su discrecion alauaron,
y assi se hizieron las bodas	de Rodrigo el Castellano

(*Ramillete de flores*, 1593: ff. 146^v-148^v).

Os dois últimos romances transcritos são recolhidos, um pouco mais tarde, em 1605, na compilação de Juan de Escobar, *Historia del mvy valeroso cavallero el Cid Ruy Diez de Biuar*²⁵ (Escobar, 1605: ff. 13^v-14^v e ff. 15^r-16^v), impressa em Lisboa.

²⁵ Sobre esta obra, suas edições e difusão, ver a introdução de Arthur Lee-Francis Askins à edição fac-similada de Escobar (1605) [2017]. Ver também Higashi, que sugere a possibilidade de uma edição anterior à de Lisboa, 1605, que circularia em Espanha, cerca de 1602 (Higashi, 2017: 50).

Da dedicatória deste livro destacamos a seguinte frase a respeito da história do Cid: «tã sabida de todos, que no ay quien no sepa los hechos marauillosos del Cid, y en Romances a lo antiguo, y algunos tan antiguos, que ya casi no auia memoria dellos» (Escobar, 1605: dedicatória). Poderá tratar-se de uma alusão ao *Ramillete*, também impresso em Lisboa, mas igualmente remeter para um conhecimento geral.

Também neste caso estamos perante romances eruditos, alheios a qualquer tradição épica. Independentemente deste facto, sobretudo o último texto caracteriza-se por apresentar uma cena galante, e compraz-se visivelmente na descrição detalhada da indumentária dos noivos. Tendo em conta as atitudes das personagens que compõem a imagem existente no ms. da ACL, há que recolocar a questão já apresentada no ponto anterior: de onde o iluminador da crónica portuguesa poderá ter tomado a inspiração para o seu desenho? A possibilidade de os autores dos romances terem conhecido este manuscrito é uma probabilidade cronologicamente possível, mas efetivamente muito residual. Tendo em conta a cronologia dos seus possuidores (vd. nota 6), apesar de se tratar de um documento anterior aos romances conhecidos, ao que tudo indica, nunca terá saído de Portugal e a sua circulação terá sido bastante restrita. Assim, ou tratar-se-á de um caso de poligénese da mesma ideia em locais e épocas distintas, ou fará sentido conjecturar a existência de um texto (romance? poema lírico?) anterior aos atualmente conhecidos que já apresentasse este matrimónio em moldes menos violentos e mais cortes²⁶. A *mouvance*²⁷ que caracteriza o universo literário medieval, mormente o que vive na oralidade, implica o primado da mobilidade, da ductilidade textual, que resulta na permanente articulação entre evolução e criatividade. Na verdade, a imagem que se encontra no f. 188^r do ms. 1 Azul apresenta uma cena de relacionamento cortês que também não é descrita na crónica, onde o casamento é relatado de forma seca e factual... Aliás, na sequência da evolução temática que acabamos de apresentar, um olhar sobre a composição que orna o rodapé do fólio

²⁶ Beltran (2016c), ao defender a importância dos músicos e poetas de corte, dos «pliegos» e dos interesses e gostos do público cortês na transmissão e conservação dos romances coloca também, necessariamente, a questão de o tom inicial de alguns poemas poder ter sido muito diferente do que atualmente conhecemos.

²⁷ Sobre o conceito de *mouvance*, ver Zumthor (1972: 65-75). Mais especificamente sobre a questão das variantes no Romanceiro, ver os artigos reunidos em Martos (2014: secção «Romancero»).

traz-nos à mente precisamente a questão da violência que opõe um guerreiro vestido e armado ao que parece ser um homem selvagem... eventualmente, uma alusão às duas vertentes de Rodrigo?



FIGURA 5. F. 188r do ms. 1 Azul da ACL

Reflexões finais

O ms. 1 Azul da *Crónica de 1344*, atualmente na Academia das Ciências de Lisboa, foi produzido num momento que atualmente está marcado pela escassez extrema de testemunhos, seja da épica, seja do romanceiro. No entanto, verificamos que integra um conjunto de imagens, relacionadas com a história do Cid, que ultrapassam, em grau variável, a informação veiculada pela crónica, mas que encontram alguma correspondência, quer no texto épico tardio (na designação de Funes, 2004: xv-xxi) das *Mocedades de Rodrigo*, quer no Romanceiro. O poema das *Mocedades de Rodrigo* é cronologicamente anterior à elaboração do ms. 1 Azul, tendo sido integrado na *Crónica de Castela* que, por sua vez, via *Tradução galega*, foi fonte da crónica portuguesa. Porém, a imagem que representa o desfecho do combate entre o Cid e Martin Gómez integra informações que surgem nas *Mocedades*, mas não tinham sido recolhidas pelas crónicas, o que indicia que este texto, ou outro(s) semelhante(s) continuava(m) a ser conhecido(s). No que se refere ao Romanceiro, as composições que hoje conhecemos são bastante mais recentes do que o exemplar da crónica aqui em estudo, porém, podemos conjecturar a existência de antecedentes, em épocas próximas à da elaboração deste códice. Não podemos saber, no entanto, de que tipo de textos se trataria ao certo. A ausência documental de transcrições de poemas (épicos? líricos? romances?) coetâneos da elaboração do ms. 1 Azul dificulta, de facto, a identificação do tipo de texto que poderá ter sido a fonte de inspiração do iluminador. Estaríamos ainda numa fase de coexistência da épica com o romanceiro? Seria este o momento do estertor da primeira forma textual e da afirmação da segunda? Tratar-se-ia de poemas de carácter mais lírico ou cortês? Se considerarmos que o romanceiro resulta da evolução do género épico, mediante contaminação lírica, tal como referido por Pinto Correia (1984: 20), podemos inclinar-nos para a possibilidade de o iluminador ter conhecido já romances. Caso estes tenham efetivamente existido, poderão também ter sido fonte de inspiração para os romances eruditos posteriores que chegaram até nós. Não obstante, o que as ilustrações da crónica portuguesa nos sugerem é que o iluminador do ms. 1 Azul terá conhecido relatos, muito provavelmente, de circulação oral, que se refeririam seja ao desregramento sexual da infanta Urraca de Zamora, seja ao duelo pela posse de Calahorra, seja ao episódio do casamento do Cid em ambiente cortês e não violento. Neste sentido, este testemunho vem sublinhar não só a proximidade e articulação entre romances e crónicas, mas também a presença e a importância destas narrativas poéticas em ambiente de corte, tal

como defendido por Beltran (2016a; 2016b: 31-35; 2016c). Por todos estes motivos, o manuscrito da *Crónica de 1344* aqui em estudo, ao veicular, graças às suas imagens, um conjunto de informações externas ao texto cronístico que transmite, torna-se num testemunho efetivo da continuidade ininterrupta de uma dinâmica tradicional, num momento de relativo vazio documental. Assim, as iluminuras deste manuscrito merecem ser valorizadas adequadamente pois, muito para além de simples ornamentação, reportam informações que, não só sugerem o estabelecimento de ligações extratextuais, mas também nos permitem vislumbrar um pouco da riqueza cultural da sua época de produção.

A dimensão do diálogo interartes e da intertextualidade é outra vertente que consideramos ser igualmente de valorizar. Com efeito, ao estabelecerem pontes entre o texto da crónica e outras composições, presume-se que orais, que viviam no ambiente cultural e tradicional da época, as iluminuras do ms. 1 Azul tornam-se agilíssimos elementos potenciadores de associações e de relacionamentos de ideias. Estas imagens estabelecem fortes laços simultaneamente intratextuais, intertextuais e interartes na medida em que, para além do cruzamento entre texto e imagem, são estabelecidas ligações, quer com o próprio relato da crónica, quer com outras composições diferentes. Por conseguinte, na sequência dos laços que as iluminuras do ms. 1 Azul estabelecem com a literatura e cultura da época em que se encontra imersa, cabe questionar-nos sobre a pertinência da consideração destas imagens como forma de citação ou alusão, um pouco à semelhança das evidências outrora identificadas e recolhidas por Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1980), trabalho atualmente desenvolvido e aprofundado pelo projeto RELIT-Rom (Araújo *et al*., s/d). No fundo, tal como muitas das citações e alusões escritas que têm vindo a ser identificadas, as imagens deste códice aludem a referentes atualmente não documentados, mas cuja existência podemos presumir graças também a estas evidências remissivas.

Bibliografia

- AMADO, Teresa (1999-2000), «As Imagens e o Texto Manuscrito Iluminado da *Crónica Geral de Espanha de 1344*», *Ariane. Revue d'études littéraires françaises*, n.º 16, 35-49.
- AMADO, Teresa (1999), «O projecto histórico de um infante», em Isabel Hub Faria (org.), *Lindley Cintra. Homenagem ao Homem, ao Mestre e ao Cidadão*, Lisboa, Cosmos - FLUL, 303-309.

- ARAÚJO, Teresa et alii (s/d), *RELIT-Rom. Revisões literárias: a aplicação criativa de romances antigos (sécs. XV-XVIII)*, base de dados disponível em <<https://relitrom.pt>>, consultado em agosto de 2023.
- BELTRAN, Vicenç (2016a), «Génesis del Romance y difusión del Romancero: ideología, política y propaganda», em Constance Carta, Sarah Finci, Dora Mancheva (eds.), *Antes se agotan la mano y la pluma que su historia | Magis deficit manus et calamus quam eius hystoria. Homenaje a Carlos Alvar*, vol. I, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 463-479.
- BELTRAN, Vicenç (2016b), «La primera parte de la *Silva de Romances*», em *Primera parte de la Silva de varios Romances*, México, Frente de Afirmación Hispanista, 9-137.
- BELTRAN, Vicenç (2016c), *El romancero: de la oralidad al canon*, Kassel, Reichenberger.
- CAMPA, Mariano de la (2023), «El romancero nuevo a fines del siglo XVI: catalogación, transmisión, edición», *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, n.º 12, 1-46. DOI: <https://doi.org/10.14198/rcim.2023.12.01>, consultado em maio de 2024.
- CANCIONERO DE ROMANCES IMPRESSO EN AMBERES SIN AÑO (1914), R. Menéndez Pidal (intr.), Madrid, Junta para Ampliación de Estudios - Centro de Estudios Históricos (ed. fac-similada).
- CARRUTHERS, Mary (1992), *The book of Memory: a Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, University Press.
- CARRUTHERS, Mary (1998), *The Craft of Thought: Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200*, Cambridge, University Press.
- CARRUTHERS, Mary (2002), *The Medieval Craft of Memory: An Antology of Texts and Picture*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- CATALÁN, Diego (2000), *La épica española. Nueva documentación y nueva evaluación*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal.
- CINTRA, Luís Filipe Lindley (1951), *Crónica Geral de Espanha de 1344*, Lisboa, INCM (volume I – Introdução).
- CRÓNICA DE 1344 = CRÓNICA GERAL DE ESPANHA DE 1344 (1961), Luís Filipe Lindley Cintra (ed.), vol. III, Lisboa, INCM.
- CRÓNICA DE 1344 (1.ª REDAÇÃO) = CRÓNICA DE 1344, edición crítica y estudio (2015), Ingrid Vindel (ed.), tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona.
- CRÓNICA DE CASTILLA (2010), Patrícia Rochwert-Zuili (ed.), e-Spania Books, disponível em <<https://books.openedition.org/esb/256>>, consultado em agosto de 2023.
- DI STEFANO, Giuseppe (2010), «Introducción», *Romancero*, Madrid, Castalia, 7-75.

- DIAS, Isabel Barros (2023), «Imagens e Imaginário no ms. da Academia das Ciências de Lisboa da *Crónica de 1344*», em Carmen F. Blanco Valdés e Elisa Borsari (eds), *Pervivencia y Literatura: documentos periféricos al texto literário*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 243-257.
- ESCOBAR, Juan de (1605), *Historia del muy noble, y valeroso cavallero, el Cid Ruy Diez de Bivar... recopilados por Iuan de Escobar*, Lisboa, por Antonio Alvarez (ed. fac-similada com preâmbulo de José J. Labrador Herraiz, prólogo e introd. de Arthur Lee-Francis Askins, México, Frente de Afirmación Hispanista, 2017).
- FERRÉ, Pere (2000), «Estudo introdutório», *Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 13-120.
- FONTES, Manuel da Costa (2005-2006), «Afuera, afuera, Rodrigo: uma reinterpretação», *ELO*, n.ºs 11-12, 97-112.
- FUNES, Leonardo (2004), «Estudio», *Mocedades de Rodrigo. Estudio y edición de los tres estados del texto*, Woodbridge, Tamesis, ix-lxxii.
- HIGASHI, Alejandro (2017), «Introducción», *Romancero, e historia del muy valeroso cavallero, el Cid Rui Díaz de Bivar, en lenguaje antiguo, recopilado por Juan de Escobar*, México, Frente de Afirmación Hispanista.
- HIGASHI, Alejandro e Mario GARVIN (ed.), Josep Lluís MARTOS (coord.) (2021), *El cancionero de Romances de Martín Nucio*, Alacant, Universitat d'Alacant.
- ISIDORO DE SEVILLA (1982), *Etimologías*, José Oroz Reta, Manuel-A. Marcos Casquero e Manuel C. Díaz y Díaz (eds.), tomo II, Madrid, BAC.
- LA TRADUCCION GALLEGA DE LA CRONICA GENERAL Y DE LA CRONICA DE CASTILLA (1975), Ramón Lorenzo (ed.), Orense, Instituto de Estudios Orensanos «Padre Feijoo».
- LÉVI-PROVENÇAL, E. e Ramón MENÉNDEZ PIDAL (1948), «Alfonso VI y su hermana, la infanta Urraca», *Al-Andalus*, vol. 13, n.º 1, 157-166.
- LIVRO DAS AVES (1999), Maria Isabel Rebelo Gonçalves (ed.), Lisboa, Colibri.
- LOPES, Fernão (2017), *Crónica de Dom João I. Primeira Parte*, Teresa Amado com a colab. de Ariadne Nunes, Carlota Pimenta e Mário Costa (eds.), Lisboa, INCM.
- MARTOS, Josep Lluís (ed.) (2014), *La poesía en la imprenta antigua*, Alicante, Universitat d'Alacant.
- MARTOS, Josep Lluís (2017), «La fecha del *Cancionero de Romances sin año*», *Edad de Oro*, vol. 36, 137-157. DOI: <https://doi.org/10.15366/edadoro2017.36.009>.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1953), *Romancero Hispánico*, 2 vols., Madrid, Espasa-Calpe.

- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1959), *Flor nueva de romances viejos*, Madrid, Espasa-Calpe.
- MOCEDADES DE RODRIGO. ESTUDIO Y EDICIÓN DE LOS TRES ESTADOS DEL TEXTO (2004), Leonardo Funes (ed.) Felipe Tenenbaum (colab.), Woodbridge, Tamesis.
- NASCIMENTO, Aires A. (2001), «Texto e imagem: autonomia e interdependência em processo de leitura», em António Branco (coord.), *Figura. Actas do II Colóquio da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, Faro, DLCM-FCHS-UAlg, 9-86.
- NASCIMENTO, Aires A. (2012), «As livrarias dos Príncipes de Avis», em *Ler contra o tempo*, I, Lisboa, Centro de Estudos Clássicos, 249-267 [reed. de *Biblos*, vol. 69, 1993, 265-287].
- NASCIMENTO, Aires A. (2019), «Crónica (Geral) de Espanha de 1344: o códice medieval da Academia das Ciências de Lisboa, em encadernação recuperada e em revisitação de leituras» – conferência apresentada na Academia das Ciências de Lisboa a 28/02/2019 (texto oferecido pelo autor).
- OCAMPO, Florián de (1541), *Las cuatro partes enteras de la crónica de España que mandó componer el serenissimo rey don Alonso llamado el Sabio... por el maestro Florian Docâpo...*, Zamora, Agustín de Paz e Juan Ricardo.
- PANDIELLO, María (2016), «Las imágenes de la *Crónica Geral de Espanha de 1344* (Ms. 1 Azul de la Academia das Ciências). Filiaciones artísticas y pautas iconográficas», *e-Spania*, n.º 25. DOI: <https://doi.org/10.4000/e-spania.25893>.
- PEIXEIRO, Horácio Augusto (2009), «Imagem e Tempo. Representações do Poder na *Crónica Geral de Espanha*», *Revista de História da Arte*, n.º 7, 153-177.
- PHBP - PAN-HISPANIC BALLAD PROJECT, disponível em <<https://depts.washington.edu/his-prom/>>, consultado em agosto de 2023.
- PINTO-CORREIA, João David, (1984), «Apresentação crítica», *Romanceiro Tradicional Português*, Lisboa, Comunicação, 13-94.
- RAMILLETE DE FLORES (1593) = RAMILLETE DE FLORES: QUARTA, quinta y sexta parte de Flor de romances nuevos nunca hasta agora impressos llamado Ramillete de flores de muchos graues y diuersos autores / recopilado no cõ poco trauajo por Pedro Flores... em Lisboa, por Antonio Aluarez, disponível em <<https://purl.pt/23062>>, consultado em maio de 2014.
- RATCLIFFE, Marjorie (1995), «Urraca: de heroína épica a heroína romântica», em Juan Paredes (ed.), *Medioevo y Literatura – Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, tomo IV, Granada, Universidad de Granada, 113-122, disponível em <<https://www.ahlm.es/IndicesActas/ActasPdf/Actas5.4/11.pdf>>.
- REILLY, Bernard F. (1988), *The kingdom of León-Castilla under King Alfonso VI: 1065-1109*, Princeton, Princeton University Press.

- RODRÍGUEZ PORTO, Rosa M. (2016), «La *Crónica Geral de Espanha de 1344* (ms. 1 A de la Academia das Ciências) y la tradición alfonsí», *e-Spania*, n.º 25. DOI: <https://doi.org/10.4000/e-spania.25911>.
- ROMANCERO DEL CID, (1884), prólogo de Manuel Milá y Fontanals, Barcelona, Biblioteca de Artes y Letras.
- ROMANCERO GENERAL, *en que se contienen todos los Romances que andan impressos en las nueve partes de Romanceros* (1600), Madrid, por Luis Sanchez, a costa de Miguel Martinez (fac-símile de 1904).
- SEPÚLVEDA, Lorenzo de (1551), *Romances nueuamente sacados de historias antiguas dela crónica de España compuestos por Lorenço de Sepulueda*, Anuers, em casa de Iuan Steelsio.
- TIBÚRCIO, Catarina Martins (2015), «A memória no programa decorativo da *Crónica Geral de Espanha de 1344* de Lisboa», *Roda da Fortuna. Revista Eletrônica sobre Antiguidade e Medievo*, vol. 4, n.º 2, 154-182.
- TIBÚRCIO, Catarina Martins (2016), «O manuscrito da *Crónica Geral de Espanha de 1344* da Academia das Ciências de Lisboa. Problematização em torno das questões da origem e da execução», em Joana Ramôa Melo e Luís Urbano Afonso (eds.), *O fascínio do Gótico. Um tributo a José Custódio Vieira da Silva*, Lisboa, Artis – IHA-FLUL, 87-104.
- TIBÚRCIO, Catarina Martins (2018), «A moda no M.S.A. 1 da *Crónica Geral de Espanha de 1344*. Contributo para a datação da iluminura», em José María Salvador González e Matheus Corassa da Silva (org.), *Mirabilia Ars*, n.º 27, 43-67.
- VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de (1980), *Romances Velhos em Portugal*, Porto, Lello & irmão.
- ZUMTHOR, Paul (1972), *Éssai de poétique médiévale*, Paris, Seuil.

Orden y desorden en la Historia: el cerco de Zamora en los *Romances* de Lorenzo de Sepúlveda

Paola Laskaris

Università degli Studi di Bari Aldo Moro

En 1592, desde las páginas de su *Arte Poética Española*, Juan Díaz de Rengifo se preguntaba: «¿Quién no ha experimentado en sí los afectos que se despiertan en el corazón cuando oye cantar alguno de los romances viejos que andan de los zamoranos o de otros casos lastimosos?» (Menéndez Pidal, 1953: II, 85-86). Partiendo de tal erótesis quiero centrarme aquí en las modalidades de recepción y circulación impresa, durante la España del Siglo de Oro, de los romances épico-históricos relativos al rey Sancho II y el Cerco de Zamora. Nuestro objetivo se cierne en analizar su forma de asentarse y ordenarse dentro de las páginas de algunos de los más exitosos repertorios romanceriles publicados en el siglo XVI y a comienzos del XVII, época en la que recopiladores e impresores concibieron el romancero como un género especialmente idóneo (y altamente rentable) de difusión de la epopeya castellana, juntando sabiamente lo útil con lo dulce.

Los romances, particularmente los de materia histórica, lograron cautivar el gusto de un público social y culturalmente heterogéneo, sin desdeñar tampoco aquellas categorías del proletariado urbano que, en cambio, según Chevalier (1976: 14), quedaban irremediabilmente «al margen de la civilización de la escritura» y no constituían «un público para los libreros», por ser su acceso a la cultura

«fundamentalmente oral, a base de refranes, de cuentos tradicionales, de romances y canciones». Higashi sugiere que:

si el romancero fue significativo para el público de las cortes, el de las calles a través del pliego suelto y el de los consumidores de libros luego del quinquenio 1546-1551, fue por su notable flexibilidad para darle a cada quien lo que buscaba: una verdad histórica para Argote de Molina o una trama edificante para el caballero cesáreo. La versatilidad del género no fue sino un reflejo de los variados intereses del público al que sagaces impresores como Nucio, Steelsio, Esteban de Nájera o Timoneda lo hicieron llegar (Higashi, 2021: último párrafo de la versión en línea).

Como subraya Beltran, el género romanceril desempeñó un papel importante en la difusión de la crónica nacional gracias a su espíritu didáctico y notable potencial propagandístico¹. Un ejemplo de este fenómeno es, sin duda, el que nos brinda el repertorio de romances redactado y recopilado por el sevillano Lorenzo de Sepúlveda a mediados del siglo XVI, quien dio un paso importante en el «provechoso» y afortunado camino de la divulgación de la historia patria, según él mismo declara en obertura de sus *Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la crónica de España*².

En sus palabras preliminares, Sepúlveda manifestaba al anónimo dedicatario la motivación de tamaño esfuerzo poético, en tanto que versificador de los pasajes más sabrosos de la *Crónica* de Alfonso X: brindar al curioso lector un compendio de historias antiguas y nacionales tan útil como asequible (por su contenido y su precio) para que pudiese conocer y hasta cantar aquellas hazañas. Pronto

¹ Véase Beltran (2016a: 117-124 y 2021: 190).

² Véanse las recientes ediciones facsímiles de las dos estampas antuerpienses de dicho cancionero de romances (Steelsio, 1551 y Nucio, sin año), al cuidado respectivamente de Higashi (2018) y Garvin (2018b), además del estudio canónico de Rodríguez-Moñino (Sepúlveda, 1967). Otro ejemplo, más tardío, de repertorio romanceril orientado a la educación política, a «animar a las huestes españolas que en el siglo XVII se desplazaban a diversos frentes de combate en Europa [...] y a exhortarles al combate a través de la ejemplaridad de las acciones narradas» (Araújo, 2019: 107) es la *Floresta de varios romances* recopilada por Damián López de Tortajada (Valencia, 1642). Tal referencia resulta de veras relevante en lo que aquí nos concierne, si consideramos que en este florilegio –de declarado fin propagandístico– los textos no vienen ordenados según un criterio rigurosamente cronológico, a pesar de los títulos corridos que aparentan cierta unidad temática.

se harían eco, dentro de esta misma línea del romancero artificioso o erudito, Alonso de Fuentes, Gonzalo Argote de Molina, Juan de la Cueva y el cronista Antonio de Herrera³.

Con estas premisas nació una de las empresas editoriales de mayor alcance durante el siglo XVI, si se considera que en el breve espacio de tres décadas disfrutó al menos de una docena de ediciones entre España y Flandes⁴. En dicho *cancionero* se incluyen, por supuesto, algunos romances relativos al célebre episodio del Cerco de Zamora, que, según veremos, no conforman un núcleo autónomo y definido.

Cuando hace dos décadas me ocupé de reunir y editar los diversos testimonios de este ciclo épico-histórico de la tradición manuscrita e impresa del Siglo de Oro (Laskaris, 2006), me pareció natural y casi obvio ordenar los textos –dada la gran variedad de fuentes y versiones– según un criterio que respetase el orden de los acontecimientos, tal como sucedieron y se relatan en las crónicas: desde la muerte de Fernando I el Magno en 1065, y su discutido testamento, hasta la vergonzante jura de Santa Gadea que el Cid impuso al rey Alfonso VI en 1072.

Como ya pude detectar en su momento, esta línea diégetica no se correspondía con la que siguieron los impresores del renacimiento en sus repertorios, la mayoría de los cuales adoptaron una actitud menos histórico-filológica de la que animó aquella empresa de catalogación⁵.

³ Con referencia a la cercanía entre el proyecto de Sepúlveda y el de Fuentes y a su motivación, Beltran declara: «Si Sepúlveda quiere formar al “pueblo” (un pueblo, sin embargo, que puede acceder a la adquisición y lectura de su romancero), Fuentes se presenta como el educador de la aristocracia cortesana y militar» (Fuentes, 2020: 48).

⁴ Sobre la fortuna de la obra véanse el clásico estudio de Rodríguez-Moñino (Sepúlveda, 1967) y las siguientes contribuciones de Laskaris (2019a y 2019b).

⁵ El ilustrado José Manuel Quintana, en el prólogo a los tomos XVI y XVII de la *Colección de poetas castellanos* (otra empresa filológica) publicada por Ramón Fernández entre 1786-1789, aludía de esta forma al ordenamiento caótico e irracional de los romanceros del Siglo de Oro: «Las antiguas colecciones están executadas con infinito desorden y negligencia. Íbanse colocando los romances conforme se recogían, y así están esparcidos acá y allá sin conexión alguna entre los que deberían tenerla [...]». Véase en Campa (2010: 149).

Lo que me propongo hacer aquí es reflexionar sobre la naturaleza de la asistematicidad o desorganización que lucen dichas antologías: si es fruto de un mero descuido del recopilador y/o editor, en parte condicionado por la pluralidad y la variedad de unas fuentes (pliegos, versiones orales, etc.) que dificultaban la construcción de un repertorio unitario (como es el caso del *Cancionero de romances* editado por Nucio a finales de los cuarenta)⁶; o si, por el contrario, su propia estructura es la consecuencia natural de la fruición de los romances como entidades autónomas, desvinculadas de cualquier jerarquización y dirigidas a un público que, al conocer ya la gran mayoría de los episodios cantados en forma y tono de romance, no precisaba leerlos en su diacronía para entender sus dinámicas⁷. Procuraremos, pues, averiguar si la distribución de los romances relativos al Cerco de Zamora en los diferentes cancioneros y romanceros impresos por aquellas calendas responde a un criterio de orden casual o más bien a un consciente y premeditado desorden.

Conviene partir de una afirmación que el propio Lorenzo de Sepúlveda hace en su ya citado prólogo, donde, además de enunciar la forma y las razones de su obra, defiende su valor didáctico y su función de «espejo delante de los ojos, en que se vean los altos y heroycos hechos de los antepassados, para dar recreación a nuestro entendimiento como para imitarlos en los auisos y dulces exemplos y excelentes dichos que de su lectura resultan»⁸. Todo un manifiesto basado en la reconstrucción romancística de aquellos lances más 'sabrosos' de la crónica alfonsí que el público ya conocía y apreciaba, ofrecidos en unas nuevas versiones «en metro Castellano y en tono de Romances viejos, que es lo que agora se vsa»; más verídicas, por tanto, «en lugar de otros muchos que yo he visto impressos harto mentirosos y de muy poco fructo»⁹.

⁶ Sobre las fuentes y la organización del *Cancionero de romances sin año* véanse Garvin (2016a y b) e Higashi y Garvin (2021).

⁷ Tanto en los cancioneros manuscritos como en los impresos los romances acaban constituyendo «unidades discretas (incluso desde la perspectiva de la diégesis) y no necesariamente como prolongación de una agrupación textual mayor» sino más bien con un criterio de «independencia temática entre ellos y sin ningún orden preestablecido» según aclara Higashi (2016: 104-105) que define su rasgo distintivo en la propia «falta de planificación».

⁸ El prólogo puede leerse en Sepúlveda (1967: 43), Higashi (2018: 181-184) y Garvin (2018b: [212-214]).

⁹ Este mismo afán ecdótico es el que animaría en el siglo XVIII y XIX las magnas colecciones de romances viejos y nuevos, como la de Fernández y Durán (Campa, 2010).

Por lo que se refiere a los centrados en lo que sucedió entre los belicosos herederos de Fernando I, recogidos en las diversas ediciones del volumen del hispalense, la suma asciende a un total de dieciséis poemas¹⁰:

Orden alfabético	Orden histórico
Afuera, afuera Rodrigo (n.º 22a)	En Çamora estaua el rey (n.º 1)
De Çamora sale el Dolfos (n.º 29)	De la cobdicia que es mala (n.º 3)
De la cobdicia que es mala (n.º 3)	Doliente estaba doliente (n.º 4a)
Después que Bellido Dolfos (n.º 40a)	Morir vos quereys mi padre (n.º 5)
Doliente estaba doliente (n.º 4a)	El rey don Sancho reynava (n.º 10)
Don Sancho reyna en Castilla (n.º 14)	En el castillo de Luna (n.º 13)
El rey don Sancho reynava (n.º 10)	Don Sancho reyna en Castilla (n.º 14)
En Çamora estaua el rey (n.º 1)	Llegado es el rey don Sancho (n.º 18)
En el castillo de Luna (n.º 13)	Afuera, afuera Rodrigo (n.º 22a)
En el real de Çamora (n.º 34)	De Çamora sale el Dolfos (n.º 29)
En Toledo estaua Alfonso / hijo del rey don Fernando (n.º 80)	En el real de Çamora (n.º 34)
En Toledo estaua Alfonso / que no cuidaba reinar (n.º 82)	Después que Bellido Dolfos (n.º 40a)
Llegado es el rey don Sancho (n.º 18)	Por aquel postigo viejo (n.º 60a)
Morir vos quereys mi padre (n.º 5)	En Toledo estaua Alfonso / hijo del rey don Fernando (n.º 80)
Muerto es el rey don Sancho (n.º 83)	En Toledo estaua Alfonso / que no cuidaba reinar (n.º 82)
Por aquel postigo viejo (n.º 60a)	Muerto es el rey don Sancho (n.º 83)

Si nos concentramos en su distribución a lo largo de las doce ediciones del repertorio (según las cuatro ramas editoriales en las que se articula), observando la posición material de cada romance, podremos ‘medir’ más fácilmente la distancia entre un poema y otro y valorar su posición en el interior de cada repertorio¹¹:

¹⁰ Entre paréntesis se indica el número de referencia de cada romance tal y como aparece signado en Laskaris (2006). Los índices del contenido de cada edición pueden verse en Sepúlveda (1967: 44-51).

¹¹ En el siguiente listado el número tras el título indica la posición del romance en la edición, seguido por la foliación.

Amberes, Steelsio, 1551 Amberes, Bellerio, 1580 Medina, Fr. del Canto, 1562 Medina, Fr. del Canto, 1576 Total: 9 romances	De la cobdicia que es mala, n.º 25, ff. 43-47 ^v (3) Don Sancho reyna en Castilla, n.º 36, ff. 62-63 ^v (14) El rey don Sancho reynava, n.º 50, ff. 82 ^v -84 (10) En el real de Çamora, n.º 57, ff. 95-96 (34) Llegado es el rey don Sancho, n.º 69, ff. 110 ^v -113 ^v (18) En el castillo de Luna, n.º 77, f. 122 ^{r-v} (13) Muerto es el rey don Sancho, n.º 81, ff. 127-128 ^v (83) En Çamora estaua el rey, n.º 85, ff. 130 ^v -131 ^v (1) En Toledo estaua Alfonso / hijo del rey [...], n.º 87, ff. 133-134 (80)
Amberes, Nucio, sin año Amberes, Nucio, 1566 Total: 8 romances	El rey don Sancho reynava, n.º 28, ff. 51 ^v -53 (10) En el real de Çamora, n.º 29, ff. 53-54 ^v (34) Llegado es el rey don Sancho, n.º 33, ff. 58-61 (18) Muerto es el rey don Sancho, n.º 42, ff. 72-73 ^v (83) En Çamora estaua el rey, n.º 44, f. 74 ^{r-v} (1) Don Sancho reyna en Castilla, n.º 67, ff. 110-111 (14) De la cobdicia que es mala, n.º 74, ff. 121 ^v -126 (3) En el castillo de Luna, n.º 103, ff. 167 ^v -168 ^v (13)
Alcalá, Cormellas, 1563 ¹² Granada, Rabut, 1563 Medina, Fr. del Canto, 1570 Alcalá, Martínez, 1571 Valladolid, Fernández, 1577 Total: 9 romances	En Toledo estaua Alfonso / que no [...], n.º 17, f. 26 ^v [31; 27] ¹³ (82) De Çamora sale el Dolfos, n.º 18, f. 28 [32; 29] (29) Después que Bellido Dolfos, n.º 19, f. 30 [33; 31] (40a) Afuera, afuera Rodrigo, n.º 23, f. 42 [46; 43] (22a) Doliente estaba doliente, n.º 24, f. 42 [46; 44] (4a) Morir vos quereys mi padre, n.º 25, f. 43 [47; 44] (5) Por aquel postigo viejo, n.º 26, f. 43 [47; 45] (60a) El rey don Sancho reynava, n.º 91, f. 150 ^v [152; 151] (10) En el castillo de Luna, n.º 109, f. 177 ^v [179; 178] (13)

¹² En su edición, Francisco de Cormellas y Pero Gutiérrez optan por reunir en grupos los romances sobre el cerco de Zamora (Sepúlveda, 1967: 63-70). El mismo orden se reproduce en las sucesivas. En esta rama editorial es donde se incorporan al núcleo de romances de Sepúlveda 25 de los 39 publicados por Alonso de Fuentes en sus *Cuarenta cantos*, que vieron la luz en Sevilla en 1550, en la imprenta de Doménico de Robertis (Fuentes, 2020). Esta inclusión solo se explicita a las claras en las portadas de las estampas de Granada 1563, Medina 1570, Alcalá 1571 y Valladolid 1577 (véanse Sepúlveda, 1967: 22-25; Fuentes, 2020: 42-43).

¹³ En este caso, por lo que se refiere a la foliación, el primer número remite a la edición de Alcalá de 1563, seguido entre paréntesis por su colocación (no coincidente) en las tiradas de Medina (1570) y Valladolid (1577).

Sevilla, Díaz, 1584 ¹⁴	El rey don Sancho reynava, n.º 32, f. 53 (10)
Total: 12 romances	En el real de Çamora, n.º 33, f. 54 (34)
	Llegado es el rey don Sancho, n.º 37, f. 60 (18)
	Muerto es el rey don Sancho, n.º 46, f. 73 (83)
	En Çamora estaua el rey, n.º 50, f. 77 (1)
	En Toledo estaua Alfonso / que no [...], n.º 104, f. 176 (82)
	De Çamora sale el Dolfos, n.º 105, f. 177 (29)
	Después que Bellido Dolfos, n.º 106, f. 179 (40a)
	Afuera, afuera Rodrigo, n.º 110, f. 191 (22a)
	Doliente estaba doliente, n.º 111, f. 192 (4a)
	Moriros quereys mi padre, n.º 112, f. 192 (5)
	Por aquel postigo viejo, n.º 113, f. 193 (60a)

Lo que salta a la vista es que el proyecto editorial (en sus diferentes entregas) revela una indudable despreocupación a la hora de ordenar de manera secuencial los textos relativos a la materia zamorana. Tal disseminación podría sorprender en un repertorio como este, que, como he apuntado, se proponía expresamente al lector como compendio romanceado de la *Crónica de España* (1541) de Florián de Ocampo y una invitación a rememorar más fácilmente la gestas de sus antepasados; incongruencia ya revelada por Rodríguez-Moñino: «todo el cuerpo del libro presenta una notable confusión y mescolanza, en la cual no se respeta orden temático ni cronológico alguno» (Sepúlveda, 1967: 12) (a excepción de la serie inicial dedicada a los Infantes de Lara)¹⁵. Dicha exégesis se apoya, sin embargo, según aclara Higashi, en un prejuicio de fondo:

Recurrir a una crónica como hipotexto del nuevo romancero erudito parecería dotar de unidad y estructura narrativa al conjunto. En la práctica, por el contrario, la crítica lo ha percibido como un conglomerado de obras faltas de espontaneidad, organizadas de forma confusa y caprichosa. [...] la observación, poco afortunada, se sustenta en un prejuicio de Rodríguez-Moñino, según el cual asume que los romances deberían haber guardado el orden de su fuente cronística, la crónica de Florián Docampo (Higashi, 2015b: 629-630).

¹⁴ En esta última edición se aprecia un cierto intento de agrupar algunos de los textos, aunque finalmente la proximidad tipográfica no se corresponde con una efectiva cronología.

¹⁵ En opinión de Higashi (2018: 114) «Sepúlveda diseñó y compuso una experiencia romanceril diferente, más amplia, compleja y ambiciosa, a través de un ciclo compositivo de 12 romances cuando los romances seriados no eran todavía frecuentes».

Según el estudioso, habría una justificación programática en este aparente desfase textual, ya que, a la hora de romancear la crónica Sepúlveda «seleccionó de la crónica aquellas historias que no habían sido habituales ni en los pliegos sueltos ni en la compilación de Nucio [el *Cancionero de romances sin año*]» con el objetivo de organizar el asunto:

en torno a dos paradigmas temáticos: la reconquista y los altercados entre nobles. [...] En la práctica, estos dos ejes temáticos toman formas distintas según progresa la lectura, con alguna licencia. [...] Gracias a esta organización, los romances pueden sumarse sin importar el orden, y los distintos impresores pudieron proponer una ruta de lectura propia (Higashi, 2018: 143-144, 159).

Sobre esta «ruta de lectura propia» aspiramos a discurrir aquí, en cuanto expresión, más que de descuido o dejadez, de un criterio diferencial y distintivo ligado a un panorama donde se solapaban las propuestas y el carácter de novedad y diversidad que cada edición lograba asumir respecto al *maremagnum* de productos análogos ya en circulación permitía garantizarse la atención de aquel público de lectores y compradores, cuyos gustos regían el mercado del libro¹⁶.

Como acabamos de ver, los romances de tema zamorano, aun cuando aparezcan insertos dentro de un marco común (como puede ser el que agrupa los poemas de materia cidiana o de historia nacional) están muy lejos de formar un núcleo compacto, hallándose más bien esparcidos o «derramados por el libro», como declara (intencionadamente) Martín Nucio en el prólogo a su edición:

Agora ha venido a mis manos vn libro nueuamente impresso en Seuilla, el qual me parecio imprimir por seguir el intento con que esto comence y trabaje que en el se pusiessen algunos romances no como estauan sino como deuen, porque auiendo enel muchos que tratan de vna mesma persona no me parecio justo

¹⁶ No hay que infravalorar el aspecto comercial y la competitividad de los editores hispano-flamencos a la hora de abordar el estudio de un impreso del siglo XVI y XVII –máxime si se trata de una antología de textos–, ya que son las leyes del mercado, más que cualquiera de otra índole (didáctica, filológica, etc.) las que condicionaron no solo su circulación sino su propia esencia formal y tipográfica. Como aclara Di Stefano (2006: 418) y reitera Higashi (2013: 63) «en poco tiempo se ha pasado del pionerismo de Nucio a una producción de Romanceros que se piratean unos a otros, como ocurría entre los pliegos».

que estuuiesen derramados por el libro como estauan, mas que se juntassen todos en vno, porque de esta manera la historia dellos sera mas clara y al lector sera mas aplazible [sic]¹⁷.

De estas palabras preliminares se infiere que la preocupación de Nucio, y de cualquier otro editor, era colocar en el mercado un producto 'nuevo' y competitivo, y para hacer esto declara haber intervenido en la ordenación de los textos de la desconocida edición sevillana, justificando su decisión de agrupar los poemas en macro-secciones (como indican los títulos corridos y los que encabezan sendas secciones en la sucesiva edición de 1566: *Historias de los Infantes de Lara; Síguense XXXV romances del Cid*)¹⁸. Garvin (2018: 83-84) sugiere que esta actitud refleja la adoptada por el propio editor flamenco en 1550 en la segunda edición de su *Cancionero de romances*, que sufre una remodulación sustancial respecto a la edición *sin año*, mostrando el deseo de dar mayor coherencia al conjunto, según se desprende de los propios romances zamoranos, que en este repertorio acaban ocupando una serie compacta e históricamente lineal (como veremos más adelante). Sin embargo, a la hora de editar el *Cancionero de romances* de Lorenzo de Sepúlveda, la propuesta de Nucio no resultaría tan rigurosa como parecen sugerir sus preliminares.

En su intento de interpretar el manifiesto carácter discontinuo y heterogéneo de dicho repertorio en las ediciones tanto de Steelsio como de Nucio, con vistas a establecer su grado de vinculación, Garvin propone la siguiente hipótesis: Martín Nucio, al manejar un ejemplar de la supuesta *princeps* sevillana (cuya existencia se postula sólo a partir de lo declarado en el prólogo por el propio editor flamenco y que contendría únicamente los romances sacados de la *Crónica* de Ocampo), decidiría ampliar y reestructurar aquel acervo romanceril, retomando el modelo experimentado en su propio *Cancionero de romances sin año* y publicando luego una primera edición (hoy perdida) que contenía el núcleo romanceril original del sevillano. Esta tirada miscelánea serviría de fuente a su competidor Steelsio a la hora de sacar a luz la suya en 1551, que Nucio volvería a corregir y enmendar en la siguiente, sin fecha¹⁹. Sin embargo, según evidencia el propio Garvin, Nucio,

¹⁷ *Martín Nucio al benigno lector*, f. 3^r. Véase en Garvin (2018b).

¹⁸ Véase Sepúlveda (1967: 73).

¹⁹ Véase Garvin (2018b: 88-89 y 2018a).

al reordenar los materiales de Sepúlveda, cometió dos errores fundamentales: uno relativo al hecho de agrupar los romances, priorizando en ellos un mismo protagonista, con menoscabo de la lógica cronológica y con el resultado de que algunos romances quedan «descolgados y se reparten por el libro de modo más o menos arbitrario» (Garvin, 2018b: 89); y otro, análogamente relativo a la falta de rigor histórico, cuando atribuye a un mismo monarca sucesos de los reinados de sus homólogos y homónimos. Esta impericia, ya evidenciada por Rodríguez-Moñino (Sepúlveda, 1967: 27), podría explicarse, según Garvin, como el reflejo de cierta ignorancia del impresor antuerpiense²⁰. Quizás sea este un nuevo prejuicio.

Creo que no hay que tomar necesariamente al pie de la letra las declaraciones de Nucio sobre la necesidad de darle al conjunto una secuencia cronológica más razonable. De ser así, mal se entendería, en efecto, la conformación del producto que el editor flamenco introdujo en el mercado y que resulta plagado de incongruencias históricas y saltos temporales²¹. Al mismo tiempo, resultaría extravagante la actitud del editor con respecto al repertorio de Sepúlveda, si consideramos el orden nada caótico y correctamente secuencial que los romances zamoranos presentan en el *Cancionero de romances* (1550), recopilado y reeditado por el mismo Nucio. Concordamos con Higashi en considerar que todo afán historicista en el haber de recopiladores y editores estaba finalmente subordinado a la moda romanceril, que ve imponerse paulatinamente en el mercado unos repertorios donde prima la variedad bastante más que la sistematización²².

²⁰ «Nucio es ante todo un editor, y en casos como este demuestra que su pericia editorial no va necesariamente de la mano con un profundo conocimiento de aquello que edita» (Garvin, 2018b: 90).

²¹ Véase Higashi (2015b: 633). Como se ha colegido de la larga y articulada tradición textual de la obra de Sepúlveda, ninguno de los editores pareció preocuparse concretamente, más allá de la mera declaración de intentos de Nucio, de ordenar la materia romanceril según un criterio que los propios lectores no necesitaban. Como bien subraya Higashi, «este juicio no puede tomarse muy en serio», ya que «cuando Nucio se queja con amargura del desorden en la compilación, ensalza subrepticamente y simultáneamente la nueva propuesta que sale de sus prensas, donde se ha intentado desterrar el error exhibido ahora con alarde» (Higashi, 2018: 136).

²² «En el fondo, la confusión señalada por críticos severos como Nucio (a fin de cuentas, competidor de Steelsio y un denostador interesado en mostrar los puntos débiles de su antagonista para mayor provecho personal) refleja también una aspiración: lo que se buscaba en el romancero historiado era una historia, sin atender a la fragmentación natural del género. Detrás subyace, me parece, otro prejuicio: si el romancero tenía como hipotexto una crónica historiográfica, sería natural esperar mayor solidaridad narrativa entre las partes» (Higashi, 2015b: 630).

En mi opinión, el aparente ‘desorden’ que luce el cancionero de Sepúlveda tal como lo conocemos hoy, podría depender no tanto de las lagunas culturales de quienes lo imprimieron, cuanto de un preciso diseño editorial, basado en la concepción de cada romance como desvinculado a sabiendas del conjunto, con una autonomía e identidad propias²³. Tal naturaleza y variedad, que, como se ha dicho, devino un elemento diferencial en el mercado, es imputable solo parcialmente a Sepúlveda, según se aclara en el estudio introductorio a la edición de Steelsio de 1551: «Podemos responsabilizar a Sepúlveda de los romances por él escritos, pero no del orden en el que fueron impresos, responsabilidad que atañe al impresor de la *editio princeps*, a Steelsio o a Nucio» (Higashi, 2018: 141).

Con buen tino Dumanoir puso el acento sobre el carácter lúdico, más que histórico-filológico, de la operación de Sepúlveda, evidenciando cómo

el cancionero en su conjunto alterna series temáticas con romances aislados, que perfectamente podían juntarse con otros textos para completar una serie. El carácter sistemático de dichas rupturas deja pensar que Lorenzo de Sepúlveda no intentó elaborar ciclos temáticos sino recorridos más lúdicos, cuyas variaciones permiten responder a una preocupación expresada desde el título: proponer a su público nuevos textos para cantar. El propósito didáctico es inseparable de la diversión que implica diversidad, variantes (Dumanoir, 2014: 284).

El grado de reelaboración al que Nucio somete el repertorio es consecuencia, a mi juicio, de un objetivo tan simple como determinado: diferenciar su producto dentro del mercado, explicitando y/o justificando sus reformulaciones ante el lector/comprador. Según declara el propio Garvin (2018a: 89), para competir con Steelsio «a Nucio no le bastaría con sacar rápido su edición; debía de ofrecer, además, algún tipo de novedad y atractivo que superaran la edición de Steelsio, ya en el mercado, e incluso la que el mismo había publicado anteriormente».

De la colocación tipográfica de los romances sobre el Cerco de Zamora incluidos en las ediciones del cancionero de Sepúlveda se infiere que era una cuestión de poca monta si el romance que describe las circunstancias de la muerte de don

²³ Según afirma Higashi, «pensar en una reordenación cronológica desconoce de golpe los gustos de la época y el atractivo de la *variatio* que caracterizó a las misceláneas poéticas» (2018: 134).

Sancho acababa precediendo al del fallecimiento de su padre, porque, a la postre, el romancero no se leía como una crónica (a pesar de la vinculación que pueda tener con dicho género)²⁴.

A estas alturas convendrá echar un vistazo al resto de los exitosos cancioneros impresos en la época, para sondear si las dinámicas antes apuntadas y relativas a la disposición de los romances zamoranos en las ediciones del repertorio de Sepúlveda afectaron también al resto de la producción romanceril de la centuria, o si, por el contrario, se trata de un ejemplo aislado²⁵.

Como ya se ha advertido, un caso emblemático lo representa, sin duda, el *Cancionero de romances sin año*, reunido y publicado por el propio Nucio alrededor de 1546²⁶, en el cual se recogen siete romances del ciclo zamorano, distribuidos sin un orden secuencial estricto:

<i>Cancionero de romances</i> (Amberes, Martín Nucio, sin año [1546 ca.])	Después que Vellido Dolfos, ff. 144 ^r -151 ^v (40a) ²⁷ En Santa Águeda de Burgos, f. 153 ^r (84a) Afuera, afuera, Rodrigo, f. 157 ^r (22a) Doliente se siente el rey, ff. 157 ^v -158 ^r (4a) Morir vos queredes padre, ff. 158 ^v -159 ^r (5) Rey don Sancho, rey don Sancho / no digas que no te aviso, f. 159 ^r (28a) Por aquel postigo viejo, f. 159 ^v (60a)

²⁴ «Habría que ver la propuesta de Lorenzo de Sepúlveda como un complemento a la experiencia de lectura que se había vuelto canónica en el corpus editorial de pliegos sueltos y nacientes romanceros dentro del cual se insertaba» (Higashi, 2015b: 640).

²⁵ Por lo que se refiere al ámbito de su circulación manuscrita, esta fue en general «fragmentaria y desigual», y es necesario llegar hasta 1580 para asistir a una mayor racionalización, que parece traer inspiración de los compendios impresos, como el *Romancero historiado* de Lucas Rodríguez (Higashi, 2016: 107-110).

²⁶ Sobre la fecha del repertorio véase Martos (2017).

²⁷ La versión del romance en el *Cancionero sin año* de Nucio es de 415 versos. En su edición de 1550, Nucio divide el texto en tres romances distintos, aunque consecutivos y enlazados entre sí: «Después que Vellido Dolfos» + «Ya cabalga Diego Ordóñez» + «Arias Gonzalo responde» (Laskaris, 2006: 258-272). Véase también Higashi y Garvin (2021: 380-393).

A distancia de pocos años, cuando en 1550 Nucio retoma la tarea de reeditarlo y rivalizar así con sus directos competidores (Miles y Nájera), también decide ‘mejorarlo’, ordenando los romances de manera consecutiva²⁸. En esta segunda entrega, por tanto, los zamoranos forman un micro-ciclo que va desde la muerte del rey Fernando hasta la jura de Santa Gadea:

<i>Cancionero de romances</i> (Amberes, Martín Nucio, 1550 ²⁹)	Doliente se siente el rey, f. 145 (4a) Morir vos queredes padre, f. 146 (5) Afuera, afuera, Rodrigo, ff. 147-148 (22a) Después que Vellido Dolfos, f. 150 (40a) Ya cabalga Diego Ordóñez, f. 150 (46a) Arias Gonzalo responde, f. 150 (51) Por aquel postigo viejo, f. 156 (60a) En Santa Águeda de Burgos, f. 156 (84b)

A un evidente deseo de sistematización y racionalización parece conducir también el hecho de que Nucio ‘redondee’ los fragmentos romanceriles con la interpolación de unos versos de enlace al comienzo o al final de cada texto, favoreciendo una lectura unitaria y unívoca del conjunto³⁰, según sugieren Higashi y Garvin (2021: 51):

La serie de los romances sobre Urraca y Zamora ([39]-[41]) es un buen ejemplo de la libertad con la que podía remendarse una versión previa para *añadir*la y con ello mejorar la experiencia de lectura con una anécdota más redonda desde el punto de vista de su propia lógica narrativa. [...] Con estos sencillos puentes narrativos se creaba un marco unitario en el que se distribuía coherentemente esta serie de romances cortos.

²⁸ Se trata, una vez más, de una estrategia editorial, antes que de un ejemplo de afán historicista.

²⁹ Véase la edición de Rodríguez-Moñino (*CR1550*: 1967) y la ya citada edición crítica del cancionero (Higashi y Garvin, 2021: 371-398, 844-847).

³⁰ Acutis (1974: 70) aludía a una «insorta coscienza critica nel curatore [Nucio]», caracterizada por una voluntad anti-fragmentarista. Esta praxis acaba convirtiendo «un poema suelto en una continuación narrativa solidaria» (Higashi y Garvin, 2021: 51).

Estas integraciones se acometerían con el objetivo de ‘mejorar’ el texto y favorecer su comprensión; sin embargo, según apuntan Higashi y Garvin (2021: 50-51), pudo haber jugado en esta decisión la voluntad de confirmar lo declarado por Nucio en la portada de su edición de 1550 del *Cancionero de romances*.

En el mismo intervalo que vio pasar por los tórculos las varias ediciones del cancionero de Sepúlveda, se publicarían otros repertorios romanceriles donde la secuencia de las composiciones sigue sin ceñirse a criterios de ordenación o agrupación serial de los acontecimientos. Es el caso, por ejemplo, de las dos primeras *Silvas*, como puede apreciarse de la siguiente tabla:

<i>Primera parte de la Silva de varios romances</i> (Zaragoza, Esteban de Nájera, 1550)³¹	Después que Vellido Dolfos, f. 64 (40a) En Santa Gadea de Burgos, f. 74 (84b) Afuera, afuera Rodrigo, f. 78 (22a) Doliente estaba doliente, f. 79 (4a) Morir vos queredes padre, f. 79 (60a) Rey don Sancho, Rey don Sancho / no digas que no te aviso, f. 80 (28a)
<i>Segunda Parte de la Silva de varios romances</i> (Zaragoza, Esteban de Nájera, 1550)	Rey don Sancho, rey don Sancho / cuando en Castilla reinó, f. 48 (16) Rey don Sancho, rey don Sancho / ya que te apuntan las barbas, f. 52 (8a) Riberas de Duero arriba, f. 54 (26c) Junto al muro de Zamora, f. 54 (27) Entre dos reyes cristianos, f. 161 (15)

Es evidente en este caso no solo la falta de secuencialidad entre los romances, en ambas partes del florilegio reunido por Nájera, sino la propia dispersión de los romances a lo largo del volumen, que no puede explicarse solo como una dependencia de los pliegos sueltos tomados como base³².

³¹ Véase el estudio de Rodríguez-Moñino (1969) y las reproducciones facsímiles de las tres *Silvas* publicadas por el Frente de Afirmación Hispanista (Beltran, 2016b y 2017a y b).

³² Al reflexionar sobre las posibles fuentes utilizadas por Nájera, en relación con lo destacado por Garvin a propósito de los pliegos sueltos y del *Cancionero de romances* de Nucio, Beltran subraya que «se dan casos en que Nájera podría haber tomado diversos romances de un mismo pliego, pero los habría situado dispersos en diversos lugares de su colección. Este nuevo criterio de ordenación (o de desorden, pues no siempre es fácil encontrar un hilo conductor en la disposición de los poemas) puede oscurecer la relación con sus hipotéticas fuentes» (Beltran, 2017a: 129).

En otras colecciones romanceriles de corte erudito, aun en presencia de una serie o conjunto temático definido, la dispersión de los romances en varios puntos del repertorio continúa siendo la norma, como muestra el célebre *Romancero* de Pedro de Padilla, que incluye cuatro poemas dedicados al Cerco en la serie encabezada por el elocuente rótulo *Romances de historias diferentes*³³:

Pedro de Padilla, <i>Romancero</i> (Madrid, Francisco Sánchez, 1583)	Como jamás el que reina, n.º 31, f. 96 (11) Como no hay cosa criada, n.º 32, f. 100 (12) Muy grandes voces se oyeron, n.º 39, f. 114 (30a) A retar los de Zamora, n.º 53, f. 147 (49) Cuando con largo vivir (glosa), n.º 102, f. 243 (78.1)

Cruzado el umbral del siglo XVII, esta misma discontinuidad reverbera en las ediciones del ambicioso e ilustre *Romancero General*, según puede apreciarse en la siguiente tabla:

<i>Romancero General</i> (Madrid, Luis Sánchez, 1600)	Acabado el rey Fernando, f. 85 (6) Atento escucha las quejas, f. 85 (7) Con el cuerpo que agoniza, f. 106 (38) Después que retó a Zamora, f. 107 (50) En Zamora está Rodrigo, ff. 177-178 (2) Por la muerte que le dieron, f. 178 (86) Del rey Alfonso se queja, f. 179 (91) Ante los nobles y el vulgo, f. 238 (72) El hijo de Arias Gonzalo, f. 248 (55) Afora, afora Rodrigo, f. 358 (22.3)

³³ Los romances encabezan, como género, la primera parte del tomo (del n.º 1 al 64) para dejar luego espacio a una amplia variedad de metros (canciones, glosas, cartas, ensaladillas, etc.). Los primeros veintidós romances tratan «De algunas cosas notables de los sucesos de Flandes». A este núcleo le sigue una sección mucho menos compacta de «Romances de historias diferentes», compuesta por cuarenta y dos textos (del n.º 23 al n.º 64 del repertorio), en la que el octavo, noveno, décimosexto y trigésimo romance (o sea los números 31, 32, 39 y 53 de la edición de Labrador y DiFranco) son de materia zamorana. El último, «Cuando con largo vivir», siendo una glosa se coloca junto a otros ejemplos de este género. Véase Padilla (2010).

<i>Romancero General</i> (Madrid, Juan de la Cuesta, 1604)	Acabando el rey Fernando, f. 83 ^v (6) Atento escucha las quejas, f. 84 (7) Con el cuerpo que agoniza, f. 105 ^v (38) Después que retó a Zamora, f. 107 (50) En Zamora está Rodrigo, ff. 177-178 (2) Por la muerte que le dieron, f. 177 ^v (86) Del rey Alfonso se queja, f. 178 (91) Ante los nobles y el vulgo, f. 238 (72) El hijo de Arias Gonzalo, f. 248 (55) Fizo hacer al rey Alfonso, f. 399 (85) Fincad ende más sesudo, f. 447 (88)

Los editores del *Romancero General*, al reunir el caudal de romances varios, en su mayor parte publicados ya en las *Flores*³⁴, no sienten la exigencia de reordenar la materia creando series o secuencias, y el resultado es que hallamos romances sobre el Cerco de Zamora en diversos puntos del magno repertorio. Como observaba Sepúlveda, también el librero Francisco López, en la nota preliminar dirigida al lector de la edición añadida y enmendada de 1604, hizo hincapié en la variedad de los textos recopilados, en su carácter notorio («En este volumen, o Lector, se contienen repartidos en treze partes los Romances que han sido oydos y aprobados generalmente en España») y en su carácter didáctico y lúdico («para que te aproueches y te diuiertas, que son los dos frutos de la poesía»)³⁵.

Situación análoga es la que nos brinda la *Segunda parte del Romancero General y Flor de diversa poesía* de Miguel de Madrigal, donde, de los cuatro romances zamoranos recopilados (solo el último procede del *Romancero General* de 1604), dos resultan correlativos y contiguos (ff. 56-57), dispersándose el otro par por folios diferentes (y distantes) del volumen:

³⁴ En las *Flores* los romances zamoranos suelen ir juntos en micro-series de 2 o 3 romances, excepto en la *Flor* de Moncayo de 1589, que acoge dos romances del ciclo «Mirando el cuerpo difunto» y «Dentro de la empalizada» (Laskaris, 2006: n.ºs 70 y 62) a una gran distancia entre sí, figurando el primero en los ff. 36v-37^r y el segundo en el f. 115^r.

³⁵ Véase la edición facsímil con el estudio introductorio de Antonio Carreira (*RG1604*, 2018: [135]).

Miguel de Madrigal, <i>Segunda parte del Romancero General y Flor de diversa poesía</i> (Valladolid, Luis Sánchez, 1605)	Sembrado está el duro suelo, f. 33 (n.º 64) Si atendéis que de los brazos, f. 56 (n.º 89) Tengo vos de replicar, f. 57 (n.º 90) Fincad ende más sesudo, f. 70 (n.º 88)

Por lo que se refiere al *Tesoro escondido de todos los más famosos romances así antiguos como modernos del Cid*, recopilado por Francisco Metge, cuya selección parte también de los textos recogidos en el *Romancero General*, aunque sin guardar el mismo orden, los romances de materia zamorana se agrupan en un primer micro-ciclo de cuatro textos, todos vinculados al episodio de la Jura de Santa Gadea y el altercado entre el Cid y Alfonso VI, más un díptico, a breve distancia, con un romance sobre el Cid ya en la corte del rey Fernando en Zamora y otro sobre la muerte de Sancho II, definido como «Rey sin ventura, / a quien llamaron don Sancho» (vv. 3-4)³⁶, que anteceden históricamente al juramento regio:

Metge, <i>Tesoro escondido de todos los más famosos romances, así antiguos como modernos del Cid [...]</i> (Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1626)	Por la muerte que le dieron, pp. 41-42 (86) Fizo hacer al rey Alfonso, pp. 43-44 (85) Fincad ende más sesudo, p. 45 (88) Del rey Alfonso se queja, p. 46 (91) En Zamora está Rodrigo, pp. 60-62 (2) Con el cuerpo que agoniza, pp. 62-64 (38)

³⁶ Este detalle apunta, una vez más, hacia la idea de que cada romance histórico constituía una unidad, desvinculada del contexto, que podía funcionar tanto de forma autónoma como dentro de un ciclo unitario, porque se hacía hincapié en la notoriedad previa de los acontecimientos narrados y en la propia memoria del lector. Desde la portada se avisa al lector de que «va a la fin en seys romances la historia de los siete Infantes de Lara», serie que en la edición de Steelsio y Nucio del *cancionero* de Sepúlveda inauguraba el repertorio.

Un caso aparte dentro de este 'canon' editorial que prima la mescolanza aleatoria de los textos de cuño histórico, es el de Joan Timoneda, quien en su *Rosa española* aplica un criterio cronológico, ordenando la materia cronística en general, y zamorana en particular, como una serie compacta y homogénea³⁷:

Joan Timoneda, <i>Rosa Española</i> (Valencia, Juan Navarro, 1573)	Morir vos queréis mi padre, f. 21 (5) Rey don Sancho, rey don Sancho / cuando en Castilla reinó, f. 22 (16) Muerto ya el rey don Fernando, ff. 23-24 (17) Riberas de Duero arriba f. 24 (26d) Rey don Sancho, rey don Sancho / no digas que no te aviso, f. 26 (28b) Después que Vellido Dolfos, f. 28 (40a) Ya se sale Diego Ordóñez, f. 29 (46c) Tristes van los Zamoranos, f. 30 (54a) Por aquel postigo viejo, f. 32 (60a) En Santa Gadea de Burgos, ff. 32-33 (84b) Afuera, afuera Rodrigo, f. 38 (22b)³⁸ En las Almenas de Toro, f. 40 (9)

Análogamente, Juan de Mendaño coloca en su *Silva* los romances con un orden secuencial similar al adoptado por Timoneda, dejando igualmente para el final el romance de las quejas de doña Urraca («Afuera, afuera, Rodrigo») por las mismas razones ya aducidas a propósito de la *Rosa Española*:

³⁷ Los dos últimos romances se refieren a episodios paralelos o secundarios respecto al relato cronístico del cerco de Zamora, de ahí que por lo tanto se inserten en la serie siguiente, que tiene como protagonista principal.

³⁸ «Afuera, afuera Rodrigo» es una refundición de mano del propio Timoneda del más difundido y homónimo romance sobre el reproche de doña Urraca al Cid, recopilado en el *Cancionero de romances sin año*.

Juan de Mendaño, <i>Primera parte de la Silva de varios Romances</i> (Granada, Hugo de Mena, 1588)	Riberas de Duero arriba, ff. 46 ^r -48 ^r (26d) Rey don Sancho, rey don Sancho / no digas que no te aviso, ff. 48 ^r -50 ^r (28b) Ya se sale Diego Ordóñez, ff. 50 ^r -51 ^v (46c) Tristes van los Zamoranos, ff. 51 ^v -53 ^r (54a) En Santa Gadea de Burgos, ff. 53 ^r -55 ^r (84d) Afuera, afuera, Rodrigo, ff. 59 ^r -60 ^r (22b)

El librero Pedro de Flores, al editar la *Cuarta, Quinta y Sexta parte de Flor de Romances nuevos, nunca hasta agora impresos, llamado Ramillete de romances*, «recopilados no con poco trabajo», según declara en el frontispicio, optaría asimismo por agrupar los de tema zamorano en un núcleo compacto y diegético:

Pedro de Flores, <i>Ramillete de Flores</i> (Lisboa, Antonio Álvarez, 1593)	En Zamora está Rodrigo, ff. 148 ^v -149 ^v (2) Con el cuerpo que agoniza, f. 150 ^{r-v} (38) Después que retó a Zamora, ff. 151 ^v -153 ^v (50) Por la muerte que le dieron, ff. 153 ^v -154 ^v (86) Del Rey Alfonso se queja, ff. 154 ^v -155 ^v (91)

El mismo afán 'historicista' es el que anima las empresas editoriales de Lucas Rodríguez y Juan de Escobar. El primero recopila en su florilegio de tema histórico nacional una serie de 11 romances sobre el Cerco de Zamora, acompañados por 10 glosas (el oncenno no la lleva) y otra suelta relativa al tercer romance de la sección unitaria («Con el rostro entristecido») ³⁹.

³⁹ El objetivo de esta planificación textual y narrativa en este repertorio erudito era mantener vivo el interés del público de lectores y aumentar el dramatismo de la acción, necesariamente diluido y neutralizado en la crónica de Florián de Ocampo: «La vertiginosidad con la que cada acción desemboca en la siguiente y su precisa ubicación, sin repeticiones enojosas, distinguen la versión romanceril de su fuente cronística» (Higashi, 2016: 114).

Lucas Rodríguez, <i>Romancero historiado</i> (Alcalá, Querino Gerardo, 1582)	Estando del rey don Sancho, f. 31 (31) <i>Aquel traydor afamado</i> (glosa), f. 33 (31.1) Muerto yace el rey don Sancho, f. 34 (42) <i>Para mayor desventura</i> (glosa), f. 34 (42.1) Con el rostro entristecido, f. 36 (43b) <i>Teniendo nuevas don Diego</i> (glosa), f. 37 (43a) Ya Diego Ordóñez se parte, f. 38 (46d) <i>Ya está a caballo don Diego</i> (glosa), f. 38 (46d1) Aún no es bien amanecido, f. 39 (53a) <i>Al punto que el gran don Diego</i> (glosa), f. 40 (53a.1) Ya está esperando don Diego, f. 41 (58) <i>Determinó de salir</i> (glosa), f. 42 (58.1) Muerto había don Diego Ordóñez, f. 43 (61) <i>Después poco más de un hora</i> (glosa), f. 44 (61.1) Al pie está el fuerte don Diego, f. 46 (68a) <i>Después que a Rodrigo hubo</i> (glosa), f. 48 (68a.1) Por el muro de Zamora, f. 49 (75) <i>Después que Vellido Dolfos</i> (glosa), f. 50 (75.1) Sobre el cuerpo de Rodrigo, f. 51 (74) <i>Ya en la fragosa porfía</i> (glosa), f. 52 (74.1) Después que sobre Zamora, f. 53 (87) <i>Tanto siente el fuerte Lara</i> (otra glosa del romance «Con el rostro entristecido»), f. 148 (43a)

Por lo que se refiere a la *Historia del Cid* de Juan de Escobar, un superventas de la época moderna que cuenta con más de treinta ediciones desde su impresión lisboeta de 1605 hasta la última de 1829⁴⁰, la intención del recopilador no fue solo la de reunir, con evidente ‘trabajo’, todos los romances acerca del héroe castellano por excelencia, sino la de «ponellos en concierto como aquí van», según declara en el prólogo. En su conjunto, los «96 romances en la edición lisboeta y 102 en la alcalaína se articulan alrededor de un sesudo plan de reorganización de los textos de Sepúlveda» (Higashi, 2018: 18), siendo este un indiscutible modelo de referencia.

⁴⁰ Véase el estudio de Rodríguez-Moñino (Escobar, 1973) y las ediciones facsimilares de la edición de 1605 al cuidado de Labrador y DiFranco (Escobar, 2017a) y la alcalaína de 1612, con estudio introductorio de Alejandro Higashi (Escobar, 2017b: 51-52).

Los hechos acontecidos desde la muerte del rey Fernando I hasta el destierro del Cid se relatan en 26 romances ordenados de la siguiente manera:

Juan de Escobar, <i>Historia del Cid</i> (Lisboa, Antonio Álvarez, 1605 y Alcalá, Juan Gracián, 1612)	Acababa el Rey Fernando, f. 30, n.º 19 (6) Atento escucha las quejas, f. 32, n.º 20 (7) (A concilio dentro en Roma), f. 34, n.º 21 El rey don Sancho reinaba, f. 35, n.º 22 (10) Don Sancho reina en Castilla, f. 37, n.º 23 (14) Llegado es el rey don Sancho, f. 39, n.º 24 (18) Después del lamento triste, f. 40, n.º 25 (21) <i>Porque a las puertas ajenas</i> (glosa de <i>Afuera afuera, Rodrigo</i>), f. 40 (22.4) Afuera, afuera, Rodrigo, f. 42, n.º 26 (22b) Entrado ha el Cid en Zamora, f. 43, n.º 27 (19) Riberas de Duero arriba, f. 45, n.º 28 (26d) De Zamora sale el Dolfos, f. 48, n.º 29 (29) Con el cuerpo que agoniza, f. 50, n.º 30 (38) Muerto yaze el rey don Sancho, f. 51, n.º 31 (42) Despúes que Vellido Dolfos, f. 53, n.º 32 (40a-b)⁴¹ Despúes que retó a Zamora, f. 54, n.º 33 (50) Ya se sale por la puerta, f. 53, n.º 34 (40a) En Toledo estaba Alfonso, f. 59, n.º 35 (82) Hizo hazer al rey Alfonso, f. 61, n.º 36 (85) En Sancta Gadea de Burgos, f. 62, n.º 37 (84b) A estos se añaden unos romances relativos al Cid y sucesivos a la Jura de Santa Gadea: Esse buen Cid Campeador, n.º 38 Fablando estava en el claustro, n.º 39 Grande saña cobró Alfonso, n.º 40 Si atendéis que de los brazos, n.º 41 Tengo vos de replicar, n.º 42 Obedeusco la sentencia, n.º 43

⁴¹ «En Escobar se halla un primer romance con *incipit* «Después que Vellido Dolfos» (n.º XXXII) de 72 versos, con variantes respecto a la versión del *Cancionero sin año* [...] y de una segunda composición con *incipit* «Ya se sale por la puerta» (n.º XXXIII) de 130 versos, que retoma el texto del *Cancionero sin año* a partir del v. 110» (Laskaris, 2006: 268, n. 240).

En la introducción a la edición del romancero de Juan de Escobar, Higashi subraya el carácter pionero de este «humilde en apariencia (impreso en octavo)» construido alrededor de la «idea novedosa de ofrecer un romancero monográfico y ensamblar las piezas concordadas conforme a un hilo narrativo» (Escobar, 2017b: 12-13). El diseño de Juan de Escobar fue tan innovador como singular en un panorama donde, como se ha visto, dominaban las colectáneas 'sin orden, regla, ni cuento'. En efecto, si exceptuamos la actitud de Nucio en 1550 al reformular el diseño de su *Cancionero de romances* (que, como se ha visto, el editor no volvería a aplicar con el mismo rigor en sus ediciones del repertorio de Sepúlveda)⁴² y las de Timoneda, Rodríguez y el propio Escobar, concluimos que la distribución en series unitarias de estos repertorios del romancero erudito no deja de ser una particularidad dentro de un panorama más bien inclinado hacia la mezcla incondicionada de los textos y su libre fruición⁴³.

Los editores atentos, como Nucio, intentaron salir al paso del mercado editorial y de sus competidores brindando al lector sediento de novedades, y a la vez imbuido de cuentos y cantos tradicionales, la posibilidad de llevarse en la faltriquera unos libritos que reuniesen en un orden más casual que causal (según las circunstancias), composiciones diversas y, en su mayoría, reconocidas o reconocibles. El propio carácter misceláneo de la mayoría de los florilegios cancioneriles y romanceriles del Siglo de Oro y la notoriedad de los poemas en ellos recopilados contribuyen a conformar un canon literario 'fluidido' que respondía finalmente

⁴² Según Higashi (2018: 130-131) la presencia del ciclo romanceril sobre los Infantes de Lara con el que se inauguran las ediciones antuerpienses del repertorio de Sepúlveda tendría una repercusión inmediata en otros romanceros, como los de Escobar y Rodríguez: «el éxito de la fórmula sería perdurable y alcanzaría el siglo XVII».

⁴³ Frente a la seriación o agrupación de romances de un mismo argumento que propicia su lectura seguida, convive, según apunta Higashi (2018: 123), otra tendencia distinta y contraria, vinculada al «deseo de que cada romance tenga una vida propia más allá de la serie». Según el estudioso, «resulta imposible disociar el papel de la imprenta en la formación de ciclos narrativos, así como la participación del romancero artístico y erudito en la construcción de romances episódicos» (Higashi, 2016: 115).

a un simple criterio: darle gusto a un público conocedor de las historias antiguas y ávido de lecturas entretenidas, sin necesidad de una ‘guía de lectura’ ordenada ni predeterminada⁴⁴.

A distancia de siglos, las razones del diseño ‘aparentemente’ aleatorio y caótico que subyace a estos compendios se nos escapan, y tendemos a caer en el fácil prejuicio de considerar inconciliables su motivación didáctica (a menudo explícita, como en el caso de Sepúlveda) y su falta de orden interno –posible manifestación de un escaso conocimiento de los textos e incluso de la historia por parte del editor–, infravalorando así su función primaria de productos ‘comerciales’ dentro de un contexto que iba adaptándose y conformando uno o más modelos a medida que los mismos ramilletes iban circulando y ganando fama.

En conclusión, haciendo mías las palabras iniciales de Díaz de Rengifo, los recopiladores e impresores íbero-flamencos del siglo XVI y los albores del XVII, renovando el espíritu del romancero tradicional que se extendería hasta las nodrizas y criadas del siglo pasado, recordadas por Lorca, asumieron «hace mucho tiempo la importantísima labor de llevar el romance, la canción y el cuento a las casas de los aristócratas y los burgueses», brindándoles así «la primera lección de historia de España»⁴⁵. El acierto de aquellas operaciones editoriales y la persistencia de un modelo que cobraba fuerza gracias a su propia asistematicidad es la mejor respuesta a nuestros reparos sobre la forma en la que debiera contarse y cantarse la Historia.

⁴⁴ El propio Escobar, en la *Dedicatoria* a su romancero cidiiano, subrayaba este aspecto no secundario: «Y pues las historias profanas suelen dar mucho contentamiento a los Lectores, siendo muchas dellas ficciones, y mentiras, quanto mas sabor dara la obra presente, pues no solamente es verdadera, mas tan sabida de todos que no hay quien no sepa los hechos marauillosos del Cid, y en Romances antiguos» (Escobar, 2017b: 128).

⁴⁵ Con estas palabras pronunciadas en diciembre de 1928 dentro de la conferencia *Canciones de cuna españolas. Añada. Arrolo. Nana. Vou-veri-vou*, Federico García Lorca (2021: 150) defendía la importancia de la misión pedagógica del romancero y de las mujeres de pueblo: incansables divulgadoras capaces de alentar con su canto la imaginación de los ‘señoritos de ciudad’, poblando su mundo dorado de personajes y aventuras sacados de la historia e intrahistoria nacional.

Bibliografía

- ACUTIS, Cesare (1974), «Romancero ambiguo'. (Prenotorietà e frammentarismo nei 'romances' dei secc. xv e xvi)», *Miscellanea di Studi Ispanici*, n.º 28, vol. I, 43-80.
- ARAÚJO, Teresa (2019), *Floresta de varios romances sacados de las historias antiguas de los hechos famosos de los doze Pares de Francia, agora nuevamente corregidos, por Damian Lopez de Tortajada, En Valencia, con licencia; en casa de los hered. De Chrysost. Garriz, por Bernanrdo Nogue, junto al molino de Rovella, Año 1642*, México, Frente de Afirmación Hispanista, A.C.
- BELTRAN, Vicenç (2016a), *El romancero: de la oralidad al canon*, Kassel, Reichenberger.
- BELTRAN, Vicenç (2016b), *Primera parte de la Silua de varios romances. Zaragoza, 1550*, México, Frente de Afirmación Hispanista, A.C.
- BELTRAN, Vicenç (2017a), *Segunda parte de la Silua de varios romances. Zaragoza, 1550*, México, Frente de Afirmación Hispanista, A.C.
- BELTRAN, Vicenç (2017b), *Tercera parte de la Silua de varios romances. Zaragoza, 1551*, México, Frente de Afirmación Hispanista, A.C.
- BELTRAN, Vicenç (2021), *La integración de un género: el romance renacentista y los géneros literarios*, en Meritxell Simó (coord.), Gemma Avenoz, Antonio Contreras, Glòria Sabaté i Lourdes Soriano (eds.), «*Prenga xascú ço qui millor li és de mon dit*». *Creació, recepció i representació de la literatura medieval*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 181-198.
- CAMPA GUTIÉRREZ, Mariano de la (2010), «El romancero nuevo entre neoclásicos y románticos», en Pierre Civil y Françoise Crémoux (coords.), *Nuevos caminos del hispanismo... Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (París, del 9 al 13 de julio de 2007)*, vol. 2, Madrid - Frankfurt, Iberoamericana - Vervuert, 146-157.
- CAMPA GUTIÉRREZ, Mariano de la (2013), «Difusión del Romancero nuevo en las colecciones de Cancioneros y Romanceros de la segunda mitad del siglo xvii», *Criticón*, n.º 119, 51-65. DOI: <https://doi.org/10.4000/criticon.603>.
- CHEVALIER, Maxime (1976), *Lecturas y lectores en la España de los siglos xvi y xvii*, Madrid, Ediciones Turner.
- DI STEFANO, Giuseppe (2006), *El impresor-editor y los Romances*, en Pedro Cátedra (dir.) y Eva Belén Carro Carvajal et al. (eds.), *La literatura popular impresa en España y en la América colonial. Formas & temas, géneros funciones, difusión, historia y teoría*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 415-424.

- DUMANOIR, Virginie (2014), *De un impreso a otro: 'variatio' y 'errata' romanceriles*, en J. L. Martos (ed.), *La poesía en la imprenta antigua*, Alacant, Publicacions de la Universitat d'Alacant, 267-290.
- ESCOBAR, Juan de (1973), *Historia y Romancero del Cid (Lisboa, 1605)*, edición, estudio bibliográfico e índice por Antonio Rodríguez-Moñino, introducción de Arthur Lee-Francis Askins, Madrid, Castalia.
- ESCOBAR, Juan de (2017a), *Hystoria del mvy noble y valeroso cavallero el Cid, Ruy Diez de Biuar en romances: en lenguaje antiguo recopilado por luan de Escobar*, preámbulo José J. Labrador Herraiz, prólogo e introducción de Arthur Lee- Francis Askins, México, Frente de Afirmación Hispanista.
- ESCOBAR, Juan de (2017b), *Romancero e historia del mvy valeroso cavallero, el Cid Ruy Diez de Bivar, en lenguaje antiguo, recopilado por Juan de Escobar (Alcalá, Juan Gracián, 1612)*, edición facsímil, introducción de Alejandro Higashi, coordinación de la edición José J. Labrador Herraiz, México, Frente de Afirmación Hispanista.
- FUENTES, Alonso de (2020), *Cuarenta cantos de diversas y peregrinas historias*, edición facsimilar (Sevilla, Doménico de Robertis, 1550), estudio de Vicenç Beltran, México, Frente de Afirmación Hispanista.
- GARCÍA LORCA, Federico (2021), *De viva voz. Conferencias y alocuciones*, Barcelona, Penguin Random House.
- GARVIN, Mario (2016a), «Edición e intención editorial: los romances de Martín Nucio», *Lemir*, n.º 20, 561-576.
- GARVIN, Mario (2016b), «Martín Nucio y las fuentes del *Cancionero de Romances*», *eHumanista*, vol. 32, 288-302.
- GARVIN, Mario (2017), «Mecanismos del cambio textual en el romancero impreso», en Josep Lluís Martos (ed.), *Variación y testimonio único. La reescritura de la poesía*, Alicante, Grupo de investigación CIM, Universidad d'Alacant, 129-140.
- GARVIN, Mario (2018a), «Los romances de Lorenzo de Sepúlveda: de las ediciones antuerpienses a la *princeps*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 66, n.º 1, 71-94.
- GARVIN, Mario, (2018b), *Estudio preliminar a la edición facsímil de los Romances Nuevamente sacados de historias antiguas de la crónica de España por Lorenzo de Sepúlveda vecino de Sevilla (En Anvers, En casa de Martín Nucio, Con privilegio)*, México, Frente de Afirmación Hispanista.
- GARVIN, Mario (2021), «La historia de España en el *Cancionero de romances*: el proyecto editorial de Martín Nucio en diálogo con su contemporaneidad», *Criticon*, n.º 141, 179-197. DOI: <https://doi.org/10.4000/criticon.19354>.

- HIGASHI, Alejandro (2013), «El género editorial y el Romancero», *Lemir*, n.º 17, 37-64.
- HIGASHI, Alejandro (2015a), «El *Cancionero de romances* como paradigma editorial», *Boletín de la Real Academia Española*, tomo 95, n.º 311, 85-117.
- HIGASHI, Alejandro (2015b), «Imprenta y narración: articulaciones narrativas del romancero impreso», en M. Haro Cortés (ed.), *Literatura y ficción «estorias» aventuras, poesía en la Edad Media*, I, Valencia, Prensas de la Universidad de Valencia, 627-641.
- HIGASHI, Alejandro (2016), «El romancero artificioso y erudito en la formación del ciclo sobre el Cerco de Zamora», *Stvdia Zamorensia*, vol. 15 (segunda etapa), 103-115.
- HIGASHI, Alejandro (2018), *Introducción a la edición facsímil de los Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la crónica de España compuestos por Lorenzo de Sepúlveda (En Anvers, En casa de Juan Steelsio, 1551)*, México, Frente de Afirmación Hispanista.
- HIGASHI, Alejandro (2021), «El *Cancionero de romances* en el canon del romancero historiado», *Críticon*, n.º 141, 199-220. DOI: <https://doi.org/10.4000/criticon.19419>.
- HIGASHI, Alejandro y Mario GARVIN (eds.) (2021), *El «Cancionero de romances» de Martín Nucio*, J. L. Martos (coord.), Alicante, Universitat D'Alacant (Cancionero, Romancero e Imprenta, 3).
- LASKARIS, Paola (2006), «El romancero del cerco de Zamora en la tradición impresa y manuscrita (siglos XV- XVII)», *Analecta Malacitana*, Anejo LVIII, Universidad de Málaga.
- LASKARIS, Paola (2019a), «Los *Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la crónica de España* de Lorenzo de Sepúlveda: 'varia lectio' de un éxito editorial del Siglo de Oro», en Andrea Baldissera (coord.), *Cancioneros del Siglo de oro, Actas del Congreso internacional (Vercelli, octubre 2016)*, Como - Pavia, Ibis («Cauterio suave»), 103-127.
- LASKARIS, Paola (2019b), «El "Cancionero de romances" de Lorenzo de Sepúlveda entre constantes y reescrituras», en M. J. Lacarra (coord.), N. Aranda, A. M. Jiménez Ruiz, A. Torralba Ruberte (eds.), *Literatura medieval hispánica, «Libros, lecturas y reescrituras»*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 653-668.
- MARTOS, Josep Lluís (2017), «La fecha del *Cancionero de romances* sin año», *Edad de Oro*, vol. 36, 137-157. DOI: 10.15366/edadoro2017.36.009.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1953), *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano-sefardí)*, 2 vols., Madrid, Espasa-Calpe.
- PADILLA, Pedro de (2010), *Romancero*, José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco (eds.), México, Frente de Afirmación Hispanista.

RG1604 (2018): *ROMANCERO GENERAL EN QUE SE CONTIENEN TODOS LOS ROMANCES QUE ANDAN IMPRESSOS. AORA NVEVAMENTE AÑADIDO Y ENMENDADO, Año 1604. Con Licencia, En Madrid, por luan de la Cuesta. Vendese en casa de Francisco Lopez*, estudio de Antonio Carreira, México, Frente de Afirmación Hispanista, A.C.

RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1969), *La 'Silva de romances' de Barcelona, 1561. Contribución al estudio bibliográfico del romancero español en el siglo XVI*, Salamanca, Ediciones de la Universidad.

SEPÚLVEDA, Lorenzo de (1967), *Cancionero de romances (Sevilla, 1584)*, edición, estudio, bibliografía e índices por Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid, Castalia.

**«TAL VENTURA»:
EL MAGISTERIO
DE GIUSEPPE DI STEFANO**

Los pliegos sueltos de la biblioteca colombina en el Quinientos: (algunas) notas sobre el universo sociocultural y literario reflejado por un inventario¹

Laura Puerto Moro

Instituto Universitario «Seminario Menéndez Pidal», Universidad Complutense de Madrid
laurapuerto@pdi.ucm.es

*Para el Prof. Giuseppe Di Stefano,
 con gratitud.*

La presentación de estas páginas quiere evocar un artículo clásico del Prof. Giuseppe Di Stefano, «I pliegos sueltos della Biblioteca Colombina nel Cinquecento. Note a un inventario», publicado en 1980, en el que, con la rigurosidad y exhaustividad que le caracterizan, revisaba el inventario ofrecido por Antonio Rodríguez-Moñino en *Los pliegos poéticos de la Biblioteca colombina (siglo XVI). Estudio bibliográfico* (Askins, 1976) desde precisas correcciones, anotaciones e incorporaciones al inventario inicial del bibliógrafo extremeño. Tal artículo, junto con el publicado previamente bajo el título de «Aggiunte e postille al *Diccionario de pliegos sueltos poéticos* di Antonio Rodríguez-Moñino» (Di Stefano, 1972), constituye un estudio esencial para la acotación y depuración del conjunto de pliegos poéticos en castellano del s. XVI que ve la luz

¹ Este trabajo se integra en los objetivos del proyecto ministerial del gobierno de España *Literatura popular impresa* (s. XVI): *catalogación de pliegos poéticos castellanos, catalanes y portugueses y estudio comparativo del área literario-cultural peninsular* (PID2022-136278NB-I00), IP: Laura Puerto Moro. Mi agradecimiento a Vicenç Beltran y a Joan Mahiques por sus atentas lecturas y sugerencias. Y a Manuel.

en el *Diccionario* de Rodríguez-Moñino (1970), con ampliaciones y correcciones en Askins e Infantes (*Nuevo Diccionario*, 1997), y en Askins, Infantes y Puerto (*Suplemento*, 2014); un corpus tan transcendente para la historia social y literaria del s. XVI como tradicionalmente relegado, si bien es cierto que en la actualidad vive un momento de especial esplendor crítico².

En «I pliegos sueltos della Biblioteca Colombina nel Cinquecento», Di Stefano parte para su trabajo de la consulta directa de las fuentes que utilizó don Antonio en los *Pliegos poéticos de la Biblioteca colombina (siglo XVI)*, es decir, de la copia de las obras en castellano y en catalán que del *Abecedarium* de Hernando Colon realizara Gallardo³, así como del facsímile del *Regestrum* publicado por Huntington en 1905. A esta labor de revisión bibliográfica añade el estudioso toda una serie de reflexiones sobre el universo cultural y literario reflejado por los catálogos colombinos que anticipa en décadas algunos de los caminos recorridos por la crítica más reciente sobre la filiación sociocultural de los primeros pliegos (Beltran, 2005; Puerto Moro, 2012), dentro de lo que resulta una magistral conjunción de trabajo bibliográfico-descriptivo y analítico-interpretativo. Es esta segunda dimensión, la analítico-interpretativa, la que vertebra el presente estudio y su profundización en las temáticas, géneros y autores que configuran el conjunto de pliegos en castellano inventariados en los registros colombinos. Dado el extraordinario y exhaustivo afán

² Es centro de atención de dos proyectos de investigación complementarios y en actual desarrollo: el mencionado proyecto ministerial *Literatura popular impresa (s. XVI): catalogación de pliegos poéticos castellanos, catalanes y portugueses y estudio comparativo del área literario-cultural peninsular* (PID2022-136278NB-I00), IP: Laura Puerto Moro; y el proyecto del Institut d'Estudis Catalans *Literatura popular impresa en català: edició i estudi literari, sociocultural i editorial dels plecs poètics catalans del segle XVI* (PRO2023-S01-BELTRAN), IP: Vicenç Beltran.

³ Sobre ello, comenta Di Stefano (1982: 80-81) lo siguiente: «R[odríguez] M[oñino] sostituì la lettura diretta dei voluminosi manoscritti dell' *Abec[edarium]* con la consultazione di una copia antologica fattane da Gallardo traendo tutte le voci relative alle lettere spagnole e catalane. L'uso dell'intermediario avrà comportato un margine di rischio, la cui ampiezza potrebbe valutarsi soltanto scorrendo tutte le carte dei manoscritti originali dell' *Abec[edarium]*. E' un confronto che per ora non ho potuto permettermi che in forma minima sulla base di fotografie di poche carte di uno dei codici; mi sono limitato a prendere visione della fonte immediata di R[odríguez] M[oñino], il manoscritto di Gallardo, che ho consultato in xerocopia grazie alla signorile liberalità di donna Maria Brey, vedova del grande bibliografo e studiosa anch' ella di antiche carte».

recopilador de don Hernando Colón⁴, puede considerarse el conjunto –pese a sus inevitables limitaciones– como un excelente soporte desde el que acercarse a los tiempos iniciales del nuevo producto editorial, mucho más coherente, en cualquier caso, que la arbitraria muestra de pliegos poéticos quinientistas preservada con posterioridad a su muerte (1539)⁵, lo que justifica por sí mismo el esfuerzo taxonómico y estadístico de estas páginas.

El análisis presentado contempla un corpus –necesariamente provisional– de 376 ítems, lo que supone un incremento de más de dos decenas sobre los 355 ítems recogidos en el corpus de pliegos colombinos en castellano de Rodríguez-Moñino (1976). La diferencia procede de las supresiones, fusiones y adiciones incorporadas a partir del trabajo de revisión de Di Stefano primero y de las aportaciones de Askins después en «The Pliegos Suelos of the Biblioteca Colombina in the Sixteenth Century: Notes to an Inventory» (1986), la mayoría de las cuales pasaron al *Nuevo Diccionario de pliegos sueltos poéticos* de 1997. A ello añado el examen de las referencias a pliegos colombinos en el *Suplemento al Nuevo Diccionario* (2014) y las modificaciones sobre el conjunto inicial derivadas de mi propia investigación y examen de los trabajos anteriores.

⁴ En el amplio apartado referente a la preservación e incremento de su biblioteca que hallamos en el testamento de Hernando Colón, se dedica una cuantiosa suma de dinero anual para nuevas adquisiciones, y, de forma específica, se dispone que entre los proveedores de libros no solo se considere a los «más caudalosos», ya que estos no se ocupan de una literatura menor que Colón cuidó siempre: «No escojan solo “de los [proveedores] gruesos e caudalosos... porque no tratan ni curan de las obrecillas pequeñas, ni de coplas ni refranes e otras cosillas que también se han de tener”» (apud Rodríguez-Moñino, 1976: 2. Más las cursivas).

⁵ La arbitrariedad de ese conjunto posterior responde, en gran medida, a las circunstancias o intereses particulares de los recopiladores que conformaron las distintas colecciones de pliegos del s. XVI actualmente conocidas. En este sentido, es bien sabido que los *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Universitaria de Cracovia* (edición facsimilar en García de Enterría, 1975) proceden en su totalidad de la prensa granadina de Hugo de Mena, mientras que los *Pliegos poéticos españoles en la Universidad de Praga* (edición facsimilar de 1960) recogen en exclusividad romances, según insistiré más adelante. Sobre el valor propio de la muestra colombina ya Di Stefano señalaba (1980: 80): «E’ assai verosimile che il circa mezzo migliaio di pl[iego]s s[u]elto[s] che possedette [Hernando Colón] costituissero un buon campione di quel che circolava allora, se teniamo conto della larghezza dei suoi criteri d’acquisto».

Esta importante labor de depuración queda recogida en el corpus ofrecido por la Base de datos *Catálogo Analítico de Pliegos Poéticos Ibéricos de los ss. xv y xvi* (CAPPIXVI, URL: pliegospoeticosxvi-iump.ucm.es), cuyo primer adelanto pasará a red en los próximos meses⁶. Si bien no es posible adentrarse aquí en todas las operaciones realizadas sobre el inventario de Rodríguez-Moñino, por su directa vinculación con el magisterio del Prof. Di Stefano del que parte este trabajo y sus directrices y orientaciones, me gustaría destacar que se ha atendido a los precios de compra del *Regestrum* colombino como elemento discriminante a la hora de diferenciar pliegos poéticos de otro tipo de impresos⁷; o que el corpus considerado incluye tres entradas colombinas muy particulares que, tal y como indica Di Stefano (1980: 87), con toda probabilidad se corresponderían con manuscritos de pliegos sueltos preparados para la imprenta, hecho que tal vez explique su llamativa ausencia tanto del *Nuevo Diccionario* como de su *Suplemento*, si es que se considera como un catálogo de pliegos impresos en exclusiva⁸.

Desde la óptica y análisis socioliterario que rige el presente estudio, ese corpus de 376 ítems no responde a ejemplares impresos o a unidades editoriales, sino a unidades literarias o conjuntos textuales, de manera que quedan fusionados bajo

⁶ La elaboración de esta Base de datos se inscribe en el mencionado proyecto ministerial *Literatura popular impresa* (s. xvi): *catalogación de pliegos poéticos castellanos, catalanes y portugueses y estudio comparativo del área literario-cultural peninsular* (PID2022-136278NB-I00).

⁷ Lo que lleva a la eliminación del corpus de pliegos quinientistas de un ítem como RM 195: «Alonso de figuerola coplas e[n] español de la desobedien[cia] del rey de françia al papa Julio. 2. I. Rey de françia hazeyz guerra .D. aueys peccado. in fi. Est. car. I. gasajemonos. lte. aliud. I. be[n]tura es en gra. costo e[n] tarragona 25 dineros por ag°. de 1513». Colon, *Regestrum*, núm. 3964. Las siglas RM remitirán siempre al asiento correspondiente del *Diccionario* de Rodríguez-Moñino y sus ampliaciones, según la convención entre especialistas. Sabemos que los pliegos poéticos adquiridos por Colón en Tarragona en 1513 costaron entre «medio dinero» y «un dinero», por tanto un impreso adquirido en la misma ocasión por 25 dineros ha de tener una extensión necesariamente superior a la de un pliego poético de dos hojas (extensión prototípica en la zona catalanohablante) o de cuatro y habría de suprimirse del *Diccionario*. Nos remitimos a las notas sobre los precios de compra de pliegos en 1513 en Tarragona en Puerto Moro (2021: 32, n.º 57, y 39, n.º 88).

⁸ Se trata de un texto de Álvaro de Toro, autor también de unos *Disparates* sí recogidos en el *Diccionario*: «Aluari de toro, Coplas de mano a la muerte del príncipe don Juan» (*Abecedarium*, n.º 14925, más las cursivas); de una anónima «Carta de un gentil hombre a su señora en coplas, de mano» (*Abecedarium*, n.º 14844, más las cursivas) y del «Omenaje de virtudes en coplas de mano» de Juan Pérez de Lorca (*Abecedarium*, n.º 15297, más las cursivas) cuyo autor tal vez podría identificarse con el responsable de otras coplas colombinas perdidas: RM 436, «Jo. Perez. Coplas a las mozas solteras con otras a un sacristan».

una única entrada los casos en que sabemos a ciencia cierta que Colón poseyó dos o más ejemplares de la misma obra; de la misma forma que se integran en un solo ítem aquellos pliegos con multiplicidad de ediciones e impresiones, caso del *Marqués de Mantua*, de secular uso escolar, cuyos testimonios conocidos por don Antonio Rodríguez-Moñino (RM 606-608) fueron ya agrupados dentro de una misma entrada en su inventario de *Los pliegos poéticos de la biblioteca colombina*: n.º 326. Cabe añadir que siempre que conozcamos el pliego referenciado por Colón, aunque sea a través de una edición posterior a 1539, se clasificará como pliego colombino «conservado», frente al subconjunto de pliegos colombinos «no conservados», lo que resulta sumamente operativo a un nivel interpretativo y nos permite acercarnos con mayor certeza al entramado del pliego reflejado por este corpus.

La búsqueda de relevancia de las estadísticas y porcentajes sobre temáticas y materias a un nivel literario, histórico y sociocultural ha exigido, por otra parte, una compleja labor previa de taxonomización, particularmente complicada en el caso de los pliegos no conservados, cuyos contenidos no siempre es fácil de vislumbrar a partir de las anotaciones colombinas. En esta labor se ha privilegiado la funcionalidad social del impreso, como brújula y directriz, sobre otro tipo de categorización, de manera que, siguiendo los principios de ordenación de la mencionada Base de datos *Catálogo Analítico de Pliegos Poéticos Ibéricos de los ss. XV y XVI (CAPPIXVI)*, atendemos, de entrada, a la macrocategoría de «Propaganda política» sobre el archiconocido género de la Relación de sucesos, y dentro de aquella consideramos hasta diez sub-bloques (véase Tabla 2): a) «Celebración de victorias», b) «Entradas reales», c) «Nacimientos reales», d) «Muertes reales», e) «Viajes reales», f) «Muertes nobiliarias y de personajes ilustres», g) «Panegíricos», h) «Sátira política», i) «Otros pliegos político-noticieros» –dentro de los que entran pliegos referentes al problema otomano en Hungría o al problema morisco⁹–, y j) «Otros», es decir, pliegos de componente político no encuadrables en las categorías anteriores¹⁰. Este último sub-bloque, el de «Otros» figura en todas las macrocategorías

⁹ Es el caso de RM 586, «Coplas hechas por Alonso de Toro Coxo vesino de Ávila, sobre la triste y dolorosa nueva de Ungría», o de RM 578, Pedro Tirante, «Coplas sobre el apercibir de Don Fadrique de Portugal contra los moros».

¹⁰ Así, RM 624, Fernando Vázquez, «Coplas de la Inquisición».

contempladas e integra pliegos de muy difícil clasificación dentro de su materia y cuya frecuencia estadística no es significativa a efectos cuantitativos dentro de un corpus de casi 400 ítems¹¹.

Las macrocategorías aisladas son diez en total, según queda reflejado en la Tabla 1, con sus correspondientes subcategorizaciones en el caso de las ocho primeras: [1] la referida de Propaganda política, [2] Pliegos religiosos, [3] Pliegos didácticos, [4] Sucesos y noticias no políticas, [5] «Libros para todos», en terminología de Jaime Moll (1993) –recetas médicas y regimientos de salud dentro del inventario colombino–, [6] Pliegos romanceriles, [7] Pliegos amorosos, y [8] Pliegos satírico-burlescos, más un último grupo que, a modo de cajón de sastre, y bajo la genérica macrocategoría de [9] «Otros» incluye desde una versificación en castellano del «Genero del nombre según Nebrixa»¹² hasta el traslado de un fragmento de las *Metamorfosis*¹³. A ello hay que añadir, finalmente, aquellos pliegos de [10] «Materia no identificada», donde se recogen varios impresos colombinos desconocidos de los que ha sido imposible inferir su temática, así como un pliego conservado al que no he podido acceder.

Aunque se hace imposible entrar, en el reducido espacio de estas páginas, en los pormenores del diseño de la Base de datos sobre la que se sustentan las Tablas 1 y 2, es necesario comentar que en un tercer nivel de taxonomización no reflejado en las tablas se incluye el género específico al que corresponde la primera composición de cada pliego, lo que, en el caso de los impresos de «Materia romanceril», por ejemplo, de particular interés para este volumen, se traduce en la distinción, en ese tercer nivel, entre el género de «Glosa de romance» y «Romance» original. Sin salirnos de esta tipología de pliegos, igualmente cabe puntualizar que bajo la subcategoría temática de a) «Materia de Francia» –sí reflejada en la tabla– se incluyen, de forma útil al manejar un corpus tan amplio y con una finalidad porcentual, tanto romances carolingios y pseudocarolingios de tipo novelesco como aquellos más

¹¹ Sobre añadir que la elaboración de una Tabla de este tipo supone una toma continua de decisiones coherentes y razonables en base a la conjunción de herramientas estadísticas y conocimientos adquiridos a lo largo de años de investigación sobre pliegos poéticos.

¹² RM 405, Diego de Olivares, «Género del nombre según Nebrixa, en coplas».

¹³ RM 493.5, Alonso Rodríguez de Tudela, «La contienda que ovieron Ajas y Ulixes ante los príncipes y pueblo de Grecia delante de Troya sobre las armas de Achiles después de su muerte [...]. Traslada del principio del décimo tercio libro del Ovidio de Methamorphoseos, en lengua vulgar castellana».

estrechamente vinculados con la materia épica francesa. Como g) «Materia novelesca contemporánea» se aprehenden romances ligados a novelas del momento –tales los remitentes a novelas de caballerías¹⁴–, mientras que el apartado de j) «Otros. Volumen de romances» recoge de forma exclusiva RM 935-936, *Libro en el cual se contienen cincuenta romances con sus villancicos y desechas*, del que es bien conocido que conservamos tan solo el primer cuaderno de cuatro hojas [Barcelona: Amorós, c. 1525], vendido con toda probabilidad por separado para una posterior encuadernación conjunta del volumen¹⁵.

Todos estos impresos romanceriles entrarían, junto con los amorosos y satírico-burlescos, en el conjunto de pliegos colombinos de carácter esencialmente literario¹⁶, o, por no caer en terminologías imprecisas, en el conjunto adscrito a la evasión y el entretenimiento *sensu stricto*, frente a aquellos pliegos de marcada finalidad utilitaria, donde se enmarcarían los pertenecientes a las macrocategorías de político-propagandísticos, religiosos, didácticos y noticieros no políticos. Si bien la distinción entre unos y otros es un punto de partida necesario para el análisis e interpretación del abanico temático que refleja el inventario colombino, no hemos de perder de vista, no obstante, que cualquier categorización de este tipo resulta tan efectiva y clara para la inmensa mayoría del conjunto como resbaladiza para determinados ítems de difícil filiación.

¹⁴ Es el caso de RM 501-501.5, Fernando Sabalza, «Romance de don Clarián».

¹⁵ Sabemos que esta era una práctica habitual que con toda probabilidad rigió, igualmente, la concepción y venta de las *Series valencianas del romancero nuevo* a finales de siglo (RM 1110-1165). En el *Regestrum* colombino hallamos alguna ejemplificación muy clara de tal práctica, es el caso de una *Celestina* de la que se nos dice «Costó en Roma 25 quatrines por junio de 1515, y costó un julio enquadernar» (*Regestrum B*, n.º 2417, mías las cursivas). Actualmente el *Regestrum* colombino puede consultarse en línea a través del *Catálogo concordado de la biblioteca de Hernando Colón* dependiente de la Institución colombina: <https://icolombina.es/catalogo-concordado/> [Fecha de consulta: 19 de octubre de 2023].

¹⁶ Partimos de la fuerte inflación ficcional del romancero en su identificación como materia esencialmente literaria, sin que perdamos de vista, no obstante, el componente histórico de una parte importante del romancero o la instrumentalización propagandística de ciertos romances, cuestión sobre la que ha insistido recientemente Beltrán (2016, entre otros trabajos). Más difícil se hace sostener la inclusión dentro de esta macrocategoría y su adscripción «literaria» de los dos romances religiosos que figuran en el conjunto colombino: RM 945 [+1037], *contrafactum* religioso sobre «Retraída está la infanta» y RM 1035.8, «Romance del Santo Sacramento». En estos dos casos, y con muchas dudas, nos hemos ceñido a la tradición crítica y privilegiamos la forma sobre el contenido y su funcionalidad, si bien a todas luces esos dos romances se inscriben dentro de la macrocategoría de [2] Pliegos religiosos.

Adentrándonos en el análisis estadístico, es reveladora la similar proporción entre aquellos pliegos de carácter utilitario y los «literarios» propiamente dichos: 182 frente a 183, según refleja el Gráfico 2, «Funcionalidad de los pliegos». Si fijamos nuestra atención, en cambio, en el subcorpus de pliegos no conservados frente a los conservados (Gráfico 1), podremos apreciar el alcance de una pérdida que se traduce, de entrada, en un 61% de pliegos no conservados frente al 39% de conservados, y cuya dimensión real en términos de naufragio de títulos y obras calibraremos mejor si tenemos en cuenta que, entre el conjunto de obras preservadas, hasta un 36 % lo monopoliza la materia romanceril (Gráfico 3), la misma que ocupa «solo» el 18,6% en la totalidad del corpus colombino (Tabla 1).

Este último dato habla por sí mismo, más allá de los gustos de recopiladores y coleccionistas de pliegos, del empuje y larga vida de una tipología de obras, las romanceriles, de probada circulación en el tiempo, con continuidad hasta la tradición oral moderna; vitalidad no comparable con la caducidad de otra literatura de entretenimiento, como la recogida en los pliegos amorosos conectados con la estética cancioneril –es decir, los «amoroso-galantes» en la taxonomización manejada, inmensa mayoría entre los amorosos: 74,1%–, o en los pliegos satírico-burlescos, de frecuente vinculación con la actualidad. La fuerza del romancero desde su primera presencia en la cultura escrita resulta aún más evidente si tenemos en cuenta que los pliegos colombinos de esta materia no incluyen todos los romances que debió de conocer el mercado del momento: basta con asomarse a la colección de pliegos poéticos de Praga para comprobar que una gran parte de sus impresos romanceriles no figuran en los inventarios colombinos.

En el extremo opuesto, nos encontramos con los pliegos sometidos con mayor virulencia a los estragos del tiempo: los pliegos político-propagandísticos, de temática regia en su mayoría –lo que sin duda conecta con la potenciación de la figura y autoridad real en el paso a la Edad Moderna–, así como los noticieros en general. Este hecho contrasta fuertemente con el lugar propio de los pliegos político-propagandísticos dentro de la totalidad del conjunto colombino: hasta 63 ítems pertenecen a esta categoría, el tercer grupo más numeroso del corpus, acaparando en él un porcentaje de un 16,8%, por detrás tan solo de los religiosos (93 = 24,7 %), y de los romanceriles (70 = 18,6%, según quedó expuesto, véase Tabla 1). Por razones obvias ligadas con lo efímero de los avatares políticos, de esos 63 pliegos político-propagandísticos ha sobrevivido un escaso número, 12 exactamente, es decir, apenas un 8,2% del subconjunto de pliegos conservados (Tabla 1 y Gráfico 3).

Ese escueto 8,2% no hunde definitivamente el porcentaje de pliegos no conservados de carácter «no literario» gracias a la compensación de los impresos religiosos preservados: un 22,6 % (Tabla 1 y Gráfico 3). De más está comentar, sobre ello, el especial vigor de la materia religiosa en el ámbito de la literatura popular impresa desde sus comienzos; un lugar privilegiado que comparte, desde las laderas del entretenimiento genuino, con los pliegos romanceriles, y del que es buena muestra la reedición durante siglos de pliegos adscritos a una y otra temática: así *Las siete angustias* de Diego de San Pedro (RM 532-532.5)¹⁷, o el *Conde Alarcos* (RM 483-486, 735 y 1015-1016)¹⁸, con interesantísimos desplazamientos sociológicos en su recepción sobre los que he llamado la atención en otro momento y sobre los que cabe seguir indagando¹⁹.

Contrapunto absoluto de esta larga pervivencia son ciertos pliegos noticieros, en particular los referentes a catástrofes naturales, aniquilados totalmente por el paso del tiempo, lo que probablemente se explique por su vinculación con la más rabiosa actualidad –siempre que los versos no se hayan tradicionalizado²⁰–. Este es el caso de tres pliegos colombinos que se hicieron eco de la riada sufrida por Valencia en 1517: RM 3, Alfonso de Aguilar, «Sobre el daño que el río hizo a Valencia»; RM 80, Pedro Calvo, «Obra sobre el temor de Valencia»; y RM 205, Damián Franco, «Coplas sobre la creciente del río de Valencia. Con otras obras sobre lo mismo». Entre sus autores, al menos Pedro Calvo y Damián Franco podrían considerarse tempranos profesionales en el ámbito de la literatura popular impresa, pues conocemos de ellos más pliegos, sin que, sin embargo, tengamos mayor noticia de la transmisión de sus obras por otros cauces ni de sus personas: en el caso

¹⁷ En *Mapping Pliegos*. Base de datos y Biblioteca digital de pliegos sueltos de los ss. XVIII-XX, puede visualizarse una edición decimonónica de la obra: <http://biblioteca.cchs.csic.es/MappingPliegos/detalleresultado.php?id=12863> [Fecha de consulta: 20/10/2023]

¹⁸ En *Mapping Pliegos*. Base de datos y Biblioteca digital de pliegos sueltos de los ss. XVIII-XX, se recogen hasta veintidós ediciones de la obra, en su mayoría del s. XIX: <http://biblioteca.cchs.csic.es/MappingPliegos/resultadobusqueda.php?sencilla=Conde+Alarcos> [Fecha de consulta: 20/10/2023]. Resulta significativo que en todas estas ediciones tardías el término «romance» de la rúbrica de los pliegos quinientistas haya sido cambiado por el de «relación», cambio que estaría vinculado con la asimilación de los versos de este romance y su carácter truculento con los de las relaciones y casos horribles y espantosos que abundan en el medio del pliego suelto desde finales del s. XVI.

¹⁹ Reflexionaba brevemente sobre este hecho en Puerto Moro (2021a: 9).

²⁰ Estoy pensando, por ejemplo, en las muy conocidas, dentro del medio catalán, *Cobles de les tristes i doloroses tres naus de conserva*, pertenecientes al subgénero del naufragio, de varias ediciones solo en el s. XVI (Puerto Moro, 2021b: 39).

de Franco, es responsable de un segundo pliego de contenidos amoroso-galantes (RM 206), mientras que con Pedro Calvo se ligán otros dos, ambos noticieros y referentes a las guerras en Italia (RM 78 y 79), por lo que cabe pensar en su especialización en sucesos y relaciones. Al hilo, de más está comentar que el hecho de que la totalidad de obras de estos autores nos sea desconocida a fecha de hoy es buena muestra de la suma importancia histórica del corpus colombino.

La mirada en profundidad sobre la multiplicidad de nombres con la que se relacionan estos primeros pliegos poéticos arroja, por otra parte, una gran variedad de categorías autoriales, en correlación con el heterogéneo público y extenso horizonte de recepción de tales impresos en sus primeros tiempos, muy distante del acotado socialmente para la más genuina «literatura de cordel» o «de ciego» con la que se habrán de identificar pliegos más tardíos, de forma especialmente monolítica desde el s. XVIII. Conviven ahora en el medio autores de clara filiación humanística y palaciega, para los que el pliego poético sería una forma más de transmisión de su obra, con los auténticos profesionales del nuevo mercado de amplio público o «popular»²¹. Es ese extenso auditorio citadino que busca entretenerse, además de noticias o de literatura piadosa, el que habrá de impulsar el nuevo producto del pliego y configurar su auténtica tradición, ligada en los inventarios de la época a la terminología de «coplas» –«cobles» en catalán–, inventarios donde, cabe añadir, jamás hallaremos el tecnicismo crítico de «pliego suelto»²².

De esta manera, nos encontramos en el corpus colombino, por una parte, con nombres de primera línea para los que la difusión en «pliegos poéticos» ha de asimilarse antes con su circulación en «impresos breves» que con la auténtica tradición del pliego poético de proyección «popular»: es el caso de Juan de Mena, al que se atribuye un «Arte poética castellana en coplas» comprada en Medina del Campo por cuatro maravedís y hoy desconocida (RM 354), de Santillana, con su *Bias contra Fortuna* (RM 280-284) y *Doctrinal de privados* (RM 285), o de Petrarca y perdidas versificaciones de su obra en castellano (RM 440, «Bocados açucarados de sus diálogos

²¹ El uso del adjetivo «popular» ha de entenderse necesariamente, para este periodo, en términos burkianos: «La diferencia cultural crucial en la Europa Moderna se dio entre la mayoría de la población, para quien la cultura popular fue la única, y aquella minoría que, teniendo acceso a la gran tradición, participó en la pequeña como una segunda cultura» (Burke, 2001 [1978]: 68).

²² Se discute ampliamente sobre el concepto de «pliego poético» y su tradición genuina en Puerto Moro (2021b: 20-22).

en español», desconocido; RM 441, *Triumpho de amor*, no localizado); una tipología de autores sobre la que se detuviera ya el Profesor Di Stefano (1980: 91-92). En un compartimento diferente habríamos de incluir a aquellos poetas de ascendencia cancioneril que sí alimentaron la genuina tradición del mercado popular y sus dosis de entretenimiento antes de que tal mercado contara con sus propios vates, fundamentalmente durante sus décadas inaugurales: ahí tendríamos a un Garcisánchez de Badajoz (RM 43-48), a un Costana (RM 156-157), o a un Juan del Encina (RM 175-186), de amplísima representación en el medio este último y con una pervivencia que se alarga en el siglo a través de sus villancicos²³.

Por otra parte, hallamos a los auténticos profesionales del medio, es decir, a autores que surgen con él y de los que nada sabemos más allá de sus pliegos. De estos llama la atención, para empezar, lo que parece una clara tendencia a la especialización temática. Así, identificamos autores centrados en el ámbito de las noticias y de la propaganda política, con versos mayoritariamente perdidos a fecha de hoy, según los porcentajes expuestos anteriormente. Entre ellos, estaría el mencionado Pedro Calvo, pero también un Juan de Revenga, autor de hasta cuatro pliegos de esta tipología: sobre la guerra otomana en Hungría (RM 479), sobre la paz con Francisco I de Francia (RM 480), y en «alabanza del emperador y su hermano» (RM 478), desconocidos todos ellos, más un cuarto impreso referente a la entrada de Carlos V en Barcelona sí conservado (RM 481-RM 481.5). Aunque no se trate de compartimentaciones estrictas²⁴, es obvia la focalización en el ámbito de la literatura de entretenimiento de otro grupo de poetas que entraría dentro de la categoría de «autores galantes intermedios», nomenclatura aceptada por la crítica más reciente para englobar «figuras [...] no presentes en las compilaciones cancioneriles, pero muy cercanas a su estética en la composición amorosa y que se nos muestran al tiempo como adiestrados glosadores de romances, así como compositores de piezas burlescas», según acoté en otro lugar (Puerto Moro, 2019: 261-262), de proliferación en el ámbito de la literatura popular impresa desde la tercera década del s. XVI en particular, tomando hasta cierto punto «el relevo» de los autores cancioneriles. Entre ellos tendríamos a un Francisco de Lora (RM 308-318.5) y su media

²³ Para este grupo de autores en pliegos, nos remitimos a Puerto Moro (2020), con especial atención a los nombres de Juan del Encina y Garcisánchez de Badajoz. Sobre la difusión en pliegos de Juan del Encina es clásico, por otra parte, el trabajo de Infantes (1999), cuyo corpus de partida se revisa en Puerto Moro (2020: 325, n.º 27).

²⁴ Prueba de ello es la diversa temática de los dos pliegos de Damián Franco mencionados anteriormente.

docena de pliegos, de los que conocemos mayoritariamente glosas de romances, a un Alonso de Salaya, con tres pliegos conservados (RM 502-509), también glosas de romances en su mayoría, o el caso particular y descollante de un Rodrigo de Reinoso y su abundante producción burlesca (RM 464-476)²⁵.

No faltan, por fin, autores que parece que respondieran a la categoría de «ocasionales», donde habríamos de atender, con mayor seguridad que a nombres aislados de los que tan solo conocemos una obra (¿fortuitamente?), al caso de los varios soldados que relatan la guerra desde el frente, a veces bajo su presentación anónima como «un soldado»: RM 1097, «Túnez. Coplas de su presa fechas por un soldado» (desconocido).

Tan importantes son las presencias como las ausencias, y entre los pliegos anteriores a 1539 es imposible localizar un solo autor identificado como ciego²⁶, de la misma manera que se encuentra completamente ausente de nuestro corpus el subgénero ligado con él por antonomasia: el de los casos horribles y espantosos, abundante tan solo desde finales del siglo XVI, es decir, cuando asistamos, en palabras de Di Stefano (1980: 92), «a un incremento di influenza del lettore plebeo, conseguente fra l'altro ai fitti processi di inurbamento del tardo Cinquecento». Bien es cierto que dentro del conjunto colombino nos topamos con RM 815-815.5, «Coplas hechas sobre un caso acontescido en Xerez de la frontera de un hombre que mató veinte y dos personas a traición», un pliego que ha sido considerado como iniciador de esos casos horribles y espantosos; sin embargo, lo cierto es que los hechos narrados sabemos, a fecha de hoy, que fueron ciertos y el texto no presenta el grado de inflación folclórica y ficcional que habrá de caracterizar al subgénero²⁷.

²⁵ Es este último autor singular entre los que podemos agrupar como «autores galantes intermedios», pues desconocemos en él la práctica de la glosa de romances, extendidísima dentro de esta categoría de poetas (edición de su obra en Puerto Moro, 2010). Una nómina más completa de estos autores la hallamos en Puerto Moro (2020: 327), artículo donde también se estudia de forma particular la obra de Alonso de Salaya.

²⁶ Habremos de esperar a la segunda mitad del siglo XVI, con nombres como los de Cristóbal Bravo o Gaspar de la Cintera, para que, de acuerdo con los testimonios conservados, la figura del autor ciego eclosiona en el ámbito del pliego poético. La relación entre el auge de esta tipología de autores a finales de siglo y la expansión de las cofradías de ciegos en la Península Ibérica en el s. XVI es asunto sobre el que seguir profundizando. En cuanto a la ampliación de las funciones tradicionales del «ciego rezador» y el desarrollo de la figura del «ciego coplero» a medida que avanza la centuria siguen siendo fundamentales las páginas de Cátedra (2002: 113-170) sobre «La "cultura" institucional del ciego».

²⁷ Recientemente, Sánchez Pérez (2023) ha logrado identificar el suceso narrado en estas coplas.

Es más, de la atenta lectura del tipo de sucesos en verso que hallamos en los pliegos de la primera mitad del s. XVI se infiere un alto componente de realismo y objetividad muy distante del fuerte aditamento literario que han de adquirir las noticias versificadas a finales de siglo, cuando basculen frecuentemente hacia el mundo de la cuentística, en especial dentro del subgénero de los casos tremendistas, una senda que bien merece la pena seguir transitando en otra ocasión.

Tras lo expuesto en la limitada extensión de estas páginas, parece redundante insistir en la posibilidades investigadoras que se abren ante nosotros desde la taxonomización, análisis cuantitativo y estudio cualitativo del corpus de pliegos colombinos en castellano, muy superiores a las que pueda ofrecer esta pequeña cala sobre un conjunto tan heterogéneo como transcendente en su temprana cronología, y que tendrían en una monografía su despliegue natural. En su momento, el Prof. Di Stefano (1980: 92) terminaba la revisión del inventario de pliegos poéticos de la biblioteca colombina insistiendo en la sugestiva muestra que de la ambigua polifonía de los primeros pliegos sueltos constituye tal inventario²⁸: «Dell'ambigua polifonia del p/[iego] s[uuelto] del primo Cinquecento l'inventario di RM è la mostra suggestiva». Añadamos tan solo que seguir ahondando en sus temáticas, en sus géneros, en sus autores, entre otros aspectos, resulta crucial para avanzar en la comprensión de la convergencia de elementos sobre los que se sustenta el impulso del nuevo producto del pliego poético, cuyo alcance sociocultural, histórico y literario solo en tiempos recientes comienza a ser valorado en toda su dimensión. Quede para otro momento continuar por estos caminos: materia para ello tenemos de sobra, y buenos maestros, también.

²⁸ Ello, sin perder de vista las naturales limitaciones del corpus, sobre las que ya llamara la atención Di Stefano. No deja de ser curioso, por ejemplo, que en el corpus colombino no nos topemos con testimonio alguno de una obra de uso escolar y amplia difusión como «Los dichos o sentencias de los siete Sabios de Grecia, en metro », por López de Yanguas (RM 302-304.6), de la misma manera que no figura en él la impresión exenta de las *Coplas a la muerte de su padre* de Manrique, aunque sí hallamos la glosa de Alonso de Cervantes (RM 127-141.5).

Bibliografía

- ASKINS, Arthur L.-F. (1986), «The “Pliegos Suelos” of the Biblioteca Colombina in the Sixteenth Century: Notes to an Inventory», *Romance Philology*, vol. 39, n.º 3, 305-322.
- ASKINS, Arthur F.-L. y Víctor INFANTES (2014), *Suplemento al Nuevo Diccionario de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI) de Antonio Rodríguez-Moñino*, Laura Puerto Moro (ed.), Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- BELTRAN, Vicenç (2005), «Los primeros pliegos poéticos: alta cultura / cultura popular», *Revista de literatura medieval*, n.º 17, 71-121.
- BELTRAN, Vicenç (2016), «Génesis del romance y difusión del romancero: ideología, política y propaganda», en Constance Carta, Sarah Finci y Dora Mancheva (eds.), *Antes se agotan la mano y la pluma que su historia: homenaje a Carlos Alvar*, vol. 1, San Millán, Cilengua, 463-480.
- BURKE, Peter (1991), *La cultura popular en la Europa moderna*, Madrid, Alianza Editorial [Traducción de *Popular Culture in Early Modern Europe*, New York, NYU Press, 1978].
- CATÁLOGO ANALÍTICO DE PLIEGOS POÉTICOS IBÉRICOS DE LOS SS. XV Y XVI (CAPPXVI), disponible en <pliegospoeticosxvi-iump.ucm.es>, [prevista la publicación en Red en los próximos meses].
- CATÁLOGO CONCORDADO DE LA BIBLIOTECA DE HERNANDO COLÓN, Base de datos dependiente de la Institución Colombina, disponible en <<https://icolombina.es/catalogo-concordado/>>, [Fecha de consulta: 19 de octubre de 2023].
- CÁTEDRA, Pedro M. (2002), *Invencción, difusión y recepción de la literatura popular impresa (s. XVI)*, Mérida, Editora Regional de Extremadura.
- DI STEFANO, Giuseppe (1972), «Aggiunte e postille al *Diccionario de pliegos sueltos poéticos* di A. Rodríguez-Moñino», *Studi Mediolatini e Volgari*, vol. 20, 141-168.
- DI STEFANO, Giuseppe (1980), «I pliegos sueltos della Biblioteca Colombina nel Cinquecento. Note a un inventario», *Romance Philology*, vol. 34, n.º 1, 78-92.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz (ed.) (1975), *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Universitaria de Cracovia*, Madrid, Joyas Bibliográficas.
- HUNTINGTON, Archer M. (1905), *Catalogue of the Library of Ferdinand Columbus*, New York, 1905 [reimpresión de 1967].
- INFANTES, Víctor (1999), «Hacia la poesía impresa. Los pliegos sueltos de Juan del Encina: entre el cancionero manuscrito y el libro poético», en Javier Guijarro Ceballos (coord.), *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 83-99.

- MAPPING PLIEGOS, Base de datos y Biblioteca digital de pliegos sueltos de los ss. XVIII-XX, disponible en <<http://biblioteca.cchs.csic.es/MappingPliegos>>, [Fecha de consulta: 20/10/2023].
- MOLL, Jaime (1993), «Libros para todos», *Edad de Oro*, vol. 12, 191-201.
- PLIEGOS POÉTICOS ESPAÑOLES EN LA UNIVERSIDAD DE PRAGA (1960), prólogo de Ramón Menéndez Pidal, 2 vols., Madrid, Joyas Bibliográficas.
- PUERTO MORO, Laura (ed.) (2010), *Obra conocida de Rodrigo de Reinosa*, San Millán, Cilengua.
- PUERTO MORO, Laura (2012), «El universo del pliego poético postincunable (del despegue de la literatura popular impresa en castellano)», *eHumanista*, vol. 21, 257-304.
- PUERTO MORO, Laura (2019), «Sobre “autores galantes intermedios”. De la poesía amatoria cancioneril a la literatura popular impresa», en Josep Lluís Martos y Natalia A. Mangas (coords.), *Pragmática y metodologías para el estudio de la poesía medieval*, Alicante, Universidad de Alicante, 255-266.
- PUERTO MORO, Laura (2020), «La popularización del cancionero: de los grandes poetas cancioneriles a los autores galantes intermedios (con un estudio de caso: Alonso de Salaya)», *Revista de Poética Medieval*, vol. 34, 315-340. DOI: <https://doi.org/10.37536/RPM.2020.34.0.78392>.
- PUERTO MORO, Laura (2021a), «Una tercera andanada de estudios sobre literatura popular impresa: marginalidad y centralidad de la materia», *Boletín de Literatura Oral*, vol. extr. n.º 4, 7-13. DOI: [10.17561/blo.vextra4.6732](https://doi.org/10.17561/blo.vextra4.6732).
- PUERTO MORO, Laura (2021b), «Hacia un estudio comparativo de pliegos poéticos en castellano y en catalán (s. XVI): tradiciones materiales, temáticas e iconográficas (con un Apéndice sobre las figurillas celestinescas)», *Boletín de Literatura Oral*, vol. extr. n.º 4, 15-54. DOI: [10.17561/blo.vextra4.6691](https://doi.org/10.17561/blo.vextra4.6691).
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1970), *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, Madrid, Editorial Castalia.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1976), *Los pliegos poéticos de la Biblioteca colombina (siglo XVI). Estudio bibliográfico*, Arthur F.L. Askins (ed.), Berkeley - Los Angeles - London, University of California Press.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1997), *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, Arthur L.-F. Askins y Víctor Infantes (eds.), Madrid - Mérida, Editorial Castalia - Editora Regional de Extremadura.
- SÁNCHEZ PÉREZ, María (2023), «La delicada frontera entre oralidad y escritura: a propósito de un caso tremendista de principios del siglo XVI», *Boletín de Literatura Oral*, vol. 13, 7-25. DOI: <https://doi.org/10.17561/blo.v13.7624>.

ANEXO: TABLAS Y GRÁFICOS

TABLA 1. Clasificación de los pliegos por Materia principal

MATERIA PRINCIPAL	TODOS LOS PLIEGOS		PLIEGOS CONSERVADOS		PLIEGOS NO CONSERVADOS	
	NÚMERO	PORCENTAJE	NÚMERO	PORCENTAJE	NÚMERO	PORCENTAJE
Funcionalidad utilitaria						
Propaganda política	63	16,8%	12	8,2%	51	22,2%
Religioso	93	24,7%	33	22,6%	60	26,1%
Didáctico	15	4,0%	8	5,5%	7	3,0%
Sucesos y noticias no políticas	8	2,1%	1	0,7%	7	3,0%
Libros para todos	3	0,8%	1	0,7%	2	0,9%
Entretenimiento y evasión						
Materia romanceril	70	18,6%	50	34,2%	20	8,7%
Amoroso	58	15,4%	18	12,3%	40	17,4%
Satírico-burlesco	55	14,6%	18	12,3%	37	16,1%
Otras materias						
Otros	7	1,9%	4	2,7%	3	1,3%
Materia no identificada	4	1,1%	1	0,7%	3	1,3%
TOTAL	376		146		230	

TABLA 2. Clasificación de los pliegos por Materia. Subtipología

MATERIA. SUBTIPOLOGÍA	TODOS LOS PLIEGOS			PLIEGOS CONSERVADOS			PLIEGOS NO CONSERVADOS		
	NÚMERO	% GRUPO	% TOTAL	NÚMERO	% GRUPO	% TOTAL	NÚMERO	% GRUPO	% TOTAL
Propaganda política									
Celebración de victoria	18	28,6%	4,8%	3	25,0%	2,1%	15	29,4%	6,5%
Entrada real	8	12,7%	2,1%	2	16,7%	1,4%	6	11,8%	2,6%
Nacimiento real	1	1,6%	0,3%	1	8,3%	0,7%	0	0,0%	0,0%
Muerte real	6	9,5%	1,6%	1	8,3%	0,7%	5	9,8%	2,2%
Viaje real	4	6,3%	1,1%	0	0,0%	0,0%	4	7,8%	1,7%

MATERIA. SUBTIPOLOGÍA	TODOS LOS PLIEGOS			PLIEGOS CONSERVADOS			PLIEGOS NO CONSERVADOS		
	NÚMERO	% GRUPO	% TOTAL	NÚMERO	% GRUPO	% TOTAL	NÚMERO	% GRUPO	% TOTAL
Muertes de nobles y personajes ilustres	3	4,8%	0,8%	0	0,0%	0,0%	3	5,9%	1,3%
Panegírico	6	9,5%	1,6%	2	16,7%	1,4%	4	7,8%	1,7%
Sátira política	1	1,6%	0,3%	1	8,3%	0,7%	0	0,0%	0,0%
Otros pliegos político-noticieros	5	7,9%	1,3%	2	16,7%	1,4%	3	5,9%	1,3%
Otros	11	17,5%	2,9%	0	0,0%	0,0%	11	21,6%	4,8%
Religioso									
Navideño	14	15,1%	3,7%	3	9,1%	2,1%	11	18,3%	4,8%
Pasional	9	9,7%	2,4%	2	6,1%	1,4%	7	11,7%	3,0%
Mariano	18	19,4%	4,8%	6	18,2%	4,1%	12	20,0%	5,2%
Materia hagiográfica	10	10,8%	2,7%	5	15,2%	3,4%	5	8,3%	2,2%
Oracional	13	14,0%	3,5%	3	9,1%	2,1%	10	16,7%	4,3%
Didáctico-doctrinal	3	3,2%	0,8%	3	9,1%	2,1%	0	0,0%	0,0%
Reflexión y moral cristianas	22	23,7%	5,9%	11	33,3%	7,5%	11	18,3%	4,8%
Otros	4	4,3%	1,1%	0	0,0%	0,0%	4	6,7%	1,7%
Didáctico									
Didáctico-moral	13	86,7%	3,5%	8	100,0%	5,5%	5	71,4%	2,2%
Otros	2	13,3%	0,5%	0	0,0%	0,0%	2	28,6%	0,9%
Sucesos y noticias no políticas									
Catástrofes naturales	5	62,5%	1,3%	0	0,0%	0,0%	5	71,4%	2,2%
Crímenes	3	37,5%	0,8%	1	100,0%	0,7%	2	28,6%	0,9%
Libros para todos									
Medicina y regimientos de salud	3	100,0%	0,8%	1	100,0%	0,7%	2	100,0%	0,9%
Materia romanceril									
Materia de Francia	24	34,3%	6,4%	18	36,0%	12,3%	6	30,0%	2,6%
Materia clásica	7	10,0%	1,9%	4	8,0%	2,7%	3	15,0%	1,3%
Materia de Bretaña	2	2,9%	0,5%	2	4,0%	1,4%	0	0,0%	0,0%
Épico (Materia de España)	6	8,6%	1,6%	4	8,0%	2,7%	2	10,0%	0,9%
Histórico-fronterizo	4	5,7%	1,1%	4	8,0%	2,7%	0	0,0%	0,0%

MATERIA. SUBTIPOLOGÍA	TODOS LOS PLIEGOS			PLIEGOS CONSERVADOS			PLIEGOS NO CONSERVADOS		
	NÚMERO	% GRUPO	% TOTAL	NÚMERO	% GRUPO	% TOTAL	NÚMERO	% GRUPO	% TOTAL
Materia religiosa	2	2,9%	0,5%	1	2,0%	0,7%	1	5,0%	0,4%
Materia novelesca contemporánea	6	8,6%	1,6%	4	8,0%	2,7%	2	10,0%	0,9%
Romance amoroso-trovadoresco	10	14,3%	2,7%	6	12,0%	4,1%	4	20,0%	1,7%
Romance tradicional	8	11,4%	2,1%	6	12,0%	4,1%	2	10,0%	0,9%
Otros. Volumen de romances	1	1,4%	0,3%	1	2,0%	0,7%	0	0,0%	0,0%
Amoroso									
Amoroso-galante	43	74,1%	11,4%	11	61,1%	7,5%	32	80,0%	13,9%
Pastoril	7	12,1%	1,9%	3	16,7%	2,1%	4	10,0%	1,7%
Epistolografía amorosa	4	6,9%	1,1%	3	16,7%	2,1%	1	2,5%	0,4%
Lírica tradicional	2	3,4%	0,5%	0	0,0%	0,0%	2	5,0%	0,9%
Otros	2	3,4%	0,5%	1	5,6%	0,7%	1	2,5%	0,4%
Satírico-burlesco									
Erótico-burlesco	18	32,7%	4,8%	2	11,1%	1,4%	16	43,2%	7,0%
Tipos cómicos tradicionales: criados, pastores, rufianes, comadres y negros	16	29,1%	4,3%	12	66,7%	8,2%	4	10,8%	1,7%
Censura de costumbres - vestimentas	4	7,3%	1,1%	0	0,0%	0,0%	4	10,8%	1,7%
Sátira sobre jumentos y caballerías	6	10,9%	1,6%	0	0,0%	0,0%	6	16,2%	2,6%
Querella de las mujeres	3	5,5%	0,8%	0	0,0%	0,0%	3	8,1%	1,3%
Disparates	3	5,5%	0,8%	3	16,7%	2,1%	0	0,0%	0,0%
Materia anticlerical	2	3,6%	0,5%	0	0,0%	0,0%	2	5,4%	0,9%
Testamento de animales	1	1,8%	0,3%	0	0,0%	0,0%	1	2,7%	0,4%
Materia antisemítica	1	1,8%	0,3%	1	5,6%	0,7%	0	0,0%	0,0%
Otros	1	1,8%	0,3%	0	0,0%	0,0%	1	2,7%	0,4%
Otras materias									
Otros	7	63,6%	1,9%	4	80%	2,7%	3	50%	1,3%
Materia no identificada	4	36,4%	1,1%	1	20%	0,7%	3	50%	1,3%
TOTAL	376			146			230		

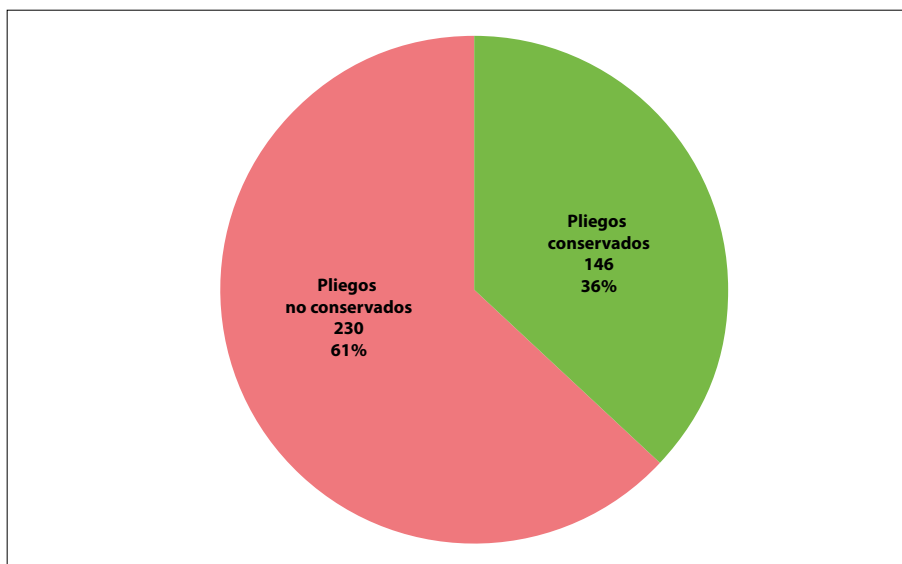
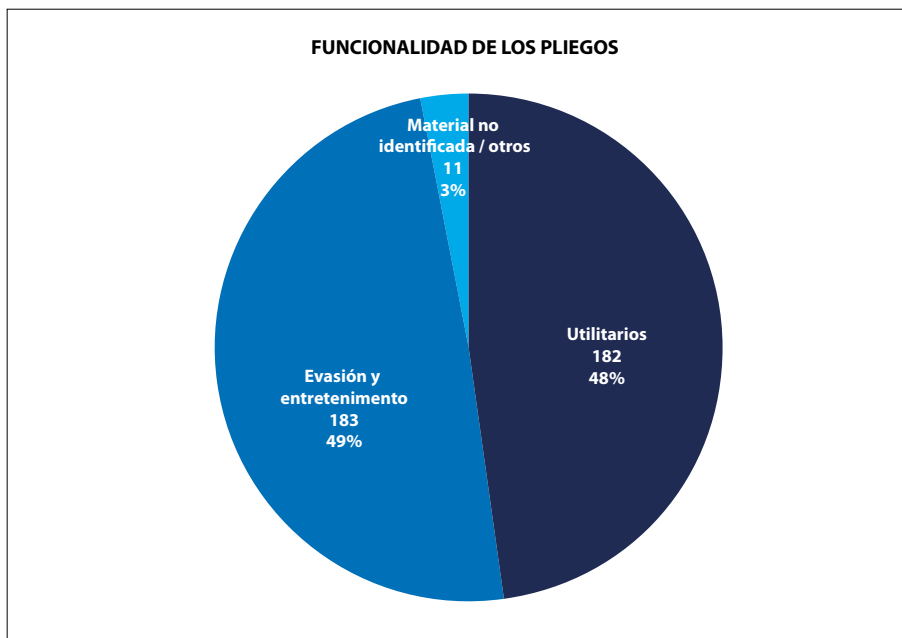
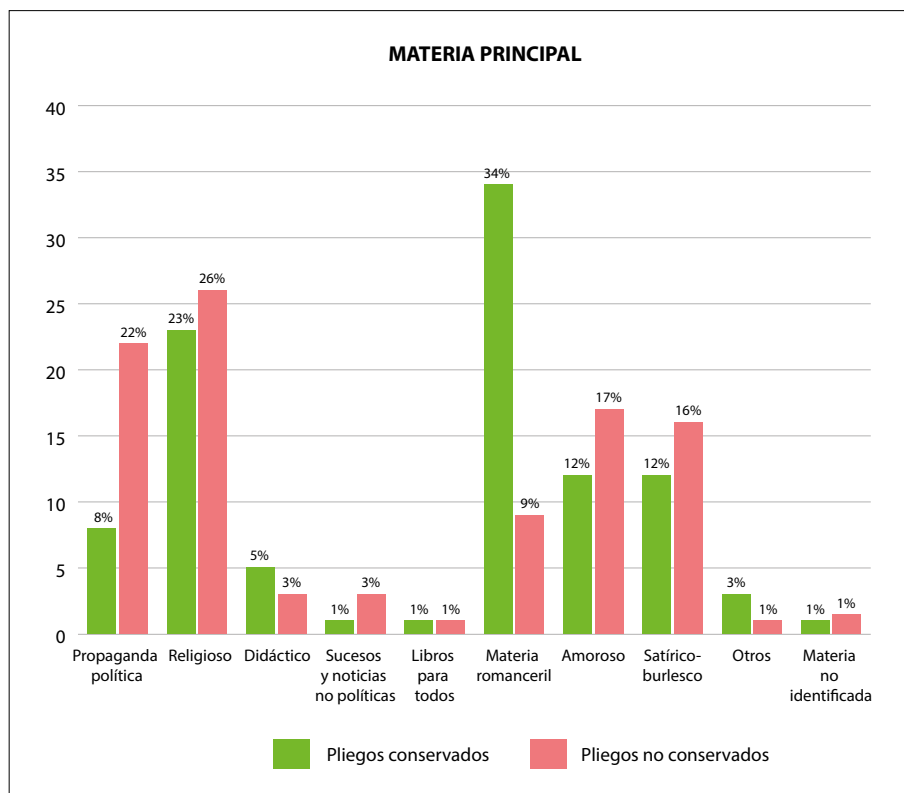
GRÁFICO 1. Frecuencias de pliegos Conservados vs. No conservados**GRÁFICO 2.** Frecuencias de pliegos según su Funcionalidad

GRÁFICO 3. Frecuencias de pliegos según Materia principal, comparando el grupo de Conservados vs. No conservados



El primer pliego suelto conocido de la imprenta romana de Antonio Blado (RMND 175.5 Juan del Encina)

Mercedes Fernández Valladares

Instituto Universitario «Seminario Menéndez Pidal», Universidad Complutense de Madrid

Fundación Ramón Menéndez Pidal

mvallar@ucm.es

*Para Giuseppe Di Stefano
que tã |bien iluminó el camino
a los bibliógrafos «pliegosuelistas»*

Premessa

Este artículo es directamente deudor de uno de los más valiosos y tempranos descubrimientos bibliográficos del profesor Giuseppe Di Stefano, allá por los años setenta. Me refiero, precisamente, al primer pliego de los que dio noticia en sus «Aggiunte e postille» (1972), ese trabajo magistral e iniciático para cualquier bibliógrafo pliegosuelista en el que aportó la primera gran adición al magno *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)* de don Antonio Rodríguez-Moñino (1970), consistente en más de una treintena de ediciones y ejemplares desconocidos y en un sinfín de datos bibliográficos y reflexiones teóricas y metodológicas de gran calado sobre los pliegos sueltos poéticos españoles del siglo XVI. De su lectura algunos años después, al adentrarme en el proceloso mar de la identificación tipobibliográfica de los pliegos sueltos

sine notis –cruzada particular de mi labor investigadora¹– permanece indeleble la fascinación por el valor y exactitud de sus *postille* fundadas, entre otras cosas, en un exhaustivo conocimiento de primera mano de los repertorios colombinos, verdaderamente excepcional entonces y aun hoy², acrecentada, a la par, por la consistencia de sus observaciones bibliográficas y de sus propuestas teórico-metodológicas, algunas todavía pendientes de ser atendidas e incorporadas para una más cabal sistematización bibliográfica del corpus de pliegos sueltos poéticos de los siglos xv y xvi –españoles, catalanes, portugueses–, como, por ejemplo, el concepto fundamental de ‘pliego-tipo’³.

Pero más que adentrarme por esos derroteros, mi objetivo ahora es mucho más modesto: analizar a la luz de la metodología tipobibliográfica y biblioiconográfica que hoy requiere la identificación editorial fiable de cualquier impreso *sine notis* ese primer pliego recuperado por Di Stefano, para asignarle datos de pie de imprenta debidamente justificados en la explicación precisa tanto de las evidencias extraídas de sus materiales de composición –tipos, entalladuras para las

¹ Este trabajo se enmarca en los siguientes proyectos de investigación: Ministerio de Ciencia (MCIN), Programa Estatal de Generación de conocimiento y fortalecimiento científico y tecnológico del sistema de I+D+i. Proyectos de generación de conocimiento 2021. *Dialogyca: Del manuscrito a la prensa periódica. Estudios filológicos y editoriales del diálogo hispánico en dos momentos* 2 (DIALOMOM, 2). PID2021-125646NB-I00. Co-IP's: Emilio Blanco Gómez y Ana Vian Herrero. Centro ejecutor: Instituto Universitario «Seminario Menéndez Pidal» (UCM) y Proyecto de investigación del Institut d'Estudis Catalans: *Literatura popular impresa en català: edició i estudi literari, sociocultural i editorial dels plecs poètics catalans del segle xvi*. PRO2023-S01-BELTRAN. IP: Vicenç Beltran. Duración: 3 años (2023-2025). Con el apoyo del Instituto Universitario «Seminario Menéndez Pidal» y de la Fundación Ramón Menéndez Pidal.

² Palpable igualmente en muchos trabajos posteriores, como en su artículo de revisión del libro póstumo de Rodríguez-Moñino (Di Stefano, 1980) dedicado a los pliegos de la Biblioteca Colombina (Rodríguez-Moñino, 1976).

³ Es un término clave que tomo de su trabajo citado (Di Stefano, 1972: 153-160) donde incluye además una tabla clasificatoria –todavía esencial– en la que llega a discernir hasta 985 ‘pliegos-tipo’ en el *Diccionario*. En lo sucesivo me referiré a esta obra así, sin necesidad de reiterar autor y año, pues es fórmula convencional; para la remisión concreta a sus registros bibliográficos, su número irá precedido de la sigla RM o RMND cuando cito por la edición actualizada por Askins e Infantes (1997), a la que me referiré simplemente como *Nuevo Diccionario*. La remisión a la adición y revisión de este, de los mismos autores con Laura Puerto como editora, se mencionará como *Suplemento* (Askins e Infantes con Puerto Moro (eds.), 2014).

estampas, capitulares y elementos tipográficos complementarios– como del contexto de su publicación, es decir, apoyada en la *ratio typographica* que guía la labor de todo tipobibliógrafo. Esto nos llevará a desestimar la asignación de datos editoriales propuesta con posterioridad para ese pliego, titulado *Aquí comienzan muchas maneras de coplas y villancicos con un Juizio de Juan del Encina* (RMND 175.5), del que, con la magistral prudencia crítica que caracteriza la labor investigadora de Di Stefano, bien se cuidó de aventurar dato alguno de impresión al ofrecer su noticia bibliográfica. A la vez, transitaremos por el prometedor terreno de lo que he denominado ecdótica iconográfica o de las estampas y en inglés *textual iconography* –un calco de *textual bibliography*, como subespecialidad paralela a ella– que ha pasado en nuestros días a acogerse al gran paraguas de la Bibliografía material (Fernández Valladares, 2012, 2019 y 2020; Martín Abad, 2018: 105-107). Este nuevo enfoque procura, a partir de la reconstrucción de la procedencia, trayectorias de uso y cartografías de los materiales con los que se ilustraron los impresos –objeto de la biblioiconografía–, detectar interrelaciones textuales e iconográficas entre los testimonios conservados y los no documentados de una obra o de un conjunto de obras diferentes pero vinculadas por compartir alguna, varias o la mayoría de estampas pertenecientes a un proyecto iconográfico no necesariamente creado y entallado para ellas, permitiéndonos remontarnos a sus arquetipos iconográficos y a los testimonios hipotéticos pero necesarios en la transmisión y uso de esos materiales ilustrativos –y de ahí su componente ecdótico–⁴. Con ello transcendemos el terreno limitado de la ilustración de la literatura popular impresa y los pliegos sueltos para abarcar con mirada más amplia y global la producción ilustrada de obras literarias mayores.

⁴ Agradezco a María Jesús Lacarra su ayuda para intentar localizar alguna referencia explícita sobre el interés tardío del profesor Alberto Blecau por la relación entre ecdótica e iconografía y su posible acuñación del término «ecdótica iconográfica» a la que se refirió de pasada Joaquim Parellada en su intervención en la mesa de homenaje al filólogo zaragozano en el *XXI Coloquio Internacional de la AHLM*, Universidad Complutense de Madrid, 7 de septiembre de 2022, más allá del iluminador análisis coincidente con este enfoque publicado por Alberto Blecau en un post en Facebook (21 de octubre de 2015 # El testamento de Leonardo da Vinci) con el título *Un nuevo cuadro de Leonardo?* <<https://www.facebook.com/171284226375600/posts/297583050412383/>>. **Véase al final.

La *sprezzatura* de una asignación de pie de imprenta

Como decía, al incorporar el profesor Di Stefano al acervo de pliegos sueltos poéticos del siglo XVI la nueva edición de *Aquí comienzan muchas maneras de coplas y villancicos con un Juizio de Juan del Encina*, localizada en la Biblioteca Nazionale di Napoli Vittorio Emanuele III⁵, la asoció, lógicamente, con el 'pliego-tipo' enciniano *Muchas maneras de coplas y villancicos con el juyzio de Juan del Enzina* (RM 182), de idéntica conformación textual. No obstante, al ser incluido veinticinco años después en el *Nuevo Diccionario* se le asignó el número RMND 175.5, por la horma de la sub-ordenación alfabética por títulos que preside ese corpus bibliográfico moñiniano, un tanto arbitraria además en este caso. Pero esto ya no tiene remedio, pues esos números son para todos el *googlemaps* en la selva de los pliegos sueltos poéticos quinientistas, ejemplarmente desbrozada por don Antonio y roturada por sus continuadores, muy en especial por Arthur L.-F Askins y Víctor Infantes (1997). Fueron ellos los que encarrilaron el pliego hacia la imprenta sevillana, al indicar «[S.I. (Sevilla?), s.i., s.a.]», si bien con la reserva que el paréntesis y la interrogación ponen de manifiesto⁶. Se apoyaban en lo que por entonces había apuntado Víctor Infantes en su estudio sobre los pliegos de Juan del Encina donde, poniéndolo en relación con el pliego RM 182, afirmaba: «Ambos pliegos son sevillanos de Jacobo Cromberger, ca. 1511-1515; suponemos al n.º 182 anterior por el hecho de contener los cinco textos de Encina, pues en el n.º 175.5 falta uno de ellos» –esto debió de ser un lapsus o una mala pasada que le jugó la reproducción con la que trabajaba, pues ambos pliegos

⁵ En un volumen facticio misceláneo con signatura 74-G-9 del que tuvo noticia gracias a la cortesía de Alberto Várvaro, según indica. En él figuran, entre otras piezas, dos pliegos más, también recogidos en su trabajo (Di Stefano, 1972: 145, nota 4 y n.ºs 7 y 30) sobre los que me permito anunciar un próximo estudio. Agradezco a la Biblioteca Nazionale di Napoli Vittorio Emanuele III y, en particular, a la Dottssa. Lucia Marinelli, Responsabile della Sezione di Manoscritti e Rari, las facilidades para consultar los ejemplares y la autorización para publicar en este trabajo las reproducciones del pliego que realicé en mi visita a esa biblioteca.

⁶ Conviene advertir que la signatura topográfica de este ejemplar que se ofrece en RMND 175.5 añade un (4), interpretando erróneamente lo que era el número de remisión a una nota a pie de página del artículo de Di Stefano. En realidad, el pliego ocupa el séptimo lugar en el volumen, según he podido comprobar en consulta directa del ejemplar en Nápoles.

contienen las mismas cinco piezas encinianas y en idéntico orden– y continuaba «y la distribución tipográfica es diferente aunque al tratarse de piezas tan breves bien podría ser al contrario...», es decir, anterior la edición testimoniada por el ejemplar napolitano (Infantes, 1999: 86). No obstante, ya Askins, al estudiar el pliego RM 182 conservado en Londres, había propuesto para la edición conservada en Nápoles esa misma adscripción de imprenta y fecha (Askins, 1989: 75-76 en notas al n.º 16), aunque no se remita a ella en el *Nuevo Diccionario*. De esta forma, el pliego hallado en Nápoles quedó adjudicado a los prelos de Jacobo Cromberger y en una cronología bastante temprana, sin haberse planteado que, a diferencia de la otra edición, ni Norton (1978) ni Griffin (1988 y 1991) la habían adscrito a esa imprenta, ni comprobar si sus tipografías correspondían a alguna de las perfectamente sistematizadas para ella por ambos tipobibliógrafos.

Así fue como adquirió el pedigrí de nuevo pliego post-incunable crombergueño, refrendado poco después por Martín Abad al acogerlo en la primera entrega de sus *Post-incunables ibéricos* (2001: n.º 1089), por lo que acabará recayendo sobre él la responsabilidad de la identificación, según vemos en el *Suplemento* (2014: n.º 175.5), siendo aceptada desde entonces por quienes lo han mencionado con posterioridad. Bien es cierto que Martín Abad, al aceptar esta edición como post-incunable sevillano añadió una observación –aunque un tanto enigmática–, de la que además se prescindió en el *Suplemento*:

En el último instante de la corrección de pruebas de este repertorio, Víctor Infantes, interesado como yo en este pliego suelto, ha logrado una reproducción que me ha dado a conocer inmediatamente. Dicha reproducción, utilizada para construir la presente noticia, no permite identificar con seguridad los tipos empleados, obligándome a mantener la atribución indicada, aunque pienso (y no creo equivocarme) que su presencia no es pertinente dentro de este repertorio (Martín Abad, 2001: n.º 1089, curiosamente *sub voce* «Muchas [maneras]» al igual que el n.º 1088).

Debo confesar que yo tampoco presté a esta nota de Martín Abad la atención que merecía, interpretando que su cautela concernía exclusivamente a la temprana datación propuesta por Askins e Infantes para el pliego, quizá más tardío del límite convencional de 1520 que delimita los post-incunables. De hecho, solo me interesé por él tiempo después, cuando empecé a estudiar la evolución de las figurillas factótum de los pliegos góticos, poéticos y no poéticos.

Siguiendo la pista biblioiconográfica

Reparé entonces en las discrepancias en la forma de describir la ilustración de su portada en las noticias bibliográficas disponibles⁷, que parecían aludir o mencionaban explícitamente la presencia de tres figurillas factótum, es decir, en tacos xilográficos independientes. Este detalle quedaba desmentido por la única imagen que por entonces había empezado a circular de esa estampa en un artículo de Infantes y Martínez Pereira (1999), de donde la tomó Puerto Moro para sus reflexiones sobre la ilustración de los pliegos post-incunables (2012: 280, fig. 11 de Puerto Moro). En él ponía en relación la estampa del ejemplar napolitano con la figurilla factótum de un caballero (?) (joven con gorro de perfil) presente en el *Romance del conde Alarcos y de la infanta Solisa* (RMND 486; su fig. 9) así como en la portada del *Asno de oro* de Apuleyo (su fig. 10), ambos impresos por Jacobo Cromberger en Sevilla, c. 1520? y c. 1513 respectivamente (Griffin, 1989: n.ºs 222 y 97; Martín Abad, 2001: n.ºs 1362 y 113), que se habría desgajado por fragmentación del taco con el que se había impreso nuestro pliego.

Sin embargo, analizada a la luz de la biblioiconografía, esta relación suscita ciertas dudas si observamos, por ejemplo, el diferente enlosado al pie de las figuras, un elemento que suele ser discriminante en las comparaciones de estampas y figurillas xilográficas (véase fig. 1a). Fue entonces cuando recurrí a la generosidad del profesor Di Stefano, que me facilitó su reproducción digital para poder analizar el pliego con mirada tipobibliográfica (fig. 1b).

Lo primero que llama la atención es su conformación como pliego con portada –no la lleva la otra edición conservada en la British Library (RM 182)– y, además, con una puesta en página poco habitual en los pliegos sueltos. Como vemos, el título aparece destacado por una inicial grabada con decoración muy sencilla de estilo renacentista que va dispuesta en arracada, aunque no se logró ajustar perfectamente a sus cuatro líneas, compuestas en una tipografía con dos peculiaridades: la Q mayúscula, que no corresponde a esa fundición –en realidad

⁷ Mientras que Di Stefano, el único que había consultado directamente el pliego, indicaba: «[Tre figure: cortigiano, anziano che scrive, uomo d'armi; una barra con motivo floreale]», Askins e Infantes: «[Tres grabados: galán, anciano que escribe y caballero armado, con elemento floral a la derecha]» (1997: n.º 175.5) y Martín Abad: «[grabado xilográfico, con una pieza vertical a la derecha: tres figurillas factótum, un galán, un anciano que escribe y un caballero armado]» (2001: n.º 1089).

es una 'd uncial volcada' de un tipo de cuerpo mayor o, con mayor probabilidad, de un juego de peones lombardos-, y el regleteado especial que se aplicó a las líneas de tipos para espaciar más ese título –¿acaso no disponían en la imprenta en que se compuso de una tipografía de cuerpo algo mayor para las portadas?-. Desde luego, la pregunta se antoja retórica si pensamos en la imprenta sevillana de Cromberger. Sea como fuere, el efecto de esa cabecera resultó, desde luego, bastante rudimentario.

En cuanto a la ilustración –sin conexión con el contenido del pliego– me resultó evidente que procedía de una matriz xilográfica de escena completa, con tres personajes representados bajo un arco carpanel simulado por las enjutas superiores –un encuadre que sí es frecuente en bastantes grabados del taller de los Cromberger–, con una banda de rameados a candelieri en la técnica de criblé incorporada a la derecha en la misma madera, rodeada toda ella por un filete o cantero bastante desgastado.

Deducido el aroma crombergeriano que pudo inspirar a Askins e Infantes para su propuesta de imprenta, podemos centrarnos en el análisis de las tipografías y materiales impresorios con los que va compuesto el pliego que, como tantas veces repetimos, es lo que otorga el mayor grado de certeza y fiabilidad a una asignación de datos de imprenta y fecha.

Del análisis de las tipografías a la serendipia de una coincidencia

Empezado por las tipografías, por suerte en este caso el texto muestra hasta tres ocurrencias de M mayúscula, como es sabido el carácter discriminante para identificar las letrerías góticas. Al ver su diseño entendí la prevención de la nota precautoria de Julián Martín Abad. Y es que me atrevo a afirmar que este pliego, que desde luego no es crombergeriano, tampoco se publicó en imprenta ibérica alguna.

Así lo demuestra el trazado del tipo M, que no se corresponde con ninguno de los diseños de las tipografías góticas documentadas por Norton para los talleres peninsulares hasta el año 1520, tal como podemos apreciar en la tabla con los 67 diseños de M, extraídos del magno repertorio nortoniano (fig. 2). Y repárese en que desde

su publicación en 1978 no ha sido necesario incorporar ni una sola tipografía nueva para ese periodo, a pesar de los numerosos hallazgos de post-incunables desconocidos. Por si pudiera pensarse que el diseño que nos interesa localizar coincide con la M 67 de esa tabla, queda descartado por la diferente orientación de la base del lóbulo izquierdo, sin necesidad de entrar en más detalles. En consecuencia, el pliego localizado en Nápoles, o no es una edición post-incunable o no se imprimió en la península ibérica, o ambas cosas.

Para avanzar en las pesquisas era necesario localizar más apariciones de esa tipografía en otros impresos, lo que nos dejaba en manos de la serendipia, diosa propicia a los bibliógrafos. Para invocarla percibí otra peculiaridad en esa letrería, la alternancia de tres diseños distintos de calderones (véase fig. 3): uno más pequeño con los rabillos orientados un poco hacia afuera (resaltado en naranja); otro algo más grande y curvado, con el rabillo superior casi horizontal y el inferior orientado hacia adentro (resaltado en azul); y el tercero, igual al segundo, pero con el contorno interior sin rellenar (resaltado en verde)⁸. Al trabajar inicialmente sobre una reproducción no podía contar con el otro parámetro definitorio para el análisis tipográfico: la medida original de 20 líneas de tipos impresas en el papel. Y ello no tanto porque al tratarse de poesías estróficas no haya veinte líneas seguidas sin interlineados – al ir las estrofas contrapeadas, entre las dos columnas se podrían obtener –, como porque solo recientemente he tenido ocasión de ir a Nápoles a medirlas⁹.

De modo que me dejé llevar por la fortuna y algún tiempo después premió mi confianza. Revisando las ediciones post-incunables de la *Celestina* di con ese mismo diseño y tipografía en el texto de una de las ediciones con la fecha contrahecha: concretamente en la *Tragicomedia* que lleva el cronotopo falso de ‘Salamanca 1502’ en la última estrofa de Proaza, según permite comprobar el diseño de su M. Como sabemos, Sir Henry Thomas descartó que esa edición fuera

⁸ No cabe pensar en que sea un problema de entintado del tipo del calderón «resaltado en azul» puesto que se localizan más ocurrencias de este modelo «verde» en otras planas del pliego correspondientes a la misma forma.

⁹ Agradezco al Instituto Universitario «Seminario Menéndez Pidal» la financiación de una breve estancia de investigación en la biblioteca napolitana para consultar directamente el ejemplar y confirmar los resultados de mi análisis. Tras este reciente viaje, realizado a primeros de noviembre de 2023, no he modificado la exposición original de la metodología seguida porque creo que puede servir como ejemplo de identificación tipobibliográfica «a distancia». Puede verse la medida de la tipografía en la descripción tipobibliográfica incluida al final de este trabajo.

salmantina interpretando la alusión «de Salamanca» en referencia a su costeador, Antonio Martínez de Salamanca, y datándola hacia 1525 (Thomas, 1953: 45-50). Años después Norton la adjudicó a la imprenta romana de Antonio Blado, c. 1520, como edición realizada por encargo de Antonio Martínez de Salamanca editor y cofinanciador. Sobre su tipografía merece la pena recordar sus palabras, plenamente vigentes:

El tipo para texto de la *Celestina* no se ha identificado por el momento; Blado iba a convertirse posteriormente en el más conocido de todos los impresores de Roma, pero desgraciadamente sus primeros libros, de los años 1516-1520, son difíciles de encontrar y no se han descrito tipográficamente. Sir Henry Thomas indicó la fecha aproximada de 1525 para esta edición. Creo que puede ser algo anterior y propongo c. 1520 (Norton, 1966 *apud* traducción española, 1997: 220).

Como podemos ver (fig. 4)¹⁰, el texto de esta *Tragicomedia* está compuesto con la misma tipografía de nuestro pliego y ofrece idéntica mezcla de los tres calderones que he mencionado¹¹. Por lo que se refiere a la tipografía del título del pliego, creo que es la misma de la portada de esta *Celestina* –pero en este caso sin regletear y por eso las líneas van más juntas–, si bien desafortunadamente no disponemos de ninguna M para el cotejo ni en el pliego ni en la *Tragicomedia*, ya que ahí para nombrar a Melibea echaron mano de una M lombarda, quizá del mismo juego de peones del que procede la Q del pliego. Esto resulta ser otra afinidad curiosa entre ambos impresos y, junto con la coincidencia del diseño de la C –única mayúscula comparable en ambas muestras– y a falta de otras evidencias, podemos aceptarnos como indicio de la similitud de las tipografías de ambas ediciones.

¹⁰ Agradezco al Dr. John O'Neill, Curator of Manuscripts and Rare Books and Head of Library Department, de The Hispanic Society of America, New York, la amabilidad de facilitarme reproducción digital de la portada de esta *Tragicomedia* y la autorización para reproducirla en este trabajo. Las páginas interiores que reproduzco proceden de ese mismo ejemplar accesible a través de COMEDIC <<http://grupoclarisel.unizar.es/comedic/>> [Ficha CMDC322(16), fecha de consulta: *in extenso*, hasta 31/10/2023].

¹¹ Por ejemplo, en h. Aii r, aprecio tres ocurrencias del calderón «azul» y dos del «naranja»; en h. G5 v, una del «azul» y otra del «verde», etc.

El pliego enciniano en la imprenta de Blado y su xilografía

En consecuencia, creo que parece razonable asignar el pliego enciniano localizado por Di Stefano en Nápoles a la imprenta romana de Antonio Blado. De este modo, resulta ser el primer pliego conocido de ese taller, pues no encuentro en el índice tipográfico por lugares-impresores y años del *Nuevo Diccionario* ninguno asignado a él¹². Bien es verdad que ese índice necesita una revisión detallada y, en concreto, lo relativo a los pliegos impresos en Roma, para incorporar asignaciones que pasaron por alto Rodríguez-Moñino, Askins e Infantes, aunque ya habían sido apuntadas por Gillet (1943: I, 102) y afianzadas por Norton veinte años después (1963: 245-246)¹³. Desde luego, la imprenta de Antonio Blado fue la que publicó por entonces varias obras literarias en castellano comisionadas por Antonio Martínez de Salamanca, quién cabría preguntarnos si no anduvo también detrás de la impresión de este pliego. Y me inclino a pensar que sí.

¹² Aunque no está de más mencionar, ya que la *Tribagia* de Juan del Encina fue incluida en el *Diccionario* a pesar de su extensión muy superior a un pliego suelto (RM 186), que quizá pudo haberse impreso igualmente en el taller de Antonio Blado. Recordaré que solo tenemos constancia por Hernando Colón de que se publicó en Roma en 1521 en formato 8.º: Hernando Colón. *Abecedarium B*, col. 913, sub voce «Jo. de lenzina»: «tribagia o viaje de jerusalén. 8253. R. 1521. [cuadrado con división vertical = formato 8.º] 12449», y su íncipit en col. 1213: «O tiempo felice de siglo dorado que daua la tierra 8253», por lo que llegó a tener dos ejemplares. Por sus números de registro puedo aventurar que el primero lo adquirió en Roma, hacia el 28 de septiembre de 1530 pues en esa fecha compró allí la *Egloga pastorale intitulata Corilo*, de Francesco Fonsi, que registró con el número correlativo 8254; el segundo ejemplar fue adquirido seguramente en Valladolid hacia finales de noviembre o primeros de diciembre de 1531, con un lote de libros con números muy cercanos (12452 a 12464). También Nicolás Antonio (*Biblioteca Nova*, 1783: I, 684 col. 2) que llegó a ver un ejemplar y lo registró como *Tribagia, o via sacra de Hierusalem*, indica que era un librito en formato 8.º, lo cual, dado que se le calculan 40 hojas, pudo inducir a Rodríguez-Moñino a considerarlo como un pliego suelto «pequeñito».

¹³ Quienes sí aparecen referenciados en las descripciones de esos pliegos, pero sin reflejar sus autorizadas propuestas de asignación. Baste comparar la entrada «Roma» en el «Índice tipográfico. 2.4. Lugares de impresión, impresores, años» del *Nuevo Diccionario* (1997: 894) con la siguiente tabla, en la que marco en cursiva los datos que fácilmente podrían haberse corregido o completado en ella:

ROMA.			
RMND 592	c. 1516	s.i. pero: <i>Marcellus Silber</i>	Torres Naharro: <i>Concilio de los galanes y cortesanas de Roma</i>)
RMND 186	1521	s.i.	(Encina: <i>Tribagia</i>)
RMND 741.5	1588	s.i.: « <i>Per Sancti & Compagnie. Al Crucifisso</i> »	(<i>A San Diego de Alcalá</i>)
RMND 389.5	1599	Nicolás Mucio	(Montoya: <i>Diálogo en memoria de las C.C Magestades</i>)

Con objeto de argumentarlo abordaré a la vez la propuesta de datación del pliego y el análisis biblioiconográfico de su grabado mediante una suerte de ecdótica iconográfica, un método que desarrollé hace unos años para identificar una nueva edición post-incunable de la *Tragicomedia* hallada por Ottavio Di Camillo en esta misma biblioteca napolitana, que pude asignar a la imprenta sevillana de Juan Varela de Salamanca, c. 1516 (Fernández Valladares, 2019). Este es, precisamente, el año que nos sirve de *terminus a quo* para datar el pliego, confirmando la precedencia temporal de la edición sevillana conservada en Londres. Me baso en que la actividad de Antonio Blado en Roma está documentada por primera vez en un contrato de 7 de noviembre de 1516 que lo sitúa instalado en Campo dei Fiori como «Magister Antonius de Asula stampator sive impressor librorum in Urbe», para imprimir 200 ejemplares de unos sermones no conservados¹⁴, si bien su producción no empezará a tener importancia hasta los años 1519-1520 (Fumagalli y Belli, 1891: 1-2, n.º 1 a 5; Norton, 1958: 95). Por eso creo que este pliego es más tardío de lo que se ha supuesto y, con las reservas que las dataciones requieren, propongo para su impresión un arco c. 1519-1521.

Para justificarlo entran en juego las dos grandes ediciones en castellano que por entonces promovió Antonio Martínez de Salamanca, afincado en Roma con seguridad desde 1517 como «libraio» en el Rione di Parione, frontero al Campo dei Fiori, tal como han documentado los estudios más solventes de su actividad como editor de obras literarias en español, grabador y productor de estampas (Misiti, 1992a y 1992b: 309; Gernert, 2005)¹⁵: la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* que nos ha ser-

¹⁴ Concretamente, los *Sermones gentium s[ancti] Pauli prime heremite* (Norton, 1958: 95).

¹⁵ Me suscitan dudas las hipótesis de Gonzalo Sánchez-Molero (2007: 343, 345, 354-358), que sitúa a Martínez de Salamanca en Roma ya trabajando como librero en 1514, como promotor de una edición de la *Égloga de Plácida y Vitoriano* de Juan del Encina allí impresa en ese año (a más de asistente a su representación el 6 de enero de 1513 en la casa del cardenal de Arborea y en presencia de Federico Gonzaga, sin la menor documentación que lo acredite). Para dar por buena la existencia de esa edición y atribuir su publicación a Martínez de Salamanca, se ampara en una opinión de Fernández de Moratín –«poco fundada» en palabras de Pérez Priego (1991: 16)– en su *Catálogo histórico y crítico de piezas dramáticas anteriores a Lope de Vega* (Fernández de Moratín, 1838: 62-63, n.º 18) quien indicaba: «Juan de la Encina. *Farsa (sic) de Plácida é Vitoriano*. Esta obra, de la cual solo queda la noticia, se imprimió en Roma en el año de 1514. [...] La Inquisición la prohibió en el año de 1559». Gonzalo Sánchez-Molero la reinterpreta libremente como: «Fernández de Moratín nos advierte que la *Égloga* ya se imprimió en Roma, en 1514, un dato que toma de los índices inquisitoriales españoles del siglo XVI» (la cursiva es mía), lo cual, además de tergiversador resulta falso, como comprueba una simple (pero obligada) consulta de las ediciones anotadas de los índices inquisitoriales españoles de Martínez de Bujanda así como

vido para el cotejo tipográfico de nuestro pliego y la edición mucho más suntuosa de *Los cuatro libros de Amadís de Gaula nuevamente emendados hystoriados*, terminada de imprimir el 13 de abril de 1519, igualmente en la imprenta de Blado¹⁶, aunque quien firma el colofón como «imprimidor» es Antonio de Salamanca. Hoy sabemos de sobra que Martínez de Salamanca fue exclusivamente su editor, es decir, el promotor financiero de esa edición, de la que Rafael Ramos ofrece detalles interesantes a nuestro propósito:

No hay que olvidar [...] que la edición de Roma está realizada por personas que no hablan castellano, como denotan sus numerosísimos italianismos gráficos y léxicos («diábolo» y «camera», que aparecen varias veces, «vostro», «terribile», «che», «e quel», «couerpo», «sua», «ben», «fu», «quella», «certo»...). Sabemos, eso sí, que Antonio Martínez de Salamanca se encargó de todas las cuestiones administrativas; que, en efecto, corrigió y modernizó el texto que entregó en la imprenta; e incluso parece que encargó una serie completa de grabados de madera, burda imitación de los del taller de Cromberger, para su nueva edición; pero no tenemos constancia (y, desde luego, la cantidad de lapsus absurdos de esa edición parece rebatirlo claramente) de que supervisara el proceso de impresión (Ramos, 2002: 336-337).

A cambio debemos destacar su visión comercial, manifiesta tanto en la solicitud de licencia y privilegio por 10 años que le concedieron desde el Vaticano el 14 de enero de 1519 por un *motu proprio* que se reprodujo en el vuelto de la portada, como en la inversión económica que destinó a entallar las xilografías con las que

de sus repertorios acumulativos de libros prohibidos (por ser de acervo común me evito la remisión bibliográfica). En ellos no figura alusión alguna a una edición romana de 1514, sino exclusivamente a alguna suelta *sine notis*, que podría corresponder bien a la burgalesa de c. 1518-1519? o a la todavía pendiente de atribución –por cierto, pero con certeza no romana, pues la he tenido en mis manos– conservada en la BNFr (Sede de l'Arsenal) en París, sobre cuya identificación editorial como salida de la imprenta toledana de Miguel de Eguía, c. 1526, no me queda la menor duda. A partir de esos mimbres sus hipótesis sobre la influencia directa de Juan del Encina en la estrategia editorial de Martínez de Salamanca en su actividad romana más temprana penden de una frágil brizna.

¹⁶ Según manifiestan sus tipos. En este caso sabemos que es una gótica algo más pequeña, concretamente de 84 mm para 20 líneas. Facilita el dato Rafael Ramos (2002: 321), en una excelente descripción de esa edición que supera a todas las existentes.

va ilustrado cada uno de los 133 capítulos del *Amadís*¹⁷. Su factura –como veremos enseguida– no nos parece burda, sino una copia bastante fiel de las estampas cromberguerianas, en alguna ocasión incluso mejorada al simplificar detalles, pero siempre con una buena ejecución: pretender que hubiera creado un programa iconográfico *ex novo* para esta edición romana del *Amadís* excede la realidad del mercado editorial. Conviene tener en cuenta, además, que Martínez de Salamanca comerciaba con estampas y planchas llegando a adquirir una experiencia notable como grabador, hasta el punto de ser quien posteriormente usufructuó la mayor parte de las planchas clisadas de Rafael Sanzio (Gernert, 2005: 207-208 con bibliografía pertinente). Desde luego a él fueron a parar las maderas (tanto los tacos de figurillas factótum como las escenas) de las *Tragicomedias* impresas por Marcellus Silber, c. 1515-1516¹⁸, copia fiel también de las denominadas cromberguerianas, con las que reeditó su *Celestina* en la imprenta de Blado. Y en este punto nos atrevemos a sugerir la posibilidad de que pudiera haberlo hecho antes de lanzarse a la empresa editorial del *Amadís*, más compleja por tener que proveerse de nuevas matrices xilográficas para sus estampas, quizá hacia 1518-1519 una vez que le sabemos con librería abierta en Roma y disponiendo del set de figurillas factótum y escenas celestinescas presentes en las ediciones de Silber¹⁹.

Pero, centrándonos en su edición del *Amadís* –que es la que nos acabará desvelando la datación del pliego–, resulta inevitable preguntarse por el modelo o, en términos ecdóticos, el antígrafo, a partir del que se entallaron sus xilografías. La única edición previa ilustrada con estampas de la que tenemos noticia es la documentada con el n.º 4139 en el *Regestrum* de Hernando Colón, impresa en Sevilla el 20 de marzo de 1511, en folio a 2 columnas y «cum figuris», de la que no nos ha llegado ningún

¹⁷ Según Lucía Megías (1999: 68) son «121 estampas diferentes, más la de la portada que se repite al principio de cada libro». Estos datos no concuerdan con los nuestros: para ilustrar los 133 capítulos dispuso de 38 estampas maderas o entalladuras diferentes, incluida la de la portada que se repite al principio de los libros segundo al cuarto. Véase *infra*.

¹⁸ Si es que no anduvo ya detrás de las ediciones ilustradas de Silber. El plural engloba a la edición recientemente descubierta por María Jesús Lacarra en la Biblioteca del estado de Baden-Wurtemberg en Ulm, aunque suspendo el juicio sobre el temprano inicio del arco temporal que proponen para ella (Lacarra y Jiménez, 2021).

¹⁹ Misiti, situándose prudentemente en el terreno de la mera conjetura, llegó a plantearse incluso «se il Salamanca sia stato il comitente dell'edizione di Silber [de la *Celestina*], come lo fu di quella successiva di Blado, che impiegò i suoi propri caratteri, ma le stesse illustrazioni» (1992b: 316).

ejemplar²⁰. Como es habitual, en su registro no menciona el nombre del impresor y de ahí que se siga considerando entre los bibliógrafos como edición *unsigned*, es decir, sin impresor identificado (Norton, 1978: n.º 1008; Martín Abad, 2001: n.º 43). De hecho, Griffin no la incluyó en su repertorio de ediciones de los Cromberger, –¿quizá por la posibilidad de que se hubiera impreso en el taller de Juan Varela de Salamanca?, que trabajaba también en Sevilla, aunque no exactamente en este año 1511–. Sin embargo, la prueba de que fue Jacobo Cromberger el impresor del Amadís de 1511 nos la proporciona el cotejo de las estampas de la edición romana de Blado con las de la siguiente edición ilustrada, la publicada por Jacobo y Juan Cromberger en Sevilla en 1526²¹. En efecto, todas las estampas de la edición de Blado coinciden muy de cerca en el diseño y en el programa iconográfico con esa edición posterior –aunque para la portada remedará otra estampa más sencilla pero también presente en ella–, cerciorándonos una vez más de que el modelo o prototipo que siguió Martínez de Salamanca para encargar sus planchas xilográficas, o para entallarlas él mismo, fue el set que ilustraba la edición sevillana de 1511, impresa con seguridad por Jacobo Cromberger²².

²⁰ Hoy resulta accesible la noticia del *Regestrum* en la base de datos del *Catálogo Concordado de la Biblioteca de Hernando Colón*, de la Institución Colombina, por lo que no es preciso transcribir aquí ese registro.

²¹ Esa comparación puede realizarse cómodamente a partir de reproducciones digitales: para la romana de Blado de 1519, el ejemplar conservado en la Biblioteca de Catalunya, Bonsoms 8-iv-11 <<https://mdc.csuc.cat/digital/collection/llibimps16/id/95665>>; para el *Amadís* de Jacobo y Juan Cromberger de Sevilla, 1526, el de la Biblioteca Nacional de Portugal, Res. 454 V <<https://purl.pt/921/1/index.html#/1>>.

²² Ya Misiti apuntó esta posibilidad, pero sin desarrollarla ni asignar directamente a la imprenta de Jacobo Cromberger la edición de 1511 documentada en el *Regestrum*, si bien percibió la cercanía de sus estampas con las de la edición posterior de 1526: «In particolare, la seconda [edizione dell' *Amadís* (1511)], descritta nel *Catálogo* de la Biblioteca de Hernán Colón come una edizione illustrata con testo in carattere gotico a due colonne, mi sembra che possa costituire il prototipo dell'edizione romana qui presa in esame [...] Lo schema e l'impianto delle illustrazioni sono molto somiglianti a quelle presenti nell' *Amadís* del 1526» (Misiti, 1992b: 312-313). Lucía Megías (2000: 149, nota 8) se hace eco también de esto, aunque centrándose exclusivamente en el análisis de las portadas, que era su objeto; y todavía en un estudio posterior oscilaba entre la mención del impresor entre interrogaciones o sin ellas (2008: 77 y 79). Gonzalo Sánchez-Molero usufructúa la idea sin afrontar la tarea de comprobarla (2005: 359). Será Cachó Blecuá (2004-2005 y 2007) quien lo confirme y desarrolle el análisis más por extenso, con el foco puesto en la procedencia de una tercera parte de las estampas crombergerianas del *Amadís* de las entalladas para una edición perdida del *Tristán de Leonís*, anterior a 1507 de la misma imprenta. Mi trabajo, motivado exclusivamente por la identificación del pliego conservado en Nápoles, enlaza con los suyos, auténticamente iluminadores, atendiendo específicamente a la evolución de las maderas crombergerianas a partir de 1511 y hasta 1526, a la luz de lo que permite deducir la edición romana de Blado.

De modo que el *Amadís* romano, cotejado con el sevillano de 1526 (véase fig. 5), nos permite remontarnos al programa iconográfico de esa edición ilustrada perdida, ofreciéndonos un reflejo directo de sus imágenes sin invertir-las (como si se vieran a través de un cristal y no de un espejo), lo que trasluce el buen oficio del entallador –que debió de aplicar la técnica del estarcido para sacar las copias²³– ya que, en general, lo más sencillo era transferir las imágenes a las planchas mediante calco, por lo que en la estampa resultante de la copia quedaban en posición invertida. Además, resulta manifiesta también su habilidad como dibujante: aunque al copiar las escenas las simplifica –según era habitual–, consigue en algunos casos despojarlas de la abigarrada sobrecarga goticista del modelo crombergeriano, haciendo más fácil percibir la escena representada. De modo que, el lugar que ocupa la edición romana en el *stemma* iconográfico del *Amadís* permite conocer más de cerca la hechura original de las xilografías de Cromberger y, además, siete años antes de como las encontramos en la edición de 1526.

Esto tiene importancia para la ecdótica de las estampas y para la de nuestro pliego –que es adonde quiero llegar–, pues las planchas xilográficas sufrían cambios no solo por desgaste, sino como consecuencia de su reutilización como materiales fácilmente reaprovechables en obras muy variadas, desde las crónicas a la narrativa caballeresca breve y, desde luego, a los pliegos de cordel. Clive Griffin lo expuso espléndidamente:

Estos grabados eran muy prácticos porque podían ilustrar, de manera nada incongruente, toda una serie de novelas de caballerías y crónicas. La explicación tiene menos que ver con su flexibilidad que con el carácter de estas obras: los libros de caballerías y las crónicas contaban con una cantidad limitada de componentes elementales que podían ilustrarse adecuadamente con una gama también limitada de grabados [...] Como ocurrió con los famosos grabados que aparecían en las portadas de los libros de caballerías de los Cromberger, estos grabados más pequeños fueron imitados por las imprentas italianas. (Griffin, 1991: 244).

²³ Documentamos y explicamos esta técnica en Fernández Valladares (2012: 120; y 2020: 76-77).

Estrategias para el remedo de las estampas

De ahí que sea necesario indagar en la estrategia ilustradora de Martínez de Salamanca. Como editor familiarizado con la entalladura de planchas –fuera él mismo el grabador de estas o simplemente quien las encargó– aplicó a las copias lo que podríamos denominar «la impronta de la casa», consistente en incorporar algún elemento claramente diferenciador con respecto al modelo en las planchas copiadas, para permitir –al menos a los avisados, y en la época entre ellos se encontraban los impresores– distinguir el conjunto de planchas resultantes como copia o set diferente del modelo. Es un proceder que vengo observando incluso dentro de una misma imprenta: cuando abren una serie o una madera concreta a partir de un modelo, introducen algún elemento distintivo con respecto a él, más allá de la simplificación general de los trazos o la reducción de detalles, habitual al propio procedimiento de la copia o remedo. Y ese rasgo diferenciador suele aplicarse en dos elementos técnicamente consustanciales a las maderas (fig. 6):

- a) Su marco, filete o cantero, que puede ser simple, doble, sin línea o, como en el caso de una de las series de Jacobo Cromberger, con enjutas curvadas que sitúan las escenas bajo una especie de arco carpanel. De modo que este detalle puede darnos pistas para discriminar la mezcla de estampas procedentes de distintos sets en una misma edición. *La Crónica del Santo rey don Fernando*, impresa por Cromberger en Sevilla en 1516, muestra un buen ejemplo de ello²⁴.
- b) El suelo sobre el que se asientan las figuras. Este fue el recurso del que se sirvió Martínez de Salamanca: cambia los suelos que en el antígrafo de Cromberger estaban formados por una sucesión de rayitas finas contrapeadas, por unas rayitas más gruesas ordenadas en columnas paralelas oblicuas, dotándolos de este modo de perspectiva. Y apreciamos también una segunda opción: recurrió a la técnica de criblé o picado sobre fondo negro, en especial cuando los suelos simulaban losetas en el modelo.

²⁴ Accesible en la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla (UCM), BH FG 2035 <<https://patrimoniodigital.ucm.es/s/patrimonio/item/141>>. Lucía Megías (2008: 82-96) ofreció un análisis pormenorizado de sus estampas.

Además, como avisado costeador de la edición, reducirá el número de maderas con respecto al conjunto original crombergeriano: las 48 escenas distintas documentadas en el *Amadís* de 1526, se reducen a 38 en la edición romana. Por ejemplo, de las cuatro de motivo marítimo solo copia dos; las dos de rey o emperador entronizado se quedan en una, igual que las dos de justas; y prescinde de las escenas de asalto a una ciudad amurallada, así como de la representación específica de la ordalía del arco de los leales amadores, que sustituye por una más anodina, ya repetida pero acorde con el encabezamiento del capítulo. Ahora bien, hay tres detalles importantes:

- 1) Todos los capítulos de la edición romana van ilustrados mediante escenas completas. En cambio, la edición de 1526 dejó sin stampa el capítulo 90 y, lo que es más significativo, otros 21 capítulos aparecen ilustrados mediante la combinación de tacos de figurillas²⁵, lo cual no sucede en la de Roma, a pesar de que, como indicábamos antes, las figurillas factótum no le eran ajenas a Martínez de Salamanca. Por eso, en cuanto al número total de ilustraciones, la edición romana es más intensiva porque suma 138, contando con la de la portada y las de las tres portadillas interiores, mientras que la edición de Sevilla 1526 solo lleva 136 ilustraciones, prescindiendo de portadilla en el segundo y el tercer libro (véase fig. 7a).
- 2) Entre las 38 xilografías de la edición romana hay cuatro que no figuran en la sevillana de 1526, pero con seguridad estaban en la edición ilustrada de 1511. Y a ellas creo que podemos sumar una quinta: justamente la escena que vemos en nuestro pliego enciniano (fig. 7b). En seguida veremos por qué.
- 3) Y el tercer detalle: las 21 estampas formadas por la combinación de factótum ofrecen un muestrario de 16 tacos diferentes. Ahora bien, los hay de dos tipos (fig. 7c):
 - 3a) Unos se caracterizan por llevar cantero o filete doble en tres de sus lados y la enjuta curvada. Al menos 7 de los diez de este tipo proceden de la fragmentación de escenas del *Amadís* de 1511.

²⁵ Concretamente, los capítulos 30, 45, 49, 54, 55, 63, 64, 74, 87, 88, 89, 92, 94, 95, 101, 103, 104, 114, 115, 126 y 129.

- 3b) El resto no llevan filete y son de figurillas individuales, más un pináculo y un árbol como elementos de ambiente, el cual procedía también del troceado, aunque en el caso del árbol apreciamos que el diseño de la escena romana simplificó en juncos lo que eran ramas floridas al pie del tronco, pero la silueta del árbol y su follaje son idénticos.

Conclusión: atando cabos

En definitiva, parece evidente que bastantes de las estampas cromberguerianas del *Amadís* de 1511 fueron troceadas para acrecentar el acervo de tacos factótum del emporio sevillano y rentabilizarlos así en otras obras. Este procedimiento lo he documentado por primera vez precisamente en la portada del *Asno de oro* de c. 1513²⁶ y después en tres pliegos sueltos datados c. 1511-1515 por Norton (1978) y Griffin (1988)²⁷. Desde luego, para 1516 se había consumado el uso de estos tacos demediados pues en la *Crónica del Santo rey don Fernando III*, ilustrada profusamente con el set de escenas amadisianas y con otras de otras series, encontramos sin embargo dos capítulos precedidos de sendas combinaciones de tacos troceados –concretamente los 69 y 73–. La combinación de tacos que más nos interesa es la del capítulo 69 porque uno de ellos procede de la fragmentación de una escena amadisiana que resulta ser la que se utilizó en nuestro pliego (véase fig. 8). ¿Y por qué estoy tan segura, si no la encontramos incluida en el *Amadís* romano de 1519? Pues porque en la edición sevillana de 1526, siempre que les fue posible intentaron reconstruir las escenas troceadas combinando dos tacos de figuras dobles, la mayoría de las veces con acierto –así precisamente

²⁶ De las cuatro figuras factótum que la ilustran, la primera de la izquierda «un hombre joven con gorro» (Griffin, WC: 454) procede de la fragmentación de una escena solo documentada completa por el remedo presente en la edición del *Amadís* de Blado precediendo a los capítulos 45 y 90. Las tres restantes proceden con seguridad también de escenas fragmentadas, pero de otras obras.

²⁷ Ofrezco sus correspondencias: RMND 76 = Norton 854 = Griffin 116 = Martín Abad 323; RMND 1028 = Norton 855 = Griffin 117 = Martín Abad 1365; y RMND 182 = Norton 869 = Griffin 132 = Martín Abad 1088. En total presentan 7 tacos factótum distintos, procedentes con seguridad de fragmentación de escenas, pudiéndose documentar 3 de ellos en los remedos de las escenas que ilustran los capítulos 45, 90 y 114 del *Amadís* de Blado (concretamente los tacos codificados por Griffin 1988: WC:427; WC:436 y otro no recogido por él, que representa a un soldado con armadura, espada calada y rodilleras prominentes).

con la nuestra en el capítulo 74–, aunque hay también algún ejemplo de reconstrucción fallida, como podemos ver en la fig. 8.

En consecuencia, todo apunta a que la estampa del pliego formaba parte del set amadisiano del que se proveyó Martínez de Salamanca para su edición del *Amadís* de 1519, aunque después, a la hora de aplicar la economía de medios en su composición, no la utilizó en la cabecera del capítulo 74, al que según la edición de 1526 correspondería, prefiriendo reiterar una de las escenas disponibles de un monarca entronizado –que en este caso representa al emperador de Constantinopla a quien escribe el Caballero de la Verde Espada para comunicarle que había matado al Endriago y recuperado su ínsula del Diablo–. Este motivo epistolar, mucho más específico iconográficamente es en el que incidía la estampa del pliego. Aunque bien es verdad que, en comparación con el resto de las planchas amadisianas, técnicamente su diseño resultó algo fallido por no abarcar el ancho de columna –como en el resto de los casos– y tener que completarla con un adorno floral blanco sobre negro en criblé, que recuerda a una pieza de orla, pero no lo es por estar integrada en la misma plancha xilográfica.

En suma, esta especie de «tetrís xilográfico» creo que permite aventurar con cierto fundamento el año 1519 como fecha de apertura del arco temporal de datación de nuestro pliego, después de la publicación del *Amadís*. En cuanto a su cierre en 1521 es una licencia puramente intuitiva que me permito, como señuelo para ulteriores indagaciones. Al ser un pliego con textos de Juan del Encina y haberse publicado su *Tribagia* en Roma en 1521: ¿pudo haber salido el poema de la peregrinación enciniana de la imprenta de Antonio Blado, promovida su edición por Martínez de Salamanca y, a rebufo de su autoría, imprimir nuestro pliego? Soy plenamente consciente de adentrarme en el terreno de la mera elucubración, aunque, en este caso, sabemos con certeza que la *Tribagia* se imprimió en Roma en 1521 gracias al testimonio de Hernando Colón, nada sospecho²⁸. Aun así, reitero que va a título de mera licencia, si se quiere, poética, pues comulgo plenamente con el proceder que nos declara Juan del Encina precisamente en esa obra:

²⁸ Vicenç Beltran deja constancia, además, del regreso de Juan del Encina en ese mismo año a Andalucía donde es muy posible que entregara un ejemplar de esa edición romana de su poema de peregrinación al marqués de Tarifa, compañero de viaje, junto con el segundo de los «liederblätter» con sus «Coplas sobre el año de quinientos y veynte y vno» (1995: 52-53).

Mi cálamo y pluma no escribe ni canta
 sino solo aquello que mis ojos vieron;
 y aunque otros escrivan también lo que oyeron,
 tomar yo licencia no quiero aquí tanta

(Juan del Encina, *Tribagia*, vv. 1693-1696).

En todo caso, si llegó a existir alguna relación directa entre Martínez de Salamanca y Juan del Encina, tal como aventura Gonzalo Sánchez-Molero (2007: 354-358), hoy por hoy el único dato verificable que permitiría apuntalarla es la publicación de este pliego suelto en la imprenta romana de Antonio Blado.

Pero es de justicia, antes de terminar, reconocer el «buen ojo biblioiconográfico» de Laura Puerto que ha dado pie a este análisis pues, aunque el taco del «hombre joven con gorra», presente en la portada del *Apuleyo* y en el pliego del *Romance del Conde Alarcos*, no se había desgajado directamente de la escena del pliego enciniano, sí procede de la fragmentación del prototipo o modelo sobre el que se entalló esa escena, la cual –según creo haber mostrado–, fue obra romana promovida y/o ejecutada por *il detto Salamanca*, Antonio Martínez, para su edición del *Amadís* impresa por Antonio Blado. Y como cumple en todo estudio tipobibliográfico, cierró este con la descripción del pliego.

DESCRIPCIÓN TIPOBIBLIOGRÁFICA

RMND 175.5

Encina, Juan del: *Aquí comienzan muchas maneras de coplas y villancicos con vn Juyzio de Juan del Enzina*. [Sin indicaciones tipográficas, pero: Roma, Antonio Blado, a costa de Antonio Martínez de Salamanca, c. 1519-1521].

4.º.- A⁴ [A²⁺²].- 4 h.- L. gót.

Tipos de dos fundiciones: uno de cuerpo más grande, sin posibilidad de medición por ir regleteadas las 4 lín. de la portada y, en el interior del texto, solo utilizarse en una línea del encabezamiento del «Juyzio fecho por», con un peón para la Q mayúscula tras la inicial grabada del título; Tipo 78 G con alternancia de tres diseños de calderón (texto y resto del encabezamiento del *Juyzio* de Juan del Encina).

Las firmas en letra gótica con numeración en arábigos de diseño gótico.

En la portada, inic. grabada A de 39 x 39 mm, negro sobre blanco, de diseño redondo y decoración vegetal renacentista, con cantero de doble filete.- Estampa xil. descrita más abajo, de 59 x 73 mm.- Texto en verso a 2 cols.

[A1] r: *Portada:*

(A⁴)Q¹ui comienzan muchas | maneras de Coplas τ | Villancicos con vn Juy
| zio de Juan del enzina . | [*Debajo, centrado, estampa xil. completa que representa una escena con tres personajes bajo un arco carpanel: joven de perfil con gorro que, por la disposición de sus manos con los índices apuntando hacia la figura central, dicta una carta a un anciano barbado, que escribe y, a la izquierda de él, afrontado, un caballero con armadura y espada ceñida. Completa la estampa una pieza con decoración vegetal a candelieri y fondo criblé que forma parte de la misma madera*] |

[A1]v: a) ❶ Pues amas tri fte amador | dime que co fa es amor...

[Glosa:] ❶ Es amor vn mal que mata | a quien le mas obede fce...

[A1]v-A2 r: b) ❶ Villánico. | ❶ Hermitaño quiero fer | por ver...

[Glosa:] ❶ Por prouar nueua manera | mudar quiero mi ve ftir...

A2 r-v: c) ❶ Villánico. ❶ Pues no te duele mi muerte | fiendo
tu la cau fa della...

[Glosa:] ❶ Sepan que tengo razon | de quexarme fi me quexo...

A2v: d) ❶ Villánico. | ❶ Pues que mi tri fte penar | fiempre crece
y es mas fuerte...

[Glosa:] ❶ Que la gloria que recibo | en ver vue ftra hermo fura...

A2 v-A4 v: e) Juyzio fecho por | Juan del enzina . E f acado delo | mas cierto
de toda la a ftrologia. | ❶ Ninguno deue dudar | mi juyzio
bien juzgado...

A4 v: (col. 2.^a, lín. 18:) ... la libra no pe fara | mas de hierro que de pluma. |

NÁPOLES. *Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III*, 74-G-9(7) [Ocupa el séptimo y penúltimo lugar en un volumen facticio con encuadernación moderna en holandesa, con lomo en pergamino. En el recto de la hoja de guarda anterior volante, anotación mss. moderna a lápiz «Risch[io?]]»* (Consultado directamente 6/11/2023).

Bibliografía

- ANTONIO, Nicolás (1783-1788), *Bibliotheca Hispana Nova*, 2 vols., Matriti, Apud Joachimum de Ibarra [et] Apud Viduam et Heredes Joachimi de Ibarra.
- ASKINS, Arthur L.-F. (ed.) (1989), *Pliegos Poéticos Españoles de la British Library, Londres (impresos antes de 1601)*, 3 vols., Madrid, Joyas Bibliográficas.
- ASKINS E INFANTES (1997). Véase RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1997).
- ASKINS, Arthur L.-F. y Víctor INFANTES (2014), *Suplemento al Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI) de Antonio Rodríguez-Moñino*, Laura Puerto Moro (ed.), Vigo, Ed. Academia del Hispanismo.
- BELTRAN, Vicenç (1995), «Dos "Liederblätter" quizá autógrafos de Juan del Encina y una posible atribución», *Revista de Literatura Medieval*, n.º 7, 41-71.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel (2004-2005), «La configuración iconográfica de la literatura caballeresca: el *Tristán de Leonís* y el *Oliveros de Castilla* (Sevilla, Jacobo Cromberger)», *Letras*, n.º extra 50-51, 51-80.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel (2007), «Los grabados del texto de las primeras ediciones del *Amadís de Gaula*: Del *Tristán de Leonís* (Jacobo Cromberger, h. 1503-1507) a *La Coronación* de Juan de Mena (Jacobo Cromberger, 1512)», *Rilce*, vol. 23, n.º 1, 61-88.
- COLÓN, Hernando, *Regestrum*. Véase Institución Colombina. Sevilla.
- COLÓN, Hernando (1992), *Abecedarium B y Supplementum*, Madrid, Fundación Mapfre América - Cabildo de la Catedral de Sevilla.
- COMEDIC. CATÁLOGO DE OBRAS MEDIEVALES IMPRESAS EN CASTELLANO HASTA 1600, Grupo de investigación «Clarisel» de la Universidad de Zaragoza, María Jesús Lacarra (dir.), disponible en <<http://grupoclarisel.unizar.es/comedic/>>.
- DI STEFANO, Giuseppe (1972), «Aggiunte e postille al *Diccionario de pliegos sueltos poéticos* di A. Rodríguez-Moñino», *Studi mediolatini e volgari*, vol. 20, 141-168.
- DI STEFANO, Giuseppe (1980), «I *pliegos sueltos* della Biblioteca Colombina nel Cinquecento. Note a un inventario», *Romance Philology*, vol. 34, n.º 1, 78-92.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro (1838), «Catálogo histórico y crítico de piezas dramáticas anteriores a Lope de Vega», *Orígenes del Teatro Español*, París, Librería Europea de Baudry, 57-130.
- FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes (2012), «Biblioiconografía y literatura popular impresa: la ilustración de los pliegos sueltos burgaleses (o de babuines y estampas celestinescas)», *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, vol. 21, 87-131.

- FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes (2019), «Otra enigmática *Tragicomedia de Calisto y Melibea* con la data contrahecha de '1502': análisis tipográfico y ensayo de ecdótica iconográfica (con una nueva edición de la *Cárcel de amor* (1520))», en María Jesús Lacarra (coord.), *Literatura medieval hispánica: «Libros, lecturas y reescrituras»*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 463-501.
- FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes (2020), «De la tipobibliografía a la biblioiconografía. Consideraciones metodológicas para un *Repertorio digital de materiales iconográficos de los impresos españoles del siglo XVI*», en Juan Carlos Conde y Clive Griffin (eds.), *La palabra escrita e impresa: libros, bibliotecas, coleccionistas y lectores en el mundo hispano y novohispano. In memoriam Víctor Infantes & Giuseppe Mazzocchi*, Nueva York - Oxford, Spanish Seminar Medieval Studies - Magdalen Iberian Medieval Studies Seminar, 57-98.
- FUMAGALLI, Giuseppe y Giacomo BELLI (1891), *Catalogo Delle Edizioni Romane Di Antonio Blado Asolano Ed Eredi (1516-1593)*, Roma, Istituto Poligrafico Dello Stato.
- GERNERT, Folke (2005), «Antonio Martínez de Salamanca, impresor, y Francisco Delicado, corrector. Libros españoles en la imprenta italiana a través de sus ilustraciones», en Javier Gómez Montero & Folke Gernert (eds.), *Nápoles - Roma 1504. Cultura y literatura española y portuguesa en Italia en el quinto centenario de la muerte de Isabel la Católica*, Salamanca, SEMYR - CERES de la Universidad de Kiel, 205-242.
- GILLET, Joseph E. (1943), *Propalladia and Other works of Bartolomé de Torres Naharro*, vol. I, Bryn Mawr and Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, José Luis (2007), «Antonio de Salamanca y los libros españoles en la Roma del siglo XVI», en Carlos José Hernando Sánchez (coord.), *Roma y España crisol de la cultura europea en la Edad Moderna*, vol. I, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 335-365.
- GRIFFIN, Clive (1988), *The Crombergers of Seville. The History of a Printing and Merchant Dynasty*, (With four Appendix in microfiche: App. I. *Descriptive catalogue*; App. II. *Types*; App. III. *Woodcuts and ornamental material*; App. IV. *Ornamental initials*), Oxford, Clarendon Press.
- GRIFFIN, Clive (1991), *Los Cromberger. La historia de una imprenta en Sevilla y Méjico*, Madrid, Edics. de Cultura Hispánica.
- INFANTES, Víctor (1999), «Hacia la poesía impresa. Los pliegos sueltos de Juan del Encina: entre el cancionero manuscrito y el libro poético», en Javier Guijarro Ceballos (coord.), *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Eds. Universidad de Salamanca, 83-99.
- INFANTES, Víctor y Ana MARTÍNEZ PEREIRA (1999), «La imagen gráfica de la primera enseñanza en el siglo XVI», *Revista Complutense de Educación*, vol. 10, n.º 2, 73-100.

INSTITUCIÓN COLOMBINA. SEVILLA, *Catálogo Concordado de la Biblioteca de Hernando Colón*, disponible en <<https://icolombina.es/catalogo-concordado/>>.

LACARRA, María Jesús y Ana Milagros JIMÉNEZ RUIZ (2021), «*Tragicomedia de Calisto y Melibea*: testimonios recuperados y una nueva edición [Roma, Marcelo Silber, 1512-1515]», *Celestinesca*, n.º 45, 99-128.

LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (1999), *Libros de caballerías castellanos en las Bibliotecas Públicas de París. Catálogo descriptivo*, Pisa, Universidad de Alcalá - Università degli Studi di Pisa (Biblioteca di Studi Spanici, 2).

LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2000), *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid, Ollero & Ramos.

LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2008), «Las xilografías caballerescas de la *Crónica del santo rey don Fernando tercero* (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1516)», Fermín de los Reyes (ed.), *Crónica del santo rey don Fernando III. Edición facsímil de la de Sevilla, Jacobo Cromberger, 1516*, Madrid, Editorial Complutense, 75-111.

MARTÍN ABAD, Julián (2001), *Post-incunables ibéricos*, Madrid, Ollero y Ramos.

MARTÍN ABAD, Julián (2018), «*Cum figuris*». *Texto e imagen en los incunables españoles. Catálogo bibliográfico y descriptivo*, 2 vols., Madrid, Arco Libros.

MISITI, Maria Cristina (1992a), «Antonio Salamanca: qualche chiarimento biografico alla luce di un'indagine sulla presenza spagnola a Roma nel '500», en Marco Santoro (ed.), *La Stampa in Italia nel Cinquecento. Atti del Convegno (Roma, 1989)*, vol. I, Roma, Bulzoni, 545-563.

MISITI, Maria Cristina (1992b), «Alcune rare edizioni spagnole pubblicate a Roma da Antonio Martínez de Salamanca», en María Luisa López Vidriero y Pedro M. Cátedra (eds.), *El libro antiguo español. Actas del segundo Coloquio Internacional (Madrid)*, Universidad de Salamanca - Biblioteca Nacional - Sociedad Española de Historia del Libro, 307-323.

NORTON, Frederick John (1958), *Italian printers 1501-1520*, London, Bowes & Bowes.

NORTON, Frederick John (1963), «Los pliegos poéticos de Oporto. Notas tipográficas», junto con RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, «Los pliegos poéticos de Oporto (Siglo XVI)», *Arquivo de Bibliografia Portuguesa*, Coimbra, VII, julho-dezembro, n.ºs 27-28 (1961 aparecido en 1963), 218-248.

NORTON, Frederick John (1966), *Printing in Spain, 1501-1520*, Cambridge, Cambridge University Press [cito por la traducción española: Julián Martín Abad (ed.) (1997), *La imprenta en España 1501-1520*, ed. anotada, con un nuevo «Índice de libros impresos en España, 1501-1520», Daniel Martín Arguedas (trad.), Madrid, Ollero & Ramos].

NORTON, Frederick John (1978), *A descriptive catalogue of printing in Spain and Portugal 1501-1520*, Cambridge, Cambridge University Press.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (1991), «Introducción» a su edición de Juan del Encina, *Teatro completo*, Madrid, Cátedra, 9-94.

PUERTO MORO, Laura (2012), «El universo del pliego poético postincunable (del despegue de la literatura popular impresa en castellano)», *eHumanista*, vol. 21, 257-304.

RAMOS, Rafael (2002), «Problemas de la edición zaragozana del Amadís de Gaula (1508)», en Eva Belén Carro Carbajal et al. (ed.), *Libros de caballerías (de «Amadís» al «Quijote»). Poética, lectura, representación e identidad*, Salamanca, SEMYR. Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 319-342.

RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1970), *Diccionario Bibliográfico de Pliegos Suelos Poéticos (Siglo XVI)*, Madrid, Ed. Castalia.

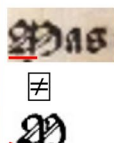
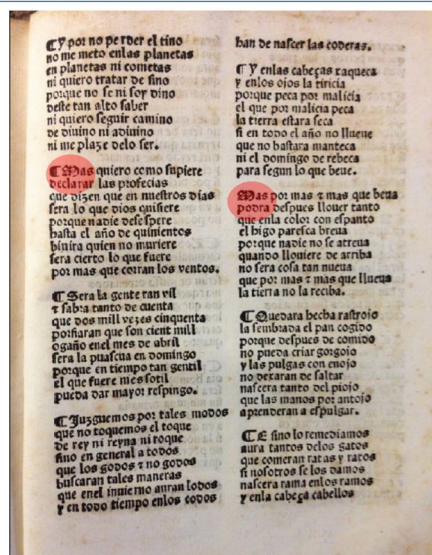
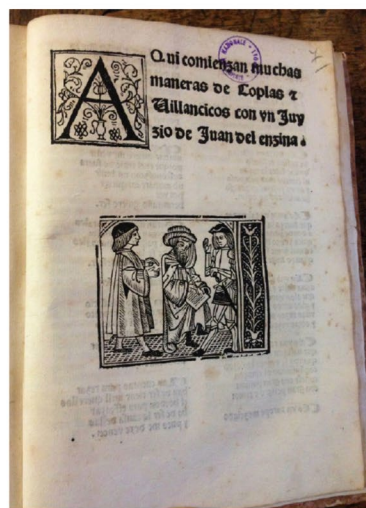
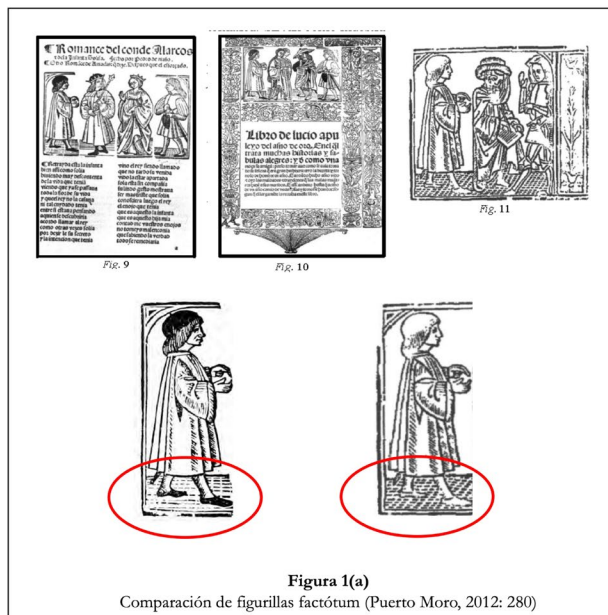
RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1976), *Los Pliegos Poéticos de la Biblioteca Colombina (Siglo XVI). Estudio bibliográfico*, [al cuidado de Arthur L. Askins], Berkeley, Los Angeles, University of California Press.

RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, (1997), *Nuevo Diccionario Bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, ed. corregida y actualizada por Arthur L.-F. Askins y Víctor Infantes, Madrid, Castalia (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 12).

THOMAS, Henry (1953), «Antonio [Martínez] de Salamanca, Printer of *La Celestina* (Rome, c. 1525)», *The Library. A Quarterly Review of Bibliography*, 8 quinta serie, 45-50.

** ADENDA A LA NOTA 4: Ya en pruebas este estudio, debo a la amabilidad de Antonio Azaustre Lago haber tenido acceso al texto completo e inédito? del profesor Alberto Blecua, dedicado al análisis y propuesta de autoría a favor de Leonardo da Vinci de una *Magdalena leggente*, miniatura pintada sobre cobre, propiedad de su amigo Enrique Luria y como demuestra magistralmente, modelo para la misma pintura de Correggio. En este fascinante trabajo, una magistral lección de ecdótica iconográfica (y de hermeneútica, por supuesto), no encuentro esta expresión como tal, pero sí comentarios tan jugosos como este: «Quiero añadir, ya que me dedico a la crítica textual, una *variante difficilior* en el cuadrado de Barcelona en relación con el de Dresden y las copias de los Allori. Se trata del índice de la mano izquierda que en el de Barcelona está dentro del folio y con mejor perspectiva del libro con plano inclinado, mientras que en los otros está fuera sujetando una cinta marcadora. Es imposible que un copista presentara esta *manus difficilior* ante un modelo *facilior*. Doy las variantes pinturas: [y siguen dos pares de imágenes afrontadas para facilitar el cotejo]» (Alberto Blecua, «Leonardo, Correggio y la *Magdalena leggente* de Barcelona», inédito?, con data al final: Centelles, 22 de septiembre de 2015, 24 páginas con ils.; la cita en p. 16 del pdf que manejo).

ANEXO I. FIGURAS

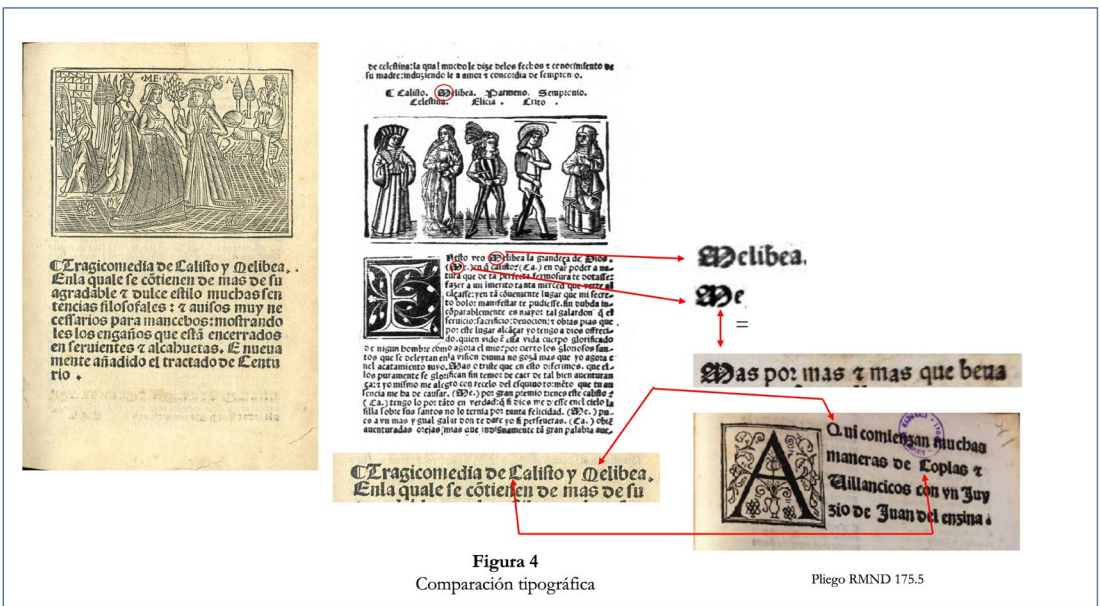
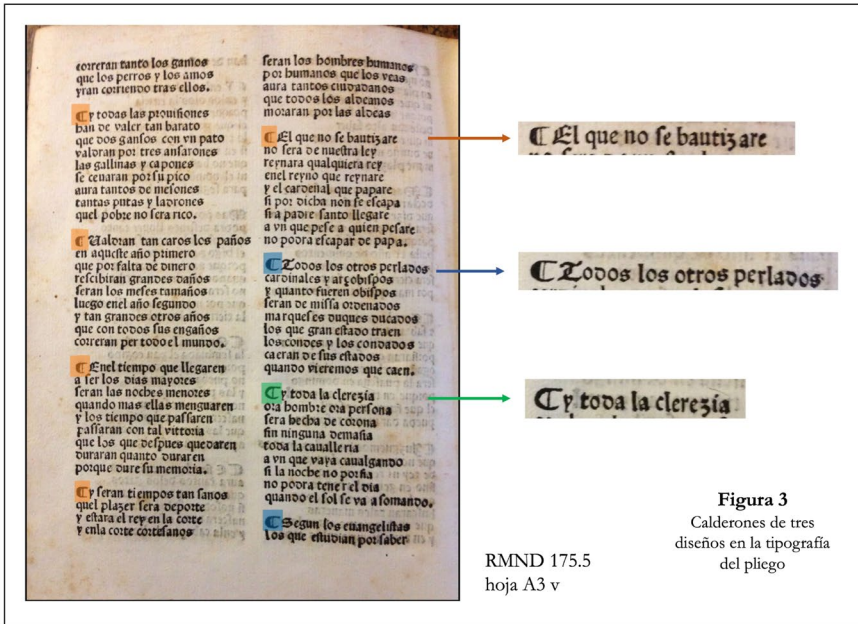


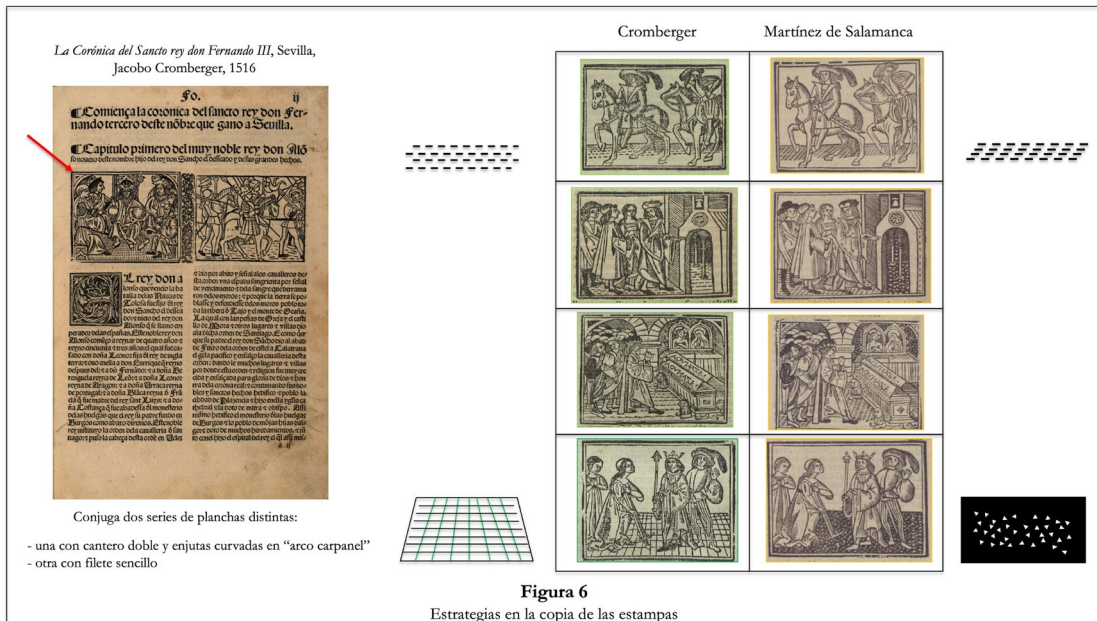
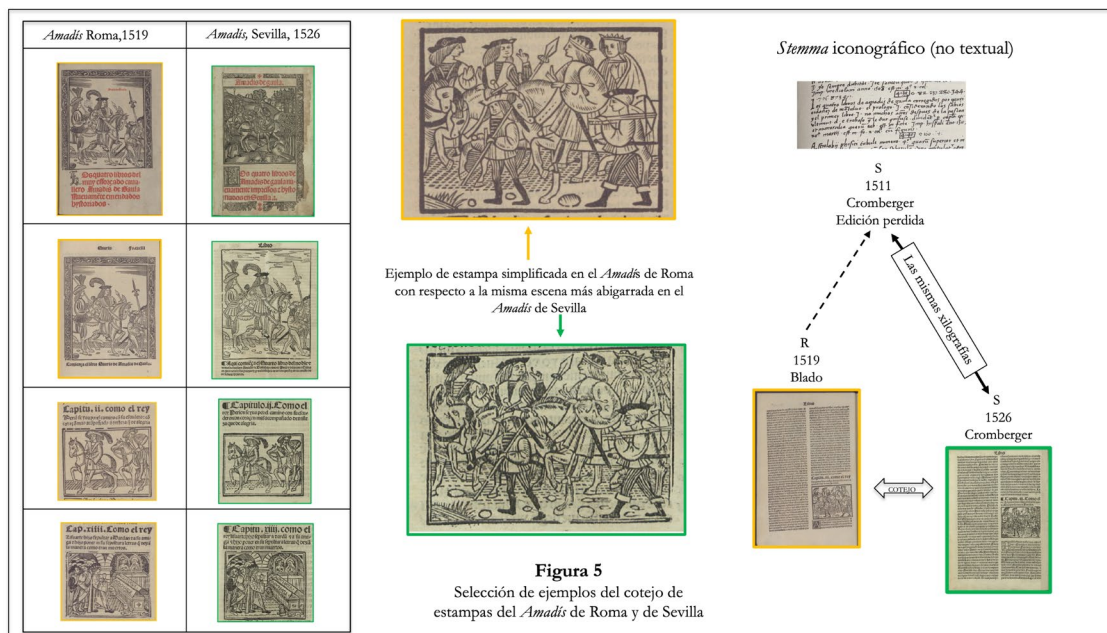
1	AI	24	MS	47	SI
2	AI AI	25	MS	48	MS
3	AI	26	MS	49	MS
4	MS	27	MS	50	MS
5	MS	28	MS	51	MS
6	MS	29	MS	52	MS
7	MS	30	MS	53	MS
8	MS	31	MS	54	MS
9	MS	32	MS	55	MS
10	MS	33	MS	56	MS
11	MS	34	MS	57	MS
12	MS	35	MS	58	MS
13	MS	36	MS	59	MS
14	MS	37	MS	60	MS
15	MS	38	MS	61	MS
16	MS	39	MS	62	MS
17	MS	40	MS	63	MS
18	MS	41	MS	64	MS
19	MS	42	MS	65	MS
20	MS	43	MS	66	MS
21	MS	44	MS	67	MS
22	MS	45	MS		
23	MS	46	MS		

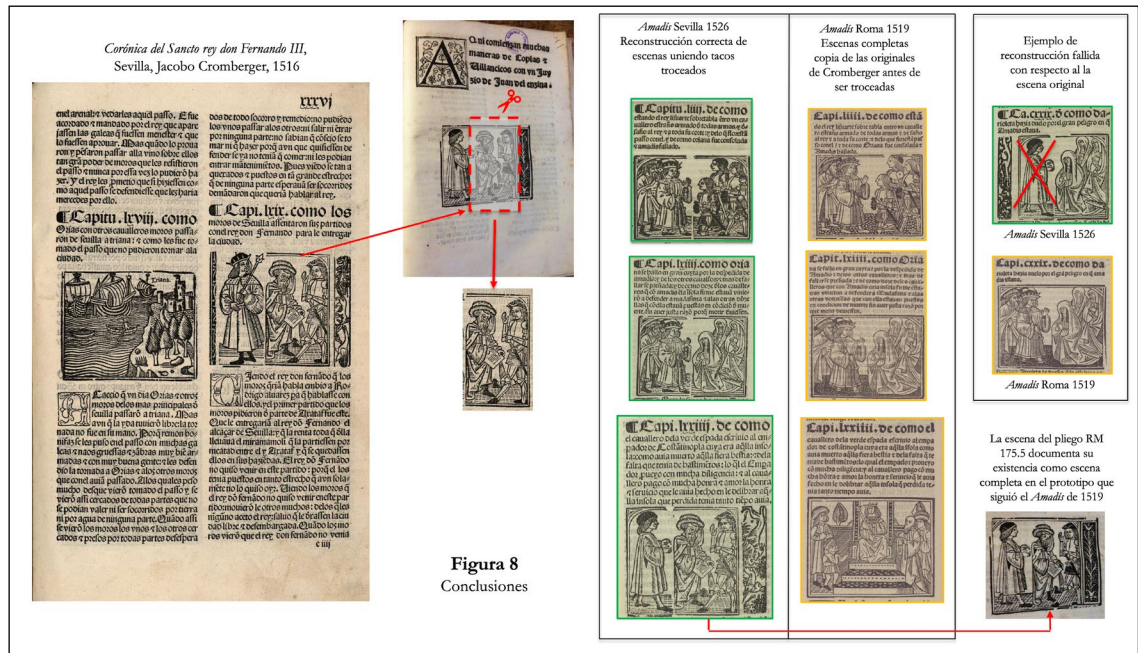
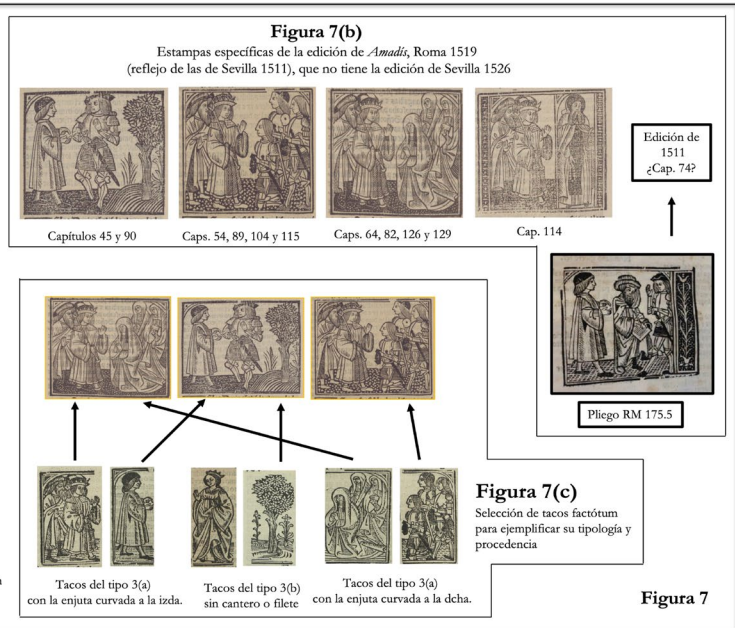
Tabla de los diseños de tipografías de las imprentas peninsulares

(© Elaboración propia, Mercedes Fernández Valladares

© Diseño Susana Martín Záforas)





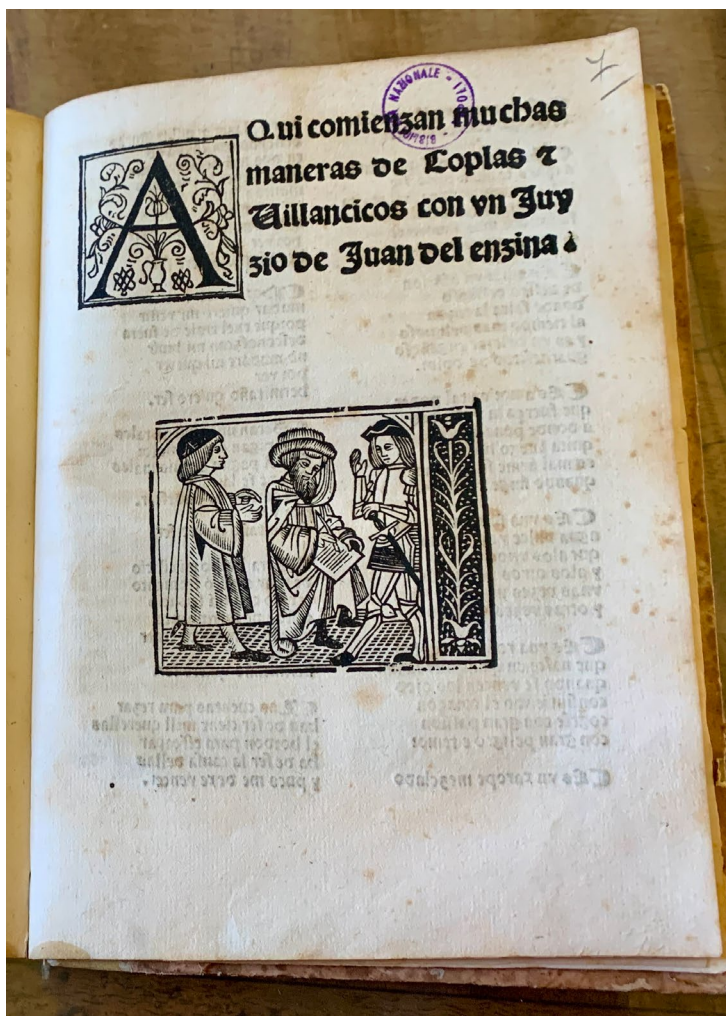


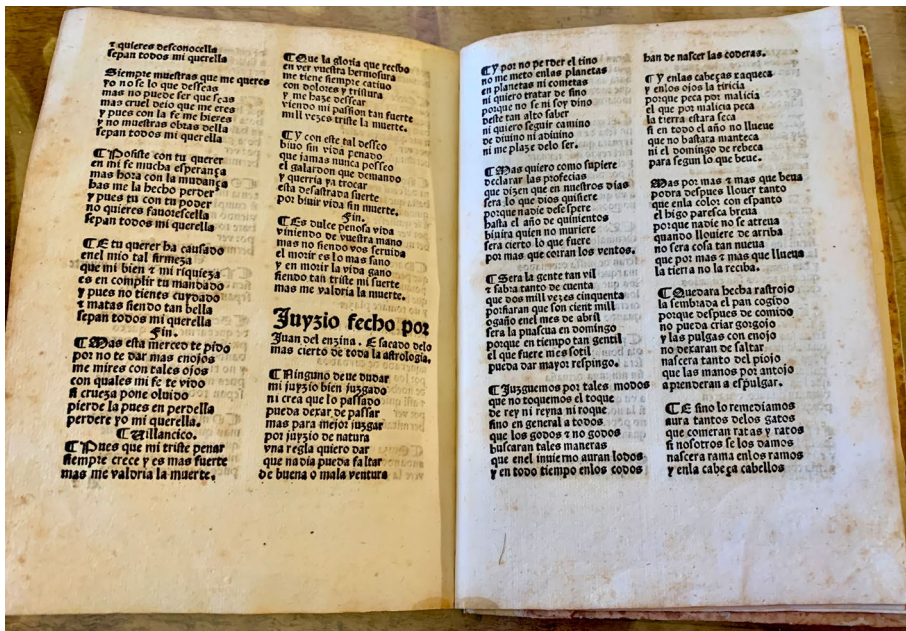
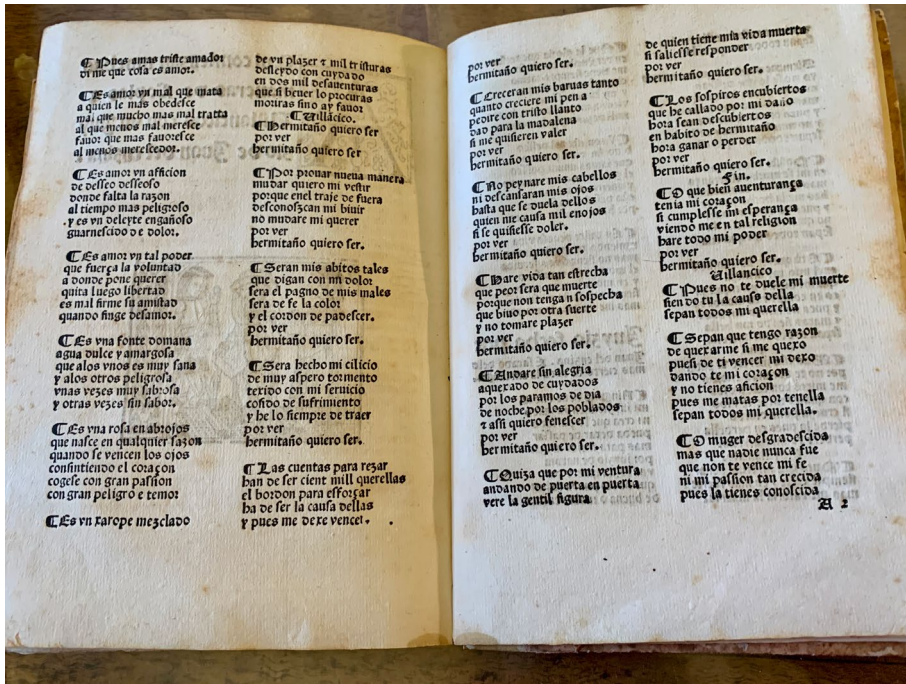
ANEXO II

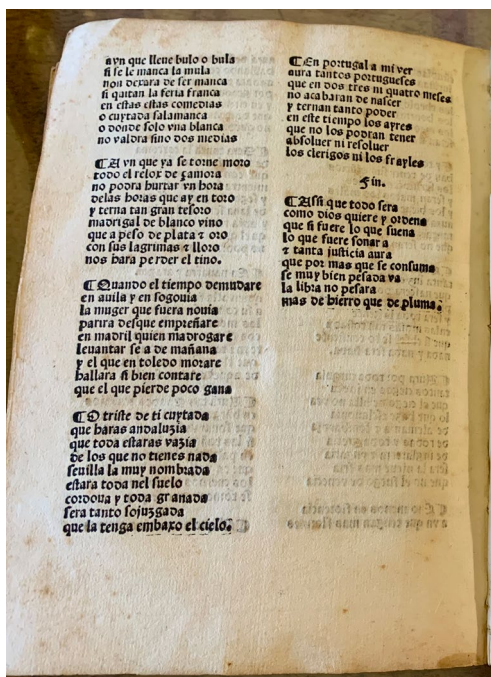
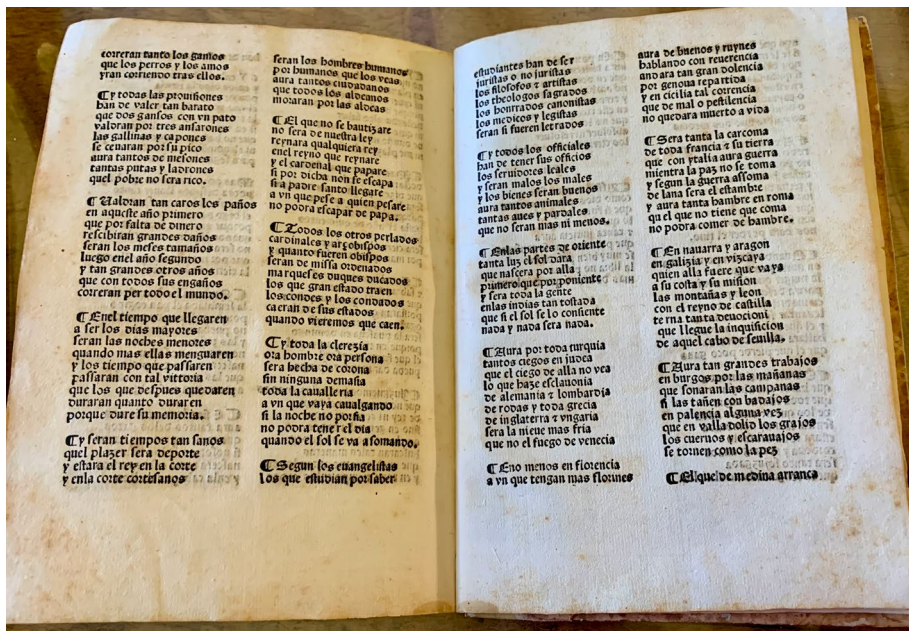
REPRODUCCIÓN FACSIMILAR DEL PLIEGO

Original conservado en la Biblioteca Nazionale di Napoli «Vittorio Emanuele III», reproducido «su concessione del Ministero della cultura © Biblioteca Nazionale di Napoli»

Fotografías realizadas por Mercedes Fernández Valladares







Jugando con Pinar

Giuseppe Di Stefano

Università di Pisa y Accademia dei Lincei

giuseppe.distefano@unipi.it

1. En su *Juego trobado* son cuatro los elementos simbólico-distintivos («suertes») que Pinar asigna a cada protagonista y que dan materia a cada copla: el vegetal, el volátil, el texto a cantar y el refrán. El texto a cantar es el único que le requiere al destinatario alguna actividad: es la ejecución del canto según las modalidades que Pinar da, a veces con cortos comentarios sobre el texto. Modalidad del canto y comentario del texto están ausentes en la copla 1, referida a la reina Isabel. A la Soberana se le asigna «la palma por castidad, / porq'en vos sola s'esmera» y se le atribuye «un fénix, que solo fue, / como Vuestra Alteza, en todo»; con expresión neutra se sugiere «[...] la canción d'este modo: "Reina de muy alta .c."»¹. Es este un detalle no casual mirando a la copla siguiente, la 2, la del príncipe heredero don Juan, donde leemos: «por canción: "la humildad", / qu'es cantar de aver cobdicia». Sigue faltando la referencia a la entonación de la voz mientras que aparece un remite al sentido del texto a cantar, en relación con el destino glorioso que espera al Infante (Boase, 2017: 70)².

¹ Con mínimos retoques ortográficos, el texto del *Juego* es el impreso en *Cancionero General*, 1511: clxxxiii-clxxxv. Cf. también *Cancionero General*, 2004.

² Conste la fuerte deuda de mis comentarios sobre el *Juego* con las exhaustivas investigaciones de Roger Boase. Cf. también Boase (2019).

Tono de la voz y sentido o peculiaridad del texto, juntos o no, están presentes sin embargo en las coplas sucesivas a estas dos primeras, la dedicada a la Reina, la Isabel excelsa en su unicidad, y la relativa al soberano futuro, el Juan campeón en conjugar humildad y ambición de poder, destinatario de tres coronas «qu'és señal d'emperador». A las Princesas se les pide ya un «cantando con boz igual» a Isabel (copla 3), «el cantar a bozes llenas» a María (c. 5) y un «cantando con boz al cielo» a Catalina (c. 6); ninguna indicación para Juana, sino la sola canción: «donde amor su nombre escribe» (c. 4). Más adelante leemos: «cantará con gran reposo, / con altas bozes a tres» para Beatriz de Mendoza (c. 30) y «dicha con boz lastimera» la canción a cargo de Gracia de Albión (c. 34). En el ámbito de la tonalidad, y sin referencia directa a la voz, son análogos: «cantando siempre continuo» (c. 15), «cantando con lindo son» (c. 17), «el cantar, con buen tenor» (c. 22). Un rasgo más se le encarga a Mencía de Vivero: que cante su canción «con la boz favorecida, / dicha de buen corazón» (c. 19). Tal condición apela al estado de ánimo que debe acompañar y conformar la modulación de la voz, al sentimiento del que la voz se alimenta y que transmite. Así se indica: «suavemente cantando» (c. 9), «cantando con gran plazer» (c. 40), «y el cantar, con gran dulçor» (c. 45), «la canción con gran tristura» (c. 33), «cantarés con el sufrir» (c. 27). El *sufrir* puede desembocar en un «plañendo cantará» (c. 21) o rendirse frente a «cantaréys, muy sin temor» (c. 31) o persistir si «la canción va temerosa» (c. 32).

Las inflexiones de la voz y los estados de ánimo afectan al modo de ejecución del canto. En la c. 2, la del príncipe don Juan, hemos visto una referencia –en función apologética en ese solo caso– que atañe al contenido y al sentido del texto que se canta. En el *Juego* se reiteran otras, con variaciones: «y el cantar “Yo, madre, yo”, / que s'asienta como esmalte» (c. 7), «con una canción garrida, / muy discreta y muy sentida» (c. 8: ¿de Diego de Ribera o de Pinar?), «y el cantar, por más manzilla» (c. 16), «Y la canción que dirés, / hecha con pasión ajena» (c. 10). Estos cuatro casos (cinco con el atípico de la c. 2 citada) suben a diez al sumarse a ellos los seis que se registran en las nueve coplas finales, las dedicadas al canto de los *romances*:

- c. 38 Y un romance verdadero,
de dolor muy desigual:
«Gritando va el caballero»

- c. 41 Y el romance que aquí os dan
es aquel c'avéys oydo,
mucho triste y dolorido:
«Mal se quexa don Tristán»
- c. 42 Y un romance por canción,
que publica la pasión
de la muerte d'Alixandre
- c. 44 Y un romance entristecido,
qu'es el de la Reina Dido,
donde sus llantos están
- c. 45 Y el cantar, con gran dulçor,
un romance, aunqu'es antigo,
que por mi pasión lo digo:
«Rosa fresca y con amor»
- c. 46 Y un romance de dolores,
qu'en pasión se despedaça:
«¡Venid, venid, amadores!»

Con acentuación evidente y reiterados, contenido y léxico de tales comentarios tienden a legitimar la presencia, en el *Juego*, del canto de los *romances* junto al de la *canción* trovadoresca clásica, cuyos temas y motivos los *romances* asimilan y representan mediante las ejemplificaciones narrativas propias del género, con personajes epónimos protagonistas. Pero en verdad los *romances* ¿están propiamente 'a lado' de las *canciones*?

2. La colocación de los *romances* en la zona conclusiva del *Juego* no es casual, por cierto, y se suele remarcar en cuanto rasgo de mayor evidencia material y comunicativa, presente de modo variado en otros testimonios más o menos contemporáneos. Conocemos señas menos vistosas, pero no menos significativas, de la vigencia del mirar al género *romance* como a un territorio periférico, *extra moenia*, excéntrico respecto a los dominios de cultivo y uso del arte poético del *fin'amor*. Un indicio lo ofrecen los comentarios antes apuntados.

La problemática amorosa, o sea las penas de amor, expresada con fórmulas y en contextos más o menos extremos, domina en los 46 cantos sugeridos a las participantes. Solamente en cuatro de ellos hallamos una temática distinta: son los relativos a la Reina y al Príncipe (cc. 1 y 2), la cancioncilla de la jovencita que apela a la madre (c. 7) y el *romance* «Morir se quiere Alixandre» (c. 42). El morir es la obvia componente, más o menos simbólica, del canto de amor cancioneril, un morir temido o deseado, parte esencial de poética y retórica cortesas. Así se nos presenta hasta el naípe 37. Con el 38 irrumpe la muerte en su realidad aniquiladora: es la muerte de la amada en «Gritando va el cavallero» (c. 38), el primero de los *romances*; es la muerte inminente del amador preocupado por su destino en el más allá: «Dígame...» (c. 40); es la de Tristán y la de Alixandre moribundos: «Mal se quexa...» (c. 41) (Di Stefano, 1988a) y «Morir se quiere...» (c. 42); es la prevista como condena para el conde Claros: «Pésame de vos...» (c. 43); es la que amenaza darse Dido abandonada: «Eneas, pues...» (c. 44); es, por última, la del «corazón» que quiere ostentarla «públicamente» convocando a los amadores, en «Venid...» (c. 46). Con este texto final, quizás suyo propio y cuyo *incipit* proviene del poema de Santillana a la muerte de Margarita de Prades, Pinar perfila en su *Juego* una especie de panteón conclusivo. Panteón al que aspiraba ya aquel «corazón» desquiciado que pedía la «sepultura» a su matadora (c. 21), según la canción casi seguramente de Pinar (Di Stefano, 1996: 249; Boase, 2017: 227 y 2020: 164); panteón para muertos de amor que el frustrado amador de «Maldita seas, ventura» se proponía edificar «en los montes». Final macabro el del *Juego*, casi un presagio del venidero entronizarse del luto, ni lírico ni novelesco, en la Corte de los Reyes Católicos (Perea Rodríguez, 2017: 97-104).

Pasemos a considerar la selección de los nueve *romances* del *Juego*, desde la c. 38 hasta la final c. 46. Con «Gritando va el cavallero» de Juan Manuel la presencia del género *romance* asoma mediante su aplicación mejor lograda, en métrica y vocación narrativa, a uno de los temas más típicos de la tardía tradición poética amatoria cortesana peninsular, tema al mismo tiempo vigente –entre historia y leyenda– en las tradiciones poéticas populares. Con perfil análogo le sigue el afortunado «Maldita seas, Ventura» (c. 39) (Di Stefano, 1996: 244ss.). No se podía construir un pasar más suave de las armonías cancioneriles a las del *romancero*; y lo mismo la despedida del *Juego*, confiada a «¡Venid, venid, amadores!» (c. 46) (Di Stefano, 2017: 77-80). Entre las dos evocaciones, la de «Gritando» y la de «¡Venid», desfilan las de Lanzarote, Tristán, Alixandre, Claros, Dido y Rosa fresca: figuras emblemáticas y perfiles textuales elaborados o reelaborados en ámbitos y fruiciones al margen de los cortesanos,

aunque no comunicados con ellos. A dos de esos textos Pinar remite señalando protagonista y tema, sin indicar el *incipit* o un verso como hace para los demás cantos del *Juego*, con la sola excepción de la copla del Príncipe. Los dos remites son «La muerte d'Alixandre» y «Reina Dido / donde sus llantos están».

Al citar el primero de los *romances* que aparecen en el *Juego* he nombrado a su autor, Juan Manuel. A algunos de los *romances* sucesivos puede y suele asociarse, con seguridad o con duda, otro nombre: el de Jerónimo Pinar. En el aviso que antepone a «Rosa fresca», «un romance, aunque's antigo, / que por mi pasión lo digo» (c. 45), parece querer justificar con una predilección propia la sugerencia de un texto muy enraizado en la tradición. En efecto, Pinar fue autor de una Glosa a 'Rosa fresca': «Quando yo os quise, querida» (Di Stefano, 2017: 80-82)³. El *Cancionero de Londres* (LB1) le atribuye otra Glosa que contiene el verso «¡Venid, venid, amadores» (c. 46); le atribuye también el *Romance* «Por unos puertos arriba», cuya segunda parte empieza con el verso «Dígame tú, el hermitaño» (c. 40). En el *Cancionero General* de 1511 se asigna a Pinar «¡Maldita seas, Ventura!» (c. 39). Gustos personales y autopromoción de Pinar parecen encontrar en la sección romancística del *Juego* el terreno más favorable a su manifestación, aunque en un lugar ya casi marginal del poemita, vinculado oportunamente a los ritos festivos de la Corte y a su cultura oficial. Poemita, el *Juego*, en cuyo cuerpo mayor (dominado por textos de Pedro de Cartagena) el apellido Pinar está presente solamente gracias a una *Canción* de su hermana Florencia, «El amor ha tales mañas» (c. 31), mientras Jerónimo debe competir con Rodrigo de Ulloa para la autoría de «Pues con sobra de tristura» (c. 21).

3. No sorprende que en la parte final del *Juego* se localicen tres de las cuatro damas de seguro origen converso presentes en el *Juego*: María de Cárdenas en la c. 43, Juana Zapata en la c. 45 e Isabel Cabrera en la c. 46; la cuarta, Gracia de Albión, está en la c. 34.

³ El aviso «aunque's antigo» señala una anomalía del texto respecto a la predominante modernidad de los demás cantos, una anomalía que implica una más extensa popularización disonante con el contexto socio-cultural del *Juego* y su entretenimiento, y que Pinar pide se acepte en virtud de una afición suya personal.

Una peculiaridad más del área final del *Juego* es la fecha de nacimiento de las damas convocadas y por lo tanto su edad cuando se escribió y seguramente se representó el *Juego*, el verano de 1496. Gracias a las pesquisas de Roger Boase disponemos de fechas exactas o aproximadas para treinta de las cuarenta y cuatro damas, excluyendo a la Reina y al Príncipe. De las catorce restantes, siete se encuentran entre las primeras tres decenas de damas, y las otras siete en la que Boase define *tail-end* del *Juego*, de la c. 30 hasta el final. Calculando los porcentajes, la presencia de damas sin fechas en esa área final resulta ser casi el doble de la presencia de las damas fechables en la parte antecedente del *Juego*, que es la más amplia. Y llegan a cuatro las damas 'sin fecha' protagonistas de las coplas 'romanceriles' del *Juego*, las 42, 44, 45 y 46.

A propósito de fechas, y por lo tanto implicando la edad de las damas, dedico un pequeño paréntesis a una legítima curiosidad, propiamente la edad de las damas. La mayor de todas era Beatriz Enríquez de Noroña, nacida c. 1440, en el *Juego* a sus cincuenta y seis años aproximadamente (c. 14), venerable matrona en la época; era la menor Leonor Manrique y Fajardo que había visto la luz en 1486, presente en el *Juego* a sus diez años (c. 22), años más que suficientes –en la época– para un contrato matrimonial. La edad que prevalece oscila entre los dieciséis y los veintitrés años. Guardan su secreto las señoras sin fecha; ¿lo guardan porque fue mal guardada la documentación pertinente o, con probabilidad mayor, porque nunca hubo documentación? Podría ser esta una señal ulterior del pertenecer ellas a una esfera de la nobleza no muy interesada en engrosar archivos familiares o públicos, o ajena al ser registrada detalladamente en Anales y Cronicones. La sospecha del nivel aristocrático decreciente en nuestro desfile de damas queda reforzada.

4. Más o menos medio siglo antes de que Pinar compusiera su *Juego*, el marqués de Santillana redactaba y enviaba su *Prohemio e Carta* a don Pedro, Condestable de Portugal. En el tratado escribe la bien conocida frase sobre «romances e cantares», definición de géneros problemática y muy discutida por los especialistas y donde se suele entrever una alusión al *romancero*, achacando a sus textos los defectos que el Marqués apunta. Recuerdo la frase: «Ínfimos son aquellos que syn ningund orden, regla nin cuento fazen estos romanços e cantares de que las gentes de baxa e seruil condiçion se alegran» (Santillana, 1990: 57). Antecede la distinción de la ciencia de la poesía «en tres grados», siendo los dos primeros el «sublime» («Sublime se podría dezir por aquellos que las sus obras escriuieron

en lengua griega e latyna») y el «mediocre» («Mediocre usaron aquellos que en vulgar escriuieron»). Las tres definiciones coinciden en remitir a «aquellos», o sea a los autores que «escriuieron» los textos poéticos, en lenguas griega y latina para el grado primero, en lengua vulgar para el segundo; para el tercer grado, el ínfimo, «aquellos», los autores, que «syn ningund orden, regla nin cuento fazen estos romances e cantares». El culto *escribir* usado para los dos grados primeros es sustituido por un genérico «fazen», un ‘construir’ centrado más bien en las sensaciones que se deben provocar en los usuarios, el alegrar, y no en lo correcto de la forma métrica. Desaparece la evocación del acto de la escritura, de un operar reflexivo y complejo; aparece su contrario, un desordenado crear para dar solaz inmediato, diríamos una producción confiada a la oralidad; en el demostrativo «estos» que precede al doblete «romances e cantares» percibimos la altivez que en el doblete siguiente inspira la definición de los destinatarios de los textos. En tal diferenciarse del tercer grado respecto a los dos anteriores, junto a la doctrina algo contribuye la altanería del señor de extensas porciones de la Península, en cuyos valles y montes –sin embargo– gusta retratarse prestando oído y ‘alegrándose’, según cuenta y canta en versos escritos con «orden, regla y cuento».

Si algunas de las damas encumbradas que escucharon y cantaron *romances* en el *Juego* tuvo ocasión de leer el *Prohemio* del Marqués, evento muy improbable, ¿cuáles pudieron ser sus comentarios sobre la frase en cuestión? Los gustos, por cierto, en el siglo xv no tenían la rapidez de mutación de los tiempos actuales; no bastaba el cambio de una o dos generaciones. En las damas del *Juego* prevalece la edad que oscila entre los dieciséis y los veintitrés años, o sea nacidas a lo largo de 1470; como he dicho antes, la mayor de todas era Beatriz Enríquez de Noroña, nacida c. 1440, y la menor Leonor Manrique y Fajardo que había visto la luz en 1486. Si prestamos fe al historiador Galíndez de Carvajal sobre el texto y la fortuna del *Romance* «En Alcaudete estaba el buen Rey» (Fernando el Emplazado), relativo a la ejecución de los Carvajales (de quienes el cronista se declara pariente), aprendemos que a la primera de las señoras del *Juego*, la reina Isabel, le alegraba y conmovía oír cantar el *Romance*, de antigua y bastante variada tradición, sobre la muerte injusta de los dos hermanos, «segund dizen rústicos d’esto cantando», como poetizaba evocando al rey Fernando –en la copla 287 de su *Laberinto de Fortuna*– Juan de Mena pocos años antes del *Prohemio* (Di Stefano, 1988b: *passim*). No excluimos que el *Romance* pudiera haber llegado a través de una voz rústica a los oídos de Isabel, nacida en 1451 o sea en los comienzos de la tercera generación posterior a la del Marqués; pero es más probable que le llegara

desde un ambiente más habitual para ella, considerando también el «solía» que en la prosa de Galíndez subraya la reacción emotiva de la Reina. Un rasgo lingüístico es oportuno señalar también en el verso de Mena: es el «dizen» que, repitiendo el «se dize» colocado delante de «morir emplazado» en el verso anterior, parece indicar un distanciarse del poeta respecto al fabular de «rústicos», casi un análogo del «fazen» de Santillana.

Sin embargo, de los dos decenios centrales del siglo –el que cierra la primera mitad y el que abre la segunda– nos llegan tres voces romancísticas, rústica presumiblemente la primera, anterior a la muerte del Marqués, y cultas las otras dos, en vida todavía de Juan de Mena la una, y quizás posterior a su muerte la otra. Lo rústico de la voz resuena en «Sí s'estava en Campo Viexo / el rey de Aragón un día», anónimo, cuya huella de rusticidad resalta más al compararlo con la que parece su reelaboración culta documentada en impresos de la primera mitad del siglo XVI y que puede sostener una conjeturada atribución a Carvajal, autor de las otras dos voces a las que acabo de aludir. El texto de «Sí s'estava en Campo Viexo» se ha encontrado manuscrito en una hoja suelta colocada entre los folios del Protocolo de 1448 del notario Pascual Contín. Manuscritas, obviamente, están también las dos voces cultas, en los folios de tres códices poéticos muy relacionados entre sí, recopilados un par de decenios después, el *Cancionero de Estúñiga*, el *de Roma* y el *de Venecia*. Me refiero a los *Romances* «Retraída estava la Reina» y «Terrible duelo fazía» de Carvajal, el poeta de la Corte aragonesa de Nápoles entre los años Cuarenta y comienzos de los Sesenta (Carvajal, 1967: 101 y 174; *Romancero*, 2010: 250; Tato, 1999)⁴. Lo que se daba como propio y exclusivo para el canto y el placer de «rústicos» y de «gentes de baxa e seruil condiçión» iba ennobleciéndose en su creación y destino, e iba transcribiéndose para su conservación, casi bajo los ojos del gran intelectual y del cultísimo magnate. A partir de los Sesenta va creciendo el asomar de *romances* más o menos cultos, sin que se interrumpan producción y difusión de lo que queda sumergido, sólo de momento a veces: por ejemplo, el *romancero* pro o contra Pedro el Cruel, o el fronterizo.

¿Hubo que esperar realmente el mediar del siglo para esa promoción? Todos sabemos que no si pensamos en el fatídico 1421, año al que se suele remontar la transcripción –la más antigua hoy poseída– de un texto de *romance*. Está en la hoja de una

⁴ Más en general cf. Di Stefano (2011).

libreta, copiado de alguna otra hoja o dictado por una voz o sugerido por la memoria del amanuense. Cuadernillo y escritura eran de Jaume de Olesa, un mallorquín estudiante de derecho en Bolonia. Escribiente culto sin duda y acaso también retocador de un texto «rústico», en analogía con lo ocurrido al «Sí s'estava» antes comentado, aunque con menor cuidado: si impecable es la división en cuartetas, señaladas cada una con una raya horizontal, no lo es el control del plurilingüismo léxico y de la división de los roles, entorpecidos por una muy probable transmisión oral larga y activa, estimulada por el contenido de un texto no ajeno a una diversión paródica, sellada con la *Escorreguda* (*Romancero*, 1993: 144 y 2010: 92).

De otra naturaleza es el estímulo provocado por otro texto transcrito en los mismos años Veinte de «Gentil dona». Es un texto político sobre el contraste ocurrido en 1429 entre Alfonso rey de Aragón, el futuro Magnánimo de Nápoles, y el Arzobispo de Zaragoza, que acabó condenado a muerte. Con tonos de reprensión y duro e insistente sarcasmo, comienza el texto: «Arçebispo de Çaragoça, / ¡cómo te avías exaltado!». Su rusticidad parece no haber recibido ninguna suavización por la mano del transcriptor, un colaborador del notario García Gavín, o el mismo notario, que rellena casi por entero una hoja suelta, escribiendo los octosílabos, parte en columna y parte a renglón seguido separados por una rayita vertical. Al acabar, o quizás tiempo después, descubre o alguien le muestra que en el interior del texto faltaban versos; la misma mano los añade en un reducido espacio del margen de la hoja, señalando el lugar del texto en que van colocados. La hoja, fechada en 1429, ha sido encontrada dentro del Protocolo del notario relativo a ese año (*Romancero*, 2010: 245).

5. De los documentos arriba comentados, dos de los cuales remontan a la infancia y primera adolescencia de Mena y a la juventud de Santillana, deducimos que lo de la rusticidad de los usuarios de los *romances* es una generalización poco justificada: Olesa era un estudiante universitario que se deleitaba oyendo y quizás manipulando un texto de marca cortés en sabrosa parodia, Gavín y Contín eran notarios curiosos del noticierismo político local, apreciadores de su crónica en verso. No excluyamos que para el Marqués los notarios formaran parte de «las gentes de baxa e seruil condiçión».

Tanto Mena como Santillana distinguen y definen obedeciendo a una tradición clasificatoria, antigua y persistente, de la ciencia de la poesía, con sus variantes y sobre

todo invariantes. Es la llamada 'teoría de los tres estilos', que desde la *Rhetorica ad Herennium* hasta san Isidoro se funda sobre la «verborum dignitate». En pasos sucesivos se incluye la calidad de los personajes tratados en los textos: el estilo grave para el «miles dominans», el mediocre para el «agricola» y el humilde para el «pastor». Así en la llamada *Rota Virgilii*, o sea del modélico escritor cuyas obras ejemplifican tales estilos: la *Eneida*, las *Geórgicas* y las *Bucólicas*. Empezamos a percibir, aunque a lo lejos, lo de «rústicos» y de «gentes de baja y servil condición». Faral subraya y critica tal desviación, observando que ya no es la «elocutio» el principio de clasificación sino la «dignidad social» de los protagonistas de lo narrado (1962: 86-89 y 312). Otro paso más y esa dignidad social se extenderá a los autores, a los que poetan en lengua vulgar, dentro del segundo grado: lo leeremos, acentuándose la excelencia tanto moral como en ingenio y ciencia, en el *De vulgari eloquentia* de Dante, y lo hallamos en Santillana: «los onbres bien nascidos e doctos», dos calidades que acompañan a la par a casi todos los nombres de los poetas citados; dos atributos exaltados apelando al destinatario del *Prohemio*, invitado a poetar⁵.

Precisamente a través de Virgilio llegamos a otro posible antecedente de los términos y tonos de Santillana al definir el tercer grado. En las *Geórgicas* (ll. 385-386) leemos: «Nec non Ausonii, Troia gens missa, coloni / versibus incomptis ludunt risuque soluto» ('También entre los Ausonios, pueblos venidos de Troia, los campesinos se divierten con versos torpes y carcajadas'). A este pasaje Servio dedicó un corto comentario, centrado sobre el «se divierten con versos torpes», informando que se trataba de cantos, aun en uso en Roma, en metro saturnio ya que el pueblo solía componer solamente según ese ritmo. Con referencia a esta última observación, la mano de Petrarca, en su manuscrito de las obras de Virgilio con glosas de Servio, hoy en la Biblioteca Ambrosiana de Milán, apunta: «Rithmum solum vulgares componere solitos». Sobre el tema vuelve Petrarca en la primera de sus cartas *Familiares*, donde subraya que en la poesía en lengua vulgar renace, desde los sicilianos, aquella métrica rítmica, «mulcendis vulgi auribus intenta» ('dirigida a halagar los oídos del vulgo'), con sus propias normas, fundadas sobre acentos y rimas, al margen de la métrica cuantitativa de los cultos. ¿De Petrarca a Santillana? Las

⁵ Lee (2005) da evidencia, tratando los posibles ecos del texto de Dante en el del Marqués.

ideas no, por cierto; el léxico quizás sí, aunque en distinta aplicación, según circulaba y se metamorfoseaba en la tradición de esa materia⁶.

Concluyo recuperando brevemente a Pinar y su *Juego*, o mejor dicho los juegos de Pinar con el *romancero* como ingrediente, no «ínfimo» aunque minoritario, para «alegrar» con «orden, regla y cuento», a «gentes» de «condición» todo lo contrario que «baxa». Alisto los rasgos distintivos de la presencia de los *romances* en el *Juego* según los he señalado. Aparte el rasgo de evidencia más significativa, o sea la colocación en la zona final del texto, he anotado: las sugerencias que acompañan la introducción de cada uno de los *romances*, acentuando su consonancia con el tema dominante en los demás cantos; la selección de los textos, centrada sobre la muerte real del amante o de la amada; el exordio con dos *romances* de autor de marca cancioneril, siendo el primero «Gritando va el cavallero» de Juan Manuel, como para allanar el paso del género noble al menos encumbrado. Es atributo, este último, que recibe confirmación por las señales de un probable decrecer de la categoría social de las damas, al cantar *romances* tres de las cuatro de seguro origen converso presentes en el *Juego* y cuatro de las damas 'sin fecha'.

Como en otros testimonios más o menos contemporáneos, en el *Juego* de Pinar, medio siglo después del *Prohemio*, se consagran rol y espacio del *romance* adquiridos en ámbitos de cultura y de teorización poéticas oficiales. Sin embargo, si no persiste el *vade retro*, del Marqués permanece algún tufillo. A comienzos del siglo la suerte nos depara un sabroso *romance-parodia*, el «Gentil dona» de Olesa; hacia los finales se nos ofrece el bien construido y jerarquizado jugar con *cancionero* y *romancero* de un Pinar a cuya inclinación humorística se le atribuye la paródica continuación del *Romance de la morilla burlada*. Y sabemos que en su fondo la parodia suele albergar una atractiva y regustada minusvaloración de su punto de partida. ¿Será mera casualidad que el verso final de la copla última del *Juego*, la del desesperado *romance* «Venid, venid, amadores», con la urraca como volátil, sea el refrán «cada loco con su tema», refrán conclusivo de la copla y a la vez despedida del *Juego*?

⁶ Para el llamado 'Virgilio Ambrosiano' cf. Petrarca (2006: I, 107 y II, 577-578). Cf. también Santagata (1992: 116-117 y 363), Rizzo (2002: I, 15-72) y Rico (2002: 139 y 146).

Bibliografía

- BOASE, Roger (2017), *Secrets of Pinar's Game. Court Ladies and Courtly Verse in Fifteenth-Century Spain*, tomos I y II, Leiden - Boston, Brill.
- BOASE, Roger (2019), «El *Juego Trobado* de Pinar: la memoria cultural colectiva de las damas de la Corte de la reina Isabel de Castilla en el año 1496», *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, n.º 8, 1-22.
- BOASE, Roger (2020), «Una parte del repertorio musical de la corte de la Reina Isabel en el año 1496: Comentario sobre canciones, villancicos y romances en el *Juego trobado* de Pinar que han sobrevivido en versiones musicales», *Dicenda. Estudios de lengua y literatura españolas*, vol. 38, 151-175.
- CANCIONERO GENERAL (1511), Hernando del Castillo (ed.), Valencia, Kofman. Ed. facsímil por Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid, Real Academia Española, 1958.
- CANCIONERO GENERAL (2004), Joaquín González Cuenca (ed.), tomo III, Madrid, Editorial Castalia, 179-199.
- CARVAJAL, *Poesie* (1967), edizione critica, introduzione e note a cura di Emma Scoles, Roma, Edizioni dell'Ateneo.
- DI STEFANO, Giuseppe (1988a), «El *Romance de don Tristán*. Edición 'crítica' y comentarios», en *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, vol. III, Barcelona, Quaderns Crema, 271-303.
- DI STEFANO, Giuseppe (1988b), «Emplazamiento y muerte de Fernando IV entre prosas históricas y romancero. Una aproximación», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 36, n.º 2, 879-933.
- DI STEFANO, Giuseppe (1996), «Romances en el *Cancionero* de la British Library, Ms. Add. 10431», en Ana Menéndez Collera y Victoriano Roncero López (eds.), *Nunca fue pena mayor. Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 239-253.
- DI STEFANO, Giuseppe (2011), «La documentación primitiva del *romancero*», en Andrea Baldissera, Giuseppe Mazzocchi y Paolo Pintacuda (eds.), *Ogni onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*, tomo I, Como - Pavia, Ibis, 123-138.
- DI STEFANO, Giuseppe (2017), «Doble versión y testimonio único: Jerónimo Pinar y el romancero», en Josep Lluís Martos (ed.), *Variación y testimonio único. La reescritura de la poesía*, Alacant, Universitat, 73-83.
- FARAL, Edmond (1962), *Les Arts Poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age*, Paris, Ed. Honoré Champion [1.^a ed., 1924].

- LEE, Charmeine (2005), «La riflessione teorica sulla poesia nel medioevo: il *De vulgari eloquentia* e *Il Prohemio e carta*», en *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)*, tomo II, Universidade da Coruña, Editorial Texosoutos, S.L., 591-605.
- PEREA RODRÍGUEZ, Óscar (2017), «El *Juego Trobado* de Jerónimo de Pinar: Datación del poema e identificación de los miembros de la Casa Real», *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, n.º 6, 72-114.
- PETRARCA, Francesco (2006), *Le postille del Virgilio ambrosiano*, a cura di Marco Baglio, Antonietta Nebuloni Testa e Marco Petoletti, presentazione di Giuseppe Velli, Roma - Padova, Editrice Antenore.
- RICO, Francisco (2002), *Estudios de literatura y otras cosas*, Barcelona, Ediciones Destino.
- RIZZO, Silvia (2002), *Ricerche sul latino umanistico*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- ROMANCERO (1993), Giuseppe Di Stefano (ed.), Madrid, Taurus.
- ROMANCERO (2010), Giuseppe Di Stefano (ed.), Madrid, Castalia.
- SANTAGATA, Marco (1992), *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, Il Mulino.
- SANTILLANA, Marqués de (1990), *El Prohemio e Carta*, Ángel Gómez Moreno (ed.), Barcelona, PPU.
- TATO, Cleofé (1999), «El romance "Miraba de Campoviejo"», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, n.º 17, 251-281.

